

# LOS TEJORONES NEGROS EN EL CARNAVAL ÑUU SAVI, LA DANZA COMO EJERCICIO COSMOPOLÍTICO\*

Natalia Gabayet González<sup>1</sup>  
José Francisco Ziga Gabriel<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidad Iberoamericana, Ciudad de Mexico, Mexico

<sup>2</sup>Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco, México

## El paisaje de los Tejorones

Este texto se adentra en un universo afroindígena definido por Goldman como contramestizaje y contrasinetismo, "una forma particular de articular las diferencias"<sup>1</sup> en este caso creado a partir de las relaciones entre los ñuu savi – mixtecos – y los pueblos negros con los cuales comparten la Costa chica de Oaxaca. Las danzas, un lugar y tiempo distinto al cotidiano, son el contexto en el que se reflexionan estas relaciones y son, a través del mundo en movimiento, el ámbito de la corporización de la alteridad. Una reflexión sobre lo interétnico, mejor llamado lo afroindígena, que se realiza durante el ciclo ritual, en una serie de expresiones en constante transformación que se inician en el contexto histórico de la explosión creativa y la resistencia durante el Virreinato, frente a la dominación económica, política y religiosa que avasalla a los pueblos indios y que toma forma en la vida ceremonial. El espacio de creatividad indígena que en distintas épocas ha sido un frente comunicativo de gran continuidad histórica ha sido la danza, género privilegiado en el que se expresa la visión del encuentro en el que convergen tres visiones del mundo. En ella podemos analizar una sucesión de retratos simbólicos, especialmente el empleo de máscaras como imágenes paradigmáticas de la alteridad, producto de lo que Wagner (2014 [1975]) define como choque cultural a partir de la traducción de un mundo sobre otro y la creatividad implícita en la invención de un tercero que surge de tal encuentro.

Consideramos que este sistema dancístico aquí analizado remite a la propuesta de Marisol de la Cadena y Mario Blaser en cuanto a su idea de pluriverso como una herramienta útil para producir composiciones etnográficas capaces de concebir ecologías de prácticas entre la heterogeneidad de mundos, una correlación de cosmos en el encuentro de un pueblo desterritorializado, los pueblos negros, que desarrolla una territorialización forzada en el paisaje de los pueblos mixtecos de la costa, los cuales despliegan una forma distinta de hacer política, incorporándolos a su idea de universo. Desde el punto de vista de la cosmopolítica, en la que según la filósofa de la ciencia Isabel Stengers "cosmos se refiere a lo desconocido constituido por estos mundos múltiples y divergentes y a la articulación que pueden alcanzar" y, además, "se trata de imbuir a las voces políticas con el sentimiento de que no dominan la situación que discuten, que la arena política está poblada de sombras de lo que no tiene voz política, no puede tenerla o no quiere tenerla" (2014:21). Con base en este orden de ideas dice Marisol de la Cadena, antropóloga peruana, "mi objetivo no es inducir a la acción política; por el contrario, lo que me propongo es desacelerar la razón y provocar el tipo de pensamiento que nos permitiría deshacer o, más exactamente, desaprender la ontología única de la política para abrir la posibilidad de algo así como prácticas políticas pluriversales" (2020: 304). Estas prácticas tienen base en las relaciones que son fundamentalmente constitutivas de los paisaje descritos, compuestos de especies cruzadas — aquí se refiere a las especies de animales, pero también de los llamados no humanos — en redes de interacción de actores agentivos, visibles e invisibles como lo explica Rosalyn Bold (2019: 3), es decir que la interacción relacional a lo largo de la historia entre los ñuu savi y la población negra de la costa, se experimenta y recuerda a través del ciclo anual ceremonial, creando una memoria ritual del encuentro, del corpus simbólico, de los nuevos oficios y los nuevos dioses, renegociando las dinámicas de poder y poniendo a prueba las tensiones y conflictos que generó ese cambio histórico radical que supuso este entrelazamiento de mundos. Como premisa consideramos en este sistema de relaciones con la alteridad, que supone la ritualidad anual, la mirada sobre los vecinos negros y todo ese corpus cultural que traían con ellos fueron integrados y las máscaras de las danzas fueron imbuidas de una poderosa potencia, pues en él fueron esculpidos los rasgos de las personas de origen africano con el fin de incorporar la alteridad que representaban, asociándola a los espíritus dueños del monte y a sus riquezas, así como ligados a las artes ganaderas. En las relaciones con la otredad y los contextos de negociación de espacios de poder de un pueblo frente a otro, está la génesis, hasta cierto punto de un mundo nuevo al estilo del choque cultural de Wagner, un mundo que empieza a partir de la trata esclava y la presencia de los afrodescendientes en los pueblos mixtecos.

