

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2010-2012

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RITUAL ENCARNADO. LOS DIABLOS DE
COLLANTES, LA GUELAGUETZA EN OAXACA Y OTROS CUERPOS
DIALÓGICOS

ESTEFANÍA GUADALUPE LUNA MONTERO

ABRIL, 2013

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA
CONVOCATORIA 2010-2012

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DEL RITUAL ENCARNADO. LOS DIABLOS DE
COLLANTES, LA GUELAGUETZA EN OAXACA Y OTROS CUERPOS
DIALÓGICOS

ESTEFANÍA GUADALUPE LUNA MONTERO

ASESOR DE TESIS: ELIZABETH ARAIZA
LECTORES/AS: MAGALI DEMANGET-HISSAR Y XAVIER ANDRADE
ANDRADE

ABRIL, 2013

DEDICATORIA

A mi madre, vientre de mí,
parto de ella.

AGRADECIMIENTOS

La presente investigación, descrita en las páginas que usted está a punto de leer, no habría sido posible sin la participación de varios actores que han jugado el papel de cómplices en la escritura de cada una de las experiencias académicas y personales que este tránsito me ha dejado. La mejor manera de agradecerles es, por lo tanto, con la culminación de este proyecto que parece apenas iniciara. Debo aclarar que todas mis notas de campo son transcripciones de la importancia que han tenido, para mi vida profesional y sentimental, cada una de las personas que me ha acompañado en este viaje a una de las comunidades más hermosas que haya conocido, Collantes ya es parte de mi memoria.

A la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador, institución que me facilitó la enseñanza y el aprendizaje de lo que ahora conmemoro. A Elizabeth Araiza, mi asesora de tesis e incondicional lectora, quien me ha acompañado y enseñado a observar y a leerme con un juicio cada vez más crítico. A Xavier Andrade, coordinador del programa de Antropología durante mi estancia en la FLACSO y profesor mío, por las enseñanzas en este camino de sumo arduo y por apoyar mi proyecto hasta el final. No encontraría en este lenguaje, tan lleno de formas y de contrastes, alguna palabra que pueda expresar lo muy agradecida que estoy con ustedes por la confianza depositada en mí durante este año de investigación y escritura.

A Juan de Jesús Luna Montero y a Yara Montero Gross, mis hermanos, quienes han llevado la palabra hermandad a la materialización del amor y el apoyo infinito. Gracias por estar siempre cerca, incluso en los momentos de ausencia, y por intentar comprender esta cabeza varias veces revuelta. Sin ustedes en mi vida, las sonrisas y los llantos compartidos tendrían otros matices, ustedes son el mejor regalo que nuestra madre me haya podido conceder. A mis tías, Imelda y Alicia Montero Gross, por la compañía, la charla y el orgullo que me hacen sentir al ser parte de ustedes. Sobre todo, agradezco a mi madre, Blanca Estela Montero Gross, y a mi abuelo, Jesús Montero Toledo, porque el mejor ejemplo de dedicación lo he recibido de ambos. Hoy es una pena pensarlos ausentes, vivo por la memoria de saberlos ejemplares.

A mis amigos, Yareni, Deysi, Charo, Martha, Katty, Guela, Ulises, Marco, Fidel, Báez y Tenorio, por las muchas palabras de aliento y por prestarme sus oídos para compartirles todo esto. Por su interés y porque con tantos empujones suyos he seguido

en este proyecto con la misma entrega con la que comencé. A todos los compañeros de la Maestría de Antropología Visual y Documental Antropológico, convocatoria 2010-2012 les agradezco por todo lo que dentro y fuera del aula de clases tuvieron para bien compartirme, por llevarme un pedazo de Ecuador, Colombia, Cuba, Francia, Estados Unidos y Bolivia para alimentar este corazón en donde cabemos todos.

Principalmente, agradezco a todos los collanteños que han hecho de esta experiencia etnográfica un proceso de aprendizaje. Mis palabras y mis alcances no bastan para describirlos, ni para representarlos como sólo ustedes, con su voz y sus experiencias varias pueden hacerlo. Gracias por recibirme y por acompañarme cada día de esos tres meses de trabajo de campo, gracias por el amor, por las palabras y por ser las bellas y mágicas personas que son. Que esta semilla collanteña crezca y se reproduzca.

ÍNDICE

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	14
MÁS ALLÁ DE LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA. LA PERFORMANCE, EL CUERPO COMO SÍMBOLO Y COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS DEL RITUAL	14
I. Contexto espacio-social. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca	19
II. La memoria ambulante: los diablos de Collantes	21
Vida cotidiana, aprender a bailar bailando	27
Contexto lúdico, vivir la fiesta	30
Las Guelaguetzas	31
Todos Santos	37
III. Marco teórico y conceptual. Hacia el establecimiento de una metodología en el estudio del <i>ritual encarnado</i>	38
El espectáculo de lo mítico. Émile Durkheim y los conceptos de rito, mito, creencia y ritual	41
El cuerpo como símbolo del <i>ritual encarnado</i>	44
La <i>performance</i> : la memoria narrada	47
IV. Un <i>horizonte ritual</i> . Metodología para el estudio del <i>ritual encarnado</i> . La Guelaguetza, estudio de caso de la Danza de los diablos en Collantes	51
V. El estado de la cuestión. Los estudios afroamericanos.	53
El Negrismo	54
Lo afroamericano	56
CAPÍTULO II	59
ENTRE MITOS Y RITOS: COLLANTES, LA MEMORIA DE UN PUEBLO	59
I. Puerto Minizo y el tráfico de esclavos	61
II. Del Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca. Compraventa y donación de esclavos, poderes especiales y cartas de libertad	64
III. Notas etnográficas	70
Actividades productivas	71
Las familias collanteñas	75
Collantes, memoria de la conformación de un pueblo	79
IV. Llegaron los diablos con muchas sorpresas. La danza, seis sones, un terrón y una minga	81
La música	84
Los danzantes: <i>La Minga</i> , su marido <i>El Terrón</i> y otros personajes	87
CAPÍTULO III	90
OAXACA, 2011. LLEGARON LOS DIABLOS CON	90

MUCHAS SORPRESAS A LA GUELAGUETZA	
I.	Introducción a la historia de la tradición: la <i>guelaguetza</i> o el acto donar 91
II.	Las crónicas de Alberto Vargas 95
III.	La Guelaguetza oficial 97
	El comité de autenticidad 102
	Los diablos de Puerto Minizo. 2011, Collantes en la Guelaguetza 108
CAPÍTULO IV 115	
OAXACA, 2012. VIVIR LA FIESTA 115	
I.	Las expectativas ¿Y los Diablos? 116
II.	La mayordomía en Jicayán, Jamiltepec, Oaxaca 118
	Lo propio 120
III.	Puerto Escondido y la campaña del PAN 123
	Medianoche y sin comer 124
IV.	La Guelaguetza, diálogo con la alteridad 126
	Los preparativos 127
	La calenda 130
	Guelaguetza oficial 131
	Guelaguetza popular 133
V.	Todos Santos en Collantes 136
	Cuaji, los diablos 137
	Primero de noviembre 140
	2 de noviembre 143
CONCLUSIONES 146	
BIBLIOGRAFÍA 148	
ANEXOS 152	

ÍNDICE DE MAPAS Y TABLAS

Mapa 1.	Localización de la Costa chica del Estado de Guerrero y Oaxaca. Los puntos señalados corresponden a la ubicación de Collantes, Pinotepa Nacional y Juquila. 15
Tabla 1.	Escenarios para el análisis del ritual encarnado en la Danza de los diablos de Collantes 17
Mapa 2.	División geográfica y política de Oaxaca por regiones y municipios. Las áreas marcadas con verde corresponden a la ciudad capital de Oaxaca de Juárez y al municipio de Pinotepa Nacional 20
Mapa 4.	Localización geográfica de otras comunidades afro-oaxaqueñas: Santa María Chicometepec, José María Morelos, Corralero, El Ciruelo, Santo Domingo Armenta, Llano Grande, Tapextla, Cortijo y Lo de Soto y afro-guerrerense, Cuajinicuilapa, de donde llegaron las familias que 76

	hoy en día conforman la mayoría de la población de Collantes	
Mapa 5.	Estratificación de los municipios con población eminente y predominantemente hablante de las principales lenguas indígenas de la entidad, 2000	93

RESUMEN

Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca es una de las comunidades afro-oaxaqueñas que habitan la Costa chica del estado. Durante los años de la conquista y la colonia en la región, el establecimiento de haciendas españolas dedicadas al despepite de algodón y a la siembra de ajonjolí y maíz, principalmente, dieron paso al asentamiento de cuadrillas de negros esclavos y cimarrones para el trabajo forzado. La muerte de un porcentaje considerable de la población indígena en la región, permitió que estos africanos y afrodescendientes en condición de esclavos llegaran a ocupar el cargo de capataz. Es a partir de estas memorias, asociadas a la conformación de Collantes, de donde surge la representación de una de las danzas afromexicanas más conocidas, la Danza de los diablos.

Una de mis preguntas teóricas, quizás la que devino después de un enmarañado intento por comprender el concepto del ritual, es si el cuerpo puede ser analizado como un *símbolo performativo*. Al respecto, parto del concepto de símbolo propuesto por Turner, como aquella unidad que da sentido al ritual desde el carácter experiencial del cuerpo en su necesidad de contarnos cosas. El enfoque teórico, en el que centro mis esfuerzos investigativos, encuentra en la teoría del proceso ritual de Victor Turner (1988) una base analítica. Pese a que los primeros acercamientos, al estudio del ritual de este autor, se contrapongan a los objetivos teórico-conceptuales que desarrollo en las siguientes páginas, considero que la obra de Turner se encuentra en el tránsito de una teoría del ritual *descarnado*, como lo menciona Díaz Cruz (1996), para dialogar posteriormente con los estudios de la *performance* y abrir las posibilidades del estudio del *ritual encarnado*. Propongo este concepto para indagar la manera en que dichos procesos rituales involucran la transgresión y la reinterpretación de lo sagrado en lo lúdico, mucho más que la apropiación y actualización de la norma. Es por ello importante discurrir en estos *rituales encarnados* y así ampliar la perspectiva en el plano interpretativo del investigador, equilibrar su papel de observador y de espectador.

La estrategia metodológica pretende resaltar el papel del cuerpo en el ritual, para ello ha sido dividida en dos escenarios de observación. El primero de ellos consiste en el trabajo etnográfico de la vida cotidiana de los músicos y danzantes que hacen parte de la Danza de los diablos de Collantes. El segundo escenario consiste en la observación participante de los eventos en los que los diablos collanteños fueron invitados a

participar, durante los meses de marzo a junio de 2012, periodo en el que tuvo lugar mi trabajo de campo, aunado a una visita durante las festividades de Día de muertos, del 31 de octubre al 03 de noviembre del mismo año. La temporalidad en el proceso de investigación trasciende los tres meses de trabajo de campo, puesto que durante enero y febrero de 2012 mi trabajo se concentró en la búsqueda de documentos historiográficos, en el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, relacionados a la trata de esclavos durante la colonia española en el estado. Desde una mirada estratégica, el trabajo historiográfico permitía ampliar la discusión sobre los imaginarios sociales existentes desde la colonia española. Empero, los datos hallados han sumado información valiosa para destacar la importancia del cuerpo y la representación en las comunidades afro-oaxaqueñas.

Estos primeros acercamientos al estudio del *ritual encarnado* proponen, a través del quehacer etnográfico, reparar en la trascendencia de dichos rituales en escenarios espectacularizados por la industria turística pero, también, por las manifestaciones de tipo político que imprimen un cierto sentido de pertenencia, a través de la reproducción de los ideales sociales, bajo la lógica del estado-nación. Debo mencionar que el papel de las imágenes en esta investigación juega a desplegar una serie de interrogantes que van desde las prácticas políticas, justificadas en la idea de cultura, hasta la construcción mediática de imaginarios sociales que se encarna sobre los cuerpos de los afro-oaxaqueños. Las imágenes que ilustran las páginas siguientes proponen ampliar el diálogo que el texto aspira. Las fotografías seleccionadas en la representación de algunos de los personajes más emblemáticos de mi experiencia etnográfica, fueron resultado del intento de darle a la imagen el peso justo en la narración de los collanteños y sus memorias, tanto de aquellas relacionadas a datos historiográficos, como de las que nos hablan vívidamente de sus experiencias individuales y colectivas de la cotidianidad.

INTRODUCCIÓN

Durante los tres meses en los que tuvo lugar la primera parte del trabajo de campo, de marzo a junio de 2012, la visita a otras comunidades afromexicanas se hizo obligatoria. En este viaje de reconocimiento por la zona que abarcó las comunidades de Cuajinicuilapa, Guerrero; El Tamal, El Ciruelo, Santo Domingo Armenta, Santa María Chicometepic, José María Morelos y Charco Redondo, Oaxaca, pude observar que este tipo de expresiones dancísticas y musicales han guardado, a lo largo de los años, una relación sobresaliente con la memoria local. Por lo tanto, ser partícipe de este tipo de rituales nos interpela como estudiosos de la memoria pero, también, como espectadores.

En la comunidad de El Ciruelo, Don Efrén Mayren, encargado del grupo de danza de La Artesa, me recibió en su casa para contarme la memoria asociada a la representación de los negros cimarrones. La artesa se personificaba como el colono represor, de ahí que se bailara sobre ésta para simbolizar la libertad de estos esclavos, quienes llegaron a las costas de la mar del sur huyendo del maltrato y el trabajo forzado. La visibilización de estas danzas afromexicanas en escenarios más amplios es, para la mayoría de los personajes y las comunidades participantes, uno de los principales retos para incluirse en el discurso del estado, ya no sólo desde el ámbito festivo sino también como una forma de hacer política a través del cuerpo.

Las siguientes páginas buscan acercar al lector al conocimiento de las expresiones corpóreas que han ido ganando campo en la transgresión de la institucionalización de ciertas prácticas sociales, como la *guelaguetza*, o el acto recíproco de donar, y el *tequio*, o la ayuda mutua entre los integrantes de una comunidad. Por lo tanto, desde el nivel empírico, los datos arrojados de la experiencia etnográfica permiten involucrarse como estudiosos de las corporeidades que se interpelan en ciertos rituales, asociados a la fiesta y el juego, pero también representados en las manifestaciones lúdicas que nos seducen desde la contemplación. Reconocer los *símbolos performativos* de los que se conforman, nos hacen parte de las experiencias colectivas, narradas a través de la *performance*, amplían pues nuestra forma de volvernos cómplices del mundo y observadores de lo cotidiano.

Desde el punto de vista antropológico, esta investigación señala las relaciones informales de la alteridad, gracias al análisis del cuerpo y la *performance*. Es decir, la

importancia de la experiencia ritual, más que ubicarse dentro de un calendario festivo religioso, trasciende la sola participación en ellos para constituirse como una forma de resistencia política a través de la memoria corporal. Esta investigación busca, por lo tanto, insertarse dentro de los estudios de la antropología visual como un acercamiento a los estudios afromexicanos, gracias al análisis del cuerpo en esta relación cotidiana con la alteridad en la Costa chica oaxaqueña.

En cada uno de los cuatro capítulos, de los que se desprende el análisis del *ritual encarnado* de la Danza de los diablos en Collantes, se busca abarcar los horizontes sobre los que se extiende dicho análisis. Por lo tanto, en el capítulo primero se desarrolla un marco conceptual que va de las discusiones referentes a la antropología simbólica y a la antropología de la *performance*. En esta parte subrayo la necesidad de mirar en Victor Turner y Émile Durkheim las bases conceptuales de las que se desprende la propuesta teórica que desarrollo en páginas más adelante. Pese a que dicha propuesta se contrapone a las teorías durkheimianas y turnerianas en un segundo momento, la participación de Rodrigo Díaz Cruz y Richard Schechner en este diálogo interdisciplinario, nos llevan a de la mano hacia los estudios de la *performance* y la memoria. Es por ello indispensable detenernos en los aportes de Judith Butler y John L. Austin para reconocer el alcance analítico del *símbolo performativo* y el *ritual encarnado* en el nivel interpretativo de las acciones lúdicas.

En el capítulo segundo encontramos la parte metodológica en el trabajo historiográfico que tuvo lugar en el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca (AHNO). Del mismo modo, las notas etnográficas juegan a contarnos dos escenarios esenciales para el análisis de la Danza de los diablos, lo lúdico, que se ahonda con mayor precisión en el capítulo cuarto, y lo cotidiano, del que se extiende la vida de la comunidad fuera del contexto de la fiesta. Enseguida, en el capítulo tercero, desarrollo un análisis más o menos minucioso de uno de los contextos festivos más importantes en el estado, la Guelaguetza. En esta parte se busca justificar, a partir de los estudios de Mauss y Godelier sobre los actos de donar, que el objeto donado es superado por el acto en sí, es decir, las relaciones rituales que se establecen entre el donador y el que recibe apuntan más a una experiencia corpórea que a una materializada en el objeto.

Finalmente, en el capítulo cuarto, retomo de los escenarios de lo lúdico de los que se desarrolla el análisis y la interpretación del *ritual encarnado*, los elementos que

llevan a sostener la relación entre la memoria, el cuerpo y el ritual. He aquí un esfuerzo por incluir la presente investigación en los estudios de la antropología visual como observadora y estudiosa de los elementos visuales del *ritual encarnado*, principalmente del cuerpo, y en mi papel de fotógrafa designada por la comunidad collanteña.

Las políticas de representación de la alteridad, a través del uso de ciertas herramientas audiovisuales como la cámara fotográfica, demanda de los investigadores la construcción de una mirada más incluyente. En las sociedades actuales, los debates sobre las visualidades, nos dicen mucho acerca de la importancia que atribuimos a la producción, distribución y consumo de imágenes. No obstante, el papel del investigador social, como productor de dichas imágenes (entiéndase para este caso tanto las imágenes fotográficas como las mentales, que devienen de la representación de los sujetos a través del lenguaje escrito), guarda una relación constante con la intimidad que se alcanza entre el productor- autor y los sujetos representados.

CAPÍTULO I.
MÁS ALLÁ DE LA ANTROPOLOGÍA SIMBÓLICA. LA *PERFORMANCE*, EL
CUERPO COMO SÍMBOLO Y COMO CATEGORÍA DE ANÁLISIS DEL
RITUAL

“en nuestro país, hablarse a sí mismo es hablar con los demás: la lírica ha sido la arteria central de la literatura mexicana: sólo decimos la verdad en secreto. Y aun cuando hablamos en voz alta, seguimos hablando en voz baja; dulce deo indígena, dicen algunos; voz del esclavo, digo yo, voz del hombre sometido que debió aprender la lengua de los amos y dirigirse a ellos con elaborado respeto, rezo y confesión, circunloquios, abundantes diminutivos y, cuando el señor da la espalda, con el cuchillo del albur y el alarido de la mentada”.

(Fuentes, 2008:5).

Alguna vez, un filósofo francés pensó que el comienzo del texto es siempre la parte más complicada del mismo (Foucault, 1999). Es curioso, porque para comenzar este capítulo no sabía por cuál de las muchas puertas abiertas del tema lo hacía. Una como investigadora siempre retoma de su experiencia en el mundo los fragmentos, las historias de vida y las observaciones, sean participantes o no, para decidir hacia dónde se impulsan sus objetivos y para plantearse dudas sobre una mirada, anteriormente, más ingenua. No importa qué tanto una pueda verbalizar los muchos intereses y conocimientos que se van haciendo propios a lo largo de la investigación, escribir es siempre el primer obstáculo al momento de decidir hacerlo oficial y académicamente público.

Hace más de ocho años, por azares de la vida, me mudé a vivir a la costa oaxaqueña con planes de estudiar la universidad. Con el paso del tiempo me fui incorporando a las formas de vida costeñas y a su singular manera de manifestarse en la vida cotidiana. Un buen amigo, cuya madre es oriunda de Puerto Escondido¹, me

¹ Puerto Escondido es un municipio perteneciente al distrito de Juquila, ubicado en la región de costa pero que, a su vez, hace parte de la costa chica oaxaqueña, misma que se extiende al oeste hasta el estado de Guerrero. Para llegar a Puerto Escondido desde la ciudad de Oaxaca uno toma la carretera federal número

contaba de sus historias con los “negros” de Jamiltepec, lugar al que se había mudado por tres meses para hacer servicio social. Él inclinó mis intereses hacia ese lado de la costa chica, cuyas poblaciones afro-oaxaqueñas han habitado desde los primeros años de la conquista española. Parte de esa memoria quisiera poder abordarla en una segunda parte de la investigación. Por lo pronto, quisiera dar paso a un capítulo que busca recoger los fundamentos teóricos, metodológicos y analíticos que habrán de servir de base para desarrollar la investigación que me he propuesto.

Mapa 1. Localización de la Costa chica (verde) del Estado de Guerrero (amarillo) y Oaxaca (rojo). Los puntos señalados corresponden a la ubicación de Collantes (1), Pinotepa Nacional (2) y Juquila (3).



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI)².

Cuando hablo de una provocativa extensión de la antropología simbólica hacia la antropología de la *performance*, lo hago desde y a partir de una lectura de Victor Turner en sus diferentes pasajes dentro de la disciplina. El primer Turner, como lo solía llamar un maestro, mostró una evidente simpatía por el trabajo de Émile Durkheim; por lo tanto, y aunque no quisiera, *Las formas elementales de la vida religiosa* fue una parada forzosa que me ayudó sobremedera a conocer el campo de discusión de la antropología simbólica y, posteriormente, influyó en mi acogimiento por el análisis de Rodrigo Díaz

131, por el camino que lleva a Juquila (en el Municipio de San Pedro Mixtepec), el trayecto dura en promedio siete horas.

² Las señalizaciones, así como la extensión de la Costa Chica, corresponden a aproximaciones hechas de acuerdo a la información hallada, dado que no existen mapas actuales que describan la extensión de esta área se presenta con la finalidad de brindar una idea al lector. Hasta que no se aclare lo contrario, las zonas remarcadas en los mapas corresponden a ediciones de la autora.

Cruz. Este último, antropólogo mexicano contemporáneo que ha dedicado gran parte de su trabajo académico fundamentando su crítica hacia la antropología simbólica clásica y su eventual resultado, el *ritual descarnado*.

Una de mis preguntas teóricas, quizás la que devino después de un enmarañado intento por comprender el concepto del ritual, es si el cuerpo puede ser analizado como un símbolo performativo. Al respecto, parto del concepto de símbolo propuesto por Turner (1999:21), como aquella unidad que da sentido al ritual desde el carácter experiencial del cuerpo en su necesidad de contarnos cosas (Díaz Cruz, 2008:33). La importancia de pensar una aproximación al estudio del ritual, desde y a partir de la experiencia corporal, permite situarnos en un campo de análisis de la antropología de la *performance* pero, también, desde la antropología visual. Lo anterior porque, si bien el debate de los alcances y objetivos de ésta última es extenso, también cabe resaltar que el cuerpo es el principal elemento de observación del ritual en tanto espectáculo y, para este caso en concreto, del espectáculo que abre la puerta al análisis de la interacción que, como sujetos sociales, nos demanda la diferencia.

Inicialmente, mi acercamiento a lo performativo estaba basado en el uso audiovisual del concepto³, sin embargo y como es claro, no era suficiente. Me atreví entonces a seguir al tercer Turner, el mismo que deambuló entre la antropología simbólica y la antropología de la *performance*, y me encontré con el trabajo colaborativo de Richard Shechner en este quehacer. He de aclarar que, inicialmente, había pensado en abordar el tema a partir del análisis que Eric Hobsbawn (2002) hace acerca de la invención de la tradición. Y consideré hacer una crítica en torno a los procesos de inclusión y exclusión de las identidades, por parte del estado, en el marco de la fiesta.

Sin embargo, el tratamiento del ritual desde un enfoque más histórico y político no me convencía del todo, pensé que había que indagar acerca del papel del cuerpo, ya no sólo como un instrumento del ritual que habrá de favorecer la actualización de la norma (Durkheim, 1982:350), sino como la reapropiación y la transgresión⁴ misma del

³Christián León (2008) menciona que el género documental performativo alude a la experiencia de los sujetos que participan en el documental. La experiencia, dice León, produce un conocimiento encarnado que da vida a la memoria ambulante.

⁴De las críticas que se han hecho tanto a Durkheim como a Turner, respecto a su teoría del ritual y del uso social del calendario festivo como una transgresión del tiempo social, Peter Stallybrass y Allon White

ritual. Posteriormente, cuando comencé mi búsqueda para insertar mi proyecto de investigación a la antropología simbólica había miles de caminos andados y me perdí. Gracias al aporte de un profesor, un libro de Carlos Reynoso (1987) llegó a mis manos. Este autor explica que uno de los primeros retos de la antropología simbólica clásica radica en que, esta área de estudio de la disciplina, se ha compuesto por clasificaciones interminables de métodos y estrategias para el estudio del símbolo. Reynoso, a modo de facilitarnos una guía conceptual y metodológica en el estudio del símbolo, hace un esquema de autores, textos, enfoques y paradigmas.

Pensé, entonces, que el estructural-funcionalismo (Reynoso, 1987:155) podría servirme para justificar mi postura política frente al tema y para ayudarme a responder a qué se debe la invisibilización de la población afro-oaxaqueña en el escenario de la fiesta en el estado. Más tarde, comprendí que mi problema de estudio no era el estado, ni la institucionalización de la fiesta *per se*, sino el análisis del *ritual encarnado* en el caso específico de la Danza de los diablos de Collantes. Para ello, y a partir de tres meses de trabajo etnográfico en la comunidad, identifiqué dos escenarios posibles de análisis, el de la vida cotidiana en la comunidad y de los danzantes y músicos, por un lado, y el del contexto lúdico, por el otro; ambos contextos servirían de antesala para dar cuenta de mi experiencia etnográfica pero, además, constituirían el campo de observación y análisis del *ritual encarnado* y de la importancia del cuerpo como *símbolo performativo*.

Tabla 1. Escenarios para el análisis del ritual encarnado en la Danza de los diablos de Collantes.

MES: 2012	LUGAR: OAXACA, MÉXICO	ESCENARIO LÚDICO	VIDA COTIDIANA EN LA COMUNIDAD
Mayo	Jicayán, Jamiltepec	Mayordomía a San Pablo.	Cosecha de maíz. Primeras lluvias del año.
Mayo	Puerto Escondido, Juquila	Réplica del Festival Costeño de la Danza en Puerto Escondido con motivo del cierre de campaña de Josefina Vázquez Mota.	Salida y caza de cangrejos en las playas cercanas. Aumento considerable de pescadores en Puerto Minizo.

(2009:28) mencionan que la transgresión como elemento de ciertas prácticas rituales “no sólo indica la infracción de las estructuras binarias, sino el paso a un espacio absolutamente negativo allende la estructura del significado mismo”. Ambos autores critican que, bajo la idea durkheimiana del ritual, la trasgresión es incluso parte de lo que las instituciones sociales permiten transgredir. No hay, por lo tanto, desde el punto de vista de Stallybrass y White, una idea romántica de la resistencia en dichas expresiones, sino un reflejo mismo de las convenciones sociales.

Julio	Oaxaca de Juárez	Guelaguetza oficial y popular 2012.	Época de lluvias, siembra de temporal. Collantes no es invitado a ninguna de las Guelaguetzas en la ciudad. Los diablos viajan a Oaxaca.
Noviembre	Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec	Festividades de Todos Santos.	Siembra de Chagua, busca aprovechar la humedad de la tierra después del temporal. Encuentro de las Danzas de los diablos de la Costa chica de Guerrero y Oaxaca en Cuajinicuilapa, Guerrero. Los diablos pequeños salen a bailar el 31 de octubre y los diablos grandes el 1º de noviembre, el 2 se instala un camino de velas de la entrada de las casas hasta la calle.

Fuente: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Existe una idea generalizada que plantea lo lúdico como el opuesto a la creencia y a la seriedad de ciertos actos rituales (Cf. Araiza Hernández, 2010:132), considerando la relación de dichos actos con lo sagrado. No obstante, la idea de lo lúdico que tendrá lugar en el desarrollo teórico y metodológico de esta investigación, extrae de éste su carácter de simulación y de no-creencia, mismo que deviene de la apropiación de los símbolos rituales en contextos específicos⁵. Dicho lo anterior, el escenario de lo lúdico en el análisis del *ritual encarnado* de la Danza de los diablos en Collantes, está comprendido de tres momentos festivos. El primero de ellos, con base en la participación y asistencia a dos espectáculos de la Danza de los diablos, en el mes de mayo de 2012, en una mayordomía en un pueblo mixteco de la Costa chica, Jicayán, y como parte del cierre de campaña de la candidata a presidenta de la República por el Partido Acción Nacional (PAN), Josefina Vázquez Mota, en una réplica del Festival

⁵ En el análisis de la *ch'anantscua*, llamado comúnmente "Corpus purhépecha", Elizabeth Araiza (2010:136) analiza desde la relación que guardan las categorías del ritual, el juego y la performance, el carácter lúdico de ciertas expresiones rituales en la simulación de los oficios locales. La autora rescata de las expresiones lúdicas la idea de que "[a] la naturaleza no se le agradece únicamente ofreciéndole determinados objetos con un gesto de suma seriedad, también se le muestran disfraces y movimientos coreográficos para hacerla reír".

Costeño de la Danza en Puerto Escondido. El segundo, abordado desde una mirada del estado, busca resignificar la ausencia de Collantes en La Guelaguetza 2012, fiesta que tiene lugar durante el mes de julio, a partir de la memoria de los danzantes y músicos collanteños participantes en La Guelaguetza 2011. Finalmente, el tercero comprende la experiencia etnográfica en la comunidad y el análisis de la Danza de los diablos, asociada a las festividades de Todos Santos durante los tres primeros días del mes de noviembre.

I. Contexto espacio-social. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca

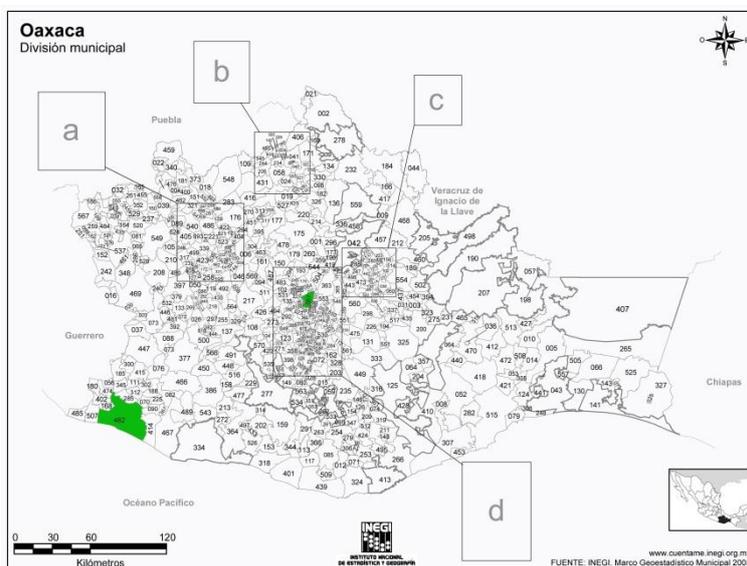
Oaxaca es uno de los treinta estados que conforman la República Mexicana, se encuentra en el sureste del país y colinda con los estados de Puebla, al norte; Veracruz, al noreste; Chiapas, al sureste; con el Mar Pacífico, al sur, y con el estado de Guerrero, al oeste. Está considerado, con base en los censos de población de 2010, por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) como uno de los tres estados más pobres en el país, junto a Chiapas y Guerrero. Está dividido en ocho regiones geográficas: Valles Centrales, Papaloapan, Istmo, Cañada, Mixteca, Sierra Juárez, Sierra Sur y Costa. La Costa a su vez se divide en costa grande, que colinda al este con el Istmo de Tehuantepec, y Costa chica, que se extiende por el oeste desde Puerto Escondido, Juquila hasta el estado de Guerrero. En la Costa chica, tanto de Oaxaca como de Guerrero, habitan desde la época de la conquista y la colonia españolas, poblaciones significativas de afrodescendientes que llegaron con el establecimiento de las haciendas que se dedicaban a la siembra de caña de azúcar, cacahuete y algodón, principalmente. Existen diferentes versiones acerca de cómo llegaron estas poblaciones de africanos y afrodescendientes en condición de esclavos a la zona, se dice que Puerto Minizo⁶ era un puerto negrero, sin embargo, no existen documentos históricos que fundamenten lo anterior.

La organización política del estado, por otro lado, está comprendida por treinta distritos y 570 municipios. De estos últimos, todos tienen legalmente el carácter de

⁶ Puerto Minizo es la playa más cercana a Collantes, está a treinta minutos en carro en dirección al Pacífico Mexicano. Posterior a la Independencia de México, éste fue uno de los puertos comerciales más importantes para los hacendados de la región.

territorios soberanos y autónomos; de acuerdo con las leyes estatales, muchos de ellos además están regidos por usos y costumbres. Sin embargo, estos municipios adscriben a su territorio otras formas de organización social, como es el caso de las agencias, colonias, rancherías, entre otras. El caso de Collantes es uno de ellos, puesto que es una agencia municipal perteneciente al municipio de Pinotepa Nacional que, asimismo, está circunscrito al distrito de Jamiltepec. Debo decir que estas características político-sociales sobresalen al momento de salir a campo, puesto que estas otras formas de organización no reciben presupuesto del estado sino del municipio al cual pertenecen⁷, Pinotepa Nacional adscribe a su territorio y a su presupuesto a cuatro agencias municipales, 26 agencias de policía y dos núcleos rurales, de entre las cuales sobresale una constante: la mayoría son comunidades afro-oaxaqueñas que viven en situaciones de alta marginación y en donde la migración hacia Estados Unidos es indiscutible desde hace más de treinta años.

Mapa 2. División geográfica y política de Oaxaca por regiones y municipios. Las áreas marcadas con verde corresponden a la ciudad capital de Oaxaca de Juárez (centro) y al municipio de Pinotepa Nacional (izquierda).



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI).

⁷ Actualmente, Collantes recibe un presupuesto mensual de poco más de setenta mil pesos. Anteriormente, y debido a diferencias partidistas con el municipio de Pinotepa Nacional, recibía una tercera parte del presupuesto actual.

Collantes es una de las muchas poblaciones afro-oaxaqueñas que habitan la costa chica. La conformación de esta población ha estado intrínsecamente relacionada al establecimiento de una de las haciendas despepitadoras de algodón, de la que todavía se conservan algunas ruinas⁸ y que perteneció a Don Cosme del Valle. Durante los años que se mantuvo en funcionamiento, todavía hasta antes del fin de la Revolución mexicana (Victoriano Ayona Corcuera, 2012, entrevista), la búsqueda de empleo atrajo a familias de otras poblaciones afro-oaxaqueñas a Collantes. Por otro lado y con base en documentos históricos, se sabe también que muchos de los negros cimarrones del periodo de la colonia se refugiaron en la costa chica (AHNO, 2012; Aguirre Beltrán, 1972).

Debido a la cercanía de estos territorios con el mar y a que muchos esclavos buscaban regresar a África, estos territorios se convirtieron en *regiones de refugio* que, posteriormente, dieron lugar a nuevas formas de organización social como fue el caso de Bajos de Coyula, población que también está circunscrita a la región costa y que está reconocida como una de las primeras poblaciones de negros cimarrones en la región. Es importante mencionar que cuando Aguirre Beltrán (1972:292) problematiza la existencia de *regiones de refugio* en el México colonial, tema que además fue eje fundamental en otra de sus obras, no habla únicamente del establecimiento de poblaciones de negros cimarrones en ellas. Se refiere a estas zonas, principalmente, cuando trata el tema de la preservación del sistema de castas en ciertos territorios de difícil acceso. Situación que, desde su perspectiva, impide la integración de dichos pueblos en la vida nacional.

II. La memoria ambulante: los diablos de Collantes

La Danza de los diablos es una expresión afro-oaxaqueña y afro-guerrerense que narra parte de la vida cotidiana de los africanos y afrodescendientes, en condición de

⁸ Gracias al apoyo de los fondos del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales Y Comunitarias (PACMYC) del Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) se publicó un documento que buscaba dar a conocer la historia de la conformación de Collantes, así como la historia de la Danza de los diablos en la misma población (Rojas, 2007). En este documento se dice que hubo dos haciendas; la primera de ellas perteneciente a un español de nombre Don Cosme del Valle, dedicada al despepite de algodón, y la segunda de otro español Don Manuel de Collantes, hacendado del que se asegura se debe el nombre de la comunidad.

esclavos, durante los primeros años de la colonia en la región. Esta danza es ejecutada por distintas poblaciones de la Costa chica guerrerense y oaxaqueña, de esta última destacan Santa María Chicometepepec, Morelos, Lo de Soto, El Ciruelo, Llano Grande, Corralero, Collantes, entre otras (Mapa 3). Cabe decir que en la Costa chica guerrerense, en Cuajinicuilapa⁹, durante las festividades de Todos Santos se lleva a cabo un encuentro de las Danzas de los diablos, al que asisten diferentes pueblos afro-oaxaqueños y afro-guerrerenses. Es importante considerar que cada población tiene una representación de esta danza, basada en la interpretación y la apropiación de ciertos elementos, puede observarse que entre estas poblaciones existen elementos similares y, otros más, agregados o modificados.

Cuando hago referencia, en el título de este apartado, a la memoria ambulante busco empatar la capacidad de los sujetos participantes en el *ritual encarnado* de reapropiar las experiencias colectivas en la representación de ciertas danzas y en la ejecución de la música, consideradas tradicionales. Dicho sea de paso, este supuesto parte de una lógica experiencial en la cual, el ejercicio de la memoria colectiva se construye a partir de la suma de las memorias personales para permitir un polifonía de interpretaciones del ritual.

La Danza de los diablos está incorporada a los rituales de Todo Santos¹⁰ y se baila el último día del mes de octubre y los dos primeros días de noviembre. En Collantes la costumbre consiste en bailar por las calles del pueblo, en donde los danzantes se detienen en ciertas casas mientras *El Terrón* y *La Minga* (abundaré más adelante en estos personajes) roban ofrendas de los altares. Lo que motiva a que los diablos se detengan a bailar tiene que ver con la petición de los anfitriones, quienes les ofrecen trago y dinero a cambio de la danza y los versos dedicados a la familia que los recibe. El 02 de noviembre es el día de las velitas y aunque esta costumbre se ha ido perdiendo generacionalmente, todavía hay mujeres que trazan el camino de la puerta de sus casas a la calle con velas que dejan encendidas durante gran parte de la noche. Finalmente, el 03 de noviembre se llevan flores al panteón y la Danza de los diablos se

⁹ Uno de los textos más conocidos de Gonzalo Aguirre Beltrán (1985), *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, tuvo lugar en esta población afro-guerrerense a finales de la década de los cuarenta.

¹⁰ Durante la víspera del 01 de noviembre y hasta el día 03 se festejan, en diferentes lugares de México, las fiestas de Día de muertos. Todo Santos es el nombre que se le atribuye al 02 de noviembre, día en el que se cree que los muertos grandes asisten al mundo de los vivos, quienes los honran con altares de flores, frutas de la temporada y comida.

ejecuta por vez última en ese lugar. En años anteriores, el consumo de alcohol por parte de los danzantes era atribuido a las largas jornadas de baile que requería fortaleza física para soportar el desgaste o, en su caso, inhibirlo; a esta razón se atribuye también la participación exclusiva de hombres.

En Collantes esta danza es ejecutada por veinte danzantes. Uno de ellos, *La Minga*, viste la ropa tradicional de las mujeres de la Costa chica, usa una peluca enmarañada y una máscara de mujer con la cara blanca; lleva en una mano una muñeca de trapo, su hija, y en la otra mano una *cuarta*¹¹. Los otros diecinueve visten una camisa y un pantalón de tela color beige con vivos color café, similar a los que usaban los soldados de épocas pasadas¹²; usan botas de baile y cuatro pañuelos rojos: uno amarrado en la cabeza, otro en el cuello, otro en la cintura y otro que cuelga de éste último. El vestuario se completa con el uso de máscaras zoomorfas¹³ hechas a base de cuero de venado, con largas barbas confeccionadas con la crin del caballo que les llegan hasta el pecho y con cuernos de venado¹⁴ en la frente. Uno de los integrantes, *El Terrón* o diablo mayor, se diferencia del resto porque sujeta una *cuarta* en la mano y porque adiciona unas chaparreras de cuero a su indumentaria, además que las barbas de su máscara son más abundantes que las de los otros bailarines.

Javier Ayala Calderón (2011), quien realizara una investigación historiográfica referente a la asociación del diablo con la población negra en los documentos de la colonia española en México, menciona que la relación de las tinieblas y la maldad tuvo como base ciertas creencias religiosas, pregonadas por los evangelizadores, que sostenían que el día era “el horario que pertenecía a los siervos de Dios” (Ibíd.:164) y, por lo tanto, dejaba para el horario nocturno todo aquello atribuido a la maldad y al diablo. La construcción de imaginarios sociales, que sustentaban la relación diabólica con la población negra, se justificaba en que “el infiel y el pagano que tuvieran el infortunio de poseer una piel señalada con el color de la noche consecuentemente encarnarían también la idea del mal” (Ibíd.: 156). Esto puede comprenderse también

¹¹ Consiste en una especie de látigo hecho a base de cuero de res sostenido de un mango de madera.

¹² Anteriormente se vestían ropas viejas y maltrechas, el cambio del vestuario se dio durante la asistencia de Collantes al primer Festival Costeño de la Danza, a petición de Margarita Daltón, en 1982.

¹³ Javier Ayala Calderón

¹⁴ En otras poblaciones, como el caso de La Boquilla Chicometepepec, las máscaras tienen una base de cartón, están cubiertas total y únicamente de crin de caballo, y llevan los cuernos de venado pintados de rojo. En otros casos, incluso en Collantes, las máscaras están hechas a base de madera.

bajo la relación de clase, entre dominantes y dominados, Ayala Calderón analiza las posibles razones por las cuales los indios no pasaron por la misma situación de estereotipia, “había más negros que indios y, por lo tanto, resultaban un grupo más peligroso para los españoles” (Ibíd.: 169). Algunas de las premisas, de las cuales parte este autor, radican en la idea de que la construcción de dichos imaginarios sociales novohispanos tuvieron, evidentemente, un carácter estratégico que descansaba en los ideales sociales que pregonaban como únicos y verdaderos, entre ellos la religión y la situación de clase.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Don Julio Calleja, *El Terrón*, antes de salir a bailar por las calles del pueblo. Collantes, 01 de noviembre de 2012).

Durante el baile, los danzantes hacen dos filas, cada una de nueve hombres; el paso básico es el zapateo, mismo que complementa la música con el estrepitar de la tarima. *La Minga* y *El Terrón* andan sueltos entre las filas, ambos se encargan de corregir con su *cuarta* al danzante que no lleve el paso o que no esté bien alineado con su igual de la otra fila. *La Minga*, además, juega con el público y le coquetea para provocar la ira de su marido, *El Terrón*, quien la azota con la *cuarta* cada vez que la descubre. La función

del diablo mayor consiste, principalmente, en liderar el baile dando señales, tanto a los músicos como al resto de los danzantes, para iniciar o concluir cada son o, en el caso del *Son del jarabe*, cada encuentro entre danzantes.

La música es ejecutada por tres instrumentos, una armónica; una quijada de caballo, llamada *charrasca*, y un tambor de fricción, considerado instrumento originario de África, que de acuerdo a la población es llamado tigrera¹⁵, arcusa, bote o bajo. La música que acompaña la Danza de los diablos está compuesta por seis sones, el *de los diablos*, el *de los pañuelos*, el *de los periquitos*, el *de los tenangos*, el *de los versos* y el *del jarabe*. Para cada son los danzantes agregan un elemento característico, por ejemplo, en el *Son de los pañuelos* los danzantes sacan el pañuelo que cuelga de su cintura para sostenerlo en lo alto mientras giran; en el *Son de los versos*, al menos una pareja de danzantes se acerca al micrófono para dedicar a los anfitriones un verso en donde se describe la participación de los diablos en la fiesta. Estos versos consisten, regularmente, en una rima de dos oraciones, cada una se repite dos veces, que va seguida del grito ¡Ruja! Actualmente el encargado de componer los versos es Don Luciano Bernal Herrera, también danzante. Durante su participación en la Guelaguetza del 2011 se dijeron los versos que a continuación re-escribo:

Llegaron los diablos con muchas sorpresas,
 llegaron los diablos, con muchas sorpresas;
 estamos bailando en la Guelaguetza,
 estamos bailando en la Guelaguetza.
 ¡Ruja!
 Llegaron los diablos cortando carrizo,
 llegaron los diablos cortando carrizo;
 son originarios de Puerto Minizo,
 son originarios de Puerto Minizo.
 ¡Ruja!

Después de la visita del Comité de autenticidad en el 2012, se les solicitó a los diablos de Collantes que regresaran al vestuario original, aquel de las ropas gastadas y maltrechas. Es curioso porque, en entrevista con la actual presidenta del comité, se ha criticado la participación de La Boquilla Chicometepepec en el 2001, justamente, por el

¹⁵ Se le ha dado este nombre porque, ciertos pobladores de la zona, aseguran que el sonido de este instrumento asemeja el rugir de un tigre, animales que se rumora existieron en tiempos pasados. Aquí puede haber un error de conocimiento porque no se ha demostrado que habitaran tigres, sino jaguares en la región.

uso de este vestuario. Este proceso de reapropiación lo retomaré en el siguiente capítulo, por lo pronto he de aclarar que muchas de las representaciones que han tenido espacio en La Guelaguetza oficial fueron resultado también de sus propias demandas, porque las delegaciones invitadas tenían que acudir con una representación original y apegada a la memoria de los pueblos para remarcar lo que asumían como propio. No obstante, la originalidad que la Guelaguetza oficial solicita a las delegaciones invitadas, en lugar de ofrecer un espacio abierto al diálogo entre los pueblos y sus memorias, juega a ser más desapegada de las mismas. La espectacularización de dichas memorias se hace evidente cuando se solicita que tanto el vestido como las danzas sean vistosas y ofrezcan al público la posibilidad de una contemplación (Cf. Débord, 2002:41-43) apabullante de colores y formas. Pese a que estos se encuentren orientados hacia un *ritual descarnado*, al no considerar la importancia simbólica de los cuerpos que participan en él.

Esta representación de la memoria de los pueblos en la Guelaguetza oficial se caracteriza, entre otras cosas, por remarcar las diferencias físicas, lingüísticas y rituales entre los demás grupos de baile, incluso de la misma región. Fue, precisamente, a partir de estas diferencias que el Comité de autenticidad se consagró con la autoridad discursiva que legitima dichas características, al grado de hacer permisible el uso o no de cierta clase de calzado o vestido, de acuerdo a realidades apegadas a mitos y estereotipos locales. Alberto Vargas, por ejemplo, describía así la participación de la delegación del Istmo en uno de sus bailes tradicionales: “[l]a Zandunga, cuando sus intérpretes son auténticos, como en esta vez, significa el homenaje supremo que se rinde a la bella mujer istmeña” (1933:9).

¿Cuántas memorias se escriben y se recrean a partir de la cotidianidad y de la disputa por construir historias en el estado de Oaxaca? ¿Cuántas de ellas podrían insertarse en el diálogo que el cuerpo establece, o busca establecer, en el ritual? Estoy consciente que el cuerpo dialógico, es decir el cuerpo como símbolo performativo que tiene la necesidad social de contar cosas, podría no ser más que una construcción que para mis adentros quisiera encontrar pero, en el marco de las fiestas de la Guelaguetza, se han ido narrando historias y memorias locales que buscan ser representadas en escenarios más amplios. La fiesta de la Guelaguetza, si bien no ha sido una fiesta popular, sí ha sido bien recibida por un público diverso que la convierte en un escenario

ya no sólo de espectáculo, sino de memorias en disputa¹⁶ que encuentran en las representaciones rituales de la danza y la música un espacio para el diálogo y el reconocimiento.

Vida cotidiana, aprender a bailar bailando

Durante las primeras semanas de trabajo de campo en Collantes y, ante la ausencia de material bibliográfico que me ayudara a comprender *grosso modo* la complejidad del tema, llegué con la plena intención de querer conocerlo todo. De las primeras cosas que les preguntaba a los danzantes que fui conociendo, conforme pasaban los días, era la forma en la que habían vuelto propio su conocimiento de la danza. Me interesaba saber el proceso por el cual habían pasado durante sus primeros años para conseguir encarnar el ritual que la Danza de los diablos busca actualizar a través de cada ejecución. Mi sorpresa pasó de ser una simple demostración de mi poco conocimiento de causa, para convertirse en un proceso de aprendizaje, la mayoría de la población que sabe bailar los Diablos aprendió viendo bailar a las generaciones anteriores e imitando a los danzantes mayores.

Michael Houseman (2008) menciona que existe una *relación ritual* que tiene la capacidad de hacer actuar a las personas que participan en el ritual, dicha actuación está comprendida en la *performance* de lo que el cuerpo experimenta en el transcurso. Una interpretación, con base en la observación etnográfica, me lleva a identificar dos relaciones rituales alrededor de la imagen del diablo en Collantes que se extiende hacia la vida cotidiana, una de ellas es evidentemente emotiva, relacionada a la memoria ambulante, la otra es sexual, ambas cosas ofrecen elementos importantes presentes en el *ritual encarnado*.

La carga emotiva guarda una relación con el pasado mítico del pueblo y con las memorias familiares relacionadas a cuestiones de identidad y alteridad. En esta relación juega un papel preponderante la importancia del mito fundacional del pueblo, puesto que se dice que antiguamente eran 24 danzantes, cada uno representaba a las primeras 24 familias en llegar a Collantes (Rojas Sánchez, 2008). Otro mito presente en la danza

¹⁶ Me refiero a memorias en disputa bajo la idea de que la escritura de la historia ha estado asociada a la actualización de mitos que buscan legitimar y perpetuar ciertas relaciones de poder en el marco de lo nacional y, por lo tanto, de una identidad que nos acoge de manera generalizada y generalizable (Marzo, 2010).

rinde homenaje, de acuerdo con las fechas en las que tradicionalmente se lleva a cabo, a los compañeros y amigos del grupo que han fallecido. De esto último pude dar cuenta en la última parte de la experiencia etnográfica, lo retomaré más adelante en el capítulo cuarto.

La carga sexual tiene que ver con relaciones de parentesco y con la figura del hombre como eje articulador en la memoria ambulante de esta danza. Es importante mencionar que el grupo de los “diablos grandes” está integrado, mayoritariamente, por generaciones de danzantes. Es decir, los danzantes actuales guardan una relación de parentesco con los danzantes anteriores; asimismo, son los mayores quienes anuncian al grupo su recomendación para que uno de sus descendientes los sustituyan al retirarse, esta relación es principalmente patrilineal, aunque hay excepciones.

La imagen del diablo en la Costa chica juega un papel importante en las memorias de los pueblos afromexicanos de la región. Me refiero a ello pensando en que la diferencia, ilustrada en el sistema de castas de la colonia española, antepuso el color de la piel y otras características somáticas de ciertos grupos sociales en la creación de fronteras simbólicas. La piel negra fue asociada a la maldad por los indígenas de la región, sobre todo después de que la población negra tuviera mayores oportunidades de acceder al cargo de capataces. La carga sexual tiene que ver con un proceso de identificación de los hombres más jóvenes con los hombres mayores, esta interpretación surge a partir de las observaciones de campo, en donde pude notar que el grupo de danza principal de la población (los diablos) son mayoritariamente hombres mayores que actualizan las memorias locales a través del ritual encarnado y, evidentemente, de su papel de hombres adultos.

En una ocasión, tuve la oportunidad de conversar con Don Rufo, uno de los músicos de la armónica más adultos de la comunidad, la charla fue en el patio delantero de su casa que da a la calle principal. Don Rufo, de 75 años, después de responder a un par de preguntas me dijo que iba a tocarme unos sones para que los grabara y “me los llevara a mi pueblo” (Rufino González Piza, entrevista). La música atrajo la asistencia de algunos niños que jugaban cerca, al menos, dos de ellos comenzaron a bailar los Diablos cuando Don Rufo tocaba el *Son de los pañuelos*. Ver aquello era un espectáculo para mí, desde que me acerqué al tema de esta danza había considerado que el zapateado de los danzantes era tan complicado como echar tortillas en el comal, cosas

que habitualmente domina la población collanteña y en donde me sentía ridiculizada de vez en cuando.

Esta observación me llevó a preguntarle a cada uno de los Diablos cómo aprendieron los pasos y, posteriormente, me permitió comprender cómo se transmite el conocimiento de la danza y todo lo que ella implica, es decir, las relaciones rituales que he descrito anteriormente siguiendo a Houseman (2008). No hay un método de enseñanza estructurado para aprender a bailar los Diablos, la memoria del cuerpo juega a conformarse desde niño gracias a la mirada y al hacer. Conforme pasaron los meses, con la ocasional asistencia a los eventos donde los Diablos tan gentilmente me invitaban, pude aprender a vivir la danza, a reconocer las entradas y salidas, los cambios de ritmo en el zapateo y aprender a bailar.

Y aunque verme bailar era un espectáculo para la población collanteña, nunca supe a cabalidad por qué, al menos los Diablos se mostraban muy orgullosos cada vez que se presumían unos a otros que “la güera” ya se sabía los pasos. En el siguiente capítulo abarcaré de manera más pormenorizada las notas etnográficas y mi experiencia en la comunidad en la observación de la vida cotidiana. Por lo pronto, cabe decir que la importancia de observar estas formas de vida y de relacionamiento en la comunidad tiene un interés específico basado en los aportes de Victor Turner (1988) en su estudio del *proceso ritual*.

Este autor menciona que no es posible acercarse a conocer el ritual de manera aislada, debe preverse que la danza, la música o la representación de ciertos mitos es una parte de un todo articulado al ritual. Por otro lado, la propuesta teórico-metodológica del *ritual encarnado* está pensada desde la idea de que el ritual no es sólo el instante en el que los músicos y danzantes se encuentran en el escenario. Ritual es una forma de producir y expresar nuestro conocimiento del mundo, es una manera de acercarnos a las realidades de ese mundo y tiene lugar en las expresiones corpóreas que demandan ser vistas.

Empero, todo lo que sucede tras bambalinas, aquello que está detrás del escenario y que la gente no suele ver también es parte del ritual, puesto que acompaña al músico y al danzante como una manifestación de su experiencia personal y colectiva. En algunos rituales, el proceso más que el resultado suele ser más importante. La diferencia entre estos rituales y aquellos que se nos presentan como espectáculo es,

precisamente, que descontextualiza al ritual de la experiencia fuera del escenario que la conforma.

Contexto lúdico, vivir la fiesta

Hay tiempos para el trabajo y tiempos para el descanso. Lo lúdico ha sido asociado al tiempo de descanso, empero el ritual implica una relación de trabajo bajo otros conceptos que ya no son los dados por los sistemas de producción, en donde existe el factor ganancia¹⁷ de por medio. Ciertas sociedades, quizás aquellas menos urbanizadas, rigen su vida social y económica con base en los tiempos de la naturaleza, es decir, se trabaja la tierra durante la época de sequía y se descansa durante la de temporal. El descanso que viene con las lluvias deja lugar a la contemplación (Débord, 2002) y a lo sagrado. No obstante, en su relacionamiento con otras sociedades, los tiempos para lo lúdico se han ido extendiendo y los calendarios festivos han sumado más días de festejo.

¿Cuál es la importancia de relacionarnos a través de lo lúdico? Habría con razón, quienes afirmen que el espacio de juego ofrece una libertad aparente para relacionarnos. Es importante reiterar que el concepto de lo lúdico del cual se parte para este análisis ofrece la posible existencia de un tiempo alterno, el de la simulación, así como relaciones basadas en el ritual y la no-creencia (Araiza Hernández, 2010). Considero que, pese al idealismo de la libertad social que lo lúdico ofrece, como afirmaría Bajtin (1987) en el desarrollo de su teoría sobre lo carnavalesco, siempre hay fronteras simbólicas que buscan re-afianzar, sobre todo en el escenario de lo festivo, la idea de lo diferente, la imagen mental que nos hemos construido del “otro” con quien se nos ha negado o se nos ha restringido el diálogo.

Elizabeth Araiza (2010:140) menciona que es conveniente reparar en el supuesto del juego como la relación entre las fronteras del mundo sensible y el mundo de las ideas, en donde no existe una separación entre ambos mundos sino un vínculo y un producto de la existencia social-temporal-real e imaginaria. Esta autora parte del análisis de lo lúdico, propuesto por Victor Turner, para reflexionar que el juego “es una acción contingente que se conjuga al conjuntivo, indicando la posibilidad, lo que podría ser” (Ibíd.:152). Se podría pensar, entonces, que esta idea del juego en el ritual favorece el

¹⁷ Refiriéndome estrictamente a la cuestión económica.

libre relacionamiento entre los sujetos, no tanto por la transgresión de las instituciones y las normas que median lo social, sino por la apariencia y la simulación de los mundos posibles que el sujeto hace consciente a través de la imaginación y que, llevado a un análisis pormenorizado, pudieran tener implicaciones en el mundo de lo sensible.

Durante los tres meses de trabajo etnográfico en Collantes, pude acompañar a los Diablos a dos fiestas, una de tipo tradicional en una comunidad mixteca que consistió en la mayordomía de San Pablo, donde se había considerado la participación de la Danza de los diablos. Otra, de tipo política que consistió en la visita de Josefina Vázquez Mota a Puerto Escondido, como parte de su campaña electoral para la presidencia de la república. Ambas tenían sus diferencias evidentes, en la primera, los collanteños asistían como invitados especiales a la mayordomía, representaban lo diferente que legitimaba la tradición de la mayordomía de San Pablo y que, además, buscaba la convivencia pacífica con la alteridad. Para ello, los mayordomos ofrecían a los danzantes y músicos comida y bebida como pago por su asistencia.

En la segunda, los Diablos habían sido contratados por los panistas de la región para llevar un espectáculo de música y danza a la candidata, se buscaba hacer una réplica del Festival Costeño de la Danza y brindar un espectáculo de lo *multicultural* (Cf. Follari, 2010) en la región. En este último, los organizadores no les ofrecieron ni agua, el transporte de Collantes a Puerto Escondido corría por cuenta de los organizadores, además del pago a los músicos y danzantes. Además de estos dos escenarios, como se ha venido mencionando anteriormente, pude constatar la ausencia de los Diablos collanteños en las Guelaguetzas de la Ciudad de Oaxaca.

Las Guelaguetzas

Desde los años de la colonia española y con el establecimiento de la Antequera del Valle, hoy actual Ciudad de Oaxaca, los antiguos pobladores del valle celebraban, cada tercer y cuarto lunes del mes de julio, las festividades de los *Lunes del cerro* en el Cerro de la Bellavista, ahora llamado Cerro del Fortín. Dichas fiestas eran resultado del sincretismo de la adoración de la diosa náhuatl Centéotl, o diosa del maíz, y de las fiestas de la Virgen del Carmen. Uno de los cronistas del estado, José María Bradomín (1991), cuenta que la adoración de esta diosa provino del establecimiento de una colonia mexicana en el valle de Oaxaca, impuesta por el príncipe Ahuitzotl, quien además ordenó

la edificación de un centro ceremonial consagrado a Cénteotl, así cada año para las fiestas en honor a esta deidad “se reunían al pie del *Daninayaaloani* (Cerro de la Bellavista) la nobleza y el pueblo de la colonia para elegir a la doncella que, después de representar a la Ceres nahoa durante los ocho días de la fiesta, sería sacrificada en aras de la deidad de las mazorcas” (Ibíd:41-42). Con la llegada de los españoles al Valle de Oaxaca, y con el impulso de la evangelización en el estado, se construyó sobre este centro ceremonial el actual templo del Carmen Alto.

De acuerdo con la historia oral y mítica de la ciudad relatada, principalmente, por Pedro Camacho en la *Leyenda de la fiesta del Lunes del cerro* (1944), la tradición ancestral consistía en subir al cerro y ofrendar parte de las cosechas a la diosa Centéotl en muestra de agradecimiento, debido a que esta deidad estaba asociada a la tierra y a la fecundidad, dichas ofrendas se acompañaban de la música y el baile ejecutado por quienes ofrendaban, “[e]l pueblo disfrutaba allí [en el *Daninayaaloani*], anualmente, las primicias de los frutos cosechados en los campos, recogiendo las flores más preciosas, las semillas y legumbres mejor cultivadas y las plantas de más exquisitos aromas para llevarlos en ofrendas a los altares de la Ceres mexicana” (Ibíd.:10).

Hace unos años la costumbre de subir al Cerro de la Bellavista por las escalinatas que comienzan en la calle de Tinoco y Palacios, justificaba la ocasión, en donde los más jóvenes se daban cita, para recorrer el *Paseo de las azucenas*, llamado así porque los hombres acostumbraban regalar flores de azucenas a las mujeres y, con ello, abrir la posibilidad de un romance.¹⁸ A los costados de las escalinatas, otras personas se dedicaban a ofrecer alimentos y bebidas a los transeúntes con la intención de hacer más ameno el paso por las cientos de escaleras que lo llevaban a uno al Cerro de la Bellavista, nombrado así porque se decía que desde la cima se alcanzaban a ver los tres valles vecinos: Etlá, Zaachila y Tlacolula (Ibíd.:9). Este ritual encarnado en la memoria del cuerpo, se preserva hasta nuestros días, la importancia que los asistentes al Cerro del Fortín constatan que tanto la caminata como la espera son parte de “vivir la Guelaguetza”.

¹⁸ En el *Paseo de las azucenas* se daban lugar las los grupos sociales dedicados a la servidumbre y, muchas veces, asistían los habitantes de los valles vecinos: Zaachila, Etlá y Tlacolula. Tanto hombres como mujeres jóvenes veían la ocasión ideal para el enamoramiento y la posibilidad del matrimonio. Pese a que este ritual de iniciación al matrimonio ha perdido vigencia, existen otros contextos lúdicos, como las fiestas patronales por ejemplo, en donde pueden observarse este tipo de prácticas sociales.

Para 1932, con el bicentenario del nombramiento de ciudad a la antes llamada Antequera del Valle, se organiza en honor al entonces Presidente de la República Abelardo Rodríguez, un Homenaje Racial que intentaba dar cuenta de la diversidad cultural, folclórica y gastronómica en el estado. Dicho homenaje tuvo lugar en el Cerro de la Bellavista durante las festividades de los Lunes del cerro. A este primer homenaje fueron invitados diferentes grupos de danza de la ciudad, algunos de los cuales se distinguían por la ejecución de las danzas consideradas tradicionales de ciertas regiones, como el caso del Instituto Mejía y la Danza de la pluma de la región de Valles Centrales. Cabe aclarar que, para aquellos años, Oaxaca estaba dividida en siete regiones, las actuales Sierra Juárez y Sierra Sur eran una sola.

A este primer Homenaje Racial fueron invitados, también, pueblos a cuyas identidades se atribuían características de legitimidad, dado el apego a sus tradiciones pasadas¹⁹, y entre los cuales destacaba la particularidad de ser pueblos indígenas. El ritual de subir al cerro para ofrendar y agradecer por los dones concedidos no ha perdido el gesto ritual que le caracteriza, pese a que la asistencia y participación de las delegaciones sea parte de un discurso del estado que ha buscado añadirle un carácter político y de “diversidad cultural”. Muestra de este ritual encarnado es la exposición prolongada al sol en la asistencia a cualquiera de las Guelaguetzas en la Ciudad de Oaxaca, esta característica del “padecer” tiene, indudablemente, una relación con lo vivencial y con la memoria que el cuerpo hace de su participación en dicho ritual.

Las representaciones de las siete regiones estuvieron presentes, según lo constata la crónica de Alberto Vargas (1933). La asistencia de estas delegaciones al homenaje consistió en la ejecución de la música y danzas tradicionales o características de la región a la que pertenecían. Con la intención de honrar la visita del presidente de la república y su esposa, se solicitó a estos pueblos que llevaran regalos en condición de *guelaguetza*²⁰. Vargas, por su parte, justifica la participación de los pueblos invitados

¹⁹ El resguardo de las tradiciones y costumbres ancestrales, en muchos de estos pueblos, se debía a la falta de vías de comunicación. Dada la orografía del estado y a que, las dos cadenas montañosas que atraviesan el país coinciden en Oaxaca, no existían carreteras para acceder a estos pueblos.

²⁰ La intención de invitar al presidente de la república y de ofrecer regalos en condición de *guelaguetza* buscaba que dichos dones fueran devueltos como favores políticos. La ciudad había sido afectada por un terremoto en 1931, el gobierno local buscaba enmendar los daños con el apoyo del gobierno federal. Por parte de las delegaciones, se esperaba que la presencia de dichas comunidades en el escenario de la fiesta las beneficiara dirigiendo la mirada del gobierno hacia la atención de sus demandas económicas,

diciendo: “noble Guelaguetza oaxaqueña que operando sobre el alma del indio desde tiempos pretéritos, le ha creado la grata y fortificante convicción de no estar solo en el dolor y de encontrarse dispuesto para empresas de solidaridad y compromisos de concordia” (Ibíd.:3).

Años más tarde, Jesús Lizama Quijano, quien realizara una investigación sobre la Guelaguetza oficial y las festividades asociadas a ésta, desde un enfoque histórico, hace una crítica a la institucionalización de esta fiesta porque, desde su perspectiva, “[l]a Guelaguetza había nacido del poder político, por lo que no estaría exenta de sus influencias y sería utilizada cuantas veces fuese necesario, para quedar bien con políticos” (2006:147). Puedo observar, *grosso modo*, que existe una doble interpretación de la tradición, una por parte del estado, en calidad de creador del Homenaje Racial, y otra por parte de los pueblos asistentes a la fiesta; asimismo observo una doble re-apropiación, en donde el estado actúa como eje mediador de la tradición y el turismo a partir de la invención de la Guelaguetza oficial, y en donde un grupo social, constituido a partir de objetivos similares, ha empleado un contra-discurso para hacer públicas sus demandas sociales a los asistentes de la Guelaguetza popular.

Una posible interpretación a la trascendencia de ciertas relaciones rituales y al actuar del cuerpo, como símbolo performativo en la Guelaguetza, es que éste se resiste a la institucionalización del ritual, tanto así que permea la memoria sobre el discurso del estado. Como algunos teóricos (Cf. Didi-Hubermann, 2004) de la memoria han advertido anteriormente, la memoria es mucho más que un ejercicio por no olvidar, implica la acción cotidiana de recordar y, sobre todo, de vivir.

En 1953 se oficializa el nombre de Guelaguetza, aunque desde la invención del Homenaje Racial el uso de la palabra se atribuía a los regalos que los pueblos llevaban a los invitados políticos. Actualmente, la Guelaguetza se sigue realizando cada tercer y cuarto lunes del mes de julio, a excepción de que alguno de esos lunes fuese 18 de julio, aniversario luctuoso de Benito Juárez²¹; de ser el caso se recorre al último lunes de julio y al primero de agosto. Durante los primeros años de la Guelaguetza oficial, la participación de los pueblos en esta fiesta se hacía por invitación del estado a través de

educativas, de salud, etcétera. Cabe decir que muchas de las comunidades que, hasta la fecha, continúan participando en la Guelaguetza buscan que el don les sea devuelto de manera similar.

²¹ Benito Juárez era oriundo de San Pablo Guelatao, Oaxaca y ha sido el primer y único presidente indígena del país.

la Delegación de Turismo. Para 1987 se formó un Comité de autenticidad y, con ello, se abrió la convocatoria para que fueran los pueblos quienes solicitaran su participación a través de una carta escrita por la autoridad municipal competente.

Durante los meses de marzo, abril, mayo y parte de junio el Comité de autenticidad, en atención a las solicitudes de participación, visita a las comunidades para evaluar su presentación. Para el mes de julio se hace llegar a la gubernatura del estado la propuesta del Comité de autenticidad acerca de las delegaciones aprobadas²², de acuerdo a las ejecuciones hechas durante las visitas. Dicho comité está conformado por concedores de las danzas de los pueblos, coleccionistas de trajes típicos, maestros de danza, antropólogos, entre otros. Dentro de las características a evaluar por el comité está el resguardo de los elementos considerados tradicionales en cuanto a vestido, música y danza se refiere. Para los organizadores de esta fiesta, la calidad de la danza es tan importante como el vestuario; Javier González, uno de los funcionarios de la Secretaría de Turismo encargado de la selección y recepción de las delegaciones participantes, menciona que la Guelaguetza ha sido considerada un espectáculo de alto nivel del que se espera mucho más que buena calidad interpretativa por parte de los danzantes y músicos, se insiste que las delegaciones luzcan “presentables” y que los “rasgos físicos” de los danzantes coincidan con la imagen que permea el imaginario social en el estado, principalmente, alrededor de los pueblos indígenas.

Actualmente, en Oaxaca existen diferentes representaciones de esta Guelaguetza fuera de la capital del estado, sobre todo en aquellos municipios cuyo presupuesto alcanza a cubrir los gastos de hospedaje y transporte que demanda la participación de otras delegaciones; los cuales se encuentran en algunas de las áreas ganaderas y citrícolas más productivas en el estado, tal es el caso, por ejemplo, de Río Grande en la costa chica. En la ciudad capital, a partir del 2006, se organiza, en paralelo, una Guelaguetza llamada “popular”. Esta fiesta ha sido producto de uno de los movimientos sociales más radicales que hasta la fecha han tenido lugar en la Oaxaca contemporánea, el movimiento magisterial-popular conocido posteriormente como la Asociación Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), que reunió a profesores adscritos al

²² La selección de las delegaciones, por parte del comité, no son un hecho irrevocable, puesto que la decisión final la toma el Gobernador del Estado y la Secretaría de Turismo en conjunto.

Sindicato Nacional de Trabajadores del Estado de Oaxaca (SNTE), sección 22 y que, con el paso de los meses, atrajo la participación de otros actores sociales.

La Guelaguetza popular buscaba hacer públicas las demandas de la APPO referentes a los problemas sociales, políticos y económicos de cada región, valiéndose del acto colectivo de la fiesta y de lo atractivo del folclor para ciertos públicos extranjeros. En julio de ese año, la APPO amenazaba con boicotear la Guelaguetza oficial, llamada por ellos mismos “comercial”. Dicha amenaza se cumplió, desde tempranas horas del 16 de julio grupos de manifestantes impidieron el tránsito por la carretera federal que lleva al Cerro del Fortín; para entrada la tarde de ese mismo día, se rumoraba de varios lesionados a causa del encuentro entre APPO's, como solía llamárseles, y policías estatales. Para la mañana del 17 de julio, varias barricadas y un cuantioso número de manifestantes impidieron el paso al Cerro del Fortín, la Guelaguetza “comercial” no se llevó a cabo y, en vez, la APPO organizaba su primera Guelaguetza popular para el cuarto lunes del mes.

No obstante, esta Guelaguetza popular ha repetido ciertos parámetros de selección de los pueblos participantes, en donde se le atribuye el carácter de autenticidad a las identidades indígenas del estado y en donde el espacio de visibilización de las poblaciones afro-oaxaqueñas es escaso, si no nulo. El don contractual opera de modo que los asistentes a la fiesta, quienes en comparación con la Guelaguetza oficial no pagan nada por la entrada, pueden devolver el don expresando su concordancia con la postura política que la APPO ha hecho clara desde el 2006, es decir, el escenario de esta fiesta popular se amplía hacia horizontes que alcanzan el carácter de proselitismo político. Por otro lado, los danzantes y representantes de las diferentes delegaciones ofrecen, de igual modo que en la otra, los frutos y productos característicos de su región. Es importante resaltar que, durante los ochenta años que la Guelaguetza oficial tiene de haber sido convocada por el gobierno, en sólo tres ocasiones se ha distinguido la participación de danzas afro-oaxaqueñas, en el 2000 y en el 2001 con la Danza de los diablos de Santa María Chicometepc y, años más tarde, en el 2011 con la Danza de los diablos de Collantes; ambas agencias municipales, la primera perteneciente al municipio de Huazolotitlán, adscritas al distrito de Jamiltepec.

Puede observarse que ambas Guelaguetzas en la Ciudad de Oaxaca, tanto la oficial como la popular, se han adscrito a diferentes causas que van desde la atracción

turística hasta la denuncia social, pasando por el discurso de las identidades oaxaqueñas. Dichas acciones han buscado dotar de significados la participación de las delegaciones, empero la memoria ambulante de estos pueblos sobrepasa las capas discursivas de dichos escenarios y busca reapropiarse de la fiesta, a partir de las relaciones rituales que han sostenido el acto de donar como una acción ritual en Oaxaca, desde años atrás.

Todos Santos

En México existe la idea de que durante ciertos días del año los muertos conviven con los vivos. Durante estas fechas, que van del 31 de octubre al 03 de noviembre, familiares y amigos reciben a sus difuntos ofreciendo altares adornados con flores y acompañados de frutas y comida. Las festividades de Día de muertos en México están cargadas de elementos simbólicos que van desde el empleo particular de la flor de cempasúchil, de color anaranjado, olor intenso y cuyo uso medicinal en ciertos pueblos data de la época prehispánica, hasta el uso de inciensos y veladoras. El número de escalones que habrá de tener el altar varía según el lugar, en la mayoría de los lugares se estilan los siete escalones que representan, una lectura bíblica, del camino para llegar a la gloria. En otros lugares, también, se acostumbra que el color del mantel sea morado, porque dicho color está asociado al duelo.

En la costa chica oaxaqueña y guerrerense, es tradición de ciertas poblaciones, la representación de la Danza de los diablos por las calles del pueblo y en el panteón. De acuerdo con la historia oral de la comunidad de Collantes, la tradición de la Danza de los diablos en Todos Santos tiene sus inicios en épocas pasadas, durante el establecimiento de las primeras cuadrillas africanas y afrodescendientes que trabajaban para la hacienda de Don Cosme del Valle. Cuenta la gente que los trabajadores de la hacienda se reunieron para honrar la memoria de sus dioses africanos, ofreciendo principalmente al Dios *Ruja* el vino, la música y la danza de aquella ocasión.

La historia oral de la comunidad describe que en aquella ocasión los hacendados españoles descubrieron con sorpresa dicha ceremonia al dios *Ruja* y les acusaron de paganos (Rojas Sánchez, 2008). Eso aunado a la relación entre el diablo, la oscuridad y su color de piel hizo que la gente local comenzara a llamarlos diablos. Inicialmente, según la memoria collanteña, esta danza recibía el nombre de Los Tenangos, no obstante se hizo del conocimiento de otros pueblos bajo el nombre de la Danza de los

diablos. Otras fuentes (Dagoberto Mariche García, 2012, entrevista) ahondan en que el uso de las ropas maltrechas y sucias consistían en la representación de los muertos que salían de sus tumbas para Todos Santos, otros más, mencionan que la representación de los diablos no puede ser sino con ese vestuario porque “¿cuándo ha visto usted a un diablo limpio?” (Gregorio Cruz Rodríguez, 2012, entrevista).

III. Marco teórico y conceptual. Hacia el establecimiento de una metodología en el estudio del *ritual encarnado*

Muchas personas piensan que la parte teórica de un texto es siempre la más aburrida. No discrepo del todo de esa idea pero, ahora, he de manifestarme como una neófita apasionada de este tipo de lecturas quizás, para algunos, más fastidiosas. Resulta que hay siempre una propuesta, en este mar de conceptos y teorías, que busca rebasar lo representado y lo descrito. Cada texto tiene historias que, con el paso de los años, van siendo descubiertas y que enriquecen los postulados que los autores buscaban defender. Recuerdo que, en la facultad, un profesor encontró la manera de interesarnos en la lectura de textos académicos a partir de estas historias y estos detalles. Hacerse estudioso de tal o cual autor es, en resumidas cuentas: observarlo y descubrirlo para hacerse buenos conocidos.

Los datos etnográficos que he venido subrayando a lo largo de este capítulo, indican la pertinencia de articular en un plano analítico al ritual y al cuerpo para construir un enfoque en términos de *ritual encarnado*. Ambos, por su cuenta, han sido inspiración de diversas escuelas de pensamiento. Sin embargo, ya en años recientes, han sido varios los autores que pretendieron empatar estas dos materias. Para esta investigación se busca, por un lado, aterrizar el concepto del ritual a partir del debate clásico del estudio del rito, el mito y la creencia con base en la teoría clásica sociológica de Émile Durkheim (1982), que permitirá conocer de dónde surge el interés por el estudio del rito como una representación de lo social y de las normas que lo rigen. Por otro lado, se pretende establecer un conocimiento del cuerpo a partir de la *performance* y de los símbolos de los que se acompaña.

Para esto último, me baso en la obra de Victor Turner (1999), para sentar una metodología referente al análisis del símbolo y, pese a que el trabajo de Mary Douglas

(1988) se sitúa en una corriente que guarda poca relación con lo propuesto por Turner pero cuya influencia de la escuela durkheimiana es evidente, quisiera retomar de la autora los conceptos de *suciedad* y *contagio* para comprender la importancia del cuerpo como símbolo. Posteriormente, profundizaré en el concepto de la *performance* y sus representaciones del *drama social* de acuerdo a los aportes epistémicos de Richard Schechner (1988), Turner (1974; 1988) y Díaz Cruz (1996; 2008) en cuanto al uso del espacio, a la participación del público en la puesta en escena, entre otros.

Antes de dar paso al siguiente acápite, debe aclararse que los conceptos de *performance*, cuerpo y performatividad han sido motivo de una serie indistinta de análisis interdisciplinarios. Uno de ellos, quizás de los más significativos, dada la importancia actual de los estudios de género y de la teoría *queer*²³, es el de Judith Butler (2002). Esta autora ha recurrido a la teoría de los actos del habla, propuesta por John L. Austin (1990), para retomar el análisis que Austin hace de los enunciados performativos para incidir en las prácticas discursivas, de la vida cotidiana, que resaltan la importancia de identificarnos como seres lingüísticos. Butler (2002:316) parte de la definición de dichos enunciados²⁴ para comprender las implicaciones sociales que los actos de nombrar conllevan. Para Austin (1990:47), los enunciados performativos, más allá de expresar una idea o una intención, mueven a la acción del receptor, sobre todo cuando se trata de actos rituales o ceremoniales. Estos enunciados producen una serie de materializaciones del habla que pueden comprenderse desde la relación imperativa de quien produce el enunciado y la forma en la que decide hacer uso del lenguaje, para expresar la intención que tiene hacia el receptor²⁵, hasta las conductas y las reacciones que de ese enunciado son resultado por parte de ese receptor.

²³ La teoría *queer* propuesta por Butler se refiere a la reivindicación de la “interpelación humillante” de los modos de nombrar a las comunidades homosexuales, su concepción de la reivindicación parte de los supuestos deconstructivistas derridianos que hacen de la repetición, la apropiación de la ofensa para entonces “poder refutar su empleo homofóbico en el campo legal, en las actitudes públicas, en la calle, en la vida ‘privada’” (2002:318, 322).

²⁴ En algunas traducciones se ha empleado el término realizativo en vez de performativo (Butler, 2002a:55), dicha traducción viene de *performatory*, Austin (1990:47) menciona que el enunciado performativo “[i]ndica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo”.

²⁵ Austin identifica tres tipos de actos del habla, cada uno guarda relación al uso del lenguaje en la expresión de una idea pero, también, en la búsqueda de generar una acción en el otro. Dichos actos pueden distinguirse como *locucionarios*, propios al uso de la lengua, *ilocucionarios*, o el acto mismo de decir algo, y el *perlocucionario*, atribuido a la acción que tanto el uso de la lengua como del lenguaje tienen como resultado en el receptor (1990:145-146).

De ahí que Butler establezca una relación entre el cuerpo y lo performativo, correspondencia que cobra vital importancia cuando nos referimos a los actos de interpelarnos socialmente y a la serie de relaciones que establecemos con el lenguaje, al ser éste último el núcleo formador de la ideología y la principal convención social que rige nuestros modos de interactuar. Uno de los argumentos principales de esta autora radica, desde la influencia deconstructivista de Jacques Derrida, en el poder que el lenguaje ejerce sobre los sujetos, puesto que “[s]i el poder que tiene el discurso para producir aquello que nombra está asociado a la cuestión de la performatividad, luego la performatividad es una esfera en la que el poder actúa como discurso” (Butler, 2002:316).

Desde el concepto y la aplicación de lo *queer* como política destructora de la señalización y la ofensa, Butler cuestiona “¿cómo se explica que aquellos que fueron expulsados, los abyectos, lleguen a plantear su reivindicación a través y en contra de los discursos que intentaron repudiarlos?” (Ibíd.:315). Tal interrogante viene de su interpretación del acto performativo de lo *queer*, es decir, de los resultados sociales que dichos actos generan en el señalado, para convertirse en una postura política que reivindica aquello por lo que se ha sido repudiado, los “abyectos”, como los nombra, generan un tipo de cohesión social basados en la identificación de sentirse heridos por el lenguaje.

Es importante, pese a las limitaciones teóricas que devienen tanto de la obra de Durkheim como de Turner²⁶ referentes a la relación entre símbolo, ritual y cuerpo, mencionar que el alcance de la perspectiva turneriana en el marco teórico de esta investigación se halla en su capacidad dialógica e interdisciplinaria que ha quedado señalada en las obras posteriores a *El proceso ritual* (1988). Es por ello importante recurrir al concepto tanto del símbolo performativo, aquel que hace más de lo que las estructuras rituales dice que debe hacer; como de la *performance* entendida, desde el enfoque teatral de Schechner (1988), como la dramatización de la experiencia personal y colectiva, pero también, como la capacidad expresiva del sujeto interpelante o actor de relacionarse, tanto con el espacio teatral, como con los sujetos interpretantes o

²⁶ Stallybrass y White (2009:27) mencionan que la capacidad transgresora, asociada a la idea del tiempo lúdico, a la que acuden Turner y Bajtin, en el estudio de los actos rituales carnavalescos, encuentra su principal limitante en la idea misma de transgresión. Ésta sólo puede ser analizada a través del proceso socio-histórico, mas no inmediato, que da cuenta de la apropiación de la experiencia ritual.

espectadores en los que tendrá lugar algún tipo de respuesta a las historias narradas a través de la performance, entendida como las expresiones corporales que acompañan el proceso de apropiación del ritual y de los símbolos que le dan forma.

El espectáculo de lo mítico. Émile Durkheim y los conceptos de rito, mito, creencia y ritual

El trabajo de Émile Durkheim (1982) está basado en una etnografía de las ceremonias rituales totémicas de la tribu australiana de los Warramunga. A lo largo del análisis, Durkheim busca interpretar los elementos simbólicos de dichos rituales, basado en la importancia que el autor adscribe al rito como necesidad humana del ser social y, también, como dramatización del pasado mítico de un pueblo. Durkheim (1982:346) parte del supuesto de que “[e]l rito consiste exclusivamente en recordar el pasado y, de alguna manera, en reactualizarlo por medio de una verdadera representación dramática”. Esta encarnación del pasado, como representación simbólica de la memoria de un pueblo, a partir del acto de lo corpóreo, es descrita por este autor para remarcar el componente normativo de la creencia.

Cuando el autor recurre a la descripción del cuerpo no le atribuye un carácter simbólico, más bien lo mira como un vehículo del rito. Al describir una de las ceremonias rituales, Durkheim menciona ciertas expresiones corpóreas por parte de los actuantes: “tienen su piel cubierta de un plumón que, a resultas de sus sacudidas, se desprende y se echa a volar; es una manera de representar el desprendimiento de esos gérmenes místicos y su dispersión por el espacio” (Ibíd.:347). Empero, el papel del cuerpo en dichas representaciones mito-ritualistas²⁷ pasan, sin lugar a dudas, desvalorizadas si se considera que parte fundamental en la actualización de la norma depende del éxito de la dramatización del mito. Esta revelación del pasado en el rito, es decir la actuación de los sujetos en las ceremonias rituales, guarda un componente místico, una creencia que favorece la actualización de la norma a partir de su apropiación.

²⁷ Esta escuela mito-ritualista ha sido objeto de crítica y debate dentro de la disciplina antropológica (Díaz Cruz, 2008:34), no obstante, no es mi intención abordar las críticas de dicha escuela sino más bien subrayar la relación que se ha buscado establecer entre rito, mito y ritual que tanto para Durkheim como, posteriormente, para el primer Turner fueron ejes fundamentales en la interpretación de los símbolos religiosos.