Escogimos el carnaval, y algunos aspectos de otras ceremonias del ciclo ritual anual, para pensar en la alteridad que han construido los ñuu savi sobre los afromexicanos, pues desde la perspectiva de Goldman en la intersección de lo interétnico que evita la homogeneización de lo mestizo (2020), la alteridad no pierde su especificidad, al contrario, permanece en la identidad ontológica de los tejorones. Partimos de la propuesta de Galinier (2017), quien en su larga y minuciosa etnografía de los pueblos otomíes, define el carnaval como una fiesta ritual erótica a los ancestros y la fiesta de muertos como un carnaval ancestralizado, que veremos a detalle más adelante. Así entonces, nos proponemos profundizar en la presencia de los negros en el ciclo ritual anual en la comunidad mixteca de Huaxpaltepec, haciendo un pequeño esbozo que dé contundencia a nuestras hipótesis en otras comunidades como son Huazolotitlan, Pinotepa de Don Luis y Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Las preguntas básicas que nos hacemos son las siguientes: ¿Qué representa el negro para el mixteco en el carnaval?, ¿En qué contextos se le corporiza como tejorón?, ¿Por qué se le incorpora a la pléyade de ancestros? (Figura 1). Para ello trazaremos analogías en diversos ámbitos rituales del ciclo anual ceremonial, a partir de lo cual localizaremos a los personajes e intentaremos una descripción analítica. En un primer acercamiento, debemos decir que dos personajes fundamentales acompañan a los tejorones, la María Catalenda y el Tigre.



Figura 1. Tejorón de máscara negra, Huaxpaltepec, Oaxaca. Natalia Gabayet, 2020.

El paisaje cultural al que nos referimos es la Costa Chica que va desde el actual Puerto de Acapulco en Guerrero a Morro Mazatán en el Istmo oaxaqueño hasta la jurisdicción de Huatulco. La Costa Chica oaxaqueña limita al norte con las regiones Mixteca y Sierra Sur, al oeste con el Estado de Guerrero, al este con la región Istmo, como ya se dijo, y al sur con el Océano Pacífico. Comprende, esta última, 43 municipios integrados en 6 microregiones: Putla; Itundujia; Jamiltepec; Afrodescendiente; Juquila; y, por último, la de Pochutla. Abarca una superficie total de 1,189.071 km<sup>2</sup> (Rodríguez y Ziga 1998).

La región de referencia inmediata es la Mixteca de la Costa, que es una subregión de la Costa Chica. Limita al norte con la Sierra Sur, donde se asientan amuzgos y chatinos; al este con territorio chatino; al sur con la zona negra y el litoral pacífico, y al oeste con las sabanas de municipios negros. Le otorga un fuerte sentido de adscripción una serie de símbolos nucleares culturales dentro del que destaca la lengua<sup>2</sup>.

La Zona Negra es adyacente a la Mixteca de la Costa (Figura 2) y se asientan aquí las comunidades, familias y personas pertenecientes al horizonte cultural afromexicano. La particularidad fisiográfica se caracteriza por una condición de planicie costera con procesos productivos de ganadería de pastizales inducidos, cultivos básicos, fruticultura y siembras comerciales bianuales de papaya y algunos anuales como sandía y melón; los pueblos establecidos en las riberas marítimas y lagunares están ligadas a la pesca artesanal; así como las comunidades establecidas en la sabana, al oeste del distrito de Jamiltepec, donde se desarrollan procesos de ganadería de pastizales naturales e inducidos, fruticultura y cultivos anuales comerciales de baja demanda hídrica.



Figura 2. Mixteca de la Costa . Francisco Ziga, 2013.