La metodología de Durkheim (1982:348) busca hallar una guía para la interpretación de los elementos rituales que juegan a ser parte de la representación dramatizada de lo mítico. Dicho de otro modo, la dramatización de lo mítico permite al sujeto establecer una serie de patrones de lectura del símbolo ritual. Acerca de la tradición de los Warramunga, menciona que:

Lo que expresan las tradiciones cuyo recuerdo se perpetúa es el modo en que la sociedad concibe al hombre y al mundo; es una moral y una cosmología, a la vez que una historia. El rito, pues, no sirve ni puede servir más que para mantener la vitalidad de esas creencias, para impedir que se borren de la memoria, es decir, en suma, para reavivar los elementos más esenciales de la conciencia colectiva (Durkheim, 1982:349-350).

El ser social es para este autor el elemento que recoge de la colectividad la forma de ver el mundo, misma que busca emparentar en el grupo a través de la visualidad de la historia, es decir, el fin social de las ceremonias rituales “se proponen únicamente despertar ciertas ideas y sentimientos, ligar el presente con el pasado, al individuo con la colectividad” (Ibíd.:352). Esta visibilización del rito en el acto colectivo del ritual puede considerarse, quizás de manera anticipada, también como espectáculo (Ibíd.:354).

Para Durkheim, quien no define a cabalidad el concepto de espectáculo pero quien ofrece características más o menos generales, dice que éste supone forzosamente un acto colectivo, congrega, a la vez que está asociado a lo desconocido, a lo místico, al mito. El autor menciona, por ejemplo, que el encuentro entre el hombre y la naturaleza era un espectáculo porque “[l]a naturaleza constituía para ellos la gran sorpresa, el gran terror, era un portento y un milagro permanentes” (Ibíd.:68). Dentro de la disciplina antropológica clásica, el concepto de espectáculo estaba asociado a la exotización del *otro* o relacionado con lo que ese *otro* hace y estaba, a su vez, íntimamente vinculado a los primeros estudios etnográficos que buscaban conocer las formas de vida de las sociedades tribales de los años de las colonizaciones europeas, consideradas místicas porque eran desconocidas (Díaz Cruz, 1996:9).

Durkheim considera que para que una sociedad funcione es necesaria una clasificación socio-espacial porque “es preciso que el espacio sea dividido [...] y que todo el mundo conozca esas divisiones y orientaciones [...], toda convocatoria a una fiesta, a una cacería, a una expedición militar implica que se fijen o convengan fechas,

y, por consiguiente, que se establezca un tiempo común que todos conciban de la misma manera” (1982:411). Este espacio-temporal divergente de lo cotidiano, en el que ciertas clasificaciones socio-culturales son movibles en el escenario de la fiesta, permite profundizar en la importancia de la re-apropiación y la transgresión de los símbolos en el *ritual encarnado*.

Es decir, el rito establece esa relación social con lo mítico o lo sagrado basado en una creencia, “son maneras de actuar que no surgen sino en el seno de grupos reunidos, y que están destinados a suscitar, a mantener o rehacer ciertas situaciones mentales de ese grupo” (Ibíd.:8), mientras que el ritual comprende el acto social, repetitivo y apegado a la tradición, que requiere de la sociedad en su conjunto para llevarse a cabo. Durkheim menciona que dichos rituales están señalados temporalmente en un calendario festivo para establecer en colectivo los tiempos marcados socialmente para el relacionamiento lúdico de los sujetos, en donde las divisiones espacio-sociales pueden ser transgredidas.

El concepto de ritual, en la obra de Durkheim (Ibíd.:93), está relacionado a la estructura de las religiones y a las representaciones del mito. Estos rituales religiosos, de los que habla el autor, han sido sistematizados por el grupo social y cuentan con patrones de orden para su ejecución. Empero, el cuerpo puede ser tratado como un símbolo, de acuerdo con el concepto propuesto por Turner: como “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”(1999:21).

Las ceremonias rituales a las que Durkheim se refiere, aparecen como instituciones de la creencia y, por lo tanto, como legitimadoras de las normas sociales que la rigen. No hay en un proceso religioso criterio alguno que la certifique y la haga válida como las ceremonias rituales. Éstas establecen un conjunto de reglas de representación y significación colectiva aunque, está de más decir que, cada sujeto crea su propia interpretación y apropia cada representación de acuerdo a su experiencia, es decir, al carácter performativo del ritual. Así cuando habla de la ceremonia ritual totémica en la tribu de los Warramunga, Durkheim menciona que “el totemismo es algo que difiere de una pura práctica individual que espontáneamente se habría ido

generalizando” (1982:166), es una creencia basada también en un acuerdo social, una especie de procurador del orden.

Es importante dejar claro que la idea de símbolo que se usará para intentar dar cuenta de la serie de significaciones o interpretaciones que de él desemboca está justificada en varias posibles respuestas al porqué es necesaria una relación dialógica entre el símbolo y la sociedad o grupo para el cual representa un algo en concreto. La definición propuesta por Turner, en su interpretación del ritual del árbol de la leche de los Ndembu de Zambia, convoca a un significado dialógico del símbolo. Por lo tanto, si el cuerpo actúa como símbolo de un *ritual encarnado* ¿de qué manera/s establece esa relación dialógica con la colectividad?

El cuerpo como símbolo performativo del *ritual encarnado*

El primer obstáculo para tratar de responder a la forma en la que el cuerpo se manifiesta como símbolo performativo, desde los conceptos aplicados por Durkheim (1982) y Turner (1999), radica justamente en que ambos autores no miraban en el cuerpo más que una estructura de la creencia y un vehículo del símbolo ritual. Turner menciona que el símbolo es la “pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual” (Ibíd.:21). Empero, al igual que Durkheim, Turner ve en el proceso ritual, y en los muchos elementos de los que se compone, una “entidad dinámica” que se ajusta a los cambios sociales y por lo tanto “el símbolo ritual se convierte en un factor de la acción social, una fuerza positiva en un campo de actividad” (Ibíd.:22). Este giro sociológico de Turner, en su comprensión del dinamismo del proceso ritual, queda inconcluso cuando menciona que el símbolo es un factor de la acción social y lo asocia, irrevocablemente, con el carácter normativo del mismo.

Si vemos al rito, como institución de la creencia; al ritual, como acto colectivo y al símbolo, como “fuerza positiva” y como unidad integradora del rito y el ritual ¿qué sucede cuando el símbolo busca resignificar la creencia? Lo que intento cuestionar va de la mano con el escenario de la fiesta y el ritual. Durkheim menciona que el calendario festivo tiene aplicaciones sociales que responden al resguardo del orden y a la división social. Sin embargo, cada uno de los símbolos, de los que se componen los rituales representados en la fiesta, pueden estar dotados de una resignificación de la

creencia influenciada por el espacio lúdico donde se manifiesta, es decir, de una doble significación que buscaría, más que actualizar la norma, contradecirla, reivindicarla, ensuciarla.

Rodrigo Díaz Cruz (1996), en un análisis sobre el cuerpo como materialización de la representación del mito y del ritual, abarca los aportes teóricos y analíticos de diferentes autores de la antropología clásica para señalar la importancia del cuerpo como símbolo performativo. Este autor menciona que el disciplinamiento del cuerpo en las sociedades occidentales ha sido uno de los principales retos para la construcción de una epistemología del mismo. Díaz Cruz (Ibíd.:28) pone énfasis en la capacidad creativa del cuerpo en su “función lúdica y recreativa de los rituales; el papel que desempeñan en la reproducción de la vida social y en la reconstitución de la memoria colectiva” y señala la cualidad del cuerpo como un símbolo, en sí mismo, de la experiencia individual y colectiva.

Díaz Cruz analiza la capacidad disciplinante o transgresora del cuerpo en el ritual. Este autor menciona que, a lo largo de los estudios del símbolo ritual, el cuerpo como materia ha sido descartado del análisis de muchos clásicos y juzga, como una de las principales contradicciones y disimulos de la antropología decimonónica, la negación del cuerpo como acción: “los rituales quedan descamados; su importancia, el interés por estudiarlos, radica en lo que contienen de pensamiento y de saberes más o menos fijos, no de movimiento, ni de cuerpos en éxtasis o contemplativos, febriles o sosegados, en cuanto productores de otras posibilidades de vida y experiencia rituales” (Ibíd.:58). Existe un *hombre ritual dialógico*, nos dice (Ibíd.:67), de ahí que exista una diversidad de enfoques y posturas teórico-metodológicas acerca del estudio de los rituales.

Para Díaz Cruz, el estudio de los rituales no puede ser visto como una entidad totalizadora, sino de alcances, de ahí que el investigador y estudioso del ritual necesite de un cuerpo teórico dialógico y complementario. Discurre que en este tipo de investigaciones se deben considerar los *horizontes rituales* de los cuales parte: “[h]orizontes -de suyo incompletos pues ofrecen visiones parciales [...], permiten la reflexividad y la creatividad. En ocasiones [...], los rituales y los múltiples horizontes que los configuran posibilitan la crítica de la propia sociedad y forma de vida” (Ibíd.:179). Si sabemos que Durkheim veía en el cuerpo una estructura que actualiza la

norma, en tanto elemento ritual, y también sabemos que el cuerpo posibilita la transgresión del mismo, no está de más preguntarse ¿con quién dialoga el cuerpo en sus representaciones rituales? Si el cuerpo fuera considerado un símbolo ritual constituiría, como dice Turner (1999), el factor de la acción social y ese carácter dinámico atribuido al ritual potencializaría su capacidad transgresora en la representación del pasado.

Stallybrass y White (2009:30), en su crítica a la teoría bajtiniana del carnaval, mencionan que existen dos clasificaciones del cuerpo, con base en las representaciones rituales, ambas tipologías se estructuran de acuerdo a su negación, es decir, a su opuesto. Uno es el cuerpo clásico, entendido bajo la categoría de lo alto, y uno grotesco, que personificaría lo bajo, que resalta:

la impureza (tanto en el sentido de la suciedad como en el de la mezcla de categorías), la heterogeneidad, el enmascaramiento, la dilatación protuberante, la desproporción, la exorbitancia, el bullicio, las disposiciones descentradas o excéntricas y un énfasis especial en los huecos, los orificios y la suciedad (lo que Mary Douglas denomina “materia fuera de lugar”), en los placeres físicos y las necesidades del “estrato corporal inferior”, en la materialidad y la parodia (2009:32).

Dichas representaciones corpóreas, aunque inversas, dado que la afirmación de uno necesita de la negación del otro son, por lo tanto dialógicas. Al respecto, es importante subrayar que dicha construcción subjetiva de la identidad, con base en la existencia del otro, se asemeja a la perspectiva que Jacques Ranciere (2006:23) desarrolla en su interpretación de la construcción social del concepto de igualdad. El proceso de subjetivación que da parte a la identidad está conformado, menciona, por una lógica de tres valores: la identidad no puede ser afirmada de manera simple; la identidad se construye a partir de una afirmación, cuya negación obliga necesariamente a buscar al otro y, finalmente, “la lógica de la subjetivación siempre admite una identificación posible”.

Se puede pensar entonces que, dentro de lo supuesto por Ranciere, la identidad (vista desde el proceso de subjetivación) implica en el reconocimiento de un sujeto la búsqueda de su contrario. Es importante destacar que esta perspectiva de la alteridad permite ampliar el marco discursivo de que no se puede pertenecer a una categoría sin, forzosamente, legitimar la contraparte pese a que no sea políticamente reconocida (Ibíd.:24). Lo anterior permite comprender que dichas representaciones corpóreas,

entendidas por Bajtin bajo las categorías de lo alto y lo bajo, pese a ser contrarias, se interpelan a través de los símbolos performativos que conforman cada expresión ritual en el escenario de lo lúdico.

La *performance*: la memoria narrada

El escenario de la fiesta en Oaxaca facilita la visibilización de la memoria de los pueblos participantes, de esa memoria que se escucha, se canta, se baila y se llena de matices cuando, cada expresión, encuentra semejanzas y diferencias con los *otros*. No obstante, también es la representación de un proceso de disciplinamiento del cuerpo para cumplir con los requerimientos que legitiman la institución de la tradición en el estado, es decir, el uso apropiado de la ropa, el calzado, el peinado y demás elementos de los que se acompaña la representación corpórea de un pueblo en específico. Para el caso de La Guelaguetza, como ya se ha mencionado, hay todo un proceso de selección y un cuerpo de gente conocedora que se encarga de este quehacer.

La *performance*, entendida inicialmente como referente a la experiencia, ha sido traducida y empleada, en el ámbito del teatro y las artes visuales, como dramatización. Para autores como Rodrigo Díaz Cruz (2008), la *performance* establece una epistemología del cuerpo para entender el complejo proceso de interpretaciones que se producen de él. La *performance* tiene como eje central “un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos” (Ibíd.:34). Este autor menciona que existe un *homo narrans*, cuya necesidad social se extiende hacia la reapropiación y la representación corpórea de las historias. Este *homo narrans* nos habla de la necesidad humana de dialogar con el *otro* y expresa, a su vez, diferentes manifestaciones de la alteridad a partir de la *performance* puesto que “no sólo nos contamos historias, también las dramatizamos con rituales, cantos, teatro, danzas, con máscaras e indumentarias especiales para personificar, imitar y encarnar a otras personas, a seres fantásticos, animales y agentes sobrenaturales” (Ibíd.:33).

Este diálogo, entre el espectador y el cuerpo que narra, se desarrolla en un contexto espacio-socio-temporal, es decir, no es necesario que el espectador sea parte de una sociedad en concreto para poder dialogar con el *homo narrans* sino que, a partir de la *performance*, se generan nuevos y diferentes lenguajes y por lo tanto nuevas y

diferentes interpretaciones. Díaz Cruz menciona que “[c]uantos participan en [ella, la *performance*] no comparten necesariamente experiencias o significados comunes, sólo comparten su participación común en aquélla” (Ibíd.:39). Esta extensión del *homo narrans*, que circula en el espacio, propone la construcción conjunta de una historia de todos quienes participan en ella. Turner llamaría a esta participación e irrupción del público como *communitas*.

Este autor, identifica en la *communitas* la fase liminal de ciertos rituales, en los cuales el grupo se conforma de manera desestructurada incentivado por el mismo proceso ritual y cuya autoridad genérica está conformada por aquellos quienes controlan dicho ritual (1988:103). La construcción de una *communitas* en el escenario de lo lúdico favorece el diálogo entre las partes que lo conforman, no quiero con esto referirme sólo a los bailarines, a los músicos y al público, sino al espacio en general.²⁸ Richard Schechner, quien se dio a conocer por sus aportes en el campo del teatro ambientalista y de la *performance*, alude a los elementos indispensables para una puesta en escena subrayando la importancia de la participación del público, puesto que es ésta la que “amplia el campo de lo que abarca la representación porque ésta se lleva a cabo precisamente en el momento en que la representación pasa a ser un acontecimiento social” (1988:39). Schechner considera que la participación del público completa la obra, la convierte en un factor de la acción social y causa una reapropiación del público²⁹, en su papel de actor, de lo que se narra. En su experiencia con *The Performance Group*, este autor menciona que el objetivo de su quehacer artístico buscaba “transformar un acontecimiento estético en un acontecimiento social o trasladar el foco del arte-e-ilusión al potencial o a la solidaridad concreta entre todos los que están en el teatro, tanto espectadores como actores” (Ibíd.:41-42).

Partiendo de lo anterior, se puede establecer que la *performance* actúa como un *ritual encarnado* en el que tanto el público, los sujetos participantes en calidad de

²⁸ Schechner menciona que “[e]l espacio vivo incluye a todo el espacio del teatro, no solo a lo que se llama escenario [...], existen relaciones reales entre el cuerpo y los espacios a través de los cuales se mueve el cuerpo” (1988:14)

²⁹ *El espectador emancipado*, Jacques Ranciere (2010) busca resignificar la idea asociada a la contemplación, base de la crítica al espectáculo de Guy Debord (2002), como lo contrario a vivir y a conocer. Ranciere argumenta que la participación del público en la obra implica la acción consciente de observar y la interpretación de la obra, por ende esta visión emancipadora del espectáculo otorga al espectador el rol de traductor de la experiencia vivida en el teatro pero, además, de la suya propia.

músicos y bailarines, como demás actores participantes, conforman una *communitas* que dialoga para resignificar e interpretar los significantes del cuerpo como símbolo performativo ¿Se podría decir que la fiesta de la Guelaguetza constituye la *performance* de un diálogo a partir de diferentes representaciones de la alteridad? Encuentro aquí cierta semejanza con lo descrito por Durkheim como calendario festivo, es decir, como aquel espacio acordado socialmente en el que se permite un libre relacionamiento entre los individuos, pese a que en la cotidianidad dicho relacionamiento esté mediado por la norma. Sin embargo ¿qué clase de interpretaciones se producen de la *performance* y qué tipo de significantes nos arroja la experiencia de participar en ella? Esta relación se ajusta a una representación corpórea de la identidad colectiva desde la experiencia individual y desde la reapropiación de los símbolos rituales por parte del *homo narrans*.

Al respecto, es importante señalar que en el caso de la Danza de los diablos, la relación entre espectador y *homo narrans* está enmarcada en el espacio de la fiesta, inicialmente incorporada a las ceremonias rituales de Todos Santos, como ya se había dicho, donde los sujetos tienen la capacidad de rememorar las historias locales que han escrito con los años y que buscan representar a través de la *performance*, ya no sólo de una creencia asociada al mito como lo proponía Durkheim (1982), sino todo un proceso social como lo propone Schechner (1988). El ritual que acompaña la Danza de los diablos en Todos Santos tiene diferentes significados, uno de ellos está asociado a la representación de otras comunidades mas no Collantes, en donde los danzantes van vestidos con ropas gastadas y rotas (significante). Se dice que el vestuario responde a la representación de los muertos que salen de sus tumbas para festejar con sus familiares. Otra versión dice que la danza de los diablos se ofrenda a los antepasados africanos y a su dios Rujá³⁰. Por otro lado, esta danza ha abierto a la comunidad la posibilidad de participar en escenarios fuera de la comunidad lo que abre el camino para que la música y la danza favorezcan la acción social de la comunidad entera en la visibilización de sus demandas económicas y sociales más urgentes.

La diferencia corpórea, que comienza con la racialización del *otro* y con la exotización del mismo, está basada en una teoría clásica que encontraba en el cuerpo, más que un símbolo de la experiencia colectiva y de un *ritual encarnado* en la

³⁰ En el tercer capítulo se abordará de manera más específica las versiones acerca del ritual de la danza de los diablos, así como también se hablará sobre las versiones existentes de este personaje.

cotidianidad, el argumento científico del determinismo cultural de los años de las conquistas europeas. Dicho argumento poco válido para las sociedades actuales, desde mi punto de vista y después de que teóricos contemporáneos cuestionen la construcción de un tiempo antropológico que justifica el espectáculo de la diferencia. Asimismo, me parece conveniente señalar que Schechner analiza la importancia de las fronteras simbólicas como un obstáculo para el relacionamiento entre actores distintos. Mary Douglas (2007) lo analiza desde lo social, identificando los argumentos que han construido espacios destinados a ciertos grupos sociales y de los cuales se les impide salir por temor al *contagio*. Schechner, desde lo teatral y la *performance*, recurriendo a una analogía entre el espacio del teatro convencional y el espacio social para proponer transgresiones al espacio físico, para ampliar el concepto y construir espacios (Cf. Elizabeth Araiza, 2010), más bien motivados por la experiencia de los actores con la *performance*.

Quisiera aquí recurrir a la invitación de Díaz Cruz (2008:42) para comprender el *espectáculo de la contingencia*, es decir, la *performance* y su “ejecución establece un orden, que puede ser *otro* orden, del cual es un ejemplo —abren la posibilidad de la contingencia”. Como el mismo autor lo señala más adelante, la *performance* consiste en una confrontación constante entre las partes que la articulan, comenzando por las propias autoridades a quienes se ofreciera el espectáculo, hasta al sujeto mismo, al *homo narrans*, que le da forma. En palabras de Díaz Cruz, las *performances* “se refieren a un proceso, al proceso en que los participantes completan, llevan a cabo, cumplen, ejecutan o realizan algo; en que los ejecutantes recobran, recuerdan o inventan selectivamente” (Ibíd.:44).

Finalmente, quisiera retomar del mismo Díaz Cruz la categoría del *presente performativo*, entendido como la suma de experiencias y relaciones rituales que buscan inscribir un cierto tipo de orden al momento del acto ritual, en el afán de interpelar al público. Díaz Cruz alude a dicho presente performativo como “ese transcurrir que crea presencias, [y que] pueda destacar, reforzar y evidenciar con vigor las asimetrías, las categorías opresivas preexistentes, las auto-representaciones y representaciones estigmatizadas: puede crear y hacer presentes realidades suficientemente vívidas como para conmover, seducir, engañar, ilusionar, encantar, divertir, aterrorizar” (2008:44-45). Es decir, el espacio temporal de la *performance* está demarcado por ella misma

(presente performativo), no obstante no deja de ser tampoco la representación de las experiencias rituales pasadas, a partir del acto dramatizado de la memoria de los pueblos, a través de la música y la danza, es un presente que provoca y convoca a una *communitas*, pero también a una memoria y a una vida social liminal que se pierde y se trastoca en el transcurrir de la fiesta.

IV. Un *horizonte ritual*. Metodología para el estudio del *ritual encarnado*. La Guelaguetza, estudio de caso de la Danza de los diablos en Collantes

Para establecer una metodología de análisis, de los símbolos rituales en la Danza de los diablos de Collantes, tuve presente la metodología propuesta por Turner (1999:21) para la cual será indispensable identificar y separar los datos para la observación y, posteriormente, para la interpretación de la estructura y las propiedades del símbolo en tres niveles, el normativo, el *emic* y el *etic*. El primero de ellos acerca de lo que el gobierno, en este caso el Comité de autenticidad, dice que hacen o lo que ellos creen que los otros deberían hacer. En segundo lugar, en un nivel *emic*, conociendo lo que la gente dice que hace o las interpretaciones ofrecidas por los danzantes y músicos, así como por los conocedores de la danza en la comunidad (Ibíd.:22). Y, finalmente en un nivel de interpretación *etic*, sobre lo que el investigador dice que hacen o los “contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo” (Ídem). Por ello será de vital importancia identificar, mediante la observación de las representaciones de la danza, los símbolos que habrán de ser interpretados.

Asimismo, dada la importancia de La Guelaguetza en el estado, se ha considerado que el análisis de la Danza de los diablos en esta fiesta debe prever que no es posible “analizar los símbolos rituales sin estudiarlos en una secuencia temporal en su relación con otros acontecimientos, porque los símbolos están esencialmente implicados en el proceso social” (Ibíd.:21-22); de ahí la necesidad de observar la vida cotidiana de la comunidad. Para ello, se realizó una etnografía con base en tres meses de trabajo de campo en la comunidad, tiempo en el que se presentó la posibilidad de acompañar a los músicos y danzantes a dos eventos a los que fueron invitados, el primero de ellos en Jicayán, Jamiltepec y el segundo en Puerto Escondido, Juquila; ambos pertenecientes a la costa chica oaxaqueña.

La estrategia metodológica para acceder a un conocimiento de la Danza de los diablos consiste en distinguir, en términos analíticos, tres contextos. El primero de ellos en la propia comunidad, es decir el de la vida cotidiana, que incluye la representación de la danza en un contexto local. El segundo, en el escenario de La Guelaguetza en el estado, teniendo presente también a La Guelaguetza popular, organizada por la APPO. Aunque debe tenerse en cuenta que durante las fiestas de la Guelaguetza 2012, Collantes no fue invitado a participar, por ello la etnografía de estas fiestas busca resignificar la ausencia de la comunidad y recuperar la memoria de los collanteños en su participación a La Guelaguetza 2011. Y el tercero, el de la tradición de la danza en Todos Santos. Cabe decir que una de las categorías analíticas que atraviesa el conjunto de los datos observados es el dilema de la identidad en el estado. Al ser Collantes una comunidad afro-oaxaqueña existen elementos para la observación que añaden el problema del reconocimiento social de estas poblaciones en el discurso del estado.

El objetivo de la observación, el estudio y la interpretación de los símbolos rituales, asociados a la Danza de los diablos en el escenario de lo lúdico, busca evidenciar el discurso oficial de la fiesta, en tanto conciencia colectiva; a la vez que busca identificar los límites espacio-sociales, circunscritos a las categorías de la *suciedad* y el *contagio*, para entender el sistema de inclusión-exclusión social relacionado con el discurso de la identidad oaxaqueña justificado en la autenticidad. Finalmente, se pretende subrayar la razón de ser de la *performance*, como *espectáculo de la contingencia*, que ayude a interpretar los discursos de alteridad desde los pueblos afro-oaxaqueños hacia los otros actores sociales de la *communitas*.

Inicialmente, a sabiendas que la categoría de la identidad constituía un deber académico para el tratamiento del tema y un deber ético dadas las políticas de la memoria que están en juego cuando hablamos de la *performance* y del *ritual encarnado*, tuve que subirme al barco de la diáspora africana en las Américas para comprender a nivel global el proceso social por el cual han pasado estos grupos afrodescendientes en el mundo. No obstante, es importante brindar al lector un panorama histórico-social de la construcción del afro-mexicano y de la complejidad de hablar de la identidad en ciertos contextos locales y nacionales.

V. El estado de la cuestión. Los estudios afromexicanos

Cuando hablamos de la población afromexicana muchas interrogantes surgen para tratar de identificarlas. Ya diferentes autores se han preocupado por la lista interminable de categorías que buscan dar homogeneidad a este grupo social. Nuestras formas, particulares, de nombrar y de ser nombrados merecen un análisis detenido y sustancioso acerca de la importancia de nuestra existencia social a partir del lenguaje. Sin embargo, cuando nos referimos a las poblaciones afromexicanas que han vivido bajo procesos de invisibilización y discriminación, desde los años de la conquista española, el tema toma matices un tanto más complejos. Si bien resulta simplista intentar comprender el proceso social que nos lleva, hoy en día, a cuestionarnos acerca de nuestras relaciones con la alteridad, a partir del o los legados de la conquista y la colonia españolas, bien vale la pena ir más allá de una herencia que algunos han situado en el sistema de castas.

Las interrogantes que nos llevan a dar cuenta de la existencia de dichas poblaciones, en el México actual, tienen una base teórica, política y social. Comprender a qué se debe la falta de un compromiso academicista con los estudios afromexicanos, si es que tuviéramos que compararnos con la situación de éstos en cualquiera de los países del continente americano, es una labor de por sí ardua. Empero, como resultado del nombramiento de Derechos Humanos del 2011 como el Año Internacional Afrodescendiente, diferentes manifestaciones, tanto sociales como académicas, se dieron a la tarea de evidenciar y de recordarnos la falta de bibliografía que este fenómeno tiene en contextos específicos.

Como se ha mencionado con antelación, la referencia a Gonzalo Aguirre Beltrán, en los estudios afromexicanos contemporáneos, ha dejado de ser una coincidencia para convertirse en una demanda. Lejos de intentar cuestionar la autoridad discursiva de este autor, es importante apuntar que el proceso, más o menos sistémico en el tratamiento de los análisis tendientes a las poblaciones afromexicanas, sería un juego a ojos vendados; sin menospreciar tampoco el trabajo de valiosos investigadores que, a la fecha, continúan aportando datos e interpretaciones sustanciales, para ayudarnos a comprender el papel que estas poblaciones han desempeñado en la escritura constante de la historia y la memoria mexicanas.

Dos de las categorías más recurrentes para el acercamiento a un debate teórico y analítico de lo afromexicano han sido, desde los primeros documentos, la identidad y la etnicidad. Buscar comprender el proceso social de lo afromexicano, partiendo de la experiencia de lo indígena en México, suele ser un debate extenso que encuentra las mismas complicaciones al momento de buscar aplicaciones prácticas a los problemas de exclusión que este grupo social enfrenta a diario, entre los cuales, la situación de marginación, la falta de centros de salud y para la enseñanza y la estereotipia son una constante.

En este apartado quiero ahondar en el estado del arte de los estudios afromexicanos, desde una visión más o menos general. La intención de indagar en los antecedentes teóricos y analíticos del tema, nos ofrece un panorama general acerca de los enfoques y metodologías aplicadas para el conocimiento de lo afromexicano, con ello se busca identificar los horizontes conceptuales sobre los que se extiende esta investigación y de los que se desenvuelve.

El Negrismo

La presencia del “negro” en el mundo académico e intelectual tuvo sus orígenes en el movimiento literario antillano de la década de los veinte, que posteriormente se extendió por otros países sudamericanos como Colombia, por ejemplo, mejor conocido como Negrismo. Diferentes escritores latinoamericanos fueron los autores e iniciadores de un fenómeno que años más tarde dio paso a los estudios afroamericanos. Este despertar de la conciencia hacia lo “afro” o, como uno de mis profesores decía emocionado, a “nuestras” huellas de africanía, tuvo diversos matices según el contexto en el que se gestó. Ya Aguirre Beltrán nos ofrece un panorama claro sobre el estado del arte de la afrodescendencia y, particularmente, de lo afromexicano en *La presencia del negro en México* (2005), texto que comienza aludiendo a la literatura afrocubana y a una emergente preocupación por lo afrodescendiente.

Algunos autores afirman que, durante los primeros años de los estudios africanistas, ciertas investigaciones³¹ defendían una supuesta inferioridad del “negro” con base en características físicas y biológicas. No obstante, con las consecuentes

³¹ Véase *American Negro Slavery* de Ulrich Bonell Phillips (1918).

investigaciones y análisis de la afrodescendencia, Melville G. Herskovits “demuestra hasta qué punto son endebles los estereotipos basados en el concepto de raza” (Citado en Aguirre Beltrán, 2005:352). Este determinismo biológico encontró en las diferencias visibles, el color de piel principalmente, una justificación social que sostuvo la diferencia a partir de una negación del “otro”, con el interés de defender el discurso imperialista, mismo que trazó las fronteras simbólicas entre los colonos y los conquistados³².

El Negrismo buscaba reivindicar ciertas creencias y rituales asociados a la herencia africana de las poblaciones antillanas. La literatura dejaba un margen grande para la interpretación y la expresión de este grupo social que, gracias al uso de eufemismos y géneros narrativos varios, encontró una salida a sus preocupaciones respecto a las categorías de identidad. Manuel Zapata Olivella, uno de los escritores afrocolombianos más destacados, quien viviera en México durante la década de los cuarenta, describe así su interpretación del éxodo africano a las Américas conquistadas.

Por venganza del rencoroso Loa³³
 condenados fuimos al continente extraño
 millones de tus hijos
 ciegos manatíes en otros ríos
 buscando los orígenes perdidos.
 (Zapata Olivella, 2010:55)

En México las expresiones del Negrismo fueron escasas, aunque dentro de la historia se reconoce a José María Morelos y a José Vasconcelos como dos de los pensadores negristas más sobresalientes de los años de la Independencia hasta el México postrevolucionario. De José María Morelos se dice que fue quien, gracias a su texto *Sentimientos de la Nación* (1813), posibilitó e instó la pronta abolición de la esclavitud en el país. Sin embargo, José Vasconcelos ha sido reconocido, por su obra *La Raza Cósmica* (1948), dentro de los estudios fromexicanos por haber ampliado la idea de mestizaje que hasta la fecha se tenía, incluyendo a la afrodescendencia como una realidad nacional.

³² Cf. Stuart Hall (2010) en “El espectáculo del otro”.

³³ De acuerdo al sumario anexo en el mismo texto, “[u]no de los muchos nombres dados a orichas o vodús” (Ibíd.:658).

Lo afromexicano

Diferentes estudiosos de la afrodescendencia en el continente americano reconocen la importancia de los primeros textos publicados por Gonzalo Aguirre Beltrán, durante la década de los cuarenta, como una base metodológica, principalmente en el trabajo historiográfico, para las subsecuentes investigaciones. *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro* (Aguirre Beltrán, 1985) ha sido, sin lugar a dudas, un antecedente para cualquier estudio de las poblaciones afromexicanas. En este texto, el autor comienza explicando la metodología empleada en el Archivo de la Nación, para la búsqueda de los documentos que ofrecieran datos acerca de la procedencia y situación de los primeros esclavos en México. La información hallada ofrece un marco amplio de posibilidades para el trabajo de archivo y para el desarrollo y consecución de un primer acercamiento.

Tanto el investigador cuanto el hombre común cuando hablan de mestizaje piensan exclusivamente en la mezcla del indio con el español -a éste lo colocan en un segundo término- pero en ningún momento pasa por su mente la posibilidad de que otro factor, otro tronco racial, cultural y socialmente importante en la historia de la humanidad, sea trascendente en la composición de la población mexicana. (Aguirre Beltrán, 2005:358).

La importancia del estudio de lo afromexicano, para este autor, sobrepasa el enfoque histórico y social ligado a la jerarquización existente en años pasados, implica incluso una problemática social vigente y por demás urgente (Ibíd.:354). Para Odile Hoffmann, por otro lado, la abolición de la esclavitud en México, firmada por Vicente Guerrero en 1829, concede la libertad a los afromexicanos, cuya situación de pobreza les hace vulnerables ante los “nuevos” mecanismos de dominación y clientelismo del México independiente (2006:110).

Con el paso de los años, el acto de nombrar y ser nombrado afromexicano trae a la mesa de debate los conflictos que existen en el país acerca de que “[n]o existe todavía un consenso sobre cuál sería la manera más adecuada para definirlos” (Quiroz Malca, 2009:2). Al respecto, Hoffmann menciona, con particular audacia, que “[s]e es ‘negro’ en familia, ‘moreno’ en la ciudad y ‘mexicano’ frente al extranjero” (Ibíd.:126). Cabe subrayar que esta autodeterminación del afro-oaxaqueño como “moreno” ha sido una

anotación reiterada en los investigadores que se han acercado a la región (Aguirre Beltrán, 1985; Tibón, 1961).

Otro de los enfoques en los estudios afromexicanos ha buscado encontrar, en ciertas expresiones musicales y dancísticas, las raíces africanas de la música y la danza popular mexicanas (Ruíz Rodríguez, 2007; 2010). La mayoría de estos estudios buscan demostrar la influencia que éstas han tenido tanto de las raíces mestizas españolas y africanas. El puerto negrero legitimado por la corona española en México fue Veracruz (Aguirre Beltrán, 1985), ésta ha sido una de las razones por las que muchas de las investigaciones afromexicanas han tenido lugar en estas poblaciones afroveracruzanas.

Dentro del rubro de las danzas afrodescendientes más representativas, aparece primero una expresión dancística fuertemente ligada a la identidad afromestiza: la ‘danza de diablos’, que todavía durante el segundo tercio del siglo XX era denominada ‘juego de diablos’ o ‘tenangos’. [...]. El culto a los muertos fue una de las mayores coincidencias culturales entre las culturas hispana, prehispánica y africana, por lo que no extraña observar ahora su nodal presencia en el calendario festivo. (Ruiz Rodríguez, 2010:153).

Este autor parte de un enfoque etnomusicológico para recuperar parte de la memoria musical de los pueblos afromexicanos. Al respecto menciona que las danzas, provenientes en mayor medida del contexto colonial, han fungido como una memoria experiencial que incluye los sentidos del tacto (cuerpo), el habla y el oído (2007:8). De la misma forma, hace un análisis del legado musical relacionado al uso de la armónica en la Costa chica oaxaqueña y guerrerense, del cual subraya el paso cronológico del uso de la hoja de árbol a la flauta y de ésta a la armónica (2010:154).

Actualmente, se discute el término de *diáspora africana en las Américas* como una provocativa invitación al diálogo académico, en cuanto a las similitudes que los investigadores del tema han encontrado en contextos distintos. Odile Hoffmann señala, desde una mirada más crítica, que “la mayoría de las sociedades negras o afromestizas no comparten ese escenario globalizado, sino que, al contrario, se anclan en realidades extremadamente localizadas, territorializadas, enfrentadas a problemas de alianzas y rivalidades que condicionan su sobrevivencia material y espiritual” (2006:109). No obstante, otros estudiosos de la afrodescendencia (Luciano Franco, 1975) apuestan por lo *afrodiaspórico*, como un proyecto supranacional que busca hermanar a las

poblaciones afrodescendientes con miras a la exigencia política, social y económica que merece la inclusión de sus demandas más urgentes.

En fechas recientes se debatía en el país, a través del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), institución encargada de los censos de población, la necesidad de contar a los afromexicanos. Esta iniciativa bien pudo haber estado influenciada por la declaración del 2011 como el Año Internacional Afrodescendiente, puesto que después de un proyecto por demás controversial, pasó de la euforia local al silencio rotundo sin datos, ni resultados evidentes. Hoffmann menciona que “[l]os indicadores clásicos utilizados en México no funcionan (la lengua, la vestimenta, la organización social ‘tradicional)’” (2006:115). Benedict Anderson (1993), por su parte, señala que los censos han tenido una base ideológica que orienta sus objetivos hacia la actualización de una idea de estado-nación, misma que responde más a la de comunidades imaginadas que legitiman el quehacer político nacional, así como la creación de políticas públicas de acuerdo a las demandas de aquellos grupos sociales considerados mayoría.

CAPÍTULO II.

ENTRE MITOS Y RITOS: COLLANTES, LA MEMORIA DE UN PUEBLO

“No hay silencio en la mañana: hay vacas, niños, timbres de bicicleta, música. La familia que vive debajo de nosotros, vendedores ambulantes, cuervos muy muy ruidosos, algunos carros. Pero he aprendido a concentrarme. El secreto de la concentración no es cerrarse a las cosas sino dejarlas pasar. Así que dejo que este ruido pase, y pasa a través de mí como si fuera agua de mar y yo fuera una red para pescar –sólo caen las cosas más grandes, disparan cadenas de asociaciones. Yo canto un poquito, nada más un poquito”.

(Schechner, 1988:10-11).

Hay quienes piensan, aquí en la Costa chica, que el mar es hombre; algunos otros afirman que es mujer. Los colores de la espuma varían de acuerdo al ciclo menstrual de la mar, por eso la espuma es roja cuando menstrúa y también por eso, durante la marea roja, se pone brava. Puerto Minizo³⁴ es la playa más cercana a Collantes, regularmente, está llena de peligros para el ingenuo bañista y para los muchos pescadores que asisten a diario en busca de subsistencia. Alguna vez pensé que los collanteños eran los hijos de la mar, me parecía una analogía llena de significados, puesto que fue por la mar por donde los africanos llegaron a América desde la conquista europea y porque, desde la llegada de los primeros hacendados españoles, esta playa ha sido eje central en la conformación del pueblo.

Yo no llegué por la mar, llegué por tierra; me encaminé una madrugada de marzo con destino a una comunidad que, durante mi primera visita, me pareció pequeña y de sobra tranquila. Después de tres meses la vi grande y basta. Tranquila siguió siendo pero cosas pasaron y muchas; desde las varias experimentadas tragedias de lo cotidiano y en solitario, porque ser la nueva en el pueblo se presta a que la observada sea una y, aún más, si se es de tez más clara que la mayoría de la población; hasta el pánico causado por varias semanas de movimientos telúricos; el paso de un ciclón y el

³⁴ Oficialmente, tanto la playa como la laguna de Puerto Minizo, recibe el nombre de Charco del venado.

principio de la temporada de lluvias, con los muchos sancudos y sapos que eso acarrea. La agencia municipal, encabezada por Hebert Silva, me recibió de buena manera porque según me dijeron era la primera antropóloga oaxaqueña en hacer investigación en la comunidad. Así que me facilitaron una casa para mí sola. Doña Cira Mariano, quien fue uno de los personajes centrales de mi experiencia etnográfica y podría decir que mi Quijote, me prestó una cama y un colchón; Doña Carmen Cisneros y Don Aristeo González, los dueños de la casa, me facilitaron una mesa, varias sillas y un ventilador.

La casa era una construcción en obra negra, sin instalaciones eléctricas, el piso era de tierra y apenas tenía las protecciones de las ventanas, toda la casa estaba desamueblada y, después de que pudieron conectar la luz del poste más cercano, tuve una conexión con tres entradas con la cual pude abastecer mis necesidades tecnológicas. El lugar estuvo abandonado durante un tiempo y en él vivían varias docenas de murciélagos, otras tantas de ratas y algunas tarántulas. Ninguno de los cuatro nos fuimos, aprendimos a convivir en esa casa, finalmente los que tenían antigüedad en el sitio eran ellos; aunque no he de mentir, el primer día cuando entré a la casa salí, inmediatamente, despavorida por el desafortunado encuentro con una cantidad nunca antes vista de murciélagos. Doña Cira, su esposo Don José y Doña Carmen se divertían viendo la cara de susto de la *güera*³⁵ recién llegada. Este apelativo persistió al tiempo, pocos quisieron recordar mi nombre, les gustaba más llamarme así, “La Güera”, al principio no me gustaba pero ya que hablamos de re-apropiaciones y re-significaciones ¿por qué no?

A lo largo de este segundo capítulo me he dado a la tarea, en la primera parte, de repasar algunas notas de la consulta de documentos del Archivo Histórico de Notarías Oaxaca relacionados con la trata de esclavos. Se hará hincapié en la tarea de ciertos escribanos en el registro de las ventas de esclavos, a partir de las cuales se infieren algunas de las nacionalidades africanas presentes en un periodo que comprendió de 1681 a 1797. Por su parte, las cartas de libertad y los poderes especiales, ayudarán a esclarecer la condición de los esclavos cimarrones y a ubicar espacialmente aquello que Aguirre Beltrán (1972) llamó zonas de refugio.

³⁵ Güera, en México, es el femenino del indicativo de una persona de tez blanca. Antiguamente, en Oaxaca se empleaba la palabra con una carga despectiva que buscaba resaltar las diferencias culturales por el color de la piel.

En lo que resta del capítulo, dejo constancia de las notas de mi trabajo de campo en Collantes, que abarcó los meses de marzo a junio de 2012. Durante esos tres meses pude observar los modos de vida de la población, escuchar las historias de algunas familias y, sobre todo, conocer la vida cotidiana de los músicos y los danzantes de la Danza de los diablos. Por todo aquello, no se pueden dejar pasar las muchas anécdotas e historias que han ido construyendo la memoria del pueblo. Sin embargo, en este capítulo, además de abarcar el nivel *etic* del discurso quiero rescatar aquellas memorias de ciertos personajes de la vida cotidiana en la comunidad.