Los productos se explotan a través de un conjunto de relaciones sociales insertas en las comunidades que, por medio del mercado, tejen las relaciones intercomunitarias regionales. Esto último fundamenta una ruralidad íntimamente ligada al entorno ecológico, cuya explicación lleva a comprender las relaciones sociales horizontales regionales (Rodríguez y Ziga 1998).

## Las danzas y sus máscaras: un ejercicio de la alteridad

El universo etnográfico del carnaval en las comunidades antes mencionadas agrupa de inicio dos danzas, estas son los Tejorones en su diversas acepciones – plumudos, pantalonudos, cuerudos y de máscara negra –, y las Mascaritas, que no abordaremos en este texto. Nos enfocaremos en los personajes que portan máscaras con fisonomías afroamexicanas, extendiéndonos más allá del carnaval, pues van apareciendo en el ciclo ritual anual en diferentes contextos rituales, como en las danzas de Los Chareos y La Mulita, en el marco de la fiesta de San Andrés.

La propuesta metodológica está basada en el ejemplo que desarrolla Lévi – Strauss (1989: 18-20) en la costa oeste de Estados Unidos de América para el análisis de las máscaras Kwakiutl y Salish. Sobre este método dice lo siguiente, “ni más ni menos que los mitos, las máscaras no se pueden interpretar en sí mismas y por sí mismas, como objetos separados. Considerando desde el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones” y continúa afirmando que un tipo de máscara replica a otro y son las transformaciones entre una y otra las que dan su individualidad. La comparación es posible en la similitud de la relación que establecen con el mensaje que buscan transmitir, siempre asociado a los mitos y que fundan su razón de ser. La apuesta de Lévi – Strauss es conseguir, y aquí lo seguimos parafraseando, sacar de los mitos vinculados a las máscaras relaciones de transformación homólogas a la transformación plástica de las máscaras, en este caso etnográfico particular y desde nuestro punto de vista esta comparación dentro del sistema de transformaciones incluye las danzas como un mundo complejo y total que habremos de desmenuzar.

No pensemos en una rigidez y mensajes claros y directos como dice Lévi – Strauss, pues la máscara “no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. Igual que un mito, una máscara niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye” (1989: 124). Podríamos pensar en la mirada al espejo entre mixtecos y pueblos negros, se simbolizan y se escenifican pero no de forma literal, sino en una serie de capas de significado, ¿cómo llegar a ellas? al respecto el mismo autor defiende y ostenta la mejor herramienta para entender el mundo, la etnografía: “A quienes nos discuten el derecho de interpretar los mitos o las obras de arte de una población comparándolos con los mitos y obras de arte de otras poblaciones, y que tienen

por único legítimo el método consistente en remitir, digamos los mitos de un grupo, a la organización social, a la vida económica y a las creencias religiosas de éste, contestaremos: por ahí hay que empezar, sin duda, y solicitar ante todo a la etnografía del grupo considerado todo lo que puede suministrar" (Lévi – Strauss, 1989: 125). Resulta sorprendente la idea de que comparemos dos grupos étnicos que aparentemente no están aparentados, pero sí avecindados desde hace 500 años; no nos parece poco, más bien nos parece posible la capacidad de crearse en conjunto, con fricciones, racismo y diferencias, pero también y sobre todo con una cocreatividad y un intercambio sumamente poderosos. No obviemos en ese punto las relaciones de desigualdad y dominación, aunque los afrodescendientes venían en representación del amo blanco y su fuerza destructiva, también estaban en una posición de subordinación frente al número y poder cultural de la población indígena. Abordemos una primera capa de interpretación de la danza a partir del testimonio sobre el origen los Tejorones del Carnaval 2002 en Pinotepa Nacional, en un texto de Pablo Hernández<sup>3</sup>:

Todos sabemos que después de la conquista vino la colonización. A través de la tradición oral se sabe que en ésta región, en una comunidad que se llama Cortijos (actualmente Santa María Cortijos) llegó un español rico con ganado vacuno y con una cuadrilla de gente negra como esclavos en calidad de servidumbre. Se sabe también que éste despiadado hombre y verdugo trajo una jauría de perros furiosos... ¿ y porqué tanta crueldad?, pues porque los indígenas nos resistíamos a la esclavitud y a los servicios de la casa grande y al dominio, además que de vez en cuando atacaban al ganado y a los negros ... la cuadrilla de los pueblos negros soltaban a los embravecidos perros en persecución de los indígenas que mientras unos eran descuartizados en los colmillos de los perros, otros se encaramaban en las ramas de los árboles, pero de nada les servía, porque los verdugos daban con ellos, olfateados por los perros y los bajaban con balas de las antiguas escopetas conocidas como chimeneas o escarabuz (arcabuz) y con este trabajo o hecho a favor del gobierno invasor, el rico fue declarado dueño de las tierras que limpió de hombres originarios de estas tierras. Esa es la razón por la cual actualmente toda la Costa que tiene mar, lagunas y las mejores tierras, no se encuentra ningún poblado de hombres originarios ñuu savi.