I. Puerto Minizo y el tráfico de esclavos

Aguirre Beltrán (1985) dice que los primeros africanos esclavos llegaron a México desde la conquista española pero que la población negra en la Costa chica, oaxaqueña y guerrerense, se incrementó durante la colonia con el establecimiento de las haciendas y con el arribo de los esclavos cimarrones, atraídos por el aislamiento de la región y por la falta de vías de comunicación. Este mismo autor, señala la procedencia de los primeros africanos esclavos a partir de los registros de compraventa hallados en el Archivo Histórico de la Nación. De sus hallazgos, deduce la presencia de esclavos provenientes del Sudán Occidental, del Congo y del Golfo de Guinea, principalmente. Aunque se debe considerar que las poblaciones africanas pueden identificarse, a su vez, por grupos tribales (Ibíd.:8-9).

A lo largo de la Costa chica persiste un mito generalizado. Se cuenta que con la llegada de los primeros españoles hubo un barco que naufragó en las costas del sur. Los tripulantes del barco, conformado por cientos de africanos esclavos, quedaron liberados del yugo de los blancos e inauguraron nuevas formas de organización social, llamadas palenques³⁶. Este mito está asociado a la conformación de diferentes poblaciones de la Costa chica. Los habitantes de El Ciruelo, por ejemplo, constatan la veracidad de este

³⁶ La presencia de los palenques en la historia de la diáspora africana en las américas está atribuida, desde lo mítico, en historias de naufragio y liberación. No obstante, se debe tener en cuenta que los palenques fueron pequeños grupos de esclavos fugitivos, en varios casos organizados por grupos familiares, que fueron incorporados al trabajo de las haciendas a través del préstamo de la tierra (Aguirre Beltrán, 1985:10). Más tarde, con la abolición de la esclavitud los palenques pasaron a llamarse cuadrillas.

mito en la conservación de las monedas que se rescataron del Timber Rush de Estados Unidos.



Fuente: Pérez Sánchez, Héctor Aníbal (2009). Travesías de la memoria. Fotografía antigua de Pinotepa Nacional, Oaxaca (Timber Rush encallado cerca de El Ciruelo, 1935).

Existen diferentes datos del año en que este barco encalló, algunos pobladores de Santo Domingo Armenta dicen que encalló a finales de la década de los treinta, otros más que a principios de la década de los cuarenta, algunos documentos históricos atestiguan mediante fotografías que fue en 1935. Por lo tanto, la inconsistencia de este mito se fundamenta por la falta de congruencia entre la fecha en la que estos billetes y monedas fueron acuñados y los años que duró la colonia en México.

[S]e cuenta que hace mucho tiempo, se baró [sic] un barco que traía esclavos negros de África en un puerto antiguo denominado “Puerto Minizo” al sur de Chicometepepec, en el Océano Pacífico, de esta manera se extendieron en toda la Región de la Costa chica y Costa grande del Estado de Oaxaca (Agencia Municipal de Santa María Chicometepepec, Municipio de Santa María Huazolotitlán, Distrito de Jamiltepec, Oaxaca, 2000).

En las poblaciones de Collantes y La Boquilla Chicometepec³⁷, existen historias similares, los pobladores de ambas comunidades tienen dos versiones de la llegada de los primeros africanos esclavos. Algunos cuentan que Puerto Minizo fue un importante puerto negrero, mientras que otros defienden la autenticidad del mito del barco naufragado asegurando que cuando baja la marea se alcanza a mirar la proa del barco. Si bien el mito del naufragio puede ser descalificado debido a la falta de datos y pruebas que ayuden a sustentar su veracidad se sabe que, pese a los decretos de la corona española en los cuales se estipulaba que el único puerto negrero en México era Veracruz, desde finales del siglo XVI se tuvo conocimiento del tráfico ilegal de esclavos por el Puerto de Acapulco³⁸ (Aguirre Beltrán, 1985:63) y del empleo de esclavos en el puerto comercial de Huatulco³⁹, hechos que favorecieron la presencia de poblaciones afrodescendientes en la región.



Fuente: Pérez Sánchez, Héctor Aníbal (2009). *Travesías de la memoria*. Fotografía antigua de Pinotepa Nacional, Oaxaca (Puerto Minizo, 1928).

³⁷ La Boquilla Chicometepec se encuentra a dos kilómetros, aproximadamente, de Collantes. Entre uno y otro pueblo atraviesa el Río Verde.

³⁸ Acapulco, Guerrero está a cuatro horas por tierra desde Collantes. Se trata de un puerto comercial y turístico que atrae cada año a un porcentaje significativo de collanteños para el trabajo doméstico, entre otros.

³⁹ Huatulco es un puerto turístico ubicado en la Costa grande, a unas cinco horas por tierra de Collantes. Hoy en día persisten poblaciones afro-oaxaqueñas en sitios cercanos a esta ciudad. Aguirre Beltrán (Ibíd.:59) menciona que éstos fueron formados por negros cimarrones en los Bajos de Coyula, aunque también en la comunidad de Zimatán se observan huellas de africanía.

Continúa siendo una labor compleja poder encontrar las huellas de africanía que han dejado presencia, ya no sólo en las zonas costeras del país sino, en todo México. En la búsqueda de algunos datos, siguiendo la metodología de Aguirre Beltrán, después de mucho buscar el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, mi principal reto era saber dónde comenzar. La información estaba clasificada por escribanos, por años y por notarías de distrito. La razón más lógica, para mí en ese momento, era buscar por notarías de distrito, puesto que Collantes pertenece a la notaría de distrito de Jamiltepec, para mi sorpresa los archivos más antiguos de la zona son posteriores a la Independencia de México. Se debe considerar que, a partir de los movimientos independentistas en el país, los grandes hacendados liberaron a la mayoría de sus esclavos para que éstos pudieran tomar partido en la contienda; los intereses de dichos propietarios era que sus esclavos pelearan por la causa que defendía el imperialismo español, aunque en los hechos se sabe de la importancia que las poblaciones afrodescendientes tuvieron para el triunfo de la causa insurgente⁴⁰.

La ayuda de una de las encargadas de la clasificación de estos archivos me llevó a consultar los avances de la base de datos, si bien los documentos catalogados hasta ese momento abarcaban únicamente la Notaría de distrito de la Antequera del Valle, éstos tenían la ventaja de ser los documentos más antiguos con los que cuenta el archivo. Ha sido de suma valioso el trabajo que han hecho para catalogar la información de estos documentos, gracias a la consulta de la base de datos encontré que la compraventa de esclavos en la notaría de distrito de la ciudad se realizó, no sólo por pobladores de la zona sino, por parte de hacendados de diferentes regiones en el estado.

II. Del Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca. Compraventa y donación de esclavos, poderes especiales y cartas de libertad

Uno de los primeros escribanos dedicado al aval de los procesos de adquisición, liberación y búsqueda de esclavos en el estado fue Diego de Benaias, cuyos documentos

⁴⁰ En *Los Negros y los Nuevos Ciudadanos: La política de la Libertad: 1810-1890*, Reid Andrews menciona que “[s]i los líderes españoles y rebeldes dudaban inicialmente acerca de si los esclavos deberían servir en sus ejércitos, no tuvieron las mismas dudas respecto a los negros y mulatos libres. España había reclutado a estos grupos para la milicia colonial. Y particularmente en Colombia y Venezuela, y quizá también en Argentina y México, la independencia probablemente iba a ganarse o perderse en función del bando al que las tropas de negros libres decidieran unirse” (2007:147).

de compraventa de esclavos datan de 1681 a 1712. En una búsqueda general se encontraron más de quinientos registros sólo de este escribano. En estos documentos, sobresalen sus elaboradas descripciones que, hoy en día, permiten indagar acerca de la procedencia de los africanos esclavos, así como la construcción de las castas en la Oaxaca colonial. Durante los años que Benaias tomó registro de estas compraventas, el precio de los esclavos fluctuaba entre cien y quinientos pesos de oro común. Los esclavos menos cotizados eran los niños y los adultos, de 40 años en adelante; mientras que las mujeres en edad reproductiva, entre los 22 y los 28 años, y los hombres, entre 26 y 34 años, se cotizaban arriba de los trescientos cincuenta y hasta pasados los quinientos pesos de oro común. Durante los dos últimos años de trabajo de este escribano hay más registros de venta de niños esclavos, mulatos, cuyo precio promedio era de cien pesos de oro común.

A la muerte de Diego de Benaias, entre 1711 y 1726, Joseph de Araujo documenta las ventas de esclavos. Un dato importante es que a partir de 1720 hay un decaimiento en el precio, además de la venta grupal de esclavos por parte de diferentes instituciones eclesiásticas. Sin embargo, los esclavos que mantuvieron su precio siguieron representados por las mujeres jóvenes. Para la segunda mitad del siglo XVIII se observa una baja en el precio, a un promedio de cien pesos, para esta época la mayoría de los esclavos vendidos eran mulatos. El precio de un esclavo, además de la edad, estaba influenciado en buena parte por el ofertante. Muchos de estos eran capitanes, como Don Juan de la Carra, a quien se atribuye el rango de “factor de la introducción de negros esclavos en el Puerto de la Nueva Veracruz” (AHNO. Libro, 86, escribano Diego de Benaias, 1688, f. 101). La influencia de la Factoría de negros, en el mismo puerto, o la pertenencia de un esclavo a alguno de estos renombrados capitanes, beneficiaba la valoración del esclavo reflejada en el precio.

Las compras de esclavos fueron protagonizadas sobre todo por cuatro sectores de la sociedad colonial. El primero de ellos representado por las instituciones eclesiásticas y por la aristocracia, el trabajo de los esclavos se orientaba hacia el uso doméstico en una zona perteneciente a la ciudad y, en otros casos, en algunos pueblos contiguos. El segundo sector lo conformaban los poseedores de trapiches; muchos de éstos también pertenecientes a diferentes instituciones religiosas, en una zona que abarcaba la actual población de Nejapa de Madero en la región de la Sierra Sur; y

haciendas ganaderas, para el trabajo extenuante. El tercero de estos sectores lo comprendían los hacendados agrícolas y ganaderos que se extendían desde la Sierra sur; pasando por Juchitán de Zaragoza y por Jalapa del Marqués, en la región del Istmo; hasta ciertas poblaciones ubicadas a la región de la Costa, dentro de las cuales destacan Huazolotitlán, Jamiltepec, Tututepec y Pinotepa de Don Luis. El último sector fue el relacionado a la producción minera, en la actual región de la Sierra Juárez.

Otra de las categorías que atraviesa la compraventa de esclavos, en este periodo, está asociada al origen étnico-racial. Las descripciones que los escribanos adjudicaban a los esclavos, ya sea a razón del puerto de entrada⁴¹ o por la repetición de los datos dados al vendedor al momento de la compra, se identifican dos nacionalidades: mandingas y calabaris; tres países de origen: Ruanda, Mozambique y Angola; y dos regiones culturales: el Congo y Guinea. Dentro de las descripciones empleadas por los escribanos para referirse a su apariencia física destacan los negros con una serie de clasificaciones: negro criollo, negro bozal, negro cocho, negro achinado, pardo y prieto; y los mulatos, con otras tantas: mulato blanco, mulato atezado, pardo, trigüeño, bermejo y zambo. Dentro de estas denominaciones y categorías étnico-raciales se empleaban, además, adjetivos para referirse a su comportamiento o experiencia en el trabajo; los inexpertos eran llamados bozales, mientras que los esclavos conflictivos, los esclavos que mostraban resistencia física para el trabajo duro o los procedentes de África que no hablaban español eran llamados cofres o cafres.

Una característica de los documentos de Diego de Benaías era la adición al margen de las marcas de posesión o calimbados. Dichas marcas suponían una característica indiscutible para la identificación de los esclavos cimarrones. Al respecto, los poderes especiales atribuidos a estas búsquedas eran otorgados a capitanes y a mercenarios, estos últimos dedicados a la caza de esclavos fugitivos. Cabe resaltar que muchas de las exploraciones, que estos poderes solicitaban, se extendían hacia la costa oaxaqueña. En 1708, Diego de Benaías (AHNO. Libro, 101, f. 418v) describe el poder especial otorgado a Fernando de Frías Montemayor para que, en representación de Josepha de Espina Altamirán, albacea testamentario de los bienes de Domingo de Noriega, “busque en el dicho pueblo de Jamiltepec y demás costas y otras cualesquiera

⁴¹ Hay documentos que constatan la entrada de esclavos a América por Guatemala.

partes” a tres esclavos mulatos; una familia integrada por Nicolás, Jasintha y Francisco Xavier, su hijo. Un año más tarde, otro poder especial, sólo que esta vez en beneficio de Francisco Fernández de Córdova solicita, de la misma Josepha de Espina, la búsqueda de los mismos esclavos “que se hallan fugitivos en dicha provincia de la costa del mar del sur”. Aguirre Beltrán expone la condición de los cimarrones en la región y describe las acciones de los españoles en su búsqueda, con base en los decretos que legalizaban la represión de los cimarrones capturados mediante el castigo físico e, incluso, la mutilación genital:

Todos los españoles juntos en la región con el auxilio de los golpes de indios, fueron incapaces de exterminar a los cimarrones que en tierra de América habían reconstruido formas de vida independientes. Lograron, sí, empujarlos hacia los lugares de más difícil acceso donde estos negros, con las armas en la mano, supieron defender la libertad que disfrutaban. Estas persecuciones, que continuaron durante toda la colonia con éxito contrario, crearon en los negros un complejo de agresiva hostilidad en contra de blancos e indígenas. (Aguirre Beltrán, 1985:59-60).

La hostilidad entre los esclavos negros y los indígenas fue originada desde los primeros encuentros entre ambos pueblos. Diferentes autores (Aguirre Beltrán, 1985:53; Ayala Calderón, 2011:175) han descrito que, en los primeros años de la colonia, hubo muchas muertes de indígenas debido a las prolongadas jornadas de trabajo y a causa del contagio de las enfermedades que llegaron con los nuevos pobladores⁴². Se dice que la resistencia física de los esclavos negros les permitió acceder a ciertos puestos de poder, como el de capataz, y someter a los indígenas a maltratos y abusos. Actualmente en la región, estos sentimientos de discordia entre afro-oaxaqueños y descendientes de indígenas perduran (Cf. Tibón, 1961:40). Los primeros estigmatizan a los indígenas como tontos, debido a las diferencias lingüísticas en algunos casos, y débiles; hacen uso de las características físico-somáticas para hacer mella de la apariencia. Pero los descendientes de indígenas no se quedan atrás, etiquetan a los pobladores afro-oaxaqueños como salvajes, perezosos e incivilizados; emplean el discurso del ser nativo para tratarlos como intrusos y atribuirles los problemas ambientales de la zona.

⁴² Aguirre Beltrán (Ibíd.:36) constata esta información describiendo que “[l]os abusos de los encomenderos provocaron, en sólo cincuenta años de ‘protección’, la muerte de casi todos los indios bajo su encomienda; [...] logró salvarse el 1% de la población que habitaba la región antes de la conquista española”.

La importancia del trabajo de archivo y de hacer historiografía, para el caso de la presente investigación, puede dar cuenta de ciertos legados coloniales que perduran hoy en día bajo formas “normalizadas” de relacionamiento entre los pueblos. La imagen de diablo quedó asociada, a las poblaciones negras de la Costa chica, debido a la maldad de los capataces negros hacia los esclavos indígenas; imagen que, con el paso del tiempo y gracias a la historia oral y de vida, ha construido la memoria de los pueblos de la región pero, además, tiene grandes implicaciones sociales en la memoria ambulante de los collanteños⁴³.

En años pasados se empleaba el apelativo “gente de razón” o “gente de media razón” para describir la procedencia y las costumbres atribuidas a las poblaciones indígenas, en el primer caso, o a las cuadrillas afro-oaxaqueñas, en el segundo. Gutierre Tibón, quien recorriera la Pinotepa Nacional de finales de la década de los cincuenta⁴⁴, describe el uso de estos apelativos en donde se refiere como “naturales” a la población indígena, oriunda de la zona. La razón atribuida a estas poblaciones estaba influenciada por los estigmas supervivientes de la colonia; no obstante, en los pueblos indígenas todavía se sigue usando para referirse a estas poblaciones.

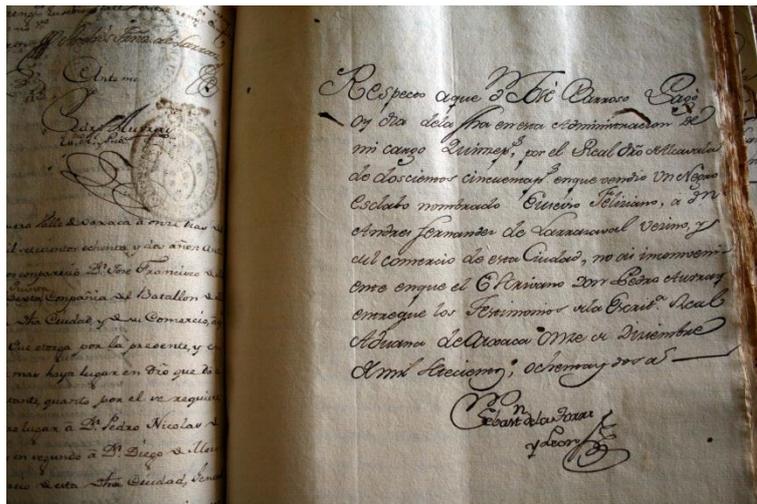
En cuanto a los negros de las cuadrillas dependientes de Pinotepa Nacional, que hablan castellano y visten como mestizos, claro está que no son ‘naturales’, pero tampoco se les puede considerar, propiamente, como ‘gente de razón’. Así, en Pinotepa se ha encontrado una fórmula muy feliz para definirlos. Los morenos son, no cabe duda, ‘gente de media razón’. (Tibón, 1961:19).

Es importante saber que, pese a la oleada de cimarrones establecidos en la región durante la colonia, las primeras Cartas de libertad se redactaron desde 1681. Inicialmente, estos documentos fueron motivados tras el pago del propio esclavo, o de su familia, por su libertad o por ser la última voluntad de los propietarios difuntos. En años posteriores a Benaias, es decir para la segunda década del siglo XVIII, las Cartas

⁴³ Ayala Calderón menciona que ante la hiperritualización de la imagen del negro, la persistencia del imaginario social “como afirma Jacques Le Goff, [...] es lo que más lentamente cambia dentro de las sociedades humanas” (2011:202).

⁴⁴ Este dato ahonda en la experiencia de Gutierre Tibón en la zona, puesto que fue hacia la década de los sesenta cuando se inauguraron los primeros caminos que comprendieron la carretera panamericana, años atrás esta región había permanecido, hasta cierto punto, incomunicada de la capital del estado.

de libertad fueron justificadas por concepto de matrimonio y por vínculos afectivos entre el propietario y el esclavo. En 1797, Pedro Auvray (AHNO. Libro, 140, folio 22v) notificaba la libertad de José Francisco, un esclavo que contraería matrimonio con una indígena de Tehuantepec; esta carta establecía la condición de que José Francisco continuara al servicio de la hacienda hasta 1800.



Fuente: AHNO (Venta de Eusebio Feliciano, 1782. Oaxaca, Febrero de 2012).

Ésta fue la última Carta de libertad que se tiene catalogada, previo a la Independencia. Por otro lado, en 1756, Joaquín de Amador (AHNO. Libro, 110, f. 68) describía la libertad otorgada a una mulata llamada María Catalina Cortés “por el amor y cariño [que la propietaria] le tiene a la susodicha”. La última compraventa de la que se tiene registro, en esta base de datos, comprende la venta de un esclavo negro llamado Eusebio Feliciano, de 14 años de edad, en 1782. Otros documentos, como los correspondientes a la Cesión de esclavos y a la Donación de esclavos, consistieron en acuerdos familiares o como limosna a ciertas instituciones eclesiásticas y/o hospitales.

La importancia del análisis de hechos históricos presenta un escenario basto de información que puede conducir al analista a una comprensión, más o menos generalizada, de las complejas identidades étnico-raciales en el estado. No obstante, la identidad, como categoría de análisis que nos cuenta *grosso modo* esta memoria ambulante, no puede entenderse como un algo inerte y perpetuo, sino como un proceso social y como un algo que se construye a partir de la experiencia del cuerpo que vive y se desenvuelve en contextos específicos. En el siguiente apartado, he de volver a mi

experiencia etnográfica para indagar otros factores, principalmente relacionados a la vida cotidiana en la comunidad, que permitan una aproximación al análisis del símbolo performativo en el *ritual encarnado* de la Danza de los diablos.

III. Notas etnográficas

En las primeras semanas en Collantes me di a la tarea de emprender un taller de fotografía con jóvenes de secundaria que buscaba, además de enseñar las técnicas básicas de la fotografía manual, abrir un espacio de auto-representación y búsqueda de archivos fotográficos en álbumes familiares. Mis ánimos crecieron cuando tuve diecinueve inscritos pero fueron decayendo conforme llegábamos al primer mes. Llegué a tener sólo una participante, Yoali Cisneros⁴⁵. Había pensado que la falta de interés se debía a malas estrategias de diseño e impartición del curso, más tarde, me hicieron notar que el interés hacia temas relacionados con el aprendizaje es escaso. A pocos les interesaba conocer la historia del pueblo y a otros menos les interesaba participar en la construcción de la memoria colectiva.

Como no había mucho más qué hacer al respecto decidí volcar mi atención y mi tiempo a lo que me había conducido hasta allá, la investigación de la Danza de los diablos, la vida cotidiana de los integrantes y las historias que esta danza devela en el escenario de lo lúdico. Comencé por entrevistar al actual presidente de la Casa del pueblo, mismo que está encargado de recibir las invitaciones de participación del grupo de danza y de gestionar los apoyos para la compra de materiales necesarios para la elaboración de máscaras, la adquisición de nuevos instrumentos y la renovación del vestuario. Así llegué una tarde a casa de Don Dagoberto Mariche, él tiene nueve años como presidente y es músico de la charrasca en el grupo Collanteños.

Don “Dago” me contaba que el poco interés de los niños y los adolescentes en estos talleres se debe a que éstos ayudan con las tareas domésticas y a que, desde los años pasados, existe una falta de interés en las cuestiones educativas por considerárseles “pérdida de tiempo”. Para muchas familias es más importantes que los niños aprendan las actividades que generan la subsistencia familiar de todos los días. Don “Dago” me

⁴⁵ Ver Imagen 1 en Anexos.

contaba que él quería estudiar la primaria y su abuelo, quien era su tutor, le dijo que él no lo iba a apoyar porque con estudiar no se ganaba nada. Finalmente, él no terminó la primaria pero sí aprendió a leer y a escribir. Muy orgulloso me cuenta que uno de sus hijos terminó su carrera como administrador en la universidad, quien por razones laborales se mudó a vivir a la cabecera municipal porque Collantes no brinda posibilidades de empleo para universitarios recién egresados.

Actividades productivas

Hoy en día, existen tres actividades productivas en la población: la agricultura, la ganadería y la pesca. Las dos primeras son actividades que congregan a varias personas, en las cuales se incluye al dueño de las tierras o del ganado y a los hombres y mujeres que diariamente trabajan como peones, la jornada de un peón se está pagando en ciento cincuenta pesos. Cada mañana, los hombres disponibles para trabajar se congregan sobre la calle principal, la única calle pavimentada en el pueblo, frente a la tienda de Don Nicolás Rodríguez, actual regidor de la Presidencia Municipal de Pinotepa Nacional y uno de los hombres pudientes del pueblo, el otro sitio de reunión está una calle más adelante sobre la misma acera. El trabajo que incluye una jornada varía de acuerdo a la temporada. Antes de las cosechas, algunos jornaleros trabajan con el dueño de las tierras y ayudan en la aplicación de fertilizantes y pesticidas o en el riego de las plantas. Cuando hay cosecha, sobre todo de papaya, algunos *coyotes*⁴⁶ asisten a la comunidad y los contratan para la carga de los camiones. Ivaán Hernández⁴⁷, artista plástico dedicado a la pintura y ex miembro de Cimarrón⁴⁸ me contaba que una de las desventajas de dedicarse al arte en la región es la falta de capital necesario para la adquisición de los materiales. Antes de dedicarse de lleno a la pintura, Ivaán trabajaba de jornalero en la cosecha de papaya en donde ganaba semanalmente hasta mil pesos, hoy en día gana menos que eso con la venta de sus obras.

⁴⁶ Se les llama así a las personas que vienen de fuera a comprar las cosechas, regularmente son ellos quienes fijan el precio y se dedican a re-vender los productos en el centro del país.

⁴⁷ Ver Imagen 2 en Anexos.

⁴⁸ Esta asociación afro oaxaqueñas fue fundada por el cura Nelson Glyn, nacido en Trinidad y Tobago con más de veinticinco años en la costa chica, buscaba agrupar a los artistas plásticos de la región y reivindicar, a través del arte, las formas de vida e historias locales. Se dice que esta asociación, actualmente, es dirigida por uno de los artistas cuijeños, Baltazar Castellanos.

Las familias, desde el hogar, asisten también en las actividades agrícolas relacionadas con la copra y el maíz. Durante las primeras semanas de abril casi todos los patios de las casas collanteñas tienen ese olor particular que deja el aceite de coco cuando está raído. La producción de la copra consiste, primeramente, en subir a las palmeras para bajar los cocos que, después, serían expuestos al sol para dejar que el agua sea absorbida por la carne de coco; cuando se ha secado se parte por la mitad y la carne es expuesta al sol por unos días más. Ésta es la copra, coco deshidratado listo para la fabricación del aceite, indispensable sobre todo para la industria cosmética. El centro de compra es Pinotepa Nacional, a donde la gente de los pueblos vecinos acude con sacos de copra para su venta por kilo; como en casi toda la producción de materias primas, el precio de compra fluctúa de acuerdo a la oferta y demanda. Este año, durante las primeras semanas de abril, el kilo estuvo en catorce pesos, el resto de la temporada se pagó a siete pesos el kilo, incluso, hubo personas que vendieron a cuatro pesos.

Para mayo, los patios en donde antes había coco se cubren de mazorcas que se dejan secar para, después, desgranarlas y guardar los granos en sacos. Este maíz es usado, comúnmente, para autoconsumo durante los dos meses que dura la temporada de lluvias. Este año Doña Sirina Torres, abuela de Yoali, sacó siete sacos de maíz. Me decía que cuando comienza el agua y la gente se queda sin maíz para *golpear*⁴⁹ el litro puede llegar a costar veinte pesos y con eso no alcanza para la comida de un día. La tortilla es uno de los alimentos indispensables en la dieta de los collanteños, muchas familias viven al día y son varios los casos en los cuales el salario diario de un peón alimenta a más de cinco personas. Cuando la gente no tiene dinero suficiente para la comida diaria recurre al préstamo o al fiado, las cantidades que se suelen manejar en estos casos no rebasan los cincuenta pesos. Las familias acostumbran comer tortillas con *cajete*⁵⁰ cuando no hay presupuesto para la compra de carne o cuando la pesca va mal.

Platicando con Don Aristeo González, uno de mis anfitriones, le preguntaba sobre las cosechas de mango, papaya y maíz que finaliza poco antes de las primeras lluvias ¿Qué hace la gente cuando llueve? Don Aristeo me cuenta que, en el transcurso

⁴⁹ Se atribuye al acto de hacer tortillas a mano con una tortillera o, en su defecto, con el golpe de ambas manos sobre dos pedazos de plástico que guardan una bola de masa de maíz.

⁵⁰ El cajete es una salsa, regularmente hecha a base de tomate y chiles, molida en una piedra cóncava con otro piedra. Similar a un mortero, en otros lugares, llamado molcajete en México.

de esas semanas, la gente disminuye las jornadas de trabajo, algunos preparan la tierra para la siembra de temporal, la producción de la pesca incrementa durante las primeras semanas y las tardes quedan a merced de las actividades recreativas, como el basquetbol y la pelota mixteca. Don Luciano Bernal, uno de los danzantes de los diablos y comandante de la Agencia Municipal, es el encargado de organizar la liga de basquetbol que tiene lugar durante los dos meses que duran las lluvias. Él me explica que ese es el mejor momento para que la liga se lleve a cabo, tanto hombres como mujeres tienen tiempo disponible, la cancha está techada y la gente del pueblo se aburre de estar encerrada en la casa huyendo del agua y evitando el lodo de las calles.

La pelota mixteca, por su cuenta, consiste en usar el puño para golpear una pelota de madera que se debe hacer llegar al contrario, sin que ésta salga de los parámetros de la cancha, de aproximadamente cuarenta metros de largo por siete de ancho y se juega uno contra uno. Pareciera irónico que, pese a las diferencias entre afro-oaxaqueños e indígenas, en estas comunidades una de las costumbres dominicales sea el juego de la pelota mixteca. Éste se practica sólo entre hombres y el público que acude está conformado casi exclusivamente por hombres, salvo honrosas excepciones, esto propicia el espacio para las apuestas, el consumo de alcohol y, ocasionalmente, las riñas. Algunas de las mujeres que acuden a la pelota mixteca se dedican a la prostitución, la mayoría de estas mujeres son madres solteras que pueden prostituirse por una noche de fiesta, en donde el contratante se obliga a pagar los tragos y la cena. Dado que Collantes es un lugar pequeño, se sabe quiénes ejercen la prostitución pero no se verbaliza como tal, se emplea la palabra *chambear*⁵¹ para referirse a ella.

La pesca con tarraya es la actividad que favorece, en casi todo el año, la producción para autoconsumo. Aunque con la llegada de la temporada de lluvias y la creciente del río, que además trae a su paso diferentes peces y mariscos, se cierra la barra que junta al río con el mar y favorece la pesca con trasmallo. Este tipo de pesca facilita la captura de especies más grandes como el róbalo, el cuatete, la carpa y la mojarra prieta. Todas éstas están mejor cotizadas en el mercado interno y externo, por lo que suele practicarse más con fines de lucro. En la laguna también se practica la pesca pero actualmente hay sobrepoblación de lagartos y cocodrilos, esto crea una lucha entre

⁵¹ En México se usa esta palabra como sinónimo de trabajar.

el hombre y estos animales en la búsqueda de alimentos generando una baja considerable en las especies que en ella habitan.

Sin embargo, de esta laguna suele extraerse *tichinda*⁵², con estos moluscos se preparan tamales y mole. Los primeros se ofrecen al mercado de manera frecuente y cuestan cinco pesos, hay personas que no tienen ni para pagar uno sólo y practican el trueque de alimentos. Para el mole de *tichinda* se emplea una hoja como condimento llamada *candó*⁵³, tomates, chiles guajillos y chiles *puya*⁵⁴. Cuando llegué, durante todo el primer mes, mi estómago no se acostumbraba a la comida con mucho picante pero estaba feliz porque casi todos los días comía pescado; los collanteños me decían que estaban cansados de comer siempre lo mismo, “si no es pescado, es *tichinda*, ya nos cansamos de comer eso”, yo sonreía para mis adentros porque gastaba veinticinco pesos por cada comida y en la ciudad eso me costaba únicamente la bebida para acompañar el pescado.

También, con las primeras lluvias, diferentes especies de cangrejos salen de sus nidos en busca de alimento; lo cual atrae a cazadores de distintos pueblos aledaños, quienes pueden pasar varios días en la playa a la espera de los cangrejos. Antiguamente, muchos hombres además se dedicaban a la caza de venado e iguanas, hoy en día la caza de ambas especies ha disminuido debido a la desaparición de dichos animales en el hábitat de la zona. La ganadería, por su parte, ha hecho que muchas familias empleen sus terrenos para la siembra de pasto, acción que favorece la erosión de la tierra durante la época de lluvias y el deslave de los terrenos que se encuentran en la cima de los cerros. Por otro lado, el uso reciente de anestésico de caballos para la pesca en el río ha acabado con poblaciones jóvenes de endocas, camarones y alauates. Las más perjudicadas, con todo esto, son las propias familias collanteñas, quienes dependen diariamente de la pesca o la caza de estas especies para satisfacer sus necesidades alimenticias.

⁵² Es el nombre empleado en la región para llamar a los mejillones.

⁵³ Conocida como *pitona* en la ciudad de Oaxaca. Es una hoja pequeña, de textura y sabor similar al de la hierbabuena. Esta receta es un legado de Doña Concha, la mujer que tan gentilmente se encargó de alimentarme a base de pescado, mariscos y mucho picante.

⁵⁴ Chile, ají, seco y alargado parecido en forma y sabor al chile de árbol.

Las familias collanteñas

Una de los datos que pude deducir, durante los meses de trabajo etnográfico, es que el rango de hijos por mujer se ubica entre los dos y los cinco. Se practican relaciones monogámicas de común acuerdo en las cuales los hombres ocupan el papel de abastecedores del hogar. Empero, la poliginia es indudable y, también, conocida. Una mujer, en promedio, llega a tener cinco hijos; mientras que un hombre puede llegar a tener entre quince y siete hijos con diferentes mujeres. Estos datos varían con las nuevas parejas, quienes ante las nuevas oportunidades y mejores expectativas de vida procuran tener menos hijos para ofrecerles la posibilidad de ir a la escuela. Es un hecho que, hace tres generaciones, la mayoría de los hombres superara los diez hijos con más de tres mujeres debido a que se le daba poca importancia a la educación básica y, aunque sigue siendo un porcentaje muy bajo el de los collanteños que llegan a la universidad, al menos diez concluyen el nivel medio superior.

La juventud de la mayoría de las mujeres collanteñas pasa entre labores de parto y actividades relacionadas a la crianza. En promedio, se *juyen*⁵⁵ entre los 13 y los 18 años y se hacen madres por vez primera a los 17. Debido a la migración constante de los hombres hacia Acapulco, Distrito Federal y Estados Unidos, prioritariamente, muchas mujeres jóvenes quedan como cabezas del hogar. Existen varios casos en los que estas mujeres forman nuevas parejas mientras el esposo se haya fuera del hogar. Don Marino Mariano Noyola, músico de la armónica en el grupo Collanteños y encargado de los arreglos y composiciones cuenta la historia del corrido *Yo me vine de mi pueblo*:

[...] iba yo en mi carreta y me quedé pensando, digo voy a hacer un corrido de Estados Unidos y ahí voy, ahí voy. Yo nunca he ido a Estados Unidos, ni el camino sé pero como mucha gente va y deja a sus esposas aquí en el pueblo, están mucho tiempo, ya no vienen y ellas cambian de marido; así dice el corrido, *el que va a Estados Unidos ya va a venir sabido que su vieja lo cambió de marido* [...].

⁵⁵ Hay una variación fonética en las expresiones collanteñas, sobre todo en aquellas donde se emplean palabras que comienzan con “h” que son pronunciadas con “j”, como cuando se refieren a la salida del hogar de las mujeres y la vida conyugal en unión libre. Así “huir” se escucha como “juir”. Otra de las variaciones fonéticas generalizadas está en el caso de los diptongos que comienzan con “i” y que van seguidos de una vocal débil “a” o “e”, éstas son pronunciadas como “jua” o “jue”. Por ejemplo, “café” se pronuncia “cajué”, “familia” se pronuncia “juamilia”, etcétera.

Muchas de las familias que hasta ahora habitan Collantes son provenientes de otros pueblos de la Costa chica oaxaqueña y guerrerense. La mayoría de estas familias llegaron a Collantes buscando trabajo en la despepitadora de algodón. Había dos cuadrillas, conformadas por las personas y familias que trabajaban ahí; una estaba en Puerto Minizo, donde todavía veinte años atrás vivían varias familias, entre ellas la de Don Marino; la otra se estableció cerca de la hacienda, en el Barrio La Guadalupe de la actual Collantes. Muchas de las primeras familias en habitar esta comunidad, de las que todavía se conservan, eran originarias de Tapextla, como los Mariano, los Bacho y los Piza; los Noyola de Ometepec; los Ayona y los Corcuera de Cortijo: los Bernal de Charco Redondo; los Torres de Morelos y los González, los Mariche y los Cisneros de Santo Domingo Armenta.

Mapa 4. Localización geográfica de otras comunidades afro-oaxaqueñas: Santa María Chicometepec (2), José María Morelos (3), Corralero (5), El Ciruelo (6), Santo Domingo Armenta (7), Llano Grande (8), Tapextla (9), Cortijo (10) y Lo de Soto (11) y afro-guerrerense, Cuajinicuilapa (12), de donde llegaron las familias que hoy en día conforman la mayoría de la población de Collantes (1).



Fuente: Mapa virtual, Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI).

Dicen que si uno toma agua del río se queda en Collantes y no vuelve más a su lugar de origen. Este mito se dice entre risas pero también se usa como amenaza para los foráneos que pasamos por ahí. Los collanteños saben que sus ancestros decidieron quedarse ahí, no porque bebieran agua del río sino, porque muchos hombres se casaron e hicieron familia ahí pero también porque, después de la Revolución Mexicana, con la Reforma agraria y el reparto de tierras muchas de estas familias, que originalmente trabajaban las tierras en préstamo, tuvieron la posibilidad de volverse propietarios de

algunas hectáreas de terreno. Don marino, me contaba que algunas familias que han llegado al pueblo:

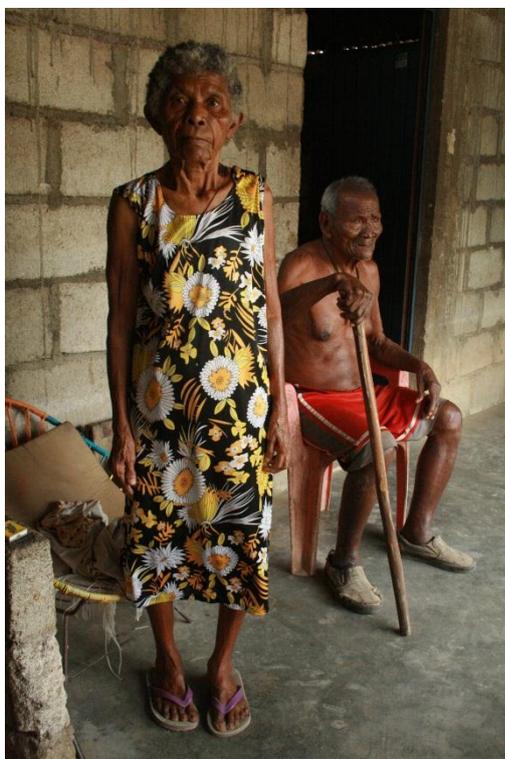
no se van pa'trás porque aquí hay más para comer y para otros lados ya no. Los Mariano somos de Tapextla, los padres de nosotros se vinieron por esa máquina que está ahí [señalándome las ruinas de la hacienda]. Ahí sacaban algodón, hacían el refresco, lo llevaban a Puerto Minizo y ahí lo sacaban a otro lado. Se dieron cuenta que aquí había chamba y se vinieron por playa de allá, aquí no era pueblo. (Marino Mariano Noyola, 2012, entrevista).

En el transcurso de la Revolución Mexicana, el ejército ejerció una fuerte influencia en Pinotepa Nacional y en los trabajadores de toda la región (Tibón, 1961), los zapatistas liderados por el General “Pildorita” dejaron a su paso una costa devastada, temerosa y con pocas posibilidades de subsistencia ante la huida de los hacendados y el robo de alimentos. Don Alfredo del Valle huyó por Puerto Minizo durante la década de los veinte. Cuentan los más viejos del pueblo que los años de la revolución fueron tiempos de incertidumbre, Don Alfredo invirtió en armamento para proteger su hacienda y los trabajadores de La Máquina pasaban las noches en vela dentro de ella protegiéndola de los posibles ataques zapatistas. El interés del General “Pildorita” por adueñarse de la Hacienda de Don Alfredo era porque se rumoraba que éste tenía una aparato para hacer dinero (Victoriano Ayona Corcuera, 2012). Aquellos trabajadores, sobre todo mujeres y niños, que no alcanzaban espacio adentro dormían en el páramo a la intemperie.

Nos íbamos a dormir al panteón *juyéndoles* a ellos porque mataban a las mujeres, por eso les *juían*. Yo estaba chiquita, llevaba las tortillitas, la gente llevaba el agua para la noche, mi hermanito detrás y mi mamá cogía otros trapitos. Aquí en el suelo dormíamos, sufrimos mucho nosotros. Allá en Pinotepa no sufrieron como nosotros. (Griselda Bacho Noyola, 2012, entrevista).

Con la muerte del General Pildorita en Puerto Minizo, donde se le tendió una emboscada, y la huida de Don Alfredo del Valle; Collantes se mantuvo en calma pero la población, ante la falta de actividad económica, pereció hambre. Algunas madres buscaron alimento en las hierbas silvestres, como la hierba mora y los frutos del

samaritano⁵⁶, la gente volvió a la caza y a la pesca para subsistir. Don Victoriano fue cazador durante su adolescencia, “ni compraba uno casi nada, había venado, iguana, había tigres aquí nomás, ardillas”⁵⁷; él nació en 1909 y durante los primeros años de la revolución era apenas un niño, su abuelo trabajaba en la hacienda y él “iba a dejarle el *cajué*” por las noches. Cuando les pregunto, a él y a su esposa Doña Griselda, con quien tuvo nueve hijos, cómo fueron los tiempos después de la huida de Don Alfredo; Don Victoriano me dice que ya no hubo trabajo para la gente pobre que había llegado a Collantes a ganar dinero, “cuando teníamos hambre, estaba yo chiquito, comíamos caña ¡caña todo el día, qué iba a haber maíz!”.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Doña Griselda Bacho Noyola y Don Victoriano Ayona González en su casa en Collantes. Cuando le pregunté a Doña Griselda y a Don Victoriano si podía tomarles una foto, me respondieron que sí pero que volviera al día siguiente porque esa tarde no estaban listos. Sin que yo dijera más, Doña Griselda me dijo que me podía llevar la foto pero que le regalara una copia para ellos porque han llegado muchos “güeros” que les toman fotos y “todas se las llevan para su pueblo y no dejan nada en Collantes”. Collantes, 21 de mayo de 2012).

⁵⁶ Este árbol da una especie de tubérculo que al hervirse tiene un sabor dulce y una consistencia de masa de pan, por eso algunos lo llaman “árbol de pan”.

⁵⁷ Doña Griselda me comenta que la carne tiene un sabor muy rico, “como ningún otro animalito”.

Collantes, memoria de la conformación de un pueblo

Muchos niños collanteños han crecido sin sus padres, el abandono de hogar es una constante además que, dado el promedio de hijos que las mujeres tenían antes, entre siete y diez hijos, a la muerte de los padres los hijos más pequeños no tenían la edad suficiente para volverse independientes. La crianza y el cuidado de estos niños quedaban bajo el cuidado de los tíos o abuelos, hasta la fecha se llama “mamá” a las abuelas y “papá” a los abuelos. Ya en años recientes, el abandono de hogar tiene varios motivos; algunos de los cuales ya se han mencionado, como la migración y la poliginia; la liberación de la mujer es una de las causas frecuentes, los primeros hijos de madres solteras quedan a cargo de la familia materna cuando estas mujeres encuentran nuevas parejas, por ejemplo.