Podríamos concluir que por lógica hubo muchos sobrevivientes de esa cacería salvaje y sanguinaria de la forma más despiadada, de su magnitud, que en su memoria se fue grabando el odio, el rechazo y el resentimiento de discriminación racial hacia el hombre negro de piel utilizado como verdugo de indígenas por los invasores españoles.

Los vaqueros, los caporales y los mayordomos verdugos de aquella época en que no había el fierro ni los potreros como hoy, las vacas eran casi salvajes, por ello los vaqueros montaban a caballo y tenían que meterse al monte en persecución y atajo de las vacas, por eso usaban traje compuesto de la misma piel del ganado, conocido con el nombre de gamuza, pintado de un color rojizo con cáscara y raíces... por ello el traje de los Tejorones cuerudos normalmente lo pintan dándole un tinte de piel. Y así nace la grotesca máscara que representa la cara del hombre negro con todo el coraje reprimido y la impotencia contenida por el hombre ñuu savi. Los pómulos salientes como un gorila, labio superior torcido y rojo en vez de morado, tal vez para presentarlo como sanguinario, como canibalesco, que le encanta la sangre ...(con facciones)... le da un aspecto verdaderamente fiero y salvaje (Ziga 2005: 136).

En este contexto descrito y narrado con tanto desgarramiento se dio este intercambio, por lo que retomamos las palabras de Lévi – Strauss cuando dice: "Así formulada, la cuestión se reduce a la de las relaciones entre el análisis estructural y la historia. Entre mitos distintos o entre versiones de un mismo mito, el analista infiere conexiones lógicas cuyos términos distribuye en los nudos de una red o en las ramas de un árbol" (1989: 131). La descripción es dura, y no queriendo suavizar sino entender, nos seguimos preguntando ¿por qué los corporeizan junto con otros ancestros en el carnaval siendo una historia de inicio tan dolorosa?

Para ello nos parece útil, aunque tan lejano en el universo tanto geográfico como etnográfico del Amazonas, el análisis que propone Carlos Fausto en su texto sobre máscaras y trofeos. Esta región del mundo ha sido ampliamente estudiada en cuanto a la importancia de la guerra y la caza como instituciones de depredación e intercambio, en este contexto el concepto de enemigo o la alteridad, son iluminadores. Dice Fausto sobre los karaja que la producción de una máscara "representa un estado suplementario en el proceso de generalización de la relación" (2011: 235) con el enemigo, pues toma "el estatus de reliquia familiar que se trasmite de generación en generación y constituye una fuente colectiva utilizada periódicamente para renovar la relación con las entidades que debe representar... esa máscara hace su aparición en el curso de un ritual en el que el espíritu del enemigo domesticado debe ser alimentado" (2011: 236) de manera general, en el Amazonas, trofeos y máscaras se inscriben en el trabajo de representación del otro, ya sean animales, enemigos humanos o depredadores otros. Darles cuerpo se convierte así en una herramienta para balancear una relación asimétrica de depredación (Fausto, 2011: 238). Ahora, no pensamos que se trate de relaciones puramente depredatorias con un enemigo, sino más complejo que eso, pues se