En mi primer encuentro con el agente municipal, Don Hebert, me expresó que una de sus preocupaciones de mi estancia en Collantes era porque los collanteños son muy *arrechos*⁵⁸, me dijo que si alguno me faltaba el respeto no dudara en decirle, así ellos podrían tomar cartas en el asunto. Antes, había escuchado montones de historias de “los negros collanteños”, me advertían que son gente especial⁵⁹ y que se roban a las mujeres⁶⁰, todos me preguntaban a qué iba a Collantes sabiendo todos esos peligros⁶¹. Imaginaba que estas historias se debían a los estigmas que recaen sobre la población afrodescendiente en todo el mundo; recordaba los primeros días de mi estancia en Quito cuando, alguien de la facultad, me hizo la recomendación de cambiarme de acera si veía que “un negro” venía caminando frente a mí.

⁵⁸ La palabra tiene un contenido sexual implícito, se usa para hablar de una persona que busca pareja para copular. Actualmente, se emplea también para describir a una persona coqueta o sociable; otra palabra, su sinónimo, es *demá*.

⁵⁹ En México se atribuye, también, una carga despectiva a este adjetivo. Las personas especiales son personas de cuidado, de temerse.

⁶⁰ En diferentes charlas con Doña Griselda, con Don Victoriano y con Don Aristeo les pregunté qué tan de cierto había en que los hombres se robaban a las mujeres. Los tres afirmaron que hace muchos años, ante el rechazo de la mujer que querían, los hombres solían llevárselas a la fuerza. Todavía en los años de juventud de Don Aristeo, hace cuarenta años, si un hombre invitaba a bailar a una mujer y ésta lo rechazaba, el ofendido le escupía la cara o, en casos extremos, la golpeaba o le ponía pulgas en el cabello. Estos hombres, en casi todos los casos, eran demandados y llevados presos a la Agencia Municipal.

⁶¹ Ayala Calderón menciona que dada la asociación entre el diablo y las poblaciones negras en México, la imagen del negro erótico recae también sobre dicho imaginario social al considerar que “[e]l amor y sus correlativos menos honestos eran móviles por excelencia de la búsqueda de contacto de los seres humanos con lo demoníaco y, en correspondencia, ajenos al placer físico debido a su naturaleza espiritual, todas las incursiones del Diablo y sus demonios en el terreno erótico no tenían otro propósito que explotar la debilidad carnal de la gente y ganar así sus almas” (2011:190-191).

Se sabe que la condición de la población afrodescendiente ha estado expuesta a condiciones de marginalidad y pobreza, desde hace varios cientos de años, razón por la que algunos justifican su desconfianza. Antes de salir a campo mis temores no fueron estos, sino la situación del país en relación al tema del narcotráfico, cada día los medios de comunicación en todo el mundo hablan de asesinatos, fosas comunes y balaceras por todo el país, después de casi dos años de no estar en México no sabía qué podía encontrarme en el camino. Dada la cercanía con Acapulco, uno de los centros turísticos y comerciales más importantes en el sur de México, temía despertar sospechas acerca de mi quehacer etnográfico. No fue el caso, aunque también preferí seguir las recomendaciones recibidas y evité el bajo perfil.

Los días que tenía las tardes libres salía a correr camino a Puerto Minizo, es una vía un tanto solitaria llena de parotas y grandes acacias, sobre el camino uno puede ver los sembradíos de papaya y de maíz, la poca gente que se puede encontrar en el camino son tractoristas y jornaleros. Una tarde noté que una camioneta me estaba siguiendo, como era fin de semana pensé que debía tratarse de algún borracho y para evitar malos encuentros me desvié del camino para visitar a uno de los diablos que vive cerca de esa entrada; no pasó de que este hombre desistiera cuando me vio entrar a casa de Rogaciano, desde esa tarde no volví a correr sola por ahí.

No voy a negar que muchos collanteños sean coquetos, la mirada de la población afro-oaxaqueña está llena de expresiones, que sólo he podido traducir como seductora, pero después de estos meses creo poder decir, en gran medida a manera de broma, que me preocuparía más por las mamás de estos collanteños. Desde mis primeros días en el pueblo, las ofertas de matrimonio no se hicieron esperar; las madres de jóvenes que rebasan los veinte años, preocupadas por la eterna soltería de sus hijos, no dudaban en presentarme a la comunidad como la “futura esposa” de sus hijos. Al principio no quise ser ofensiva y les sonreía avergonzada. Después, cuando estas mujeres me cuestionaban sobre mis salidas de casa o mi asistencia a tal o cual evento a manera de reproche, tuve que aclararles que mi estancia en Collantes no tenía la intención de buscar pareja y mucho menos de quedarme encerrada en casa, salvo motivos meramente académicos. Algunas lo entendieron y de vez en cuando bromeábamos al respecto, otras prefirieron evadirme.

En la primera visita que hice a Collantes, Doña Cira me llevó a casa de Don Leoncio Rojas, compilador de una reseña que trata de la historia de Collantes y de la Danza de los diablos, esta impresión fue financiada por el PACMYC (Programa de Apoyo a las Culturas Municipales Y Comunitarias) en donde Don Leoncio recurre a la narración de Don Juan Bacho sobre su versión de ambas historias. Me pareció una buena iniciativa por desentrañar la historia oral de la comunidad, sin embargo, quedé un tanto desilusionada por la poca profundidad en el tratamiento de los temas; de la historia de Collantes se escribieron cuatro páginas, sin contar que en cada una de ellas hay imágenes que ocupan media página; de la danza diez páginas más, entre descripción de los personajes y de la música, con sus respectivas imágenes. De las diecinueve páginas restantes, quedan anexos varios, desde asambleas constitutivas de la danza de los diablos, en las cuales se señala a los entonces bailarines y músicos como los fundadores de la misma y se ilustra con fotografías a cada uno de los integrantes, hasta la copia de los reconocimientos otorgados al grupo por su participación en eventos y la portada de dos discos del grupo Los Collanteños. Pese a que había muchos vacíos de contenido en el texto, me fue de gran ayuda en el desarrollo de las primeras entrevistas con los músicos y los danzantes de los diablos.

IV. Llegaron los diablos con muchas sorpresas. La danza, seis sones, un terrón y una minga

Mientras pasaban los días y algunas personas se intrigaban por mi estancia en el pueblo se fue, gradualmente, corriendo el rumor de que era estudiante de antropología y que estaba haciendo una investigación sobre los diablos, como la gente suele llamarles. Las primeras entrevistas fueron con Don “Dago”, quien como se ha dicho toca la charrasca; Don Zenón Toscano Salinas, músico de la tigrera; don Marino, músico de la armónica y compositor de los Collanteños y Don “Rufo”, el integrante más grande y músico también de la armónica. Don Crescencio, el otro músico de la tigrera vive en El Chivo pero toca con los diablos de Collantes en los eventos a los que salen y es miembro de Los Collantes, junto con los tres primeros. Fueron los músicos quienes comenzaron a hacerme parte del grupo, cuando vino el Comité de autenticidad y después cuando los

invitaron a una mayordomía en Jicayán, Jamiltepec y cuando Josefina Vásquez Mota en su gira electoral visitó Puerto Escondido, Juquila.

A Jicayán me invitó Don Marino, salimos una mañana de Collantes en dos pasajeras⁶² rumbo a Jamiltepec y quince minutos más tarde llegamos a una comunidad mixteca. La gente se sorprendía de ver al grupo de afro-oaxaqueños, quienes regularmente suelen ser más corpulentos que el resto de pobladores de la región, pero también se sorprendían de ver a una güera entre ellos. “¿Y esa güera?”, le preguntaban otras personas a los diablos, ellos risueños y orgullosos respondían “viene con nosotros”. Aunque es una anécdota que podría sonar bastante narcisista la retomo porque cuando salimos a Puerto Escondido la gente manifestaba la misma extrañeza y los diablos el mismo orgullo. Por algún momento me incomodaba la extrañeza y todavía más la mirada escrutadora pero terminaba siempre por hacerme la loca.

Aquel día en Jicayán, los diablos bailaron y ellos, alegres de que los acompañara se regocijaban pidiéndole cervezas a los anfitriones para dármelas a mí. En las mayordomías mixtecas se acostumbra bailar todo el día, los collanteños habían pensado que sólo bailarían una vez, quizás dos y se *irían más pa´tras*, como expresan cuando hablan de volver. Sin embargo, el baile se prolongó. Uno de los animadores en la fiesta, ya entrado en copas, anunciaba en el micrófono la presentación del grupo diciendo “¡Ya llegaron los diablos y su güera!”. Rogaciano, uno de los bailarines con quien solía platicar siempre que nos encontrábamos, estaba parado al lado mío y sonriente volteó a verme, “¿Ya escuchó güera, ya escuchó?”. Creo que después del comentario me habré sonrojado porque todos los diablos voltearon a mirarme sin dejar de reír, después de eso algunos de ellos tomaron más confianza, al principio casi ninguno hablaba conmigo.

A Puerto Escondido me invitó Don Julio, *El Terrón*. La invitación a los diablos se dio mediante el esposo de una collanteña y seguidor del Partido de Acción Nacional (PAN). Les dijo que la candidata del PAN a Diputada Federal de Oaxaca es oriunda de la costa y quería regocijar a la candidata a la presidencia de México con una muestra del Festival Costeño de la Danza, ofrecieron pagarles trescientos pesos por persona, además

⁶² Camioneta de redilas que se encargan del transporte de pasajeros. En Ecuador y Colombia suele llamarse *chiva*. La primera vez que viajé en una pasajera camino a Collantes, observé que las personas suelen azotar el pie dos veces para indicar al chofer que bajan; temerosa de que mis pisadas no fueran a escucharse, le pregunté a un hombre que viajaba también, “¿debo azotar el pie di voy a bajar verdad?”, el hombre volteó a ver al resto de los pasajeros y les lanzó una sonrisa burlona en la que todos participaron antes de responderme, “sí güera, porque aquí no tenemos timbres”.

de solventar los gastos del transporte y la alimentación. Tardamos más en salir de lo que se había planeado, las camionetas llegaron retrasadas e hicieron varias paradas. A la salida de Jamiltepec uno de los coordinadores del PAN pidió que nos detuviéramos para marcar en el parabrisas el nombre de cada delegación y entonces pude ver que no íbamos solos, Pinotepa Nacional iba con los sones de Las Chilenas, Lo de Soto con la Danza del Toro de petate, El Ciruelo con la Artesa, San Andrés Nopala con la Danza del Torito, además de las personas que iban únicamente por solidarizarse con el partido.

En el camino, me senté cerca de Don Flavio y Don Zenón. Ambos me iban preguntando si era cierto el mito que aseguraba la maldad de las istmeñas. Según la historia de un collanteño, cuya pareja era una mujer del Istmo, estas mujeres son celosas y posesivas. Una vez, este hombre quiso dejarla y huir de regreso a su pueblo; en el camino quiso ir al baño, entonces se dio cuenta que sus genitales habían cambiado, ahora no tenía sino vagina en vez. El hombre asustado regresó a los brazos de la mujer. Otro collanteño se casó con una istmeña, ésta se enteró que le estaba siendo infiel y como pudo se las arregló para quitarle todo lo que tenía. El hombre enfermó de tristeza y nunca volvió a ser el mismo, me contaba acongojado Don Zenón.

Cuando llegamos a Puerto Escondido, los organizadores no nos ofrecieron ni agua y les pidieron a los diablos que se cambiaran rápido porque ya les tocaba bailar, la tarima todavía no se acababa de armar. Después de una hora, en la que se excusaron de ofrecerles alimentos porque ya iban a bailar, subieron a bailar ante un escenario lleno de banderitas blanquiazules y de mantas que demostraban su filiación política. A mí no me querían dejar pasar hasta el escenario, porque para llegar a él había un sendero como de cien metros con vallas a los costados, varios diablos lanzaron miradas amenazantes a los policías y Santo, La Minga, quien estaba más cerca de mí, les dijo que yo iba con ellos. El calor y la humedad de esos días estaba insoportable, el sol comenzaba a caer, eran pasadas las cinco de la tarde; yo no podía imaginarme el desgaste de estos hombres cuyo único alimento, si es que tuvieron esa suerte, había sido el desayuno.

Después de su presentación, uno de los coordinadores les dijo que tenían que bailar de nuevo porque la candidata todavía no llegaba y querían que estuvieran presentes para recibirla. Josefina y compañía llegaron después de las seis, entre un discurso y otro pasó más de una hora. Cuando llegó el momento del baile le pidieron a la gente del Ciruelo que subiera a bailar, después subió Pinotepa Nacional, los

candidatos se quedaron a medio baile y salieron. El lugar se vació casi por completo y todavía quedaban tres grupos por bailar, finalmente, Collantes no volvió a subir a la tarima porque, como les dijo uno de los organizadores “ya no tenía caso, la candidata ya se había ido”. Como era natural, los diablos estaban molestos y todos estábamos hambrientos; la comida no llegó y como eran pasadas las diez de la noche nos embarcamos de regreso.

La música

Actualmente son cinco los músicos que interpretan los sones de los diablos en Collantes, Don Dagoberto Mariche García, en la charrasca o quijada de caballo; Don Marino Mariano Noyola, en una armónica, en la composición y arreglos; Don Rufino González Piza, en otra armónica; Don Zenón Toscano Salinas, en una de las tigreras y Don Crescencio Salinas, en otra de las tigreras. Cuatro de ellos conforman, además, el grupo musical Los Collanteños y han grabado más de cuatro discos, los cuales ofrecen en venta a cada uno de los visitantes que llega a Collantes, tal fue mi caso y en cada visita que hice para entrevistarlos no dudaron en sacar sus discos, yo quería comprarles a todos pero lamentablemente Don Dagoberto me vendió dos y me regaló otros dos, mi colección estaba completa y decidí adquirir algunos de ellos para regalarlos en la posteridad.

¿Usted no tiene una canción en la cabeza?, me pregunta Don Marino y antes de que pueda responderle me dice “Yo sí”⁶³. Él aprendió a tocar la armónica con Don Isaías Corcuera Salinas, de quien se dice fue el primer músico de la armónica en el pueblo luego de que el legado del violín se perdiera con Don Emilio Catana, originario de Paso del Jote. Don Marino no se equivoca cuando me pregunta eso, porque él tiene todas las canciones que ha compuesto en la cabeza, nunca fue a la escuela, no sabe leer, ni escribir y memoriza la letra de lo que compone hasta que, si hay oportunidad, llega a grabarla en algún disco. La noche que lo conocí había salido con Doña Cira, en una especie de *tour* por todas las cantinas del pueblo, nos lo encontramos en la primera parada y me preguntó por qué no había ido todavía a visitarlo, quedé de pasar en esos días para platicar con él.

⁶³ Ver Imagen 3 en Anexos.

Don Marino es pescador, vivió ocho años en Puerto Minizo con su esposa Doña Malena; con quien tiene ocho hijos y quince nietos; hasta que un día levantó el mar y se llevó casi todas las casas, entonces las personas se mudaron a Collantes y Don Marino para no quedarse solo se mudó también. Ahora vive en la entrada de Collantes en una casa pequeña de tres cuartos donde convive con varios de sus hijos y nietos. Tres de los danzantes de los diablos son hijos suyos, Gustavo, Isaac y Santo, éste último representa a La Minga. Con ellos y algunos nietos más practica la pesca con trasmallo, cuando les va bien pueden llegar a ganar más de mil pesos en un día; cuando no, entre doscientos y cuatrocientos pesos. Doña Malena me recibió siempre de manera muy amable, incluso se ofreció a enseñarme a bailar chilenas costeñas en una fiesta donde nos encontramos, cuando vio que no era tan buena estudiante como había pensado optó por dejarme bailar como pudiera y reírse mientras tanto.

Don Marino es primo hermano de Doña Cira, de quien dos hermanos son integrantes también de los diablos, Don Flavio y Don Francisco Mariano Rentería. Don Flavio es contemporáneo de Don Marino, me contaba que cuando ellos eran niños,

Collantes era un pueblito con puras casitas de palma, puros redondos, estaba pobre la gente, muchas personas se iban a chambear a Río Grande a ganar litros de maíz para que comieran sus hijos. Mi papá iba a ganar un litro de maíz a la chamba, estaba medio jodida la gente, ahorita medio se defiende uno pero antes estaba de más. No había, yo me acuerdo que con mi hermano íbamos a agarrar chacalín y con plátano perón, plátano de cuatro costillas que le llaman, le ponía uno al caldito y así comía la gente. [...] Yo le decía a mi papá, ustedes nunca tenían nada, eran siempre campesinos, al machete. Así mantenían a sus hijos, muchos que ni para vestir tenían y ahí andaba uno en calzoncitos, ahí andaba uno todo sucio, así yo andaba todo revolcado, todo jodido. Ahora estamos bien, ahorita nuestros hijos ya están más bien que antes, nosotros nos criamos desnuditos, ya grandes unos chamacos y desnuditos, ahora Marino ya estaba grande y con el chirrión de fuera. Estábamos pobres, yo les platico a veces a mis hijos, ahorita estamos bien, antes estaba jodido, sufría uno mucho, se moría uno por necesidad, ahorita ya no. (Flavio Mariano Rentería, 2012, entrevista).

Cuando le pregunté a Don Marino cómo era el pueblo antes, coincide con Don Flavio, en remarcar que antes no había para comprarse ropa; las madres le cosían a sus hijos un calzón y una camisa de manta que usaban para ocasiones especiales, del resto andaban desnudos. La mayoría de las canciones que han grabado, con el grupo Los Collanteños, han sido escritas y arregladas por Don Marino. En las casi tres horas que duró la

entrevistas, tocó varias de sus canciones, el preludio de cada una consistía en narrar cómo las había compuesto. El son de El Cocodrilo, por ejemplo, lo compuso después de su desafortunado encuentro con uno de ellos en la laguna mientras pescaba; este son ha sido grabado por otro grupo musical oaxaqueño en versión salsa, Lorena y Los Alebrijes, con quienes ha ido a tocar varias veces. El son de La Indita lo compuso en honor de una mujer que conoció en el camino a Collantes,

Yo vinía de Pinotepa, en un micro yo viajaba,
 en el Chivo se subió una chava de Huaxpala.
 El dueño del micro le dijo que si en el Chivo vivía,
 ella le contestó -yo voy para La Boquilla-.
 Yo me bajé en mi pueblo, ella siguió su camino,
 adelante yo no sé dónde fue su destino.
 Ahora yo le estoy cantando de aquí de Jamiltepec,
 pues si en Huaxpala tú vives, en Huaxpala te buscaré.
 (Marino Mariano Noyola, 2012, entrevista).

Sonriente, me asegura que esa canción se la compuso a ella sólo porque era una mujer bonita. La inspiración, para otras de sus canciones, le llega a partir de historias locales, como la llegada del Huracán Paulina en 1997 que dejó al pueblo devastado durante su paso. Algunas otras, mayormente los corridos, los compone a petición de los mismos protagonistas. Me dice que, regularmente, tarda entre uno y tres días componiendo una canción porque si no se le olvida, “Yo no sé leer, que si supiera más *juácil* para mí, le escribía y más *juácil* me la aprendía”, me dice. Actualmente Don Rufino González Piza, Don “Rufo” tiene 78 años y también toca la armónica. Hay cierta querrela entre ambos músicos de la armónica porque Don Marino asegura que Don “Rufo” ya no tiene aire y se *turba*⁶⁴ con frecuencia generando que los danzantes pierdan el paso; así lo confirmaron algunos diablos más.

No obstante, se respeta la participación de Don “Rufo” en todas las invitaciones de los diablos por tratarse del integrante más grande en el grupo. Un día lo visité en su casa, Doña Cira me acompañó, él asegura que sólo tuvo dos mujeres aunque Doña Cira lo interrumpía para pedirle que me dijera la verdad. Tuvo quince hijos con dos mujeres distintas; ocho con su esposa legal, Doña Isidra Cisneros Román, y siete con su amante,

⁶⁴ En Collantes, se emplea el verbo turbar como sinónimo de equivocar, de acuerdo con el significado del verbo está bien empleada pero es una palabra que se ha ido perdiendo en el *argot* cotidiano de otros sitios.

Doña Lucía Palacios, ambas murieron hace un par de años y ahora está solo. Después de tanta solicitud de Doña Cira me confiesa que tuvo muchas mujeres en su vida, “el hombre es siempre enamorado de todas las mujeres porque son bonitas. Dios las hizo bonitas para que el hombre se enamorara de ellas”, me dijo. Después de conversar un poco se ofreció a tocarme unos sones⁶⁵, la música atrajo a varios niños que tarareaban el ritmo y uno de ellos se disponía a bailar a expensa de la timidez que le causaba el resto del público ahí presente. Don “Rufo” asegura que hace sesenta años, personas de Llano Grande trajeron la Danza de los diablos y les enseñaron a algunos músicos a tocar los sones. Si bien, esta versión es bastante diferente a la que se suele manejar entre el resto de la población debo decir que no hay otra persona en el pueblo que la secunde.

Los danzantes: *La Minga*, su marido *El Terrón* y otros personajes

Don Victoriano Ayona fue terrón de *Los Bailantes*⁶⁶ y de los diablos hace más de setenta años. Cuenta que eran veinticuatro danzantes, doce en cada fila, las máscaras eran de palo con orejas puntiagudas y pintadas de negro y el vestuario consistía en ropa desgastada; él se hacía acompañar, además de las chaparreras y la cuarta, de “una red llena de tocomates” que le servía para hacer ruido y llamar la atención del público. En la red este personaje guardaba las cosas que iba robando de los altares de muertos. Actualmente, en Collantes, este personaje ya no usa la red; otras comunidades conservan este elemento tanto para *El Terrón* como para *La Minga*. En la época de terrón de Don Victoriano, si los danzantes no le obedecían o si no llegaban puntuales al baile los llevaban presos, esto demostraba la autoridad de *El Terrón* por encima de los otros danzantes, puesto que esta imagen estaba atribuida a la superioridad del capataz negro de las haciendas.

El abuelo de Don “Dago”, José García, quien organizó por varios años la Danza de los diablos y la del Toro de petate en la comunidad, le contaba que la razón de la ropa sucia y desgastada era porque antes la gente era muy pobre, “si alguien tenía una ropa buenita la cuidaba y esa ropa que usaban para el trabajo, esa ocupaban para bailar”,

⁶⁵ Ver Imagen 4 en Anexos.

⁶⁶ Otra danza afro-oaxaqueña que también es bailada sólo por hombres y en las que persisten los personajes de *La Minga*, aquí llamada Chaneca, y *El Terrón* o diablo mayor.

además se bailaba con guaraches, aunque con el zapateado los pies terminaban adoloridos.

En la década de los ochenta, cuando llegó la partida militar a Pinotepa Nacional; hubo veces que los zapatitos que estaban medios rotos, que ya no querían, los regalaban y si alguno se llevaba con el cabo le pedía los zapatos dañados; algunos empezaron a bailar con zapatos y se sentían más bien porque no les llegaba el zapateado. Porque el golpe en el pie con el huarache llegaba, más donde es piso, poco a poco todos fueron poniéndose sus zapatitos. (Dagoberto Mariche García, 2012, entrevista).

En Collantes, el único personaje que usa guaraches es *La Minga*, los demás usan botas de baile. En otras comunidades, como La Boquilla, el uso de guaraches sigue vigente para la danza. Los danzantes y músicos de los diablos en ésta última afirman que su danza, a comparación de la de Collantes, busca resguardar su originalidad pese a los comentarios que recibieron durante sus participaciones en la Guelaguetza de 1999 y la del 2000. En ambos pueblos se maneja una versión acerca de quién es *Ruja*, grito que acompaña la danza al final de cada son y al término de los versos. Se dice que éste era un dios africano adorado por los esclavos negros de la zona, este dios estaba asociado a la maldad pero también se le relacionaba a la fiesta y a los placeres que de ésta se derivaban. Hay otras versiones que certifican que *Ruja* era un capataz de la hacienda de Don Cosme del Valle que organizó una fiesta en honor a los dioses africanos a espaldas del patrón (Rojas, 2008:10). Otros más, afirman que es el sonido que se deriva del instrumento de la tigrera, similar al rugir de un tigre.

Los versos juegan un papel preponderante en la danza. Don Luciano Bernal, ahora encargado de componerlos, debe considerar la alusión al evento, al lugar y a los anfitriones para promover el júbilo del público y para honrar la invitación que se les ha hecho. Antes, los versos eran más bien un reflejo de la vida cotidiana. Durante la entrevista con Don Victoriano, me sorprendió escucharle decir un verso de la Danza del Toro de petate⁶⁷, fue un momento inesperado porque su esposa, Doña Griselda y su hijo Maclovio me contaban cómo eran las danzas antes y cuál era el papel del Terrón y La Minga, él los interrumpió diciendo,

⁶⁷ Para mayor análisis referente a esta danza ver ¡Epa! toro prieto. *Los "toritos de petate", una tradición de origen africano traída a Valladolid por los esclavos de lengua bantú en el siglo XVII* (Martínez Ayala, 2001).

Soy caporal de mi rancho,
 como muy bien lo han sabido;
 valiente siempre lo he sido,
 con los rigores de mi brazo,
 verán como a este toro zunche
 lo hago mil pedazos.
 (Victoriano Ayona Corcuera, 2012, entrevista).

La alusión que Don Victoriano hace del capataz y el personaje del Terrón cobra vital importancia cuando, desde una perspectiva más amplia, se encuentran semejanzas históricas en el papel que los esclavos negros desempeñaron como capataces de las haciendas y de la rigidez que se les atribuía. Esta interpretación ayuda a comprender y evidenciar la importancia de la memoria que se encarna y se hace propia de generación en generación. Aguirre Beltrán, otorga cierta responsabilidad al abuso de los caporales negros en el deceso de cientos de esclavos indios, “[i]ndios esclavos e indios libres - sometidos al trabajo intensivo, bajo el brazo implacable del capataz negro, [...] - sucumbieron” (1985:53). El actual Terrón de los diablos de Collantes es Don Julio Calleja Ruíz, tiene 57 años, se dedica al campo y a la pesca como la mayoría de los danzantes, comenzó a bailar a los ocho años pero tiene más de treinta años en el grupo de danza como Terrón.

Todos los danzantes de los diablos aprendieron los pasos desde pequeños, viendo a los diablos bailar e imitándolos. En Todo Santos, según me contaban, los niños acostumbran agruparse para ir de casa en casa bailando los diablos y solicitar ofrendas a las familias que los reciben; cuando finaliza el día, se reparten los frutos y, si llegaron a recibir dinero, compran cosas para compartir entre ellos. En la vida cotidiana, observé a varios de estos danzantes esperando a ser contratados como jornaleros sobre la calle principal a otros más los conocí pescando en Puerto Minizo, como a Rogaciano.

Don Julio fue el único de los diablos que me habló de discriminación y de rechazo por su color de piel. Me contó de las muchas diferencias que han tenido con Las Chilenas de Pinotepa sobre el escenario, mismas que han sobrepasado el espacio de la fiesta, me aseguraba que ni siquiera se saludan entre ellos cuando se encuentran en algún evento. También me habló de la posibilidad de transgredir el discurso de la autenticidad de las identidades en el país, a partir de la calidad dancística que han demostrado en los lugares en los que han podido participar con la Danza de los diablos.

CAPÍTULO III.

¡VAMOS A LA GUELAGUETZA!

“En las danzas del ‘Lunes del Cerro’, hoy conocidas como Guelaguetza, hay muchas voces, muchos ademanes y actitudes que nos hablan desde muy lejos, a través de siglos, y que al mismo tiempo nos hablan desde hoy, desde el corazón alado de la música, desde los signos del cuerpo en movimiento, el cual sigue, secretamente, los trazos invisibles de ritos ancestrales que le hablan al cielo y a la tierra, a hombres y a dioses que compartieron la misión de mantener intacto el misterioso equilibrio del Universo”.

(Toledo de García, 1993:19).

La fiesta de la Guelaguetza en Oaxaca ha sido, desde hace varios años, una de las principales atracciones turísticas en el estado. Cientos de turistas nacionales e internacionales asisten cada año para ser partícipes de esta fiesta de color y folclor. La antigua fiesta de los Lunes del cerro ha sido incorporada como parte de la mercadotecnia turística que hace llamar a julio, el mes de la Guelaguetza. El paseo de las azucenas atrae a menos enamorados ansiosos de subir las escalinatas, puede ser que los servicios de transportación que se ofrecen, únicamente por esta temporada, para llevarlo a uno al Cerro del Fortín tengan alguna influencia o, quizás, el amor que se profesan las parejas actuales no incluya el cortejo tímido con flores de azucenas. De una u otra forma, esta fiesta se gana la atención de públicos locales y extranjeros.

Como se ha venido desarrollando hasta ahora, el análisis del *ritual encarnado* en esta clase de representaciones festivas, permiten analizar hasta dónde y por qué ciertos símbolos rituales han sido adaptados, reapropiados y/o transgredidos. Si bien, dentro de la disciplina antropológica, existe una multiplicidad de marcos teóricos, analíticos y conceptuales para estudiar el ritual y estos procesos de reapropiación y transgresión del símbolo, el *ritual encarnado* permite construir, desde el campo analítico de la experiencia, una epistemología del cuerpo, de sus expresiones y de las variadas formas en las que éste dialoga con la alteridad.

Permite, más allá de las formas tradicionales de hacer investigación social, incorporar al investigador en una experiencia vívida del quehacer antropológico haciéndolo parte de este diálogo corpóreo de los rituales cotidianos y lúdicos, en donde los narradores de estas memorias dramatizadas hacen visibles nuevas escrituras de su presente y de su pasado, sobre todo asociados a la memoria del *drama social*. Podemos acercarnos al estudio del símbolo en el *ritual encarnado* como unidad no sólo del proceso ritual sino, también, como unidad del proceso social (Turner, 1974, 33) y, por lo tanto, de una memoria representada a partir de la *performance*. Díaz Cruz (2008) menciona que dicha *performance* no exige del espectador un conocimiento previo de las historias que nos son contadas en los actos de la dramatización, más bien busca conversar con ese espectador, a partir de experiencias rituales pasadas, para crear nuevos y diferentes significantes de lo visible.

En este capítulo quisiera abarcar el nivel normativo del discurso de la Guelaguetza. Inicialmente recorro a las crónicas de Alberto Vargas que describen los primeros años del Homenaje Racial en el estado para, posteriormente, referirme a los procesos de selección de la Guelaguetza oficial, sobre todo porque ha sido en ésta donde la Danza de los diablos de Collantes ha participado, para describir el trabajo e importancia del Comité de autenticidad en el discurso oficial de la fiesta. Finalmente para intentar dar paso a la experiencia de los diablos de Collantes me referiré a la memoria construida de su participación en el 2011 desde la voz de ciertos personajes de la vida cultural en el estado que giran alrededor de la Guelaguetza.

II. Introducción a la historia de la tradición: la *guelaguetza* o el acto donar

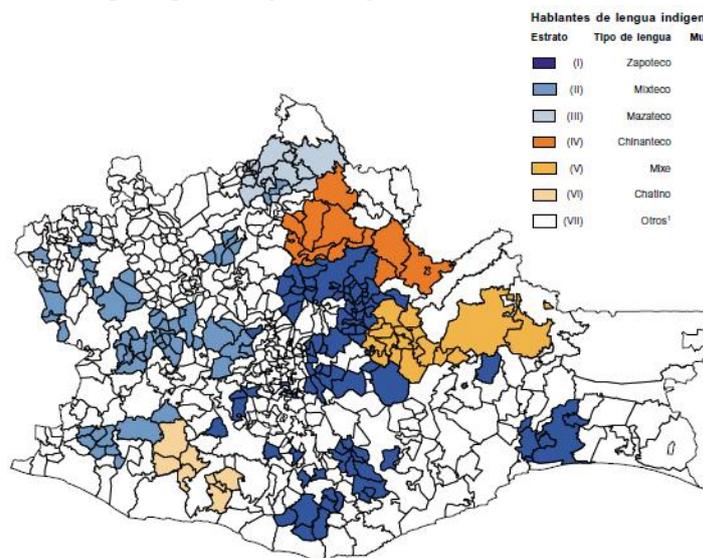
La fiesta de la Guelaguetza si bien es una de las fiestas más importantes a nivel estatal, en donde, diferentes identidades oaxaqueñas se dan lugar para compartir y hacer visibles sus costumbres, tradiciones y ciertas características del folclor de su localidad, es también una de las festividades más complejas que ha pasado por un proceso de re-apropiación e institucionalización. En el siguiente apartado me detengo para explicar y problematizar ciertos elementos simbólicos de esta fiesta y para acercarnos al conocimiento de la fiesta en Oaxaca, ahondando en el acto de donar que implican también las fiestas patronales.

Guelaguetza es una palabra en idioma Zapoteco⁶⁸ del valle de Oaxaca que ha sido traducida como “ofrenda”, de acuerdo al contexto en el que solía emplearse. La *guelaguetza* u ofrenda estaba basada en un carácter de reciprocidad entre quienes participaban en ella y podía llevarse a cabo entre individuos o, bien, entre individuos y seres sagrados; entendamos para este caso por seres sagrados a los dioses, muchos de ellos asociados a seres de la naturaleza; los personajes religiosos, santos, vírgenes, mártires, entre otros; y los muertos. Entre personas, la *guelaguetza* consistía, más que en el bien otorgado en calidad de ofrenda, en una actitud de generosidad o de empatía⁶⁹ respecto a otra persona o grupo social que se encontraba en una situación especial: podía tratarse de cualquier eventualidad relacionada al sufrimiento y al dolor, como una enfermedad o la muerte de algún familiar; aunque también podía tratarse de algún evento especial, no doloroso, como el nacimiento de algún nuevo integrante de la comunidad, el matrimonio, las buenas cosechas o la mejora económica de alguna familia, por mencionar algunas. Entre individuos y seres sagrados, la *guelaguetza* consistía en un acto de solicitud, si se trataba de alguna situación dolorosa o preocupante, o en un acto de agradecimiento, cuando los individuos habían sido “bendecidos” por éstos en dichas solicitudes. El carácter vivencial de la *guelaguetza*, es decir, este acto de empatía con el otro que sufre o es feliz, instaura una serie de relaciones rituales que tienen que ver más con la acción y la participación en este ritual encarnado que con el objeto donado en sí mismo.

⁶⁸ Antes de la conquista española, existieron en Oaxaca dos imperios que dominaban la mayor parte del territorio, el zapoteca del Valle y el mixteco de la Costa. Ambos se extendieron, más allá de su región geográfica a través de alianzas matrimoniales, dando como resultado la adopción del idioma y sus eventuales cambios fonéticos en diferentes pueblos. Actualmente estas diferencias lingüísticas, resultado del devenir histórico-social, hacen que entre los zapotecos de uno y otro pueblo no se entiendan, pese a que la estructura fonética pertenezca a la misma familia lingüística.

⁶⁹ Ponerse en los zapatos del “otro”, diríamos en México, imaginar el sentimiento del “otro” pero también sufrir con ese “otro” como si se tratara de uno mismo. La empatía que la *guelaguetza* consigue entre los individuos consiste en un acto de compañía; acompañar al “otro” que sufre o que festeja compartiendo lo que se tiene y lo que ese “otro”, esa extensión de uno mismo, podría necesitar o bien recibir.

Mapa 5. Estratificación de los municipios con población eminente y predominantemente hablante de las principales lenguas indígenas de la entidad, 2000.



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI).

Uno de los cronistas pasados, más importante de la ciudad, José María Bradomín (1991:134) menciona que uno de sus colegas, Wilfrido C. Cruz, explicaba que la palabra *guelaguetza* estaba conformada por dos voces zapotecas: *guela* o “cualidad, lo que atañe a algo” y *guetza* “parentesco, pariente”. Con ello, Bradomín justifica la preservación de esta tradición asociándola a las relaciones de parentesco; un elemento más que, si bien ha pasado desapercibido por otros historiadores y estudiosos, también ha sido desmentido por otros lingüistas y traductores que sólo rescatan el significado de esta palabra como acto de donar.

Cabe remarcar la importancia que el don ha tenido dentro de la disciplina antropológica. Marcel Mauss (1979), en su famoso ensayo sobre los dones, se refiere al uso y empleo de éstos como regalos contractuales. Este autor sostiene que los dones tienen una función social basada, no tanto en el mero intercambio de objetos sino, en el acto de participar en el ritual a través de estos regalos donados a los dioses, los muertos⁷⁰ y al espíritu de las cosas, al que llama *hau*. Este autor menciona que “tanto la vida material y moral, como el cambio, actúan bajo una forma desinteresada y obligatoria al mismo tiempo” (Ibíd.:195). Posteriormente, Godelier (1998) revaloriza los

⁷⁰ “son ellos los auténticos propietarios de las cosas y los bienes de este mundo. Es con ellos con quien es más necesario cambiar y más peligroso no llevar a cabo cambios” (1979:173)

postulados de este autor con base en una lectura de la crítica que Lévi-Strauss hace de Mauss.

Godelier parte de los tres actos que supone donar: donar, recibir o aceptar y devolver (Ibíd.:17)⁷¹. Asimismo, este autor define esta acción como “un acto voluntario, individual o colectivo, que puede o no haber solicitado aquel, aquellas o aquellos que lo reciben” (Ibíd.:25). Partiendo de la cuestión de qué promueve en ciertas sociedades el acto de donar, Godelier construye una propuesta teórica a partir de que el don instituye una relación contractual, como lo decía Mauss, entre quien dona y quien recibe. No obstante, para Godelier esto implica una posición jerárquica, entre quien dona/acreditador y quien recibe/deudor, que no es inerte sino que se mantiene dinámica de acuerdo a la devolución del don. Pese a que tanto Mauss como Godelier ponen énfasis en los objetos donados, es importante destacar que es el cuerpo participante en este acto de donar, el que posibilita las relaciones rituales y el diálogo intercorpóreo entre quienes participan en este *ritual encarnado*. Es decir, es el cuerpo el que ha pasado por dicha experiencia ritual y, por lo tanto, para que este acto sea recíproco, necesita de una memoria que inquiera la empatía con el otro.

Debo decir que, aunque *guelaguetza* es una palabra en Zapoteco del valle, la tradición del intercambio recíproco se ha efectuado en todo el estado, cada cual usando la traducción que para el caso tuviera lugar; en el Zapoteco del Istmo de Tehuantepec se llama *guendaleza*, por ejemplo. Este acto continúa vigente hasta nuestros días, con los eventuales cambios, modificaciones y adopciones contemporáneas. Hoy en día, en ciertos pueblos, esta ofrenda se registra en una libreta para saber con exactitud quiénes participaron en la tradición y así poder garantizar la reciprocidad en su respectivo momento. Es decir, este gesto ejercita tanto la memoria ambulante (la del cuerpo), como la oral y la escrita. Así, en el caso de una muerte, la familia que recibe las ofrendas: flores, veladoras, café, azúcar, incienso o dinero, principalmente; anota en una libreta qué familia asistió a los rezos y qué llevó de *guelaguetza*. Cuando alguna de estas familias participantes pasara por una situación parecida, la familia que pasó antes por dicha situación tiene el deber moral de acompañarlos y de ofrendarles algún producto

⁷¹ ¿Qué es lo que hace que en sociedades, épocas y contextos tan diferentes, los individuos y/o los grupos se sientan obligados, no solamente a donar o, cuando se les dona, a recibir, sino también se sientan obligados, cuando han recibido, a devolver lo que se les ha donado, y a devolver, ya sea la misma cosa (o su equivalente), ya sea alguna cosa mayor o mejor? (Godelier, 1998:23)

similar más un adicional. Este adicional funciona para perpetuar el acto y así, en caso de la muerte del que recibió, esta deuda moral o el acto de devolución del don, pasa a los hijos o a los familiares más cercanos.

Para el caso de la *guelaguetza* a los seres sagrados, la devolución de los dones cobra otro sentido. Por ejemplo, las fiestas patronales han sido resultado de la devolución del don de los individuos a los santos patronos del pueblo. En las fiestas patronales existen personajes llamados mayordomos, quienes juegan el papel de financiar diferentes elementos indispensables para que la fiesta se realice: algunos con el pago de la música, otros con el pago de la comida, de los regalos para los asistentes, de las flores para la iglesia, entre otros. El mayordomo contribuye a la comunidad con su *guelaguetza* por alguna petición cumplida o por alguna promesa hecha al santo patrono de la comunidad ¿Cómo es que esta tradición ha pasado de un acto de donar a la institucionalización de una fiesta? ¿Cuál es la importancia actual que ciertos grupos sociales adscriben a la participación en esta fiesta? Existen elementos históricos que pueden servir para comprender los muchos procesos de reapropiación y de transgresión en el ritual actual de la fiesta de la Guelaguetza, me detendré en algunos de ellos para justificar la metodología de observación y de análisis de esta investigación para esta fiesta en específico; empero, las características de la Guelaguetza oficial se profundizarán en el tercer capítulo.

I. Las crónicas de Alberto Vargas

A mi regreso a Oaxaca, decidí tomar el mes de enero y parte de febrero para visitar algunos de los acervos históricos de la ciudad, una de las ventajas de la ocupación de la orden dominica en el estado es que a su paso dejaron cientos de escritos antiquísimos que, a la fecha están abiertos al público. En mis primeras visitas a la Biblioteca Francisco de Burgoa, ubicada en el interior del antiguo Convento de Santo Domingo en la Ciudad de Oaxaca, pude hallar la referencia más antigua que se tiene del Homenaje Racial de 1932. Ésta consiste en una crónica más o menos detallada y llena de recursos narrativos y literarios que magnifican, desde la entrada de los personajes invitados hasta el sonar de los fuegos artificiales, escrita por Alberto Vargas y publicada en noviembre de 1933 por la Imprenta del Gobierno del Estado de Oaxaca.