acerca a una idea de ancestros en transformación como iremos desentrañando, y ello nos lleva a pensar en la presencia de los negros entre *los viejos* grupo ritual que acompaña a los Tejorones y que tienen la función de "llevar el orden, llevan el control y son los que mandan sobre los Tejorones, son los que inician con los juegos y tienen la experiencia como un Tatamandón o autoridad tradicional"<sup>4</sup>. Para entenderlo, podemos pensar en lo que dice Barcelos (2011: 37) en que la identidad de las máscaras no puede ser interrogada afuera de su performance y del conjunto ritual completo en el cual se insertan. Y ahora que tocamos el tema de la identidad aparece uno de los temas fundamentales del presente texto, ¿qué identidad tienen las máscaras de los tejorones negros? Como señala el mismo autor (2011: 37), estamos hablando aquí de una presencia no de una representación, lo cual se instituye a partir de la configuración del ritual en un tiempo y en un espacio específico. Entonces el reconocimiento de la identidad de una máscara está asociada a su performance chamánico, en la que la transformación es su eje rector, enfocado a cuál es la relación entre identidad e iconografía, ya sea el grafismo, el estilo, los rasgos, los gestos y la narrativa asociada que conforman un modelo que provoca un pensamiento visual, es decir la relación entre la percepción y la proyección que construyen un ser ontológicamente distinto. Como lo describen Villar y Bossert "el hombre enmascarado "es" un ser sagrado que se "encarna" en el rito. Portar una máscara produce así un cambio de realidad, un cambio ontológico" (2011: 185)

Esta identidad tiene una atribución de subjetividad, una volición más allá de lo humano que es lo que nos interesa desentrañar pues cuando buscamos entender qué tipo de proyección produce pensamos que "la máscara es más bien, una trampa cognitiva" (Gell 1998), "que la expresión material de una idea cosmológica simple" (Fausto 2011: 244). Citando a Gell, Fausto traduce "Yo consideraría como digno de ser clasificado como obra de arte, todo objeto, o performance, que potencialmente recompense tal examen, debido a que este objeto encarna intencionalidades complejas que exigen la atención y que por lo tanto su reconstitución es difícil de hacer completamente" (1999: 211) y con respecto a los personajes a los que nos referimos pues efectivamente son ancestros, son vaqueros, traen fertilidad, son negros, burlan la autoridad entre otras tantas capas de información a las que apenas nos vamos acercando, pues la máscara es un nodo de relaciones (Fausto 2011: 247). Pero lo que queremos subrayar es el binomio fertilidad/muerte que rodea al carnaval y en ese sentido pensamos que como dice Fausto "(...) los rituales de máscaras tienden a poner en relieve la reciprocidad, para mantener, más que crear, relaciones productivas con el otro no – humano: las máscaras deben ser alimentadas a fin de garantizar la buena voluntad de los "espíritus" hacia la comunidad humana" (2011: 244), regresamos a la pregunta, de qué espíritus estamos hablando.



## El carnaval como ejercicio cosmopolítico

Así entonces, tenemos ciertas asociaciones que vemos en las danzas y que debemos ubicar en el contexto de la noción de carnaval, para lo cual utilizaremos la propuesta que hace Jacques Galinier a partir del estudio sobre esta fiesta entre los otomíes:

Se contemplará el carnaval como el elemento de referencia de un amplio sistema de interacciones, que implican un tipo específico de representación del 'mundo otro', sea visual o acústica, de manera fugaz o gracias a una puesta en escena codificada. Este proceso es explícito por ejemplo en los encuentros con los ancestros, las visiones o las entradas y salidas del campo onírico. *In fine*, se tratará de demostrar cómo la matriz simbólica del carnaval no remite a una alteridad problemática o misteriosa (Galinier 2017: 65).

En este orden de ideas profundiza diciendo que "el carnaval se considera como un 'Todos Santos erotizado' y Todos Santos como un "carnaval mortuorio", pues "su ideología gira alrededor del binomio fertilidad/muerte" (Galinier 2017: 67 – 69) como lo atestiguan los tejorones negros de Huaxpaltepec, pues durante el amanecer del tercer día de carnaval, sale Jesús recorriendo las calles del pueblo con una cruz cargada de flores y bulbos, que van haciendo girar los diablos o judíos haciendo que se desparramen las semillas, acompañado por una singular virgen María embarazada montada en un burro con José, que también van girando durante el recorrido por el pueblo. Así entonces tenemos un Cristo vestido con algodón y calzón, calzado con huaraches (vestimenta tradicional de la región) pero con rostro que hace referencia a los pueblos negros, acompañado de María embarazada y José, una triada que entre otras cosas hace énfasis en la capacidad reproductora de estos ancestros en el inicio de la temporada de siembra, cuando se está preparando la tierra para depositar las semillas.