Para sorpresa mía, esta crónica estaba incompleta, justamente en la parte en la que describía la participación de las diferentes delegaciones. Pregunté a uno de los encargados y me dijo que iba a buscar si había algún otro material clasificado con el mismo *ítem*. Entonces, sucedió que en otro texto, otra crónica del mismo Alberto Vargas, sólo que esta vez de 1935, encontré una coincidencia que me hizo reír a carcajadas para disculpa del resto de lectores en la sala, un joven que consultaba con guantes y cubre-bocas archivos que se deshacían entre sus manos y a quien, al parecer, no le inquietó en lo absoluto mi curioso hallazgo.

Alberto Vargas había publicado exactamente la misma crónica para 1933 y para 1935, a expensas de quitar o aumentar ciertos detalles significativos. Así, para 1933, comenzaba el texto mencionando que el pueblo de Oaxaca deseaba “hacer ostensibles su adhesión y su simpatía al primer Magistrado de la Nación”, el entonces Presidente de la República Abelardo L. Rodríguez, y, para 1935, cambiaba la simpatía al presidente por el “entrañable homenaje a la Revolución Mexicana en su XXV aniversario”. Lejos de ser una mera coincidencia que me hubiera hecho carcajear en la sala de lectura, esta simpatía y dedicatoria ambivalente y radical en la orientación de la fiesta hacia lo político dice mucho de lo que Lizama Quijano (2006) subraya en su texto acerca de que esta fiesta fue creada bajo las influencias políticas de la época y, al parecer, esos vínculos no han pasado desapercibidos hasta ahora⁷².

Párrafos más adelante, Vargas menciona los regalos de la delegación del Istmo a los invitados a la fiesta, en donde “el Istmo trae como guelaguetza dulces de hicacos y de tamarindo, camarones y queso, jicalpextles y bateas, más un magnífico traje de Tehuana, hecho exprofeso para la digna esposa del señor presidente” (1932:10). En la crónica de dos años después, sin dejar pasar una descripción idéntica de los dulces de hicacos y demás regalos, el autor se olvida de la esposa y del señor presidente para decir que el “magnífico traje de Tehuana” fue hecho simplemente para la Guelaguetza (1935:6). Independientemente de a quién se atribuye la creación exprofeso del traje y de a quién o a qué se dedica la fiesta, hay un uso reiterativo de la palabra guelaguetza para referirse a los regalos que las delegaciones llevan a los invitados. Sin embargo, el gesto

⁷² Se sabe de delegaciones invitadas a la fiesta, pese a la negativa del Comité de autenticidad en su propuesta, como pago por favores entre funcionarios del Gobierno del Estado y Presidentes municipales. Tal fue el caso, sólo por mencionar alguno, de La Boquilla Chicometepec con la primera representación de la Danza de los diablos en la historia de la Guelaguetza.

de donar escapa al discurso del estado y a la estrategia política de ofrecer estos regalos a los invitados especiales, porque en la memoria de los pueblos persiste la experiencia de participar en la fiesta y el diálogo que sostienen con otras delegaciones, más allá del objeto donado. Como lo sostiene Díaz Cruz (2008), la *performance* no demanda que el público conozca el significado de la historia narrada, empero las delegaciones establecen relaciones rituales que hacen posible la interpretación de las memorias locales.

En una conversación con uno de los funcionarios de la Secretaría de Turismo, encargado de coordinar la visita a las comunidades del Comité de autenticidad y de su posterior recibimiento en la ciudad, el Licenciado Javier González me contaba que fue hasta 1953 cuando se cambió el nombre de Homenaje Racial por el de Guelaguetza. Cuando me acerqué a la Secretaría de Turismo para conocer la organización y coordinación de la fiesta pensé que sería todo un reto burocrático poder tener una conversación con alguno de ellos, puesto que persiste en mi imaginario social la innegable dificultad para acercarse a algún político. Sin embargo, el Licenciado Javier González aceptó ir a tomar un café conmigo tres días más tarde de visitarlo en su oficina y de contarle mis intereses investigativos.

II. La Guelaguetza oficial

La fiesta de la Guelaguetza oficial tiene lugar en el auditorio del mismo nombre que recientemente, con el gobierno de Gabino Cué Monteagudo, fue techado para facilitar la asistencia y permanencia del público en las poco más tres horas de duración de los programas. Anteriormente, la Guelaguetza tenía dos programas de presentación de las delegaciones, uno en cada lunes. Sin embargo, con el aumento de asistentes al auditorio, cuya capacidad es de 13 mil personas, actualmente la Guelaguetza tiene cuatro programas: dos por cada lunes, uno en el horario de la mañana y otro en el de la tarde. La presentación de cada delegación dura en promedio quince minutos, dentro de los cuales se representan costumbres que se llevan a la práctica de manera cotidiana, a excepción de algunos pueblos que han creado bailes únicamente para presentarse en la Guelaguetza como es el caso de la Danza de Flor de Piña de Tuxtepec y el Jarabe Mixteco de Huajapan de León.

La mayoría de los pueblos participantes hacen una dramatización de las costumbres y tradiciones que se desarrollan en las bodas, las defunciones, los bautizos y otras fiestas. La música es interpretada, en ciertos casos, por músicos de las propias comunidades y, en otros, por la banda de música de Seguridad Pública o del Gobierno del Estado. Para su participación, las delegaciones deben portar la ropa típica de la comunidad. En este sentido y con el afán de cumplir con ciertos requerimientos de los organizadores en cuanto a vestuario, algunas comunidades han hecho uso de la historia oral para volver a fabricar vestimentas pasadas, ya sea para su uso en la Guelaguetza o, más recientemente, para su comercialización.

Javier González es oriundo del municipio de Zaachila, perteneciente a la región de Valles Centrales, fue bailarín por más de quince años y es coleccionista de ropa típica desde hace 40. Nuestra reunión fue en un café del centro de Oaxaca que está próximo a la sede del gobierno estatal. Mientras hablábamos, en las calles, el municipio triqui de San Juan Copala, Juxtlahuaca, se manifestaba para solicitar la salida de paramilitares y para exigir el respeto de los derechos humanos⁷³. Me parecía un evento curioso, puesto que dentro del restaurant, Javier me hablaba de las identidades en el estado, de su vida cotidiana y de su participación en la fiesta de la Guelaguetza. Yo le preguntaba por qué era importante la identidad en el estado, él me respondió que con la creciente migración de oaxaqueños hacia Estados Unidos “muchos pueblos se están quedando casi solos” y la única relación de pertenencia al territorio está justificada en el resguardo de costumbres y tradiciones, consideradas parte de la identidad de estos migrantes.

Me decía que para los pueblos participantes, la asistencia a la Guelaguetza era trascendental, sobre todo por la visibilización que estas comunidades tienen hacia el exterior. De acuerdo a su experiencia, hay comunidades que no son conocidas, algunas que “ni siquiera son ubicadas y de repente se encuentran en la Guelaguetza y dan a conocer sus costumbres, tradiciones y cultura”. Es decir, la Guelaguetza se ha convertido en una plataforma en la que muchas comunidades han encontrado la

⁷³ El pueblo triqui abarca parte de la región de la mixteca y de la costa, hablan el idioma triqui y se caracterizan por su vestimenta colorida. Esta marcha estuvo liderada por mujeres del municipio de San Juan Copala, donde hace un par de años se destituyó como posible candidata a la presidencia municipal a una mujer, la falta de razones justificaban la autonomía de los municipios para regirse por usos y costumbres, dentro de las cuales no se concebía siquiera la candidatura de una mujer al poder.

posibilidad de incursionar en la industria del turismo en el estado. Cabe decir que, en los últimos años, diferentes comunidades de todas las regiones se han sumado a los proyectos eco-turísticos con la finalidad de frenar la inminente migración y encontrar nuevas entradas de capital. Javier justificaba la atracción del turismo, a partir de la preservación de las tradiciones, diciendo que después de su presentación en la fiesta, existe “la curiosidad de mucha gente para llegar hasta estas comunidades y observar de cerca su experiencia”, además que es una forma de reeditar a las comunidades asistentes dado que no se les paga, sólo se les da hospedaje, alimentación y transporte

A ochenta años de su invención, los organizadores de la actual Guelaguetza se han vuelto cada vez más exigentes en el uso de la vestimenta, la ejecución de las danzas y la música consideradas auténticas. Fue por ello que hace poco más de veinte años se creó, a petición del entonces gobernador del estado, el Licenciado Heladio Ramírez López, un Comité de autenticidad que se encargaría de supervisar que las delegaciones asistentes fueran exhaustivas en la búsqueda y representación de las identidades pasadas. El resguardo de algunas costumbres y tradiciones en el estado se debía, entre otras cosas, a la dificultad de comunicación y acceso a ciertas comunidades pero, en otros casos, muchas de ellas habían desaparecido años antes de inventado el Homenaje Racial. Javier señalaba que “este comité está integrado por personas conocedoras de las tradiciones, costumbres e indumentarias de Oaxaca”. Dentro de las disciplinas de las que se conforma hay antropólogos, maestros de danza y coleccionistas de ropa.

Él mismo reconoce que sin la colaboración de este comité, la fiesta de la Guelaguetza no sería el “espectáculo de alto nivel que ahora vemos”. Orgulloso, me dice que esta fiesta fue reconocida con la *Luna del auditorio*, por ser uno de los programas con más gente colaborando en vivo y con el mínimo de errores. Yo imaginaba que, dada la importancia que esta fiesta tiene y por la cantidad de visitantes que atrae cada año, debía de tener un presupuesto más o menos alto para cuestiones de logística y recibimiento de las 60 delegaciones participantes en promedio. Cuando le comenté a Javier que me interesaba saber quiénes participaban en la fiesta en cuanto a financiamiento y patrocinio se refería, me dijo que por cuestiones políticas él no podía hablarme de presupuestos, ni patrocinios. Intenté hacerle la pregunta sin que tuviera que darme cifras del presupuesto asignado y su repuesta fue la misma.

El espectáculo de la Guelaguetza está basado en una representación de costumbres vivas, es decir, costumbres que se desarrollan habitualmente. Algunas de estas fiestas tienen una duración de más de dos días, entre otras cosas, porque para tales eventos se acostumbra sacrificar animales grandes para alimentar a los asistentes; la comida es abundante y suele hacerse un recalentado, con la familia y los invitados más cercanos, con el pretexto de acabársela y para socializar acerca de los detalles de la fiesta del día pasado. El acto de alimentar a los asistentes tiene implicaciones para la memoria del cuerpo relacionadas a la satisfacción de participar en dichos rituales, de la misma forma que la duración y el consumo de alcohol nos hablan de rituales que pretenden encarnarse para posicionarse en la memoria.

En el caso de las bodas, por ejemplo, la duración es de al menos tres días pero en ciertas regiones, como la del Istmo, ésta puede durar incluso una semana completa. El ritual de las defunciones (novenario) dura, como mínimo, nueve días de rezos y se recibe con comida y bebida a los familiares y amigos que asisten para acompañar a los familiares del difunto. A las mujeres se les ofrece café, pan y tamales, a los hombres, en cambio, se les ofrece trago y cigarros. Otras fiestas, como las mayordomías, duran aproximadamente una semana y son fiestas patronales, es decir, fiestas dedicadas al santo patrono de la localidad. En este último caso, es importante decir que cada municipio en Oaxaca tiene a un santo protector que precede el nombre del municipio, así el municipio de Copala, mencionado anteriormente, es nombrado San Juan Copala por el santo de la comunidad. En el calendario festivo religioso, correspondiente al catolicismo, están marcados los días de los santos. Los mayordomos, son los patrocinadores de estas fiestas, quienes prometen financiarla a cambio de milagros o peticiones cumplidas por el santo en cuestión.

Algunas danzas están asociadas a las historias particulares de los pueblos. Javier me decía que éstas “nacen como una necesidad de contar parte de la historia de lo que está sucediendo” (Javier González, 2012, entrevista), con ello procura guardar en la memoria ciertos hechos de la historia. Me contaba, por ejemplo, acerca de la Danza de rubios de la región de la Mixteca, cuya frontera norte colinda con el estado de Puebla. La Danza de rubios es la representación de los viajes de los indígenas de la Mixteca, quienes acarreaban ganado desde sus comunidades hasta Puebla, donde lo comercializaban. En la ejecución de esta danza sólo participan hombres, algunos de

ellos disfrazados de toros y algunos otros de mujeres, dada la lejanía y la duración del peregrinar no estaba permitido que las mujeres acompañaran a sus esposos o a sus hijos. Javier me contaba, desde su experiencia en la danza, que ser “bailarín es como ser una planta pegada al piso, si no tienes contacto con la tierra [con el territorio] no tiene sentido y no tendría sentido ni venir, ni participar, ni nada”, al referirse a la participación de los bailarines en la Guelaguetza.

Muchas de las danzas presentadas en esta fiesta no tienen un origen prehispánico, han sido resultado del mestizaje, “cada una tiene una interpretación y un sentido, cada danza cuenta parte de la vida diaria”, me dice Javier. En la primera conversación que mantuvimos, en su oficina, me pidió que le hablara sobre mi proyecto de investigación y le dije que me interesaba saber el papel del cuerpo en estos rituales teatralizados en la Guelaguetza; durante nuestra segunda conversación, en el restaurant del centro, de manera reiterada me decía algo que desde hace tiempo venía pensando, la danza se vive: “Yo tenía un maestro que me decía ‘el día que sepas hacer cantar la tarima ese día serás bailarín,’ para hacer cantar a la tarima es padre pero es un reto muy grande también”.

Cuando le pregunté a Javier a qué se debía el éxito de la Guelaguetza en el estado, me explicó que en México se han identificado tres estados, con características similares, sobre todo en lo que se refiere a grupos étnicos: Michoacán, Chiapas y Oaxaca. A nivel internacional hay muy pocos espectáculos que manejen alguna temática similar, me explicó. La planeación de la Guelaguetza oficial comienza a partir de enero, cuando se tiene el número total de solicitudes presentadas por las comunidades. Durante los meses de marzo, abril, mayo y parte de junio se visita a las comunidades para evaluar su presentación. Para el mes de julio se hace llegar a la gubernatura del estado la propuesta del Comité de autenticidad acerca de las delegaciones aprobadas.

Ya confirmados los grupos participantes, el sábado anterior al primer y tercer programa, se lleva a cabo el desfile de delegaciones. Este desfile es llamado, también, calenda. Para ésta es necesario considerar algunos aspectos sin los cuales, según Javier no se podría llamar de esta forma. En primer lugar, el desfile se ofrece a algún/a santo/a, cuyo estandarte o imagen precede la comparsa; el desfile se hace por las calles principales de la ciudad y los acompaña una banda de música. La calenda va haciendo paradas estratégicas, en ciertas plazas o iglesias, para que los bailarines compartan el

baile con el público y los transeúntes. Otras características son que las delegaciones deben portar sus trajes típicos, la participación de la Danza de las chinas oaxaqueña es otra regla inviolable⁷⁴. Estos mismos sábados, en el auditorio, se hace el ensayo general con las delegaciones que traen su propia banda de música. El tercer y cuarto domingo del mes, es decir, anteriores al día de la Guelaguetza se hace un ensayo general con las delegaciones cuya música será ejecutada por la banda de música del Gobierno del Estado o por la banda de música de Seguridad Pública. Finalmente y con fines de socialización y bienvenida, los organizadores de la fiesta ofrecen a las delegaciones una Comida de la hermandad en donde hace acto de presencia el gobernador del estado. En el siguiente apartado quisiera abarcar el proceso de selección de las delegaciones por parte del Comité de autenticidad y de la coordinación de delegaciones de la Secretaría de Turismo.

El comité de autenticidad

A finales de febrero y por la buena fortuna de ser descendiente de familia istmeña, tuve la oportunidad de conversar con la maestra Margarita Toledo de García, actual presidenta del Comité de autenticidad. La maestra Margarita es originaria de Tehuantepec, distrito perteneciente a la región del Istmo, tiene 39 años de vivir en la Ciudad de Oaxaca, hizo sus estudios en el Distrito Federal en la Escuela Nacional de Maestros, en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la carrera de Trabajo Social y, también, estudió danza y teatro. Actualmente, además de estar a cargo del Comité de autenticidad, forma parte de la Asociación de Tehuanos de Oaxaca y de la Asociación Folclórica de Oaxaca, participa como jurado en diferentes eventos asociados a las costumbres y tradiciones en el estado, como la Noche de Rábanos que se festeja el 28 de diciembre y la elección de la Diosa Centéotl, otra festividad asociada a la Guelaguetza.

Margarita tiene más de veinte años como presidenta del Comité de autenticidad, cargo que desempeñó después de que el Licenciado Guillermo García Manzano,

⁷⁴ La Danza de las chinas oaxaqueñas es propia de la región de Valles Centrales, el vestuario consiste en una blusa blanca con flores rojas bordadas en el cuello y una falda de satín hasta el tobillo con encajes cosidos formando grandes "X". Algunos accesorios son los collares plásticos de colores brillantes y la canasta de palma, de la cual se sostiene en el centro un palo de madera con paja entrecruzada que da forma a figuras varias: estrellas, arpas, flores, entre otras y en donde se incrustan los tallos de flores naturales que la cubren totalmente.

presidente anterior, recibiera una oferta de trabajo del gobierno. El encuentro con Margarita fue en un café de la colonia Reforma en la ciudad de Oaxaca, para poder contactarla tuve que hacer una petición por escrito dirigida al director de la Secretaría de Turismo, Mauricio Cao Espejel, y tuve que adjuntar un certificado que avalara mi trabajo de investigación. Afortunadamente, no pasó de ser un asunto meramente burocrático, Javier le habló de mi trabajo y después de dos días de hecha la solicitud me dieron su número. Ella estaba muy contenta de saber que una oaxaqueña, con ascendencia istmeña estuviera interesada en conocer su trabajo, tenía algunas preguntas qué hacerme también. Nuestra conversación se prolongó más de lo que había considerado y hablamos de todo, desde las preguntas que había planeado hacerle referentes a esta parte de mi investigación, hasta compartir pasajes de nuestras vidas en nuestro andar por el mundo.

El Comité de autenticidad se formó en 1987, durante el gobierno del Licenciado Heladio Ramírez López. El secretario de turismo de aquel periodo, el Ingeniero Juan Arturo López Ramos, fue el encargado de reunir a los conocedores de las costumbres y tradiciones de Oaxaca para conformar el comité. Durante los primeros años de trabajo, el comité no hacía las visitas que hoy hace a las comunidades, “las [veían] cuando ya estaban [ahí en la Guelaguetza], cuando ya no había manera de corregir muchas cosas” me comentó Margarita entre risas. De ahí surgió la idea de visitar a las delegaciones con meses de antelación a la fiesta para que, de acuerdo a los comentarios recibidos, las delegaciones tuvieran el tiempo suficiente para mejorar su presentación.

Durante estas visitas debe estar el grupo completo, tanto hombres como mujeres de ser el caso, y deben portar el vestuario que habrán de presentar para la Guelaguetza. Después de la presentación se hacen oficiales, tanto la visita como las observaciones, a través de un documento firmado por la autoridad local, por el encargado del grupo de danza, por el comité y por el representante de la Secretaría de Turismo que los acompañe. Hoy en día, el comité está conformado por siete integrantes, incluida la maestra Margarita. El profesor Fernando Rosales, director del grupo de danza Oaxaca, quien presenta la puesta en escena de la leyenda Donají como parte de los programas de la Guelaguetza; Víctor Vázquez, director de la Compañía Estatal de Danza Costumbrista, quien ha llevado el espectáculo de la Guelaguetza a otros estados y a otros países; María Luisa Acevedo, antropóloga de profesión, originaria de la Ciudad de

Oaxaca; María Antonieta Casas, profesora y conocedora de textiles y de artesanías, quien recientemente colaboró con la Fundación Cultural Banamex en una investigación y publicación referente a artesanos oaxaqueños; Soledad Díaz, profesora, oriunda de Ejutla y conocedora de las costumbres y tradiciones de la zona y el maestro José Demetrio Quiroz, oriundo de Sola de Vega, en la región de la sierra sur.

Las visitas del comité consisten en evaluar las presentaciones y representaciones propuestas por las comunidades. A partir de los elementos simbólicos, rituales y dancísticos, el comité sugiere modificaciones y posibles mejoras para asegurar su participación en la Guelaguetza. Javier me explicaba que hay pueblos que no aceptan este tipo de observaciones. Incluso ha habido varios casos en los cuales las comunidades se dirigen al Gobierno del Estado para mostrar su inconformidad con el trabajo del comité. Hace más de veinte años, anterior a la conformación de este comité, la asistencia de las comunidades se solicitaba a través de una invitación directa del gobierno. Actualmente cada comunidad, interesada en participar, debe hacer llegar mediante una carta de la autoridad local, una solicitud de participación. Javier me explicaba que no se toman en cuenta las cartas de grupos independientes, por cuestiones políticas y para evitar conflictos con las autoridades locales.

El año pasado, el comité recibió 55 solicitudes y, hasta el día de nuestro encuentro, se tenían 51 solicitudes programadas para este año. Javier me decía que debido a los alcances del comité, no hay una convocatoria formal que hagan llegar a todos los pueblos del estado, la información se corre de boca a boca. La fecha de apertura para recibir las solicitudes comienza inmediatamente después de finalizadas las festividades de julio y permanecen abiertas hasta los primeros días de enero. El primer filtro de selección de los grupos de danza está en la autoridad municipal, debido a que hay comunidades que tienen más de un grupo de danza y no se pueden evaluar todos. De esta forma, el director de la Casa del Pueblo o de la Casa de la Cultura, según sea el caso, determina cuál de esos grupos será el elegido para representar a la comunidad en esta fiesta.

Los criterios de evaluación del comité van desde el tipo de calzado, el vestuario, el peinado, el maquillaje y la calidad interpretativa de los bailarines. No obstante, para ellos es de suma importancia que la representación que propongan para la Guelaguetza consista en una costumbre viva, es decir, que sea parte de la vida festiva del pueblo.

Margarita me contaba que, de las sugerencias hechas hace varios años al municipio de Sola de Vega, el grupo de danza se dio a la tarea de buscar en los baúles de los abuelos para encontrar las características que les sirvieran para mejorar su vestuario. Empero, el criterio de evaluación de los coordinadores de la Secretaría de Turismo se orienta más hacia la parte estética que hacia la parte conceptual de la representación. Javier argumentaba que el espectáculo de la Guelaguetza requiere de presentaciones que, además de la buena teatralización de las costumbres de la localidad, sean de calidad en cuanto a danza y música se refieren.

Margarita, por su parte, me decía que la delegación de Tuxtepec no es de su agrado por la falta de apego a las tradiciones indígenas y por el exceso de maquillaje de las danzantes. Para el Comité de autenticidad, el vestuario y el calzado son elementos que no pueden dejar pasar desapercibidos. Mientras que para la presente investigación, la experiencia corporal es importante para el análisis de ciertos rituales, como se ha destacado en las entrevistas realizadas y las observaciones de campo.

una vez le dije al director del grupo “ven aquí”, estaban las de Usila sentadas, “ve a las muchachas y ve a tus usileñas que traes, son unas máscaras”. Una de las delegaciones que yo castigaba era a ellas pero se presentan en los cuatro programas. Le cargan una bola de collares, moños, no se diga, cantidad de moños de todos los colores. Fuimos a ver a Loma Bonita, que está muy cerca, ellas muy sencillitas, están con trajes de mujeres indígenas: Usila, Ojitlán, Valle Nacional, Jalapa de Díaz, todas esas son indígenas puras pero aquí éstas exageran. Todas esas cosas son las que se ponen en el acta, se les sugirió que esto y esto y esto, lo firman y ya estando aquí hacen lo que quieren. (Margarita Toledo de García, 2012, entrevista).

Debido a la pluralidad de grupos de danza en cada región, con el paso del tiempo, se han acrecentado rivalidades entre ellos. Contenciones que han buscado la forma de adaptar, reapropiar y resignificar ciertos símbolos rituales, sobre todo de vestuario y accesorios, dejando pasar que se trata también de la memoria que el cuerpo hace del *ritual encarnado*. Javier me decía que hay ocasiones en que estos pueblos, en su afán por marcar la diferencia entre ellos y exaltar su propia representación de la tradición, agregan elementos que no corresponden a la tradición o que no son considerados propios de la comunidad o de la región. Se han presentado casos de comunidades que han esperado más de diez años para participar en la Guelaguetza,

Javier me describía que la búsqueda de los elementos tradicionales, como es el caso del vestuario, principalmente, son procesos muy largos en los cuales la búsqueda y la, posterior, fabricación de los mismos llevan años de trabajo.

Este resguardo de las tradiciones puede unir a las diferentes identidades que hay en el estado, puesto que el escenario de la fiesta los hace partícipes de un mismo territorio. Sin embargo, la eventual disputa de las tradiciones lleva a los pueblos a enmarcar la diferencia entre ellos. Esa diferencia se hace presente, especialmente, entre los pueblos vecinos. Margarita detallaba el caso de los municipios de Tehuantepec, Juchitán y Salina Cruz, en la región del istmo, “han cambiado tanto la vestimenta, la han sofisticado tanto. En Tehuantepec somos más conservadores. [...] Yo pienso que es por querer distinguirse, para no ser iguales que los otros”. Ella, es una conocedora de las tradiciones istmeñas, no cabe duda, después de describirme diferentes anécdotas sobre las diferencias estilísticas entre estos tres municipios termina por aceptar que “a veces esas diferencias separan, efectivamente, en lugar de unir”.

Más tarde, cuando estoy a punto de pedir el segundo café, se detiene para contarme el otro lado de la diferencia, ese momento en el que todas las delegaciones están juntas. Me decía muy contenta que, en el marco de la fiesta de la Guelaguëtza, se han gestado romances entre hombre y mujeres de diferentes municipios. Me decía que el ambiente entre estas delegaciones es de fraternidad, “todos se sienten compartiendo esa responsabilidad, ese quedar bien, ese estar, que los aplaudan, que los ovacionen, eso los hace hermanarse”. Viendo algunos de los videos oficiales de la fiesta del año pasado, estaba asombrada por el éxito que Collantes y su Danza de los diablos tuvo. La *Minga*⁷⁵, jugaba con el público y lo hacía cómplice de sus travesuras. Jugueteara a quitarse la blusa y a enseñar los calzones a espaldas del *Terrón*, la gente gritaba emocionada y se hacía cómplice de sus coqueteos. En una de las tomas a las gradas, donde se ubican al resto de delegaciones participantes, algunas mujeres istmeñas aplaudían con las manos arriba y bailaban desde sus asientos.

Sin intención de demeritar su postura frente a la Guelaguëtza y sus alcances, considero que hace falta incidir que el cuerpo es siempre distinto y que, pese a los

⁷⁵ Dentro de los significantes atribuidos a este personaje, se dice que es una sátira de la mujer blanca que coquetea con los esclavos negros. Se dice también que el *Terrón* es su marido, el capataz de la hacienda, quien la vigila para que deje de engañarlo a sus espaldas. El *Terrón* lanza latigazos a la *Minga* cada vez que la ve provocar al público o al resto de bailarines.

significantes que sean agregados u omitidos en cada población, perdura una constante: los cuerpos en júbilo participantes en el escenario de la Guelaguetza que nos hacen partícipes de la memoria de su travesía desde sus comunidades hasta la ciudad, de las expectativas de compartir el escenario con otras delegaciones y del orgullo de representar, a través de su experiencia personal y corporal, la memoria de su comunidad. Estos cuerpos, como símbolos performativos, sobrepasan una lectura superficial del acto de donar que se atribuye a la Guelaguetza, en condición de los objetos donados. Recorro a mi propia memoria de la Guelaguetza 2012 para dar cuenta, de la proyección que estos danzantes y músicos tuvieron sobre mi propia experiencia y de las variadas relaciones rituales que se construyeron alrededor de lo emotivo y de lo sensual.

Margarita me compartió uno de los eventos más tristes por los que ha pasado dentro de los veinte años que ha estado presidiendo el comité, los ojos se le llenan de lágrimas y su voz se entrecorta cuando me habla del 2006, el año en donde la APPO impidió la entrada al auditorio Guelaguetza y el año que decidió conformar esa otra Guelaguetza, la popular:

Yo me acuerdo en el 2006, por desgracia tuvimos tantos problemas ese año, se suspendió la Guelaguetza. Ya los grupos en la ciudad, vestidos, cuando nos hablan “se suspende la Guelaguetza, no hay seguridad” ¡Híjole! Por aquí hay un hotel, donde estaban algunas delegaciones instaladas. Javiercito me dijo “profe hay que ir a hablar con los muchachos”. Me fui a platicar con ellos, “muchachos en nuestras manos no está esto, no queremos arriesgarlos y que vaya a suceder algo”, lloraron ellos, lloré yo, nos abrazamos y nos despedimos. Fue una tristeza, una cosa tan dura para todos, para nosotros, para los muchachos sobre todo. (Margarita Toledo García, 2012, entrevista).

Tanto Margarita como Javier coincidieron al decirme que la Guelaguetza es una teatralización de las costumbres en el estado. Si cada delegación tiene, en promedio, un tiempo de quince minutos para la representación de dichas fiestas, deben sintetizar y remarcar los elementos distintivos de dichas festividades a sabiendas que en la representación habitual duran al menos dos días. Este espectáculo asociado a una muestra gastronómica, textil, de música y danza se debe a que en ellas hay un momento dedicado al baile y a la música, incluso en las ceremonias fúnebres; textil por el uso de vestimenta tradicional y gastronómica porque al finalizar su presentación cada

comunidad participante ofrece regalos al público, que consisten en una prueba de los productos típicos de su región. Estos regalos, llamados *guelaguetza*, se avientan a los asistentes empacados en bolsas plásticas; además de la *guelaguetza* que se ofrece a los invitados especiales, la mayoría de ellos políticos nacionales e internacionales.

Javier me decía que lo político no tenía cabida en el marco de la festividad pero, no cabe duda, que los invitados especiales al espectáculo, aquellos que ocupan los puestos privilegiados en la parte cercana al escenario, son personajes cuya visita al estado no pasa desapercibida. Una de las características del comité que más me atrajo fue que éste no recibe un salario por su trabajo, colaboran con la Secretaría de Turismo pero no dependen de ella, son personas de la iniciativa privada cuya relación con el gobierno se extiende hacia la organización de eventos culturales y la preservación de las tradiciones. Margarita me dijo que ellos no querían comprometerse, “porque si nos pagan, tenemos que doblar las manos ante el patrón”. Esta respuesta me inquietaba porque, finalmente, la Guelaguetza es una fiesta institucionalizada que mantiene un diálogo constante con el poder.

III. Los diablos de Puerto Minizo. 2011, Collantes en la Guelaguetza

En la conversación que mantuve con Javier González, en el centro de la ciudad, me recomendó visitar al Licenciado Pedro Baños Alarcón, actual director de la Casa de la Cultura de Pinotepa Nacional. A mi llegada a Collantes, durante los primeros días del mes de marzo, decidí pasar a conocerlo y ver la posibilidad de poder entrevistarle en alguna ocasión. Por fortuna madrugué más de lo esperado, en los pasados encuentros con Javier y Margarita aprendí que es más fácil que la gente que trabaja para el gobierno la atienda a una temprano, pero cuando llegué a la Casa de la Cultura todavía no abrían, había varios jóvenes de un grupo de danza que esperaban también, no estuvimos más de quince minutos afuera. Por los detalles que Javier me había dado pensé que Pedro era un hombre mayor, le pregunté a una mujer por él y un joven que estaba parado al lado mío se volteó sonriente y me dijo, extendiéndome la mano, “a sus órdenes ¿en qué la puedo ayudar?”.

Pedro es maestro de danza, oriundo de Santiago Pinotepa Nacional, estudió la Licenciatura en Historia Universal en la Universidad de Guadalajara (UDG) y la

Licenciatura en Telesecundaria en la Normal de Xoxocotlán, Oaxaca, en recientes fechas recibió un reconocimiento del Gobierno del Estado como promotor cultural. Su abuelo, el maestro Elías Alarcón Díaz trabajó más de sesenta años en la primaria de Collantes, que ahora lleva su nombre, y se casó con una mujer de La Boquilla Chicometepec, agencia que se encuentra a menos de quince minutos caminando desde Collantes. Pedro creció con sus abuelos y cuando se hizo adulto trabajó como maestro de la Telesecundaria y como director de la Casa del Pueblo de esta comunidad. Hasta ahora visita cada fin de semana su casa en Collantes, ubicada a un costado de la Agencia Municipal.

Le comenté a Pedro que había tenido la oportunidad de conversar con Javier y que él me había recomendado buscarlo. Pedro se sonrió y me dijo que eran amigos muy cercanos desde hacía algunos años. Hablamos en su oficina de la Casa de la Cultura por menos de una hora, él se mostraba entusiasmado de compartirme sus anécdotas y sus conocimientos acerca de la Danza de los diablos de Collantes. Según me dijo, fue él quien solicitó su participación en la Guelaguetza del año pasado. En la charla con Javier y Margarita les pregunté a qué se debía la poca participación de los pueblos afro-oaxaqueños en la Guelaguetza, ambos me dijeron que eran escasas las solicitudes de participación recibidas de estas comunidades.

En el 2000, la agencia de La Boquilla Chicometepec participó con la Danza de los diablos y fue motivo de críticas por el uso de ropas desgarradas y viejas que, de acuerdo con la interpretación de Javier, representan a los difuntos que salen del panteón. Tanto Javier, como Margarita consideraban que este vestuario no era propio para un espectáculo de tanta envergadura como la Guelaguetza. Javier me dijo que se trataba de “un espectáculo que tiene que cuidar su imagen y no se puede traer a la gente de una comunidad a exhibirla por un mal vestido, por una mala vestimenta”, ahondó en que diferentes medios estatales publicaron que ésta había sido una muestra de la pobreza y la marginalidad en la que vivían ciertas comunidades de la costa chica.

El año pasado estuvo Collantes, la gente disfrutó y se divirtió con *La Minga*. Nosotros no podemos decirles “esto no lo hagas porque es un espectáculo”. Lo que nosotros checamos es la danza, que la interpreten, que vayan parejos con el ritmo, su vestimenta, que todos vayan más o menos iguales, pero sí que no vayan a llevar esas playeras horribles que luego llevan. Una vez se

presentaron otros, La Boquilla, con unas playeras horrosas de esas con leyendas gringas. (Margarita Toledo de García, 2012, entrevista).

Pedro me dijo que Collantes, tradicionalmente, usaba también ese vestuario para la ejecución de la Danza de los diablos. Sin embargo, fue en 1982 cuando la Dra. Margarita Dalton, actual directora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Unidad Pacífico Sur (Oaxaca) y organizadora del Festival Costeño de la Danza en Puerto Escondido⁷⁶, sugirió el cambio en el vestuario para proyectar a Collantes en la industria turística del estado. Pedro me dice que no está de acuerdo en que los pueblos afro-oaxaqueños tengan que cumplir con esos parámetros estéticos para tener su participación asegurada en este tipo de eventos, “a la Guelaguetza no podemos ir con ropas desgarradas debemos llevar algo más formal y usar botas, cuando antes se bailaba con huaraches”. Él ha manifestado su inconformidad a la Secretaría de Turismo, en parte gracias a la amistad que mantiene con Javier, sin embargo, el cambio en el vestuario de los diablos de Collantes para acceder a diferentes espacios folclóricos es un hecho innegable.

La música de la Danza de los diablos está compuesta por tres instrumentos, la armónica, la *arcusa* o tigrera y la charrasca, como se había mencionado antes. La armónica ha sido resultado del mestizaje entre negros esclavos y españoles; la arcusa o tigrera consiste en un bule, fruto seco que se extrae de una planta familia de la calabaza, forrado en la parte superior con cuero de venado, en la parte de en medio se suspende una vara que se frota, gracias a la cera de abeja de monte, produciendo un estrepitar en el cuero que provoca un sonido grave desde dentro del bule; la charrasca o quijada de caballo se golpea con la mano y produce un sonido similar al del güiro.

⁷⁶ Puerto Escondido es una de las playas más solicitadas para la práctica del *surfing*. Este municipio es considerado parte de la costa chica y pertenece al Distrito de Juquila. En las fiestas de noviembre en Puerto Escondido, se celebra el Festival Costeño de la Danza en donde hay un espacio especial para la música y danzas afro-oaxaqueñas.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Don Zenón Toscano Salinas, músico de la tigrera del grupo *Los Collanteños*. Él es uno de los músicos que acompañan a los diablos de Collantes. Collantes, 02 de junio de 2012).

Durante la entrevista, más de dos personas se acercaban a buscar a Pedro, hubo preguntas a las que teníamos que regresar para no perder el hilo de la conversación. Le pregunté cuál era el significado de la danza, me dijo que era una alabanza al dios africano Ruja que se venera en el Congo y en Mozambique. En tiempos pasados, esta danza estaba prohibida para su presentación en la comunidad porque se creía que era exótica y demasiado sensual, por ello se danzaba a las orillas del pueblo, donde antiguamente se establecieron los trabajadores de las haciendas conformando *cuadrillas* o grupos familiares no numerosos. Pedro me decía que el dios Ruja está relacionado a lo negativo y a la maldad. El *Terrón*, por su parte, es la representación del caporal de la hacienda, aunque también es llamado *diablo mayor*, “en la época de la peste hay más negros que indios, se toman a los negros como capataces porque los indígenas tienen cierto temor a sus facciones y a su forma de ser”, me dice. El personaje del caporal negro acompaña varios cientos de anécdotas de dominación y abuso en las comunidades mixtecas de la costa.

Asimismo, he notado que hay cierto rechazo entre afro-oaxaqueños e indígenas mixtecos, personas de Collantes me dicen muy orgullosos que su sangre no está mezclada con sangre indígena. No obstante, Gutierre Tibón (1961) menciona que la población afro-oaxaqueña era denominada como “gente de “media razón” por la aspereza de su trato, por la embriaguez en la que vivían los hombres y porque no tenían un sentimiento de respeto hacia la vida ajena. Pedro me cuenta que posteriormente al establecimiento de las haciendas en la región se gesta un movimiento de negros cimarrones en la costa que dio como resultado la formación de varias de las comunidades que a la fecha perviven

Acerca de estas poblaciones conformadas por negros cimarrones, Gutierre Tibón (Ibíd.) menciona que la información relacionada con la venta y trata de esclavos en el estado se podía consultar en el Archivo de Notarías, tal como en su momento lo escribiera Aguirre Beltrán (1985). Fue una travesía llegar al archivo, primero me dijeron que estaba en el Archivo de Bienes Inmuebles, después que estaba en el Archivo de Notarías de Ciudad Administrativa, cuando al fin llegué me dijeron que hacía un par de meses se habían llevado los registros de 1681 a 1930 al Archivo Histórico que se encuentra en la Biblioteca Francisco de Burgoa. Existe una base de datos, sólo de ciertos escribanos y hasta cierta fecha, que facilita la búsqueda de información acerca de la población negra durante los primeros años de la colonia. Muchos de los documentos de poder especial⁷⁷ para la búsqueda de negros cimarrones se encuentran en un periodo de tiempo que comienza desde el siglo XVII y hasta los primeros años del siglo XIX. Cabe decir que en 1810 se gestó el movimiento independentista en México que atrajo a sus filas a cantidades significativas de esclavos, liberados especialmente para su adhesión a cualquiera de los bandos, insurgentes o realistas.

Le pregunto a Pedro si hay discriminación hacia los pueblos afro-oaxaqueños, triste me responde que la capital del estado no tiene información de que los pueblos negros existan “pese a que tienen más de 500 años viviendo en Oaxaca”. Me explica que para los proyectos y políticas en cuestión cultural, a nivel nacional, sólo existen

⁷⁷ Diego de Benaías (1700), uno de los primeros escribanos de la Antequera del Valle, escribía: “[p]oder especial para que en nombre del otorgante, busque en la ciudad de Santiago de Guatemala y demás partes que convenga un esclavo mulato del otorgante, nombrado Joseph de Canseco, que será de edad de 33 años, que escapó de su casa hace nueve años, una vez encontrándolo pueda venderlo a la persona que le pareciere y al mejor precio”.

mestizos e indígenas, “la discriminación existe desde el gobierno”, y concluye diciendo que las comunidades afro-oaxaqueñas han sido presa de proselitismo político y, tanto a nivel estatal como nacional, son acarreados políticos para las marchas y los mítines de ciertos partidos.

Durante el tiempo que Pedro estuvo a cargo de la Casa del Pueblo, hace quince años, Collantes participó en el concurso para elegir a la diosa Centéotl con Gladis Mariche Terrazas, afro-oaxaqueña oriunda de Collantes. En este concurso, asociado a las festividades de la Guelaguetza, mujeres oaxaqueñas de diferentes regiones exaltan las características de sus costumbres y tradiciones a partir del uso del vestuario tradicional de cada pueblo. Cada una tiene un tiempo determinado para dar una muestra de oratoria, en la cual exponen alguna temática de interés social, económico o cultural de su comunidad o de su región. Miembros del jurado hicieron expresa su inconformidad con la participación de Collantes porque afirmaban que en el estado no había “negras”, de una u otra forma, Gladis participó sin obtener premio alguno pero ganándose la admiración y el reconocimiento del entonces gobernador, José Murat, por su asistencia al evento.

El 14 de abril el Comité de autenticidad visitó Collantes, por primera vez puesto que el año pasado asistieron con la recomendación de Pedro y Javier, para evaluar su posible participación en la Guelaguetza de este año. Para esa fecha me encontraba haciendo trabajo de campo en la comunidad, esta visita me fue de gran utilidad para conocer el sentir de los collanteños referente a su participación en la Guelaguetza. Todos estaban esperando ansiosos la fecha; en una reunión previa, Don Dagoberto Mariche García, actual presidente de la Casa del pueblo y director del grupo de Danza de los diablos, aprovechó para hacer recomendaciones a los danzantes y así evitar cualquier tipo de error o distracción. Algunos de ellos respondieron a los comentarios de Don “Dago” reprochándole que sus botas ya estaban gastadas y rotas, que no tenían para comprar un par, razón por la cual las habían cambiado por tenis o botas de campo, por mencionar alguno.