Mientras de estos tres personajes protagonistas por su parafernalia, gestualidad y finalmente por los símbolos que representan, otros seres con rasgos negros dan cuerpo a una pléyade de identidades, entre ellos un licenciado, una o dos húngaras con sus monos, el barrendero, un francotirador, varios payasos, algunas travestis, el obispo o cura, mujeres mixtecas, un músico y su batería, por decir algunos. Entre esta variedad algunos tienen mayor importancia, pues representan escenificaciones especiales las cuales son llamadas *juegos*, esta designación alude a lo que hemos identificado como las mitologías menores a las que hace referencia Viveiros de Castro (2009), pues son secuencias narrativas que tienen que ver con la aparición de personajes que dan inicio, forma y contenido al mundo, sus lugares y sus ritmos, tal como se conciben dentro de un sistema de pensamiento propio.

En tiempos que viajan desde el origen del mundo a eventos fundamentales más recientes, estos *juegos* suceden en los diversos pueblos donde se lleva a cabo el carnaval, sin analizarlos todos en esta ocasión, es necesario mencionarlos para contextualizar, aparece entonces, el juego de la Iguana, el de la Cosa Muerta, el del Toro y el Vaquero y el del Tigre, al cual dedicaremos una breve descripción y análisis.

Sobre él dice Flanet: "El 'tigre es el centro del grupo ... que los tejorones tratan de atrapar, no sin violencia. El 'tigre' trata de escapar refugiándose en un árbol, o en el calvario; intentan lazar a la Vaca; el Perro corre en medio de todo el mundo, ayuda, molesta, se lo solicita o se lo brutaliza" (1977: 171). Y continua:

El 'tigre' tiene siempre los tejorones contra él, es el más agresivo, es él quien tiene el poder; representa la fuerza, el mal, lo prohibido. Su principal atributo — su larga cola — la usa constantemente; se masturba, trata de violar a la vaca o a algún otro tejorón, los demás también tratan de violarlo, tomándolo ya sea como hombre o como mujer; con la complicidad de otro imitan un coito. El tigre y la vaca se enfrentan duramente y a veces en combates que terminan en la violación de la vaca o la del tigre, según la relación de fuerzas<sup>5</sup>. Los otros tejorones quieren lazarla; es muy agresiva; con sus cuernos hacia adelante se precipita sobre todo lo que se mueve (Flanet 1977: 172).

Ziga (2005) narra que más adelante el Tigre trepa a un árbol, se esconde entre el follaje, pero los Viejos y el dueño del rancho al que pertenece el Toro devorado, han decidido cazarlo. Para ello se auxilian de los Perros, y después de una búsqueda por los lugares de la explanada, el Tigre es encontrado y obligado a bajar, acto realizado con extraña destreza, pues generalmente baja de cabeza. Llegado al suelo, un Viejo, apoyado por los Tejorones, cercan al Tigre, apoyado por la jauría de perros, y "disparan" una escopeta de madera, haciendo detonar un pequeño cohete<sup>6</sup>. Acto seguido, cargan en vilo al Tigre hasta donde está la mesa de honor, donde posan las autoridades municipales, agrarias, y tradicionales, donde es desollado y castrado. Los "testículos" del Tigre son entregados a las autoridades o a María Catalienda, a quienes entregan dos piedras redondas de tamaño regular, como prueba de la muerte del Tigre y para asegurar la negación de su progenie. El sentido benéfico de la fiesta se asevera cuando "Después de la caza, un mandón reparte manojos de una hierba con flores olorosas llamada *Ita Kutu*, (hierba de la garañona para los mestizos) que ha sido cortada ex profeso por la mañana en el río de la Arena. Estos manojos se reparten entre los Tejorones y el público, quienes lo solicitan al mandón, pues "llevan buena suerte a las casas" (Ziga 2005: 133).

Según interpretaciones anteriores, el tigre es la vida del mundo indígena, mientras que los tejorones, como la etimología del término *Tojo* lo indica, es aquello que es extranjero, pero también poderoso, a esa noción de extranjería y cambio cultural se atribuye también la ganadería, modo de producción que llega en la época del Virreinato y que supone un cambio de paradigma en la relación con la naturaleza. En esta reinterpretación de los ñuu savi, los afrodescendientes y la vaquería – como oficio preponderante de esta población en la costa – se enfrentan al mundo del jaguar, esa tensión que se muestra durante el carnaval en el juego del tigre (Figura 3). En el referente histórico, dice Ziga, “el grupo indígena muere tal y como es sacrificado el Tigre, cuyo cuerpo es llevado ante las autoridades para el reconocimiento de su muerte y la extirpación de sus genitales, del mismo modo que son tratados los negros cimarrones de Coyula en la Colonia (como lo señala Aguirre 1992), es decir, una doble muerte, la del indio pero también de sus descendencias a través de la imagen de la castración” (Ziga 2005: 138). Tan es así que en esta oposición semántica por un lado está la castración del tigre y por otro, dice Flanet (1977: 171) “en Huazolotitlán uno de ellos (de los tejorones) lleva un bastón de mando, hecho con un pene seco de buey” al cual también persiguen, lazan y castran durante su *juego*.

Al final de cada secuencia de la danza de tejorones termina en acto sexual con María Catalienda, quien siempre viste con el elegante ajuar de boda de la mujer ñuu savi. Respecto a ella existen dos narrativas emparentadas. Pablo Hernández, de Jicaltepec refiere que María Catalienda es la representación de Santa Candelaria, cuyas fiestas son de 2 de febrero, previas al carnaval y que dicha



Figura 3. Juego del tigre, Huazolotitlán, Oaxaca. 2020, Natalia Gabayet.

puesta en escena es su humanización. Alfredo Simón, de Huaxpaltepec, quien ha interpretado a la María Candelaria o María Catalienda — María Catarrieta le dicen los tejorones de máscara negra de Huaxpala, burlándose de ella por su catarro o gripe — dice que para el tejorón viejo, es una diosa, la chulea y la endiosa y la fecunda, formando parte del todo lúbrico que remite a la fecundidad del tiempo de carnaval.

En la búsqueda de la identidad actual del jaguar — tigre para los ñuu savi y su destino en el *juego* durante el carnaval, nos parece importante su presencia en la iglesia de Huaxpaltepec junto al santo patrón San Andrés — o a veces detrás del Cristo Negro —, donde reposa la escultura de un tigre sentado, el cual tiene un papel preponderante en el ámbito ritual de la petición de lluvias. En el testimonio recopilado por Ziga se narran los acontecimientos que explican su presencia:

(...) lo que han platicado los abuelos dicen que ese aguaje o esa Piedra del Señor era una cueva de ese animal. Cuando hubo una gran sequedad que no podían y el animal ya lo habían ganado, ya lo habían amarrado, ya lo tenían en jaula, el animal no jayaba ni como, pues ya lo tenían encadenado, y estaban buscando la manera de ver adonde, porque era una sequedad muy grande, que ya se morían los animales, los ganados, la gente, todo, ya empezó a ver mucha enfermedad, ya los ancianitos ya no caminaban, no había agua ni pa' bañarse, ya se empañaba la vista, todo, así que hicieron una misa de rogación, y habló la gente al encargado que se hiciera una misa de rogación a dios, que volteara a ver, y sí ... porque el animal era del cerro, del cerro era el tigre, y el tigre estaba solo y por eso es que el dueño estaba rogando que lo soltaran, por eso mandaron esa sequedad, así es que si ustedes están de acuerdo que lo soltemos, que vayamos a pedirle a dios que nos mande agua, si ustedes dicen que lo soltamos, lo soltamos, porque si no lo soltamos esta sequedad nos va a seguir, hasta que mueran todos los ancianos ... pero el animal oía bien, escuchaba, sabía lo que la gente estaba platicando, se alegraba, se limpiaba la mano, se rascaba la cabeza y todo cuando mentaban que lo iban a soltar ... ya no llevaron otra cosa más que el tigre, adornaron su mesita, su anda. Necesito cuatro jóvenes que cargue el santo, el tigre, a tal lugar y otras cuatro jovencitas que carguen, que se vayan cambiando, pero que todos ustedes se van a persignar con el tigre después de la misa ... empezaron a rezar, a hacer las oraciones, hicieron misa, todo, ya después de todo dijeron a ver quien se adelanta a persignarse a poner el ejemplo al tigre, quien es el mayor, yo soy dice, abra la puerta del nicho del tigre, así es que sale el tigre, que puso a la mano así, esperando, dando la