El comité llegó una hora más tarde de lo citado, gente de la comunidad esperaban la llegada y la demostración en la cancha de basquetbol. En esta visita estuvieron presentes la maestra Margarita, Javier y el Licenciado Raúl Ramos Silva, director de la Casa de la Cultura Oaxaqueña. El espectáculo comenzó, los músicos y

bailarines vieron la oportunidad de bailar los seis sones completos, el tiempo de ejecución fue de poco más de cuarenta minutos. Esto les costó, llegado el momento de los comentarios y las observaciones del comité, la crítica dado que en el cerro tendrían únicamente quince minutos. Raúl fue meticuloso con sus comentarios, Margarita y Javier no dijeron nada. Una de las observaciones más minuciosas fue respecto a *La Minga* pues, a consideración de Raúl, estuvo tímida y tanto su vestuario como accesorios no coincidían con su anterior participación. Perduraba en la memoria de los integrantes del comité, la experiencia de una Minga extasiada y provocativa que, quizás, pudo haber sido resultado del mismo proceso ritual y de su experiencia en el escenario. Santo Mariano Saguilán, *La Minga*, había perdido la tradicional muñeca de trapo en una de sus salidas e improvisó con un oso de peluche; sus huaraches estaban rotos y pensó que llevando tenis pasaría inadvertido. El comité no pensó lo mismo.

Pese a su carácter turístico y comercial, esta fiesta se ha convertido en un escenario de difusión para las comunidades más apartadas. Pedro me comentaba, por ejemplo, que han tenido visitantes de varios países del mundo que se acercan a la costa chica con la intención de ver bailar a los diablos y de conocer su comunidad. Eso ha hecho que el proceso de reconocimiento de las comunidades afro-oaxaqueñas encuentre un espacio de visibilización, de sus expresiones dancísticas y musicales, en esas historias alternas que los cuerpos de los bailarines cuentan, transgreden y re-apropian de acuerdo a su experiencia personal y colectiva.

CAPÍTULO IV. VIVIR LA FIESTA

“En sus ciclos de metamorfosis, Mackandal se había adentrado muchas veces en el mundo arcano de los insectos, desquitándose de la falta de un brazo humano con la posesión de varias patas, de cuatro élitros o de largas antenas. Había sido una mosca, ciempiés, falena, comején, tarántula, vaquita de San Antón y hasta cocuyo de grandes luces verdes. En el momento decisivo, las ataduras del mandinga, privadas de un cuerpo que atar, dibujarían por un segundo el contorno de un hombre de aire, antes de resbalar a lo largo del poste. Y Mackandal, transformado en mosquito zumbón, iría a postrarse en el mismo tricornio del jefe de las tropas, para gozar del desconcierto de los blancos”.

(Carpentier, 2010:48).

La fiesta vista desde la perspectiva del *ritual encarnado* nos ofrece un panorama amplio en donde el cuerpo se nos presenta como un espectáculo por sí mismo. El cuerpo del “otro” nos seduce a partir de la contemplación de algo que nos ofrece, ese algo se erige como un símbolo del ritual, uno que es cambiante y cuya identidad, igualmente cambiante, nos conduce a un análisis del proceso ritual en tanto social. La fiesta no puede ser entendida como una sola forma de relacionamiento de uno con el “otro” o los “otros”, va más allá, la fiesta como escenario de lo lúdico nos ofrece la memoria de los pueblos participantes que nos son contadas a través de la *performance* de una experiencia de lo subjetivo en lo social y viceversa.

El pasaje del ritual al espectáculo implica una nueva reflexión acerca de los modos que tenemos de relacionarnos a través de la imagen y la representación. Se piensa que los rituales guardan relación con lo sagrado y lo mítico (Durkheim, 1982; Turner, 1988). No obstante, dichos rituales buscan ser vistos, conllevan el acto de ser contemplados por “otro” que no es quien actúa en situación de músico o danzante. La espectacularización del ritual cobra vigencia desde el desarrollo de los dispositivos ópticos y la mediatización de la alteridad, sin embargo, la capacidad social del

espectáculo se encuentra en el acto de congregar cuerpos bajo la idea de comunidad, entendida como la manera de “ocupar un lugar y un tiempo” (Ranciere, 2010:13).

Conforme fui adentrándome en el estudio del *ritual encarnado* y la *performance* caí en cuenta que la mejor forma de comprender el papel del cuerpo, en tanto símbolo performativo, era justamente viviendo la fiesta, es decir, encarnando el ritual a partir de mi propia experiencia. En este cuarto capítulo quisiera detenerme en la descripción de los cuatro escenarios de lo lúdico de los que se ha desprendido esta investigación y de los cuales he sido partícipe. El primero de ellos consiste en la mayordomía en Jicayán a la que fui invitada por los diablos collanteños, de igual forma que el segundo, en la réplica del Festival Costeño de la Danza⁷⁸ en conmemoración del cierre de campaña de la excandidata a la presidencia de la república por el PAN, Josefina Vázquez Mota. El tercero da cuenta de mi experiencia etnográfica en las dos Guelagueltas de la ciudad de Oaxaca, a expensas de la ausencia de Collantes en ambos escenarios quisiera rescatar el diálogo intersubjetivo e intercorpóreo con los danzantes de otras delegaciones. Finalmente, recuperaré de mi experiencia en Collantes, durante las festividades asociadas a Todos Santos, los elementos rituales de la Danza de los diablos en su contexto original.

I. Las expectativas ¿Y los Diablos?

Llega el mes de julio, el mes de la Guelagueta en Oaxaca. Este nombre atropella a los más ingenuos en cada esquina y con cada *spot* de radio o de televisión. Los videos en Internet, referentes a Oaxaca, se hacen acompañar del logotipo de la Guelagueta 2012 y su octogésimo aniversario del “Homenaje racial”. Hay un silencio sórdido, nadie ha confirmado a los pueblos convocados si habrán de participar. A unas semanas de haber salido de Collantes, Don “Dago” me llama para pedirme que le ayude a investigar qué pasa con las invitaciones a la Guelagueta oficial, los han invitado a muchos eventos para esas fechas y no quieren confirmar a ninguno hasta que los de turismo les ratifiquen la fecha de su participación en el “Cerro”.

⁷⁸ Este festival surge durante el gobierno de Diódoro Carrasco Altamirano (1992-1998), gracias a la iniciativa de Margarita Dalton Palomo, directora del Instituto Oaxaqueño de las Culturas en aquel entonces.

Una mañana, Don “Dago” me llamó nuevamente, no habría Guelaguetza para Collantes, no los invitaron al “Cerro”, “estamos tristes Fanny, nosotros pensamos que sí nos iban a invitar”, me dice y la noticia me entristece más, acordamos en que he de averiguar algo, no sé qué pero algo. Después de la llamada me quedo pensando largo rato en la infinidad de motivos, en las más de veinte ausencias de los collanteños en el escenario, en las máscaras, en las botas estremeciendo la tarima y vienen a mí los sonidos de la armónica de Don Marino, la tigrera de Don Zenón y la charrasca de Don “Dago”.

Un par de días antes de la primera calenda de la Guelaguetza oficial, Don Zenón me llama para contarme que sí asistirán a la Guelaguetza pero no subirán al “Cerro”, el presidente municipal de Pinotepa Nacional, Carlos Sarabia, quiere que acompañen a la delegación de la Costa chica en la calenda. Quedamos de encontrarnos ese sábado pero el encuentro no se dio, su participación en la calenda se suspendió y nadie supo decirles por qué, a cambio, les dijeron que tendrían un espacio para que Los Collanteños tocaran su música, los busqué en este otro lugar y tampoco los encontré, pregunté por ellos y me di cuenta que nadie sabía nada.

Después de varios intentos fallidos por encontrarlos y por comunicarme con ellos me di por vencida, algo pasó, no supe qué era y al parecer no había modo de saberlo. Mi celular sonó, no era un número registrado pero por la lada “954” imaginé que se trataba de alguno de ellos, era Don Zenón, me contó que de último momento les cancelaron las invitaciones que les habían hecho para la calenda y para El Pañuelito⁷⁹, los dejaron en una casa y nadie les explicó cómo salir o llegar, sólo sabían que estaban en la Colonia del Maestro. Quedamos en que ellos investigarían la dirección y yo pasaría a saludarlos y a conversar, este encuentro tampoco se dio por motivos varios, un desasosiego me inundó.

Días más tarde conversé con Don “Dago” por teléfono, estaban muy molestos porque los llevaron a Oaxaca y los dejaron encerrados el sábado y el domingo todo el día, no les dieron viáticos y los mantuvieron sin comer. Además, la casa donde los hospedaron tenía mala señal y era casi imposible comunicarse con ellos. El primer lunes

⁷⁹El Pañuelito es una explanada adjunta al andador turístico de la Ciudad de Oaxaca, donde en años anteriores ha tenido lugar el Festival Afromestizo que se organiza como uno de los eventos asociados a la Guelaguetza oficial.

de la Guelaguetza fueron invitados a participar en San Antonino Castillo Velazco, municipio perteneciente a la región de Valles centrales y ubicado a cuarenta minutos de la Ciudad de Oaxaca. Esa misma tarde regresaron a Collantes.

II. La mayordomía en Jicayán, Jamiltepec, Oaxaca

San Pedro Jicayán nos recibió con menos de cincuenta invitados. Conforme transcurrieron las horas, la asistencia de la comunidad a la mayordomía fue en ascenso. Tradicionalmente, las mayordomías tienen una historia colonial, se dice que el mayordomo era un personaje de autoridad en la comunidad. En ciertas ocasiones se trataba del capataz de la hacienda aunque, otras veces, la imagen estaba representada por la aristocracia de la zona, quienes en su condición de pudientes hacían uso del calendario festivo religioso para ofrecer a la comunidad una ocasión para la convivencia y para el descanso.

Esta tradición pervive hasta nuestros días. Como se había comentado con antelación, al nombre de cada municipio en Oaxaca le antecede el nombre del santo patrono a quien cada año se le ofrece una fiesta patrocinada por el o los mayordomos. Este personaje es autonombrado y guarda relación con la devolución de los dones al santo o a la comunidad. Actualmente, los gastos de la mayordomía corren a cuenta de varios patrocinadores, a cada cual le corresponde el pago de diferentes cosas indispensables para el festejo. Uno encuentra, entonces, a un mayordomo para la comida⁸⁰, otro para el arreglo de la iglesia, otro para la contratación del grupo musical que amenizará el festejo, otro para la compra de regalos que se ofrecerán a los asistentes en calidad de recuerdos, entre otros. Cabe decir que el sitio de reunión para la mayordomía es, con frecuencia, el espacio público destinado para la realización de eventos comunitarios, como es el caso de las explanadas de la administración del pueblo, sea presidencia, agencia municipal o cualquier otra.

⁸⁰ Las comunidades que cuentan con cocinas comunitarias y, con base en el sistema de cargos de ciertos lugares, las personas que en ella brindan un servicio comunitario prestan el espacio y el tiempo necesarios para la elaboración de los alimentos que se ofrecen a los asistentes a la mayordomía. En otros casos, en los cuales no se cuenta con este espacio, el mayordomo se encarga, además de la compra de los ingredientes, del pago a las cocineras.

En Jicayán, la mayordomía en honor a San Pablo tuvo lugar en el patio de una casa particular. Hasta donde Don Luciano, uno de los danzantes de los diablos, me dijo, la esposa del mayordomo había vivido varios años en Collantes y fue a través de ella que se estableció el contacto y la invitación. En este caso, el mayordomo ofreció un apoyo económico para el pago del chofer y de la gasolina por el viaje de Collantes a Jicayán, más o menos una hora de trayecto. Después de verlos bailar, el presidente municipal de esta comunidad ofreció un apoyo económico para los músicos y danzantes que donaron su tiempo para “alegrar” la fiesta. Dado el número de danzantes y músicos, los apoyos que suelen darles por su participación no sobrepasan los trescientos pesos por persona.

Los Diablos collanteños, de quienes la mayoría trabaja jornadas de doce horas en el campo por cien o ciento cincuenta pesos diarios, encuentran una retribución a su tiempo invertido en cada participación como danzantes o músicos. Ven en el desgaste físico de la danza una coincidencia corporal con el trabajo diario. Aunque, muchas veces, la angustia de dejar a sus familias sin el ingreso diario para la alimentación los aqueja constantemente, “Güera uno aquí comiendo carne y sin saber si allá en la casa ya comieron”, me decía Rogaciano, quien se sentó al lado mío en la comida que nos ofreció el mayordomo al llegar. El plato consistió en un caldo de carne de res, oreada al sol por un par de días; este caldo no lleva verduras, se sirve sólo con un trozo de carne, acompañaban el plato muchas tortillas hechas a mano y salsa picante hecha con tomates y chiles verdes crudos.

La gastronomía en cada parte de Oaxaca dice mucho de la apropiación de ciertos ingredientes y de la preservación de otros más, considerados prehispánicos. En el trayecto a Jicayán, Don “Dago” y yo íbamos adelante en la pasajera, me anticipaba emocionado de la comida tradicional del pueblo al que nos dirigíamos y me contaba del buen sabor que la carne toma cuando se expone al sol. Mientras los diablos bajaban de las camionetas, escuché que uno de ellos dijo “nada más que no vayan a dar ese caldo de indio que siempre dan”, muchos echaron a reír y hubo quienes, al igual que Don “Dago”, defendieron la comida. Casi inmediatamente después de que el animador de la fiesta anunció la llegada de los “negros collanteños y sus Diablos”, uno de los anfitriones nos recibió y más de uno le pidió que no me faltaran las cervezas.

Muchos de los diablos habían pensado que sólo iban a bailar en una ocasión y después de su segunda participación, ya comidos y bebidos, más de uno se quitó el vestuario de los diablos y le solicitaron a Don “Dago” que recogieran sus cosas y se fueran “más pa’trás” porque tenían otras actividades que hacer en el pueblo. Don “Dago” les respondió que nadie se iba a ningún lado hasta que cumplieran con “el compromiso”; después de dialogar, decidieron quedarse unas horas más. En la tercera presentación, un hombre afro-oaxaqueño proveniente de El Zapote Tlacamama reprobaba con la cabeza mientras le comentaba a su compañero de junto que esos diablos “no eran originales”, me acerqué a conversar con él y me dijo que los diablos de Collantes “con ese vestuario se ven muy uniformados y los diablos deben estar diferentes, la ropa debe estar rota, con el uniforme se pierde la tradición” (Héctor Gasga, 2012).

Pese a las críticas que a menudo reciben por el uso del vestuario, el público reconoce la calidad interpretativa de los danzantes y de los músicos, misma que ha encontrado el espacio para ser reconocida como parte de la historia que nos narran corporalmente con su representación de la danza. Durante el primer Festival Costeño de la Danza, en noviembre de 1993, Collantes fue premiado con equipo de audio e iluminación, por el jurado calificador del festival. Este equipo, a la fecha, está disponible para los eventos de la comunidad.

Lo propio

Las mujeres indígenas del distrito de Jamiltepec, antiguamente sólo se cubrían la parte baja del talle con un pedazo de tela fabricada en telar de cintura, misma que se ajustaba con ayuda de un refajo en color rojo, con bordados alusivos a la flora y fauna de la región. Ahora, además, visten un mandil de colores brillantes que cruza su espalda y se amarra de la cintura, este mandil sustituye a la blusa. Cuenta la gente local que, el uso de este mandil, fue una imposición de la época colonial, puesto que era mal visto que las mujeres tuvieran el pecho descubierto. Durante los primeros años de la colonia, las mujeres mixtecas de Jamiltepec sólo lo usaban cuando salían de su comunidad, ahora lo usan todo el tiempo y han incorporado algunos elementos ornamentales como botones, encajes y holanes.

En la mayordomía a la que los Diablos fueron invitados, hubo un momento solemne, un hombre de más de sesenta años vestido con una camisa y un calzón de manta, huaraches y sombrero de palma entró a la casa del mayordomo seguido de una fila de hombres que se hacían acompañar, al igual que él, de un bastón. Durante su entrada, la música se hizo silenciar y la gente abrió paso para que pudieran transitar sin contratiempos, luego de recibidos y atendidos con comida y bebida, la música y el baile continuaron.

Salimos de Collantes pasadas las 11:00 y llegamos a Jicayán una hora más tarde. En este municipio se habla mixteco y, además de la autoridad municipal, se rigen también por un alcalde que se encarga de gobernar de acuerdo a los usos y costumbres. De esto me enteré después de que entraran a la casa del mayordomo varios hombres, en fila, que cargaban un bastón de madera con un listón rojo anudado en el mango. Le pregunté entonces a un hombre mayor que estaba al lado mío de qué trataba el listón. Éste me dijo que los hombres que acompañaban a las autoridades eran los 22 mayordomos que habrían de ser los anfitriones de las fiestas de todo el año. (Estefanía Guadalupe Luna Montero, 2012, diario de campo).

En el estado de Oaxaca, el respeto por los usos y costumbres de las comunidades indígenas es un hecho. Esto ha provocado, en ciertos pueblos, la pelea constante entre las tradiciones ancestrales y la apropiación y resignificación de ciertos elementos modernos que han sido resultado de la migración hacia Estados Unidos. Las identidades emergentes que, hoy en día, pueden observarse tienen principal impacto en los jóvenes, quienes haciendo uso de ciertas modas dan cuenta de sus gustos musicales y de una ideología que busca romper con las estructuras sociales que pesan en su comunidad, empero, son pocos quienes rehúsan de su lengua materna dentro de su contexto local.

A la mayordomía no sólo fueron invitados los Diablos de Collantes, estuvo presente también el grupo de danza de la comunidad que llevaba la Danza de las mascaritas⁸¹. El traje consiste en un pantalón negro, una camisa blanca, corbata, medias de colores hasta la rodilla y botas negras, aunque dado el carácter informal del evento no había uniformidad en el uso de la corbata y de los zapatos. Portaban en la cabeza un sombrero, en forma de cono, hecho a base de cartón y forrado con papel de colores

⁸¹ Esta danza, de igual forma que otras, tiene sus réplicas. Cada una ha apropiado y resignificado elementos simbólicos para su ejecución. En la comunidad afro-oaxaqueña Lo de Soto, el vestuario incluye un saco negro, las medias sólo son blancas y los gorros están forrados con plumas. Ver Imagen 5 en Anexos.

cortado formando flecos pequeños. Tres pañuelos rojos les ayudaban a cubrir sus rostros y cuellos, usaban máscaras de madera pequeñas pintadas de rojo. Uno de los danzantes se hacía acompañar de una *charrasca*, forrada también de papel, que completaba la música de fondo. Otros danzantes más llevaban consigo banderas blancas y rojas que descansaban sobre su hombro derecho.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Danzante de las mascaritas de Jicayán, Jamiltepec, Oaxaca. Mayo de 2012).

Otro de los grupos que amenizó la fiesta con música, también oriundos de la comunidad, estaba conformado por una pareja de señores. Uno de ellos tocaba un tambor con ayuda de un par de baquetas y el otro tocaba una flauta de barro⁸², la música consta de cuatro tiempos y el baile que lo acompañaba es un tipo de jarabe con pasos lentos y cortos que, en otras comunidades mixtecas de Jamiltepec, protagoniza la música de los fandangos, aunque con otros instrumentos adicionales como el violín, el tambor de cajón y la guitarra.

⁸² En la región, estos músicos son conocidos como *chirimeros*. La música que producen es llamada *chirimía*.

III. Puerto Escondido y la campaña del PAN

Después de mi primera salida con los Diablos, Don “Dago” y Don Flavio me dijeron que los habían invitado a Puerto Escondido, el motivo era el cierre de campaña de la excandidata del PAN a la presidencia, Josefina Vázquez Mota. La invitación vino de parte de un líder de una de las casas de campaña del PAN en Pinotepa Nacional, la candidata a diputada de distrito había pensado que recibir a Josefina con una réplica del Festival Costeño de la Danza sería la carta de presentación del estado si ésta llegara a ganar las elecciones.

Algunas de las comunidades invitadas asistieron por su simpatía con el partido, otras más, como fue el caso de Collantes, porque se les contrató. Los panistas de la región ofrecieron cubrir los gastos de transporte, alimentación y un apoyo económico para los danzantes y músicos. Casi todo fue cierto, a excepción de que el chofer de la camioneta, hombre de unos treinta años, de piel clara y oriundo de Pinotepa Nacional trató a los collanteños con desprecio de principio a final. Esta es una de las actitudes más frecuentes entre la mayoría de los pinotepenses, quienes tratan con inferioridad a las poblaciones afro-oaxaqueñas de la Costa chica, un legado colonial que a la fecha se hace evidente en el relacionamiento intersubjetivo.

Cada vez que la camioneta hacía una parada y alguno le preguntaba al chofer a qué se debía, éste se mostraba esquivo y guardaba silencio. El colmo fue cuando, al volver a Collantes, ya entrada la noche, más de uno de los tripulantes le solicitó que se detuviera en la siguiente gasolinera para ir al baño y éste hizo caso omiso. Después de tres gasolineras y ante la insistencia de los danzantes, el chofer se paró a media carretera en una calle alumbrada y soltó una risa burlona cuando casi todos bajaron corriendo a orinar. No fue posible, me confieso, dejar pasar una acción tan mezquina como esa y me acerqué a decirle varias cosas en un tono fuerte y molesto. La respuesta del chofer no se hizo esperar, sólo que no fue conmigo, le preguntó a uno de los Diablos más grandes, Don Andrés, quién era yo para hablarle de ese modo. Cuando Don Julio escuchó el reclamo del chofer se unió a mi queja y la respuesta de más de uno no se hizo esperar.

Medianoche y sin comer

Los organizadores panistas del cierre de campaña habían pedido a los Diablos que estuvieran listos para salir desde las nueve de la mañana, la camioneta no llegaba y salimos hasta el mediodía. El trayecto de Collantes a Puerto Escondido es de unas tres horas en promedio, sin embargo, las camionetas iban parando para esperar a los otros grupos de danza que se iban sumando en el recorrido. La idea era hacer una caravana para promocionar el cierre de campaña de Josefina Vázquez Mota por las comunidades por las que fuimos parando.

Llegamos a Puerto Escondido casi a las seis de la tarde, muchos habíamos desayunado algo antes de salir pero, para esa hora, nadie había comido. Ante la petición de varios de los danzantes, Don “Dago” nos dijo que esperaríamos un poco porque allá nos iban a dar de comer. El punto de encuentro fue en la playa Zicatela, se había separado de la playa pública con varios metros de vallas y policías, miles de personas de diferentes comunidades de la región Costa vestían camisetas blanquiazules y ondeaban banderas panistas. Un par de mantas grandes hacían evidente la asistencia de las casas de campaña de Huatulco y Pochutla. Uno de los organizadores se acercó a nosotros, todos pensamos que nos llevarían a comer algo pero no estábamos en lo cierto.

Ante la urgencia de comenzar el espectáculo, le pidieron a los Diablos collanteños que se cambiaran porque ellos abrirían el evento. Entramos a un restaurante a pie de playa en donde varios hombres, que vestían camisas bien planchadas y olían a perfumes caros, comían pescados y mariscos y bebían cervezas, estos veían con asombro a los collanteños a quienes se les había prestado el baño para cambiarse. Después me enteré que algunos de estos hombres conforman la élite panista de la zona. Casi todos teníamos hambre, aquella escena fue significativa para la mayoría.

Cuando tuvieron que hacer acto de presencia en el escenario, quisieron dejar bien claro que sólo los danzantes y músicos podían pasar, Don Zenón me dijo que me pasara en medio para evitar que me dejaran afuera. Así fue, uno de los policías quiso evitar que pasara pero Santo, quien estaba detrás de mí le dijo que yo era la fotógrafa del grupo. Los dos nos echamos a reír pero funcionó. Aunque ya eran casi las siete de la noche, la brisa del mar aumentó el bochorno y el calor de la primavera costeña hizo mella en los veinte minutos de baile. Ahora, además de hambrientos, todos sudaban y lo único que pensaban era que después del baile llegaría la tan ansiada comida.

Fue triste ver que los organizadores no les ofrecieron ni agua cuando bajaron de la tarima, no podía creer que el trato fuera tan descortés y menos después de haber escuchado que, quien les hizo la invitación, les pidiera que estuvieran frente a las vallas porque querían que Josefina conociera a “la raza negra” de la Costa chica. Todos se impacientaron y se molestaron con la petición porque querían comer, no obstante, lo hicieron. La candidata llegó unos treinta minutos después, el gran equipo de seguridad que la acompañaba evitó que mucha gente se acercara siquiera a las vallas.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Entrando al escenario. Santo, quien hace el papel de *La Minga* en la danza, al frente. Puerto Escondido, 20 de mayo de 2012).

Después de que la candidata hiciera acto de entrada al lugar. Le pidieron a todas las delegaciones que pasaran al escenario para comenzar el evento, para aquel entonces sólo Collantes, Lo de Soto y San Andrés Nopala habían participado. Josefina Vázquez Mota y demás candidatos a senador, diputada de distrito y diputado local, respectivamente, dieron muestra de su oratoria para afianzar sus votos por el partido blanquiazul. Después de eso, El Ciruelo presentó el Baile de la artesa, los candidatos

subieron a la artesa a bailar después de la invitación de los danzantes⁸³. Terminado el baile, todos se retiraron con sigilo y el público presente también. Dos horas más tarde, gran parte de los espectadores se habían ido y el acto se dio por concluido, los Diablos no volvieron a bailar.

Cuando al fin terminó “el compromiso” el hambre pereció ante el cansancio de estar parados por más de cuatro horas. Don “Dago”, Don Zenón y Don Flavio, en calidad de presidente, secretario y tesorero de la casa del pueblo de Collantes, fueron en búsqueda de los organizadores para que les pagaran y así poder regresar a Collantes. Entre otras cosas, les dijeron que ya no había comida, que se había acabado desde varias horas atrás. En la camioneta, el chofer esperaba de mal humor porque el horario de trabajo se había prolongado, le pedimos que hiciera una parada para comprar algo de comer y, de manera grosera, nos respondió que no iba a hacer ninguna parada, le explicamos que no habíamos comido y permaneció en silencio hasta la salida de Puerto Escondido, cuando no había modo de hacerlo parar porque el siguiente pueblo donde podíamos encontrar algo abierto a esa hora estaba a una hora de camino.

IV. La Guelaguetza, diálogo con la alteridad

Una de las hipótesis que han motivado y dirigido el interés teórico-metodológico de esta investigación está asociada a la relación dialógica entre las partes de las que se comprende la fiesta de la Guelaguetza en Oaxaca. Esta relación dialógica se extiende hasta lo corpóreo, en tanto *ritual encarnado*, es decir, rituales que han pasado por un proceso de apropiación de ciertas tradiciones o costumbres en determinados grupos sociales o comunidades. El escenario y el espacio, en este tipo de rituales, determina el flujo de memorias, a partir de la *communitas* entre el público, los danzantes, los músicos y demás corporeidades que asisten en calidad de organizadores, entre otros. La intención, para el caso concreto de la Guelaguetza popular es identificar a los actores sociales que hacen posible la *performance* en el espacio festivo.

⁸³ Ver Imagen 6 en Anexos.

Los preparativos

Había pensado, aunque bastante alejada de la razón para ser franca, que la suerte me acompañaría en esta parte de la investigación. Un mes antes de la Guelaguetza, intentaba establecer un plan de trabajo para abarcar, hasta donde fuera posible, ambos espectáculos; dado que en el primer lunes del cerro se desarrollan a la par la Guelaguetza oficial y la popular. Pensaba que podía encontrar la manera de estar en ambos lugares y de darle prioridad al lunes en que Collantes se presentara. Después de la larga espera por parte de la Secretaría de Turismo, respecto a la participación de los Diablos de Collantes, vacilé en pensar si era un hecho que los invitarían. Los Diablos estaban confiados en que “subirían al cerro” este año. Sabía que, pese a los buenos deseos, debía considerar el hecho de que no fuera así ¿Qué hacer si los Diablos no son invitados a la Guelaguetza? Varias noches me ocupaba en idear e imaginar esta otra cara de las posibilidades. Recordé que en el quehacer antropológico las ausencias son un hecho más visible de lo que se pudiera pensar.

Después de la negativa de la Secretaría de Turismo, me imaginé de nuevo en Collantes, en aquella mi casa, en aquel mi espacio, construido durante los poco más de tres meses de trabajo de campo. Una parte de estas notas etnográficas gira en torno a una ausencia y a un diálogo ensordecido para quienes no han escuchado hablar de la Danza de los diablos de Collantes pero, también, gira alrededor de un recuerdo y de las memorias de aquellos que estuvieron el año pasado y que hicieron temblar al auditorio entero con sus muchas historias y con sus personajes tan humanos, tan místicos y tan diablos.

Iniciado julio, el proceso electoral en el país y sus resultados me distrajeran de mis deberes investigativos, no pasó mucho para que volviera a trabajar. En cuestión de días las calles más transitadas de la ciudad lucían lonas publicitarias de la Guelaguetza oficial, los canales de televisión dejaban un espacio para los *spots* que hacían uso de la música de Flor de piña para anunciar la inminente llegada del 23 y del 30 de julio, días de la fiesta folclórica más grande del estado. La Guelaguetza popular tampoco perdía tiempo, varios carteles fueron colocados en diferentes centros de educación, incluso, algunas pintas se apropiaron del espacio público para hacerle recordar a los transeúntes que esta fiesta no era sólo una muestra del folclor oaxaqueño, sino que consistía sobre

todo en un recordatorio de su resistencia política y de sus demandas incumplidas por el gobierno.

El cartel que la Secretaría de Turismo hizo extensivo para la Guelaguetza oficial⁸⁴ estaba compuesto por cuatro partes que integraban el discurso de lo que se quería expresar. Una imagen a color de la Danza de las chinas oaxaqueñas abarcaba la mitad del encuadre; enseguida las letras grandes del octogésimo aniversario de la Guelaguetza esconden la frase “homenaje racial”. La tercera parte la ocupaban ocho imágenes, cada una buscaba representar las danzas características de cada región en el estado. Sin embargo, sólo puedo identificar tres de las ocho regiones. La región de Valles Centrales; por el vestuario de las mujeres, de la primera imagen de arriba y la tercera de abajo, con largas faldas lisas con bies que marcan líneas horizontales y por las blusas tres cuartos de manga y de cuellos bordados, del municipio de Ejutla de Crespo y por los danzantes, con grandes penachos cubiertos de plumas, de la Danza de la pluma de Cuilapam de Guerrero.

La segunda imagen de arriba representa, a través del inconfundible traje bordado y el *resplandor*⁸⁵ que cubre la cabeza de las mujeres, a la región del Istmo. La región de la Sierra Juárez es representada a partir de la imagen de indígenas zapotecos del municipio de Yalalag, en la tercera y cuarta imagen de arriba, mismas que se identifican por el uso de grandes y abultadas trenzas de estambre negro sobre la cabeza⁸⁶ y por el huipil blanco, bordado de flores de colores en línea vertical por la parte del centro que, además, es decorado en el pecho con una trenza de hilo de color, de la que cuelgan los extremos sin bordar. La cuarta imagen de abajo es una representación de indígenas zapotecos del municipio de Betaza, vestimenta que se caracteriza por ser totalmente blanca, a excepción del refajo rojo que usan únicamente las mujeres, también perteneciente a la región de la Sierra Juárez. La primera imagen de abajo es de

⁸⁴ Ver Imagen 7 en Anexos.

⁸⁵ Tradicionalmente se llama así al encaje blanco y rígido que cubre la cabeza de las mujeres. En ciertos pueblos istmeños, sólo las mujeres que protagonizan una mayordomía o un paseo, para este caso llamadas capitanas, pueden portar el *resplandor*.

⁸⁶ En una conversación con una de las danzantes del Jarabe de Yalalag, durante la calenda del 21 de julio de 2012, me cuenta que estas trenzas están hechas de lana y reciben el nombre de rodete. Existe un mito asociado a la primera mujer yalalagteca que habitó la comunidad, cuentan que ésta fue encontrada rodeada de dos víboras negras, de ahí la longitud del hilo negro que se anexa a las trenzas y que se enredan por arriba de la cabeza de las mujeres (Ángeles del Rocío Masas Osorio). Ver Imagen 8 en Anexos.

indígenas mazatecos de la región de la Cañada, este huipil llega hasta antes de la rodilla, está bordado de vistosos colores, sobre todo de rojos, y en el bordado sobresalen las líneas horizontales que se marcan a lo ancho; la falda llega hasta los tobillos y está bordada en la parte inferior con imágenes que representan la flora y fauna propias de la región.

De los hombres que aparecen en estas imágenes hay una similitud, en cuanto a vestimenta se refiere, esto se hace extensivo para casi todo el estado, usan *huaraches*⁸⁷ de cuero, sombrero de lana o de palma y camisa blanca. Los accesorios cambian de acuerdo al pueblo, algunos, como es el caso de las danzas costeñas usan pañuelos amarrados al cuello, otros, como los de Ejutla de Crespo llevan un *sarape*⁸⁸ colgando de un hombro. La última parte de la que se comprende el cartel deja espacio para el eslogan de las instituciones gubernamentales encargadas del turismo, del lado izquierdo “Oaxaca travel” en el estado y del derecho “México ¡Se siente!” a nivel nacional. También aparecen las fechas de la Guelaguetza y el logotipo de *Ticketmaster*, empresa transnacional dedicada a la venta de entradas para los “mejores” eventos en el país y en el mundo.

El cartel de la Guelaguetza popular⁸⁹ está menos cargado de imágenes y más de letras. De las dos imágenes de las que se compone, en el centro aparece la representación de un danzante de la Danza de la pluma de Valles Centrales y, del lado derecho, una mujer istmeña con su *jicalpextle*⁹⁰ en el hombro derecho. Hay dos frases que agregan información acerca del evento, “Del pueblo y para el pueblo” y “Unidos y organizados Venceremos”. Si bien, una de las diferencias más significativas entre ambas fiestas es el hecho de que la Guelaguetza popular es gratuita, esta información no aparece en el cartel. Para el caso de la Guelaguetza oficial este año los costos de entrada duplicaron su precio, seiscientos y ochocientos pesos, para los palcos más cercanos al

⁸⁷ Forma coloquial de llamar a las sandalias artesanales hechas a base de cuero de diferentes animales. En cada pueblo hay un uso de técnicas distintas de fabricación.

⁸⁸ Se llama *sarape* a una pieza fabricada, artesanalmente, de lana que sirve para evitar el frío. En algunos países latinoamericanos es llamada poncho o jorongó.

⁸⁹ Ver Imagen 9 en Anexos.

⁹⁰ Es un recipiente hecho a base del fruto del jícaro que al secar se pone duro. Está cáscara es pintada, tradicionalmente, de color rojo en la parte interior y de flores multicolores en la parte exterior bajo un fondo negro. Los *jicalpextles* acompañan el traje típico istmeño, principalmente, en los paseos de las fiestas patronales y se llenan de frutas, a las que se insertan unas banderillas de papel de colores picado, que después son lanzadas al público que acompaña los paseos.

escenario porque para los palcos generales la entrada es gratuita, aunque hay que hacer fila por varias horas para poder entrar y eso, si se tiene un poco de suerte.

La calenda

El 13 de julio, como parte de uno de los programas aunados a la Guelaguetza oficial, se llevó a cabo el certamen para elegir a la Diosa Centéotl 2012. Evelyn Acosta López, originaria de Loma Bonita, Tuxtepec se llevó el título. En sus palabras de agradecimiento, Evelyn menciona que “es un logro muy importante para Loma Bonita, un municipio que ha luchado año con año por tener un lugar en la Guelaguetza” ¿Qué hace de esta fiesta el orgullo de las identidades en el estado cuando se es, evidentemente, excluyente respecto a ciertos pueblos? Loma Bonita tiene la característica de no contar con población hablante de alguna lengua indígena, ellos se autodeterminan mestizos, algunas de las costumbres y tradiciones en el municipio muestran un sincretismo entre las tradiciones y costumbres de ciertos pueblos mazatecos y chinantecos de la región con las de los pueblos vecinos del estado de Veracruz. Para su presentación en el certamen, Evelyn tocó la jarana y la acompañó de versos improvisados que hacían referencia a su experiencia en la Guelaguetza 2012.

Este certamen busca elegir a una participante a quien se le dedicarán las fiestas de la Guelaguetza, para ello la ganadora habrá de acompañar cada desfile público de estas fiestas de la mano del gobernador del estado, Gabino Cué Monteagudo. El primer evento que hace alusión explícita a la Guelaguetza es La calenda, donde las delegaciones invitadas asisten para dar muestra de su música, su danza y de las gastronomía de sus comunidades. La calenda sale del Parque Conzatti, ubicado en la parte suroeste del centro de la ciudad, el horario de salida fue a las seis de la tarde y el recorrido consiste en un desfile de delegaciones por el andador turístico del centro histórico, para después tomar la calle de Murguía y llegar a la Plaza de la Danza, ubicada a un costado del Palacio Municipal.

La primera calenda tuvo lugar el 21 de julio, ahí me enteré que la delegación de Tuxtepec participó los dos lunes del cerro, caso extraordinario puesto que una de las lógicas de esta fiesta es abrir el espacio para que diferentes comunidades puedan participar y, para ello, se invitan a delegaciones distintas cada lunes. Una de las danzantes de Flor de piña de la delegación de Tuxtepec, Berenice Ocampo Ocampo

(2012, entrevista), de 17 años, originaria de Loma Bonita, me contaba que este año se abrió la convocatoria de participación para las mujeres entre 16 y 22 años de toda la región del Papaloapan. Para el *casting*, se les exigía que cumplieran con ciertas características físicas, entre ellas la estatura, y con disponibilidad de tiempo para los ensayos. Además, era indispensable para estar dentro del grupo que las interesadas tuvieran de tres a cuatro huipiles. Los ensayos, durante los primeros meses, eran tres veces a la semana y cuando se acercaba la fecha de la Guelaguetza, eran toda la semana. Berenice viajaba 45 minutos de Loma Bonita a Tuxtepec, esta fue su primera participación en la Guelaguetza.

La segunda calenda tuvo lugar el 28 de julio, Luis Adad (2012, entrevista), originario del municipio de Tututepec en la región de la Costa chica ha participado en dos ocasiones en la Guelaguetza oficial, cuando le pregunto a qué cree que se deba la poca participación de las comunidades afro-oaxaqueñas en ese escenario me responde que el espacio de esta fiesta es bastante reducido para que todas las comunidades e identidades oaxaqueñas puedan participar. Tiene razón, el tiempo es un elemento ritual que en este escenario ha fungido como un sintetizador de las tradiciones en el estado y de sus múltiples expresiones sociales, eso sin contar que a solicitud de ciertos personajes de “lo cultural” en el estado, la región del Istmo de Tehuantepec participó este año con seis municipios cuando, a lo sumo y de acuerdo con el proceso de selección del Comité de autenticidad, debieron haber sido cuatro.

Guelaguetza oficial

Un amigo me comentó que, como parte de su trabajo en la Secretaría de Turismo, le había sido posible acceder a los presupuestos que comprenden los gastos de la pasada Guelaguetza oficial, dato que antes me hubiera sido imposible conocer. Alrededor de quince millones de pesos fueron destinados para su realización. La derrama económica se estima en más de doscientos millones. Las entradas a la Guelaguetza oficial, para los dos lunes, estuvieron agotadas varios días antes del evento. De esto me enteré porque había contemplado asistir al segundo lunes y, dada la cantidad de gente que esperaba para entrar al auditorio en los palcos generales, llegué a pensar en adquirir una. No obstante, la única posibilidad de entrar era haciendo fila por más de cuatro horas, aunque tampoco tuve éxito.

El primer programa comenzaba a las nueve de la mañana, muchas personas asistieron desde las seis para hacer fila. El segundo programa, al que decidí asistir, comenzaba a las cuatro de la tarde y algunas de las personas que no alcanzaron a entrar en el primer horario encabezaban la fila, otros, habían llegado poco antes del mediodía. Yo llegué pasada la una de la tarde y la fila se extendía por más de quinientos metros, esperé un par de horas hasta que uno de los organizadores nos comentó que era poco probable que pudiéramos entrar que, si mucho, entraría la mitad de la fila hasta ese momento, porque más personas se sumaron a la espera después de que decidiera renunciar a mi lugar para poder conversar con algunos de los futuros espectadores.

Un grupo de cuatro personas, tres de ellos provenientes del Distrito Federal y uno de ellos oriundo de Oaxaca hacían fila, no muy lejos del sitio donde estaba formada. Conversamos por unos minutos y me contaban que no estaba dentro de sus planes comprar el boleto para entrar, querían vivir la fiesta como un oaxaqueño más. Cuando les pregunté acerca del acto recíproco que implica la *guelaguetza*, coincidieron en que su forma de devolver el don con las delegaciones participantes consistía en difundir su experiencia del evento, además de hacer público su conocimiento aprehendido de las costumbres y las tradiciones, así como de la “diversidad cultural” en el estado

Una familia de oaxaqueños, amenizaba la espera contando chistes y anécdotas de lo cotidiano, me acerqué a ellos para conocer su experiencia de años anteriores. Uno de ellos me contaba que el año pasado se quedaron sin entrar, la razón que los motivaba a no comprar los boletos con antelación era que una semana antes del evento anunciaban las delegaciones participantes y así podían elegir a qué espectáculo asistir. Luis Alberto, de 32 años, aseguraba que no hay en América otro espectáculo que se asemeje al de la Guelaguetza en Oaxaca. Cuando le preguntaba sobre la labor del Comité de autenticidad en la fiesta me decía que se imaginaba “que el comité está conformado por personas de más de ochenta años, que han vivido la transición de la Guelaguetza, son personas que tienen la autoridad porque recuerdan cómo es la tradición y, por lo tanto, la preservan” (Luis Alberto Solano Fernández, 2012, entrevista). En este caso, puede observarse que la relación entre la tradición y su preservación está legitimada por la edad y por el conocimiento de lo ancestral. Acerca de los imaginarios sociales que construyen ciertas

fronteras simbólicas que, con el paso del tiempo, se vuelven físicas me comentó sobre el papel de este comité, en tanto autentificador de lo oaxaqueño,

No creo que haya un grupo de personas que puedan autentificar tu identidad, sin embargo hay ciertos paradigmas que puedan decir que pertenezcas a un lugar o no. Yo viví tres años en el DF y la gente sigue pensando que el oaxaqueño es chaparrito, morenito, no conoce los tenis y se comunica por señales de humo. (Luis Alberto Solano Fernández, 2012, entrevista).

Otra de las conversaciones fue con un profesor adjunto al SNTE, sección 22. Osvaldo Cruz Palacios, llevaba ya varias horas formado y peleándose con los que se metían en la fila, iba con sus dos hijos. Él me contaba que durante su infancia, su papá acostumbraba llevarlo al “Cerro” a desayunar y después a cortar azucenas detrás del auditorio. Considera que la tradición de la Guelaguetza está asociada al espacio, razón por la que critica la invención de la Guelaguetza popular, “aquí está lo que nos dejaron nuestros antepasados, esta es la tradición, lo otro surgió a partir del 2006, aquí está la esencia de lo que nos dejaron nuestros antepasados” (Osvaldo Cruz Palacios, 2012, entrevista). El lugar significa y representa la fiesta y el relacionamiento pasado entre los pueblos de los Valles Centrales y de cómo éstos comenzaron a relacionarse con la alteridad, es decir, con los pueblos pertenecientes a otras regiones.