bendición a los señores grandes, dejaba el animal que le tentaran la frente, tardaron despidiéndose del tigre, pero vieron clarito que se fue el tigre allí en la piedra, pero no era cosa de hacerle con barreta ni con pala, ni con pico ni con nada, era piedra, piedra, estaban pidiendo que echara el agua, se estaban muriendo todos los ancianos, todas las criaturas los señores de media edad se estaban haciendo viejos por falta de líquido, así es que pasó ... Cuando van viendo una nube, así bajito. Ora sí, decían los señores grandes... empezó a tronar, ora sí... fresco... Ora sí quiero que opinen quien es pintor, quien es escultor... quiero que me dibujen al tigre, eso fue lo que me pasó, que me dibujen al tigre, porque de esto va a haber una leyenda, van a preguntar, porque van a escuchar el nombre del tigre. Yo, decían las mujeres, decían los hombres, yo le hago la lucha, ah pues órale, pasen a firmar, se levantó un acta, se nombró al señor que iba a dibujar al tigre, sale una señorita, yo también le voy a apoyar, fírmale, entonces se levantó el acta; firmaron todos los testigos que ese hombre va a cumplir su nombramiento y la señorita también estaba puesta, hubo cuatro testigos, y sí, salió, pero al hombre le falló, porque una mano no le salió bien y la señorita lo hizo a como estaba el tigre que se fue, por eso es que el hombre se comprometió a bailar el día de San Andrés, en forma de tigre, por eso se quedó eso, el animal que es de madera allí está, así es que empezaron a coordinarse, a ser unidos con su gente ... (Entrevista al Sr. B. Morales, tatamandón del pueblo de Huaxpaltepec, Oaxaca, el 11 de enero de 2003) (2013: 75 – 76).

Ya interpretado este evento mitológico retomamos lo dicho por Pepin – Lehalleur quien sostiene que “se trata de un mito de fertilidad, que se relaciona con un ritual de la misma naturaleza (petición de lluvias), ya que en el mito participa una mujer virgen y es quien finalmente confecciona el tigre de madera, que aún aparece en el altar mayor de la iglesia de Huaxpaltepec” (Idem: 78)

La petición de lluvias transcurre en los primeros días de mayo cuando los tatamandones llevan en una pequeña anda cargada por dos personas y acompañados de la música de viento, “una efigie en miniatura de *Tata Chú* (Jesús de Nazareth) y, amarrado con cuerdas, en la parte posterior, un tigre sedente de madera, de unos cuarenta centímetros de alto y con la cabeza algo ladeada” (Ziga 2013: 74). Partiendo de lo antes descrito el tigre – lúbrico pero también asediado y castrado por los tejorones – es el que controla la lluvia y por lo tanto la reproducción de plantas y animales, de la agricultura en torno al maíz y la ganadería de ganado vacuno. No ahondaremos en todos los detalles del mito, por demás muy ricos, sino, solo en una secuencia que nos parece importante por la construcción del

jaguar – tigre como emblema del mundo mixteco y este tiene que ver con una serie de hechos y consecuencias que asocian lo que va sucediendo en la narración con la nosología de las enfermedades causadas por el nahualismo<sup>7</sup>. La enfermedad es leída, es decir que los síntomas del cuerpo de la persona narran los acontecimientos que suceden al cuerpo del animal en el monte. En muchos de los casos el hecho de que el animal esté amarrado o tirado en sol ocasiona la muerte, pues no puede alimentarse o tomar agua, gestiones básicas de la sobrevivencia. Cuando el curandero realiza la cura del paciente, su propio compañero animal debe ir al monte a desamarrar al animal y con eso se cura, lo cual es exactamente lo que sucede al tigre que acompaña al Cristo Negro de Huaxpaltepec. Esta amarrado, enjaulado y eso provoca sequía y muerte, al igual que en la enfermedad que provoca el animal compañero de una persona. Faltan datos que aseveren que el tigre de la iglesia sea el nahual de Tatachú, pero todo indica desde el ejercicio etnográfico que así parece. Ahora, aunque contamos con cierta seguridad sobre este hecho, afirmar que los tigres de los juegos