Una de las familias oaxaqueñas que estaba hasta adelante me contaba que su hija pertenece al grupo de danza de las Chinas Oaxaqueñas de Doña Genoveva Medina. Cada año asisten al espectáculo para ver a su hija en el escenario, para ellos es importante “resguardar” la tradición porque es un memorándum de la vida en comunidad que, además, sirve para hacerle frente al individualismo que los sistemas de producción actuales nos han impuesto.

Guelaguetza popular

Hasta la fecha sigo portando la pulserita conmemorativa de la 7^a *Guelaguetza popular 2012 ¡Del pueblo y para el pueblo!* que una amiga, a quien por causalidad me encontré aquel día, me obsequió. Eso podría decirle mucho a la gente, algo como que mi tendencia política está orientada hacia la ideología magisterial popular. Sin embargo, esa pulserita ha servido de recordatorio durante estos meses de investigación y del evidente descanso mental que tuve que tomar antes de volver a la escritura. El

recordatorio consiste en que uno hace política no sólo a partir de lo dicho con la palabra escrita o hablada, uno hace política o aprende a hacer política a través del cuerpo, de sus intervenciones en el espacio público y de la apropiación de las historias que las danzas nos cuentan y que uno replica en cada oportunidad de mostrarlas en un escenario.

Aquella mañana, me sorprendí de encontrar tantos recordatorios de este tipo de hacer política. La entrada que lo había de llevar a uno al escenario de la Guelaguetza popular estaba, de cierta forma, resguardada por un grupo de maestros que anticipaban algún tipo de boicot de su fiesta popular. Por la entrada de la Avenida Tecnológico había una manta grande con las imágenes de Ulises Ruíz Ortiz y del entonces candidato a la presidencia de la república por el partido del PRI, ahora ya electo⁹¹, Enrique Peña Nieto. Desde mi llegada, la cámara fotográfica que colgaba de mi cuello llamaba la atención de los profesores que participaban en el evento como *staff*, algunos no dudaron en preguntarme si iba representando algún medio de comunicación en específico, temían que mi presencia se tratara de la presencia de los “otros” enemigos.

Ya aclarada mi situación en el lugar, algunos se mostraron muy contentos de que alguien estuviera haciendo una investigación de tipo antropológico que los involucrara, fui bien recibida entonces y eso me facilitó llegar hasta el frente del escenario para hacer algunos registros fotográficos de las delegaciones participantes e, incluso, entrevistar al organizador principal sin necesidad de mostrar nada más que mi credencial de estudiante. Eso fue mucho más de lo que me había imaginado, después de la parte solemne del uso de la grabadora de voz y de la cámara fotográfica, cuyo fin era básicamente el registro de lo acontecido en la fiesta, me dejé llevar por el ambiente festivo.

El proceso de selección de las delegaciones participantes corre a cargo de los propios maestros, quienes al tener presencia en las ocho regiones, hacen extensiva la invitación a todo el estado. No obstante, los criterios para decidir qué delegaciones representarán a cada región son similares a las de la Guelaguetza oficial. En este escenario, las comunidades afro-oaxaqueñas no han podido tener un espacio para contar

⁹¹ Durante las recientes elecciones a presidente de la república que tuvieron lugar el pasado 1 de julio de 2012, los resultados parciales del candidato ganador generaron una fuerte ola de opinión pública que cuestiona la transparencia de las elecciones. En el caso particular de Oaxaca, el candidato de la izquierda, Andrés Manuel López Obrador, obtuvo la mayoría de votos. Es importante resaltar que la experiencia oaxaqueña del 2006, con el movimiento magisterial popular, trajo consigo la pérdida indiscutible del poder priísta en el estado.

sus historias locales a través de la música y la danza. Cuando le pregunté a uno de los organizadores me dijo que ciertas comunidades a las que se les hace la invitación, se niegan a participar porque vinculan a esta fiesta con una tendencia política que no corresponde con el partido de la autoridad local en turno.

En los primeros trescientos metros de entrada al escenario de la Guelaguetza popular uno podía encontrar desde comida típica, artesanías y productos orgánicos hasta puestos de cocteles hechos a base de mezcal y piratería. Cuando entré al sitio me sorprendió encontrar tanta gente congregada en el lugar. Los chicos punks de un puesto de libros marxistas usados, improvisaban sobre el pasto un puesto de venta e intercambio bibliográfico, mientras que uno de ellos volanteaba el más reciente número de su periódico, me acerqué a revisar los libros que ofrecían y de pronto una voz familiar me habló por encima de mi hombro derecho. Una amiga, quien después de terminar su licenciatura se hizo maestra rural, me preguntaba llena de incredulidad “¿Y ahora tú qué haces aquí?”.

Esta amiga no sabía de mi regreso a México y, mucho menos, de mi proyecto de investigación. Cuando me contó que trabajaba para el magisterio como profesora de secundaria en una comunidad de la Sierra sur, aproveché para preguntarle si ella sabía de qué manera se había seleccionado a las delegaciones participantes. Ella sólo supo confirmarme que todos los trabajadores pertenecientes al SNTE, sección 22 aportaron económicamente para la realización del evento y que algunos profesores habían pedido como requisito obligatorio para su clase asistir al evento. Al menos, ese había sido su caso como estudiante de la Normal de Profesores. Después de conversar un poco nos despedimos.

La parte próxima al escenario estaba abarrotada de gente, parecía casi imposible poder acercarse a menos de veinte metros. Decidí tomar distancia y aprovechar para conversar con algunas personas del público. Una mujer no mayor de cincuenta años caminaba con su nieto de año y medio, la multitud los había agobiado un poco y decidieron caminar por el pasto y buscar algo de beber. Su nieto se acercó a mí y ella me sonrió, aproveché entonces para hacerle unas preguntas acerca de su asistencia al lugar. Ella es proveniente de Tlaxcala, trabaja allá para el magisterio, un amigo oaxaqueño le habló de la fiesta de la Guelaguetza y decidió viajar con su familia para asistir. Empero, las entradas para el primer lunes se agotaron una semana antes y ella no

se enteró sino hasta que llegó a la ciudad, fue entonces que escuchó de la Guelaguetza popular.

Una familia de italianos, cuyo español era prácticamente nulo, permaneció sentada largas horas expuesta al sol. Sus caras de asombro y sus aplausos infinitos a cada delegación participante demostraban que era su primera vez en el evento, pese a nuestro mal encuentro idiomático me contaron que se habían enterado del evento por la guía turística y cuando preguntaron qué tenían que hacer para asistir, las largas filas para entrar a la Guelaguetza oficial les hizo decidirse por la Guelaguetza popular, no entendían a cabalidad las demandas sociales, económicas y políticas de ciertas comunidades, sin embargo, se daban cuenta que había descontento por algo y que ese malestar les hacía exigir cosas que entendieron a medias.

Gran parte del público local había decidido asistir a esta Guelaguetza porque la consideraban “del pueblo”, pensaban que la “otra” Guelaguetza se había corrompido por la industria turística en el estado que cobraba cantidades muy altas para poder tener proximidad con las delegaciones participantes. En esta Guelaguetza, los gastos corren a cuenta de la autoridad municipal de cada delegación, los participantes consideran que la Guelaguetza que reciben del público se hace explícita con los aplausos recibidos. El orgullo local de representar a sus comunidades y sus tradiciones es una de las razones que incentivan la interpretación dancística y musical de sus costumbres y tradiciones.

V. Todos Santos en Collantes

Mis expectativas de volver a Collantes eran muchas, desde el mes de junio, cuando terminé la primera parte de mi trabajo de campo no había perdido comunicación con varios de los collanteños con quienes establecí lazos estrechos durante los tres meses que viví allá. Ante mi regreso, Yoali y su abuela Doña Sirina me ofrecieron hospedarme con ellas y accedí. Al llegar me encontré con las nietas de Don Marino, me recibieron con muchos abrazos y me dijeron que buscaban a los diablitos que estaban bailando por las calles del pueblo. Me acompañaron a dejar mis maletas y fuimos a su encuentro. No pasó mucho para ello, Don “Dago”, Don Zenón, Don Luciano y Santo estaban en la Agencia Municipal, el baile se había acabado temprano porque tenían que salir rumbo a Cuajinicuilapa para el Encuentro de las Danzas de los Diablos.

Santo me saludó con el “¡güera!” que ya extrañaba, más de uno me preguntó si los acompañaría a “Cuaji”, me dijeron que salían hacia allá a las cuatro de la tarde, el punto de encuentro era la tienda de Don Nico y ahí estuve. Muchos de los Diablos se alegraron de volver a verme, me preguntaban si me quedaría otros meses a vivir allá y me contaban de su experiencia en Oaxaca durante La Guelaguetza, algunos de ellos se mostraban muy molestos por el trato que recibieron, decían que no querían volver a participar en la Guelaguetza porque los habían hecho ir para tenerlos encerrados, su principal molestia era con el presidente municipal de Pinotepa, hablaban de las muchas invitaciones que les han hecho para que participen en otros eventos y que la gente del municipio ha omitido para llevar sólo al grupo de danza de Las chilenas.

En este apartado trataré, de manera cronológica, la última parte de mi trabajo de campo concerniente a las festividades de Todos Santos en Collantes y a la observación y análisis del ritual encarando que comprende la Danza de los diablos por el pueblo. Comenzaré describiendo el Encuentro de las Danzas de los Diablos en Cuajinicuilapa, al que asistí acompañada de los Diablos collanteños, para después retomar las notas etnográficas del primero de noviembre, fecha en la que los Diablos salen por las calles del pueblo para llevarles la danza a los habitantes de la comunidad. Para finalizar describiré la costumbre de las velitas, misma que tiene lugar el 2 de noviembre y que se ha ido perdiendo con el paso de los años.

Cuaji, los Diablos

La carretera federal atraviesa el pueblo de Cuajinicuilapa, unos quinientos metros antes de llegar al Museo de las Culturas Afromestizas, donde habría de desarrollarse el encuentro, una fila larga de carros avanzaban a vuelta de rueda. La mayoría de los carros que nos antecedían transportaban a los diablos de otras comunidades que también habían sido invitadas, muchos de ellos saludaban a los collanteños con familiaridad. Don “Dago” se mostraba impaciente ante el flujo tan lento de los carros, pensaba que quizás estaban llegando tarde al evento, puesto que se escuchaba, a través de los parlantes, que un hombre daba la bienvenida a los grupos de danza.

Casi anochecía y muchos de los participantes aprovechaban la poca luz que les quedaba para preparar su presentación. Los diablitos cuijeños ofrecieron sus danzas mientras los organizadores esperaban a las comunidades faltantes. Otros diablos se

ponían las máscaras y bailaban al escuchar la música de fondo, algunos otros fumaban o bebían para hacer menos aburrida la espera. Los diablos collanteños fueron a cambiarse y mientras tanto aproveché para conversar con varios de los participantes de la localidad. Un músico cuijleño de la tigrera me mostraba cómo tocar, algunos de sus compañeros se acercaron para hacer la demostración de los pasos de la danza, me explicaban que existen varios diablos en la comunidad, cada uno representa al barrio en el que viven, ellos eran del Barrio Centro y fueron los ganadores del encuentro.

Cuando saqué mi cámara fotográfica, muchos de los danzantes se interesaron en hablar conmigo querían, principalmente, que les tomara fotos porque la mayoría de estos grupos no tenían una sola imagen del grupo completo. Más tarde, me encontré con una respuesta recurrente con todos los grupos a quienes fotografié, nadie tenía algún correo electrónico a donde pudiera enviarles las fotos. Los diablitos fueron de los más emocionados con la idea de la fotografía grupal, se ordenaron de inmediato, se ponían y quitaban las máscaras y con cada foto se acercaban más niños, ahora de otros grupos.

Los integrantes de la danza del Cerro de las Tablas estaban a un lado y cuando volteé a verlos enseguida posaron para la foto, me contaban de la importancia de *La Minga* en la representación, desde su experiencia, este es el personaje que ofrece la parte cómica de la danza y de él dependía que el público participara con ellos en el ritual. Platicando con ellos me enteré que en el encuentro también había grupos de la Danza del toro de petate, sin embargo, éstos también participaban en la contienda por los cinco mil pesos al primer lugar. Una de las constantes que pude observar es que cada grupo de danza tiene a un representante que, casualmente al igual que Don “Dago” en Collantes, es el presidente de la casa del pueblo o de la casa de la cultura de su comunidad. Caminé un poco, intentando hallar a los diablos collanteños, y me encontré con los danzantes de Santo Domingo Armenta quienes llevaban su representación de la Danza del toro de petate, de eso me di cuenta al principio porque uno de los danzantes portaba a manera de botarga un toro hecho con palma tejida, más tarde confirmaron mi suposición. Este grupo se llevó el segundo lugar.

Cada Danza de los diablos participante tenía características particulares que iban, desde la fabricación de las máscaras; algunas más terroríficas que otras, con cuernos más largos o gruesos, hechas de madera, de cuero de venado, de cartón pintado o forradas con la crin del caballo; hasta el vestuario, algunos portaban ropas maltrechas

y oscuras, otros rojas y algunos más portaban sacos y pantalones de vestir sucios. El calzado también era distinto, a excepción de Collantes, los danzantes usaban huaraches. Tanto el personaje de *El Terrón* como el de *La Minga* tenían características distintas; prevaleció, no obstante, que ambos personajes no están formados igual que el resto de los danzantes. *El Terrón* era quien ponía orden con los danzantes y músicos, mientras que *La Minga* jugaba con el público y provocaba la risa de los espectadores con sus ocurrencias y sus bailes exagerados. Cabe destacar que, a diferencia de Collantes, los representantes de este personaje usan globos o trapos para exagerar los senos y las nalgas de la mujer.

Otra constante es la de los versos, al menos una pareja de danzantes se acercaba al micrófono para hacer alusión a la comunidad de la provenían, así como a su participación y asistencia al encuentro en Cuajinicuilapa. La diferencia con los diablos collanteños es que en estas otras comunidades quienes dicen los versos juegan a engrosar la voz para hacerla parecer maligna. La música, por su parte, estuvo ejecutada por no más de cuatro músicos de la charrasca, la tigrera y la armónica respectivamente.

En la interpretación de las danzas hay muchas diferencias que tienen que ver, como se ha hecho mención a lo largo de esta investigación, con la experiencia personal y colectiva, así como con las memorias de cada comunidad alrededor de esta danza. Los danzantes del Cerro de las tablas, por ejemplo, bailan más encorvados moviendo los brazos de manera más pronunciada y tirando la cabeza a un lado en cada tiempo y provocando con esto que sus barbas se muevan al compás. Este movimiento llamó mucho mi atención porque parece más animal, me recordó el movimiento de cabeza que hacen las vacas cuando comen.

Los diablos collanteños fueron los sextos en pasar, me acerqué cuanto pude al frente para grabar su participación, Don “Dago” ya me había anticipado que por favor le pasara una copia de los videos porque él, como presidente de la casa del pueblo, los guarda para rememorar sus participaciones cada vez que salen a algún evento. Una noche antes del encuentro, Don Marino había salido con Danny, a quien conocí durante mi trabajo de campo en Collantes. Él llegó para hacer parte de su investigación para su tesis de licenciatura acerca de los músicos de la armónica en Collantes y más de uno, incluido el propio agente municipal, le decían que fuera a visitarme porque yo ya había

investigado todo lo que debía de saberse acerca de la comunidad⁹². De ahí que Don Marino y Danny guardaran una relación tan estrecha que mereciera salir por varios tragos.

El antecedente al día del encuentro se hizo de común conocido porque la resaca causó estragos en Don Marino y se equivocó en uno de los sones, este acontecimiento provocó que los danzantes perdieran el ritmo de la música. Al término de su presentación varios estaban molestos con él y le reprochaban su falta de compromiso con el evento que les esperaba un día después de que decidiera salir con Danny. Casi de inmediato, los diablos fueron a cambiarse y se agruparon lejos del escenario, se sentían un tanto apesadumbrados por la experiencia. No obstante, regresamos a Collantes pasada la premiación, casi a medianoche.

Primero de noviembre

Aquella mañana, el megáfono del pueblo interrumpía la atención de la comunidad para solicitar a todos los integrantes de la Danza de los diablos que se congregaran en la tienda de Don Nico para comenzar con el recorrido por las calles del pueblo, eran apenas las diez de la mañana y sentada en la cocina de Doña Sirina veía pasar a varios de los diablos, con máscaras en mano, listos para comenzar. Yo desayunaba para entonces y le dije a mi anfitriona que debía apurarme, Doña Sirina acertadamente que comiera tranquila porque aquello iba a tardar en empezar.

Cuando llegué con ellos, la mayoría de los integrantes ya estaba presente. Sólo faltaban Don Julio, *El Terrón*, y Rogaciano, quien dada su molestia por el error de Don Marino había advertido que no iba a bailar. Como es de suponerse, los diablos no podían comenzar sin *El Terrón*, varios comentaban que lo habían visto desde muy temprano en la playa pescando. Durante las dos horas de espera, identifiqué a cuatro foráneos además de Danny y yo. Tres de ellos le preguntaban a Don “Dago” sobre el ritual que estaba por comenzar y él me llamaba para que lo acompañara en las entrevistas porque yo era una conocedora del tema. Posterior a tan elogiosa presentación estas personas me preguntaban acerca de mi experiencia en el trabajo de campo.

⁹² Esta referencia se repitió un par de veces cuando algún foráneo llegaba a Collantes preguntando sobre la memoria del pueblo y la danza. En distintas pláticas, con algunos collanteños, comentábamos entre risas que había pasado de ser investigadora para convertirme en la guía de turistas de la comunidad.

Como ya lo había anotado antes, los músicos collanteños siempre cargan con varios de sus discos para venderlos cuando haya oportunidad; al observar que estas personas me buscaban para conversar, le dije a Don Zenón que me diera sus discos para ayudarlo a vender y así lo hice. La ganancia de mis ventas se reflejó en cervezas que Don Zenón me compraba bajo la consigna del calor que se sentía. Dos de los visitantes que acompañaron a los diablos durante su recorrido venían del centro del país y eran también estudiantes de antropología.

Inmediatamente después de que Don Julio llegara comenzó la danza, el primer sitio donde bailaron fue frente a la tienda de Don Nico. Muchos niños bailaban al lado de ellos al unísono de la música, otros tomaban fotos o grababan. Conforme avanzábamos, en dirección a la salida para La Boquilla Chicometepec, más personas se sumaban al grupo de seguidores. *La Minga* y *El Terrón* paraban los carros que buscaban pasar por el otro carril, les pedían dinero u ofrendas a cambio de dejarlos ir. De vez en cuando, *El terrón* y *La Minga* perseguían y amenazaban con pegarles a los niños que los provocaban. Al principio corría, igual que el resto de la gente, cuando *El Terrón* se acercaba, pero me di cuenta que Don Julio me dejaba tranquila porque sabía que estaba grabando. Después de varios tragos, que la gente de las casas donde iban parando les obsequiaba, *El terrón* se acercó y me dio un cuartazo en la espalda mientras me decía “pero mírame a los ojos, no me mires con tu cámara”.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (“¡No me pegue a mí, péguele a la güera!”. Collantes, 01 de noviembre de 2012).

Aquello me hizo volver a correr cada vez que lo veía acercarse, pero también me hizo recordar que en estos tiempos, tan llenos de dispositivos oculares, la mirada se ha acostumbrado a observar al “otro” a través de un encuadre, que no logra abarcar la completitud del contexto que busca captar a través de la cámara. Al respecto, he de apuntar que durante el recorrido y conforme pasaban las horas, varias personas me pedían que los fotografiara. Al parecer, las personas habían perdido cualquier tipo de vergüenza que tuvieran conmigo durante mi estancia en el trabajo de campo, ahora que regresaba, las personas me saludaban con familiaridad o me gritaban cuando me veían pasar por la calle.

Uno de los nietos de Don Marino caminó cerca de mí durante casi todo el recorrido y después de mucho pensarlo me pidió que le tomara una foto a él y a su amigo, ambos son homosexuales. En varias fotografías aparece posando para la cámara y aunque al principio sentía un poco de pudor, en una serie de no más de diez fotos puede observarse cómo va haciendo suya la escena. Otras personas me gritaban desde sus casas “¡güera, tómame una foto!”, a algunos ni siquiera los conocía pero fui atenta a sus solicitudes. Una de las anécdotas más trascendentales de mi última estancia en Collantes gira, justamente, alrededor de las fotografías. Imprimí varias de ellas, fotografías de los diablitos mayoritariamente, y se las entregué. Sus caras de asombro y de satisfacción por el detalle bien valieron la pena.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (“Mami”, como suelen llamarlo en el pueblo, nieto de Don Marino. Collantes, 01 de noviembre de 2012).

El recorrido iba a la mitad de su duración cuando varios diablos decidieron turnarse para descansar, el zapateado y el ímpetu fueron mermando al cansancio de las más de seis horas de baile continuo. Las últimas casas donde se detuvieron a bailar fueron las de las familias de sus antiguos compañeros, algunos de ellos retirados por la edad, otros más a causa de su muerte. Una de estas casas fue la de Doña Sirina, como lo había descrito en capítulos anteriores, Don Gabriel Cisneros, esposo y danzante de los diablos, murió hace poco más de dos años. Cuando llegaron a la casa, Doña Sirina soltó en llanto y me abrazó, cuando pudo recuperarse de la conmoción me decía emocionada “mira güera, así igualito como Flavio bailaba mi Gabriel”.

El itinerario terminó a las nueve de la noche en el mismo sitio donde comenzó, la tienda de Don Nico. Procedieron, entonces a repartirse las ofrendas y el dinero acumulados. Santo, el encargado de las ofrendas dijo muy sonriente “hasta a usted le va a tocar, para que no diga” y me dio una naranja y unos panes. Después de eso permanecimos un rato más en el lugar, compraron algunas cervezas y jugaron cartas, otros más se fueron a sus casas a bañarse y a arreglarse para ir al baile.

2 de noviembre

Durante el recorrido de los diablos, un día antes, había visto que en la entrada de algunas casas había velitas encendidas. Doña Sirina me había dicho que la costumbre pasada era hacer un camino de velitas desde la puerta de la casa hasta la calle e, incluso, había quienes hacían el camino hasta el panteón. Ella misma me contaba que esta costumbre se estaba perdiendo porque algunas personas no querían hacer otro gasto además del que implicaba poner el altar de muertos. Estos altares son más bien pequeños, comparados con los que se estilan en la Ciudad de Oaxaca, por ejemplo; los elementos que pude apreciar de algunos altares collanteños es que no tienen escalones, las ofrendas se ponen sobre una mesa. Doña Sirina, Yoali y su nuera Olga habían decidido hacer tamales un día antes para ofrendar en el altar de Don Gabriel. Para variar, esta “güera” tampoco sabía hacer tamales, no obstante Olga se ofreció a enseñarme y me pidió que la ayudara para que aprendiera.

El dos de noviembre por la tarde-noche los niños juegan a ser diablos y visitan las casas de las familias collanteñas para pedir ofrendas. Asisten en grupos de no más de quince niños, no llevan música pero sí máscaras, algunas de ellas hechas de cartón. *El*

Terrón y *La Minga* no pueden faltar en el grupo, ellos se encargan de hacer reír a la gente que encuentra en estas representaciones un momento para la comicidad de estas memorias. Doña Sirina y yo estábamos sentadas en el patio de su casa, pendientes de las velitas, aunque ella trenzaba su cabello con ese ritual suyo que lo caracteriza⁹³ cuando un grupo de niños llegó. Después de bailar por algunos minutos pidieron su ofrenda y se fueron a la casa del vecino, quien no quiso recibirlos porque no tenía nada que darles.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero (Diablitos collanteños después de su interpretación en casa de Doña Sirina. Collantes, 02 de noviembre de 2012).

La interpretación que Doña Sirina me daba de la costumbre de las velitas guarda una relación con la creencia de que el 31 de octubre es el día de los muertos pequeños, el 01 de los muertos mayores y el 02 el de las ánimas perdidas. Se piensa que los muertos, que no han podido regresar al panteón a descansar para entonces, deambulan por las calles, por eso cada familia señala con las velitas el camino de salida de las casas hasta el panteón que se encuentra a las afueras del pueblo.

La mañana siguiente tuve que salir hacia Pinotepa, dentro de las fotografías impresas de los diablos había olvidado la de Rigoberto y me parecía un mal gesto no dejársela. El domingo 04 de noviembre salí de Collantes con destino a Oaxaca, Yoali y Doña Sirina me preguntaban cuándo volvería y les dije que esperaba regresar pronto,

⁹³ Se lava el cabello y lo deja suelto para que se seque, después le pone aceite de coco para ayudar a desenredarlo y poder cepillarlo. Finalmente divide en dos su cabello y se trenza, hace falta aclarar que algunas mujeres collanteñas con el cabello rizado como el de Doña Sirina no se lavan, ni se peinan todos los días, acostumbran hacerlo únicamente dos veces a la semana.

Doña Sirina muy sonriente me dijo “es que ya te dieron a beber agua del río por eso ya más vas a regresar a Collantes”. Después de aquello seguimos en contacto y ansío la oportunidad de visitar aquella comunidad que me ha recibido y me ha acogido como parte suya.

CONCLUSIONES

A un año de comenzar esta búsqueda, que me ayudara a establecer una metodología para el análisis del *ritual encarnado*, me resulta ineludiblemente complejo concluir algo que siento apenas empieza. Sin embargo, considero que una forma de cerrar el proceso de investigación y escritura que se ha ido gestando en estos tres meses de trabajo de campo en Collantes, con un eventual viaje de reconocimiento, algunas salidas esporádicas para acompañar a los diablos, así como mi regreso a la comunidad para las fiestas de Todos Santos, sería preguntándome ¿qué significa ahora mi cuerpo de diablo?

Los estudios de la memoria, como he intentado desarrollar en líneas anteriores, emplean la historia oral y de vida para evitar que ciertas historias locales y anécdotas personales perezcan al tiempo. Algunas de estas memorias se encarnan en el cuerpo, para volverse parte del presente performativo que la representación de ciertos rituales nos interpela. Hacerse parte de esta memoria local es una responsabilidad que en calidad de investigadora me obliga a no marcar una distancia con los sujetos, que he de representar en las transcripciones de las entrevistas, hechas a lo largo de esta tesis que ha dejado de ser un mero requisito para obtener un título.

Las experiencias que nos van construyendo como sujetos sociales encuentran, en el carácter vivencial de ciertos rituales, la vía para nombrar y para ser nombrados desde lo cotidiano pero, también, para forzar un diálogo entre los grupos sociales más desfavorecidos y el estado. Esta forma de hacer política, con y a través del cuerpo, se hace visible en las representaciones dancísticas y musicales que tienen la necesidad de narrar parte de la experiencia personal y colectiva de los danzantes y músicos. Hasta ahora me he dado a la tarea de que la escritura de esta investigación rompa, hasta donde me ha sido posible, con los requisitos academicistas que hacen de muchos textos antropológicos, literatura de corto alcance.

Esta tesis está escrita para que cualquiera de mis informantes, principalmente, pueda leer y comprender que, este intento por representarlos, busca dialogar con su interpretación de este texto al que le han hecho falta palabras e imágenes para describir todas las memorias que ahora deambulan conmigo. Quizás uno de los riesgos en el estudio del *ritual encarnado* sea vivir y apropiarse lo ajeno, hasta el grado de no dejar pasar desapercibidas las memorias que uno mismo se hace del objeto de estudio. Es un

riesgo que bien ha valido la pena correr, porque ha sido mi propio cuerpo el que me ha ayudado a comprender las *performances* que subyacen en muchos de los escenarios festivos de Oaxaca.

Del mismo modo que, la observación de la fiesta de la Guelaguetza en la ciudad, ha permitido salir de la normalización por la que a menudo se es partícipe de este tipo de rituales. La desmitificación de las identidades, consideradas legítimas por algunas autoridades de la cultura oaxaqueña, abre la posibilidad al diálogo intercorpóreo entre la población indígena, la afro-oaxaqueña y el amplio mestizaje del que somos parte. Pese a que no ahondo, sobremanera, en la complejidad de los discursos identitarios en el estado y en el México contemporáneos, confío en que los alcances de esta investigación provoquen el interés de otros estudiosos de lo afromexicano en el tratamiento del tema, desde enfoques diversos y hacia un objetivo común: hacer de la investigación social un camino hacia formas de relacionamiento intersubjetivo más incluyentes.

El uso de las imágenes, en la investigación social, acompaña los primeros registros de tipo antropológicos; tales dispositivos técnicos, como la cámara fotográfica, permiten repasar en las observaciones etnográficas y en las descripciones de los sujetos de observación. Hablando de *rituales encarnados*, podría gestarse ahora un debate amplio sobre las formas que tenemos para relacionarnos con la cámara y a partir de la cámara. Como he comentado con antelación, la cámara fotográfica benefició, en más de una ocasión, mi acercamiento con la población collanteña y con otros sujetos (por ejemplo, el caso de las Guelaguetzas en la ciudad), puesto que el registro de los eventos más significativos de la comunidad (atribuidos mayoritariamente a los rituales) los hizo abrirme las puertas como una nueva integrante.

Los cuerpos personificados a través de las fotografías seleccionadas, no representan ni una cuarta parte de los registros obtenidos en el trabajo etnográfico, he recurrido a algunas de las imágenes que, más que ilustrar lo dicho en el texto, juegan a seducirnos y a contarnos cosas. Espero que pese a los giros analíticos y los cambios circunstanciales, propios de la investigación social, los alcances de este acercamiento al estudio del *ritual encarnado* y del *símbolo performativo* maduren con el transcurrir del tiempo y cobren formas y matices diversos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1972). "Capítulo XV. Integración del negro". En *La población negra de México: 277-292*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1985 [1958]). *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2005). "La presencia del negro en México". En *Revista del CESLA*, núm. 7: 351-367.
- Anderson, Benedict (1993 [1983]). "El mapa, el censo y el museo". En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo: 228-259*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Araiza Hernández, Elizabeth (2010). "La simulación de los oficios en los poblados purhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica". En *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. Michoacán: El Colegio de Michoacán, 129-157.
- Austin, John L. (1990 [1962]). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. En Genaro R. Carrió y Eduardo A Rabossi (trad.). Barcelona: Paidós, 41-53.
- Ayala Carderón, Javier (2011). "El diablo y lo negro". En *El diablo en la Nueva España. Visiones y representaciones del diablo en documentos novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Guanajuato. Universidad de Guanajuato, 149-222.
- Bajtín, Mikhail (1987). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Butler, J. (2002 [1993]). "Acercas del término *queer*". En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 313-339.
- (2002a). "Críticamente subversiva". En Mérida Jiménez, Rafael (ed.). *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 55-79.
- Débord, Guy (2002). "El tiempo espectacular". En *La sociedad del espectáculo: 41-43*. Valencia: Pretextos.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1996). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*. México: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2008). "La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance". En *Nueva Antropología*, núm. 69: 33-59.
- Didi-Huberman, George (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós: Barcelona.
- Douglas, Mary (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Durkheim, Émile (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Madrid: Akal.
- Fanon, Frantz (2009 [1952]). "El negro y el lenguaje". En *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 49-63.
- Follari, Roberto (2010). "Reflexiones sobre posmodernidad, multiculturalismo y movimientos sociales en la Latinoamérica actual". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, No. 49: 53-67.
- Foucault, Michel (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets editores.
- Hall, Stuart (2010). "El espectáculo del Otro". En Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (ed.). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 419-445.

- Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (2002 [1983]). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Hoffmann, Odile y Pascal, Camila (2006). “Negros y afroestizos en México: viejas y nuevas lecturas de un mundo olvidado”. En *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 1: 103-135.
- Houseman, Michel (2008). “Relations rituelles et recontextualisation”. En *Dans Multiplicity of Meaning and the Interrelationship of the Subject and the Object in Ritual and Body Texts*. Disponible en <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00445620>, visitado en diciembre 22 de 2012.
- León, Christian (2008). “Imagen, performatividad y subjetividad. Los desafíos contemporáneos del cine documental”. En Andrés Barriga (ed.). *Pensar el documental. Escritos sobre cine documental*. Quito: Cinememoria, 26-38.
- Lizama Quijano, Jesús (2006). *La Guelaguetza en Oaxaca*. México: CIESAS.
- Marzo, Jorge Luis (2010). “Introducción”. En *La memoria administrada. Lo barroco y lo hispano*. Madrid: Katz editores, 9-16.
- Moreno Fragnals, Manuel (1977). “Aportes Culturales y Deculturación”. En *África en América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 13-33.
- Pérez Sánchez, Héctor Aníbal (2009). *Travesías de la memoria. Fotografía antigua de Pinotepa Nacional, Oaxaca*. Oaxaca: Gobierno del Estado de Oaxaca, CONACULTA.
- Quiroz Malca, Haydée (2009). “Cultura y género en la población afrodescendiente de la Costa Chica de Guerrero”. Disponible en http://www.nacionmulticultural.unam.mx/Edespig/diagnostico_y_perspectivas/RECUADROS/CAPITULO%2012/4%20Cultura%20y%20genero%20en%20la%20poblacion%20afrodescendiente.pdf, visitado en diciembre 20 de 2012.
- Rancière, Jacques (2006). “Política, identificación, subjetivación”. En *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 17-26.
- (2010 [2008]). “El espectador emancipado”. En *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 9-28.
- Reid, George Andrews (2007). “Los Negros y los Nuevos Ciudadanos: La política de la Libertad: 1810-1890”. En *Afrolatinoamérica 1810-1890*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 145-194.
- Reynoso, Carlos (1987). *Paradigmas y estrategias en antropología simbólica*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.
- Rojas Sánchez, Leoncio Alejandro (2008). *Antecedentes históricos de la danza de los diablos de Collantes*. Oaxaca: Programa de Apoyo a las Culturas Municipales Y Comunitarias de Culturas Populares e Indígenas del CONACULTA (2007).
- Ruiz Rodríguez, Carlos (2007). “Estudios en torno a la influencia africana en la música tradicional de México: vertientes, balance y propuestas”. En *Trans Revista Transcultural de Musica*, núm. 011: 1-25.
- (2010). “La Costa Chica de México: apuntes en torno a algunas expresiones musicales afrodescendientes”. En Albert Recasens Barberà. *A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano*. Madrid: Akal, 151-159.
- Schechner, Richard (1988). *El teatro ambientalista*. México: Árbol Editorial.
- Stallybrass, Peter y White, Allon (2009). “Política y poética de la transgresión”. En *Desacuerdos*, núm. 5: 15-37.

- Tibón, Gutierre (1961). *Pinotepa Nacional. Mixtecos, negros y triques*. México: Universidad Autónoma de México.
- Turner, John Kenneth (2009 [1911]). “Los esclavos de Yucatán”. En *México Bárbaro*. México: Editorial Porrúa, 1-22.
- Turner, Victor (1974). “Social Dramas and Ritual Metaphors”. En *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. Londres: Cornell University Press, 23-59.
- (1988 [1969]). “Liminalidad y communitas”. En *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus, 101-136.
- (1999 [1967]). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- Zapata Olivella, Manuel. (2010). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Biblioteca de literatura afrocolombiana, Tomo III.

ARCHIVO

- Archivo Histórico de Oaxaca/ Fondo Archivo Histórico de Notarías
- Amador, Joaquín (1756). “Carta de libertad del 17 de mayo”. Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 110, folio 68.
- Auvray, Pedro (1797). “Carta de libertad del 04 de febrero”. Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 140, folio 22v.
- Benaias, Diego (1688). “Venta de esclavos del 15 de marzo”. Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 86, folio 101.
- (1700). “Poder especial del 12 de julio”. Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 95, folio 376v.
- (1708). “Poder especial del 08 de octubre”. Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 101, folio 418v.
- (1709). “Poder especial del 08 de agosto). Oaxaca: Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, libro 102, folio 186v.

DOCUMENTOS

- Agencia Municipal de Santa María Chicometepc, Municipio de Santa María Huazolotitlán, Distrito de Jamiltepec, Oaxaca (2000). Documento dirigido a la Secretaría de Turismo en calidad de La Guelaguetza, 2000.
- Gobierno del Estado de Oaxaca (2011). *Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Oaxaca*. Título II, De la Ley de Desarrollo Cultural para el Estado de Oaxaca. Capítulo I. De las autoridades y sus atribuciones. Artículo 6, apartado IV.

ENTREVISTAS

- Ángeles del Rocío. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 21 de julio de 2012.
- Ayona Corcuera, Victoriano. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 22 de mayo de 2012.
- Bacho Noyola, Griselda. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 22 de mayo de 2012.
- Baños Alarcón, Pedro. Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 10 de marzo de 2012.
- Bernal Herrera, Luciano. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 18 de abril de 2012.

- Calleja Ruiz, Julio. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 22 de mayo de 2012.
- Cruz Palacios, Osvaldo. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 28 de julio de 2012
- Cruz Rodríguez, Gregorio. Santa María Chicometepec, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 17 de abril de 2012.
- Gasga, Héctor. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 02 de mayo de 2012.
- González, Javier. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 13 de febrero de 2012.
- González Piza, Rufino. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 21 de abril de 2012.
- Ocampo Ocampo, Berenice. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 28 de julio de 2012
- Luis Adad. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 28 de julio de 2012.
- Mariano Noyola, Marino. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 14 de abril de 2012.
- Mariano Rentería, Cira. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 12 de marzo de 2012.
- Mariano Rentería, Flavio. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 22 de mayo de 2012.
- Mariche García, Dagoberto. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 07 de abril de 2012.
- Mayren, Efrén. El Ciruelo, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 11 de junio de 2012.
- Solano Fernández, Luis Alberto. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 28 de julio de 2012.
- Toledo García, Margarita. Oaxaca de Juárez, Oaxaca, 21 de febrero de 2012.
- Torres, Sirina. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 02 de noviembre de 2012.
- Toscano Salinas, Zenón. Collantes, Pinotepa Nacional, Jamiltepec, Oaxaca, 15 de abril de 2012.

ANEXOS



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen1. Yoali al centro, acompañada de algunos de sus primos y sus amigos en el río del pueblo, al fondo alcanzan a verse dos areneros trabajando. Yoali y sus primos me pidieron que organizara una salida al río, quedamos en que cada uno llevaría comida para compartir y pasaríamos la tarde entera allá, jugando. Con dos semanas de anticipación, los niños hicieron una lista de las cosas que cada uno llevaría; sin embargo, casi nadie pudo cumplir con lo acordado porque sus padres no tenían dinero. La salida se hizo y la comida fue sustituida por mangos y nanches que los niños recogieron o robaron de los patios vecinos.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 2. Ivaán se dedica a la pintura y al grabado, cuando tiene material para hacer obra, cuando no cambia piezas arqueológicas, que halla cerca de su terreno, por pinturas, brochas u otro material que le hiciera falta. Sus clientes son reconocidos personajes de la vida social pinotepense.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 3. Don Marino antes de tocar la armónica guarda silencio un rato, tararea un poco y entonces toca aquella canción que tiene en la cabeza. La entrevista fue en el patio de su casa en donde, además de su esposa y él, viven cinco de sus hijos, tres de sus nueras y ocho de sus nietos. La construcción no supera los cien metros cuadrados, sólo cuenta con tres cuartos, un patio y una cocina hecha de palma y madera.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 4. Don Rufo afuera de su casa tocando el *Son de los Pericos*, durante la entrevista hablamos un poco acerca de la población afro-oaxaqueña y me dijo “viene la gente de *ajuera* y nos dicen que venimos de africanos, pero no. En África, ahí sí son negros, negros, nosotros no somos tan negros”.



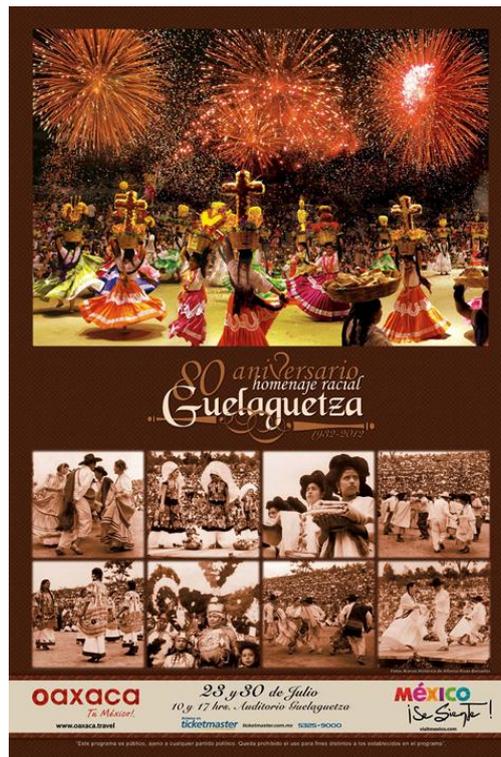
Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 5. Danzantes de Las mascaritas de Lo de Soto esperando su turno para presentar, por segunda ocasión, su danza en el cierre de campaña de Josefina Vázquez Mota en Puerto Escondido, Oaxaca.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 6. Josefina Vázquez Mota y los candidatos al senado de la república, Dióodoro Carrasco Altamirano, y a la diputación federal, bailando sobre la artesa con los danzantes de El Ciruelo.



Fuente: Secretaría de Turismo.

Imagen 7. Cartel publicitario del “80 aniversario del homenaje racial, Guelaguetza 2012”.



Autor: Estefanía Guadalupe Luna Montero.

Imagen 8. Ángeles del Rocío me cuenta del mito asociado al uso del rodete en Yalalag. Además me cuenta de otros de los elementos simbólicos de su indumentaria, como el uso de una cruz, llamada Cruz

de Yalalag, de la cual penden tres cruces más del lado derecho, izquierdo y al centro, cada una de ellas representa a cada uno de los barrios en el pueblo, el de Santiago, Santa Rosa, Santa Catarina y San Juan.



Fuente: Sindicato Nacional para los Trabajadores del Estado, Sección 22.

Imagen 9. Cartel publicitario de la “7ª Guelaguetza Magisterial y Popular ¡Del pueblo y para el pueblo!”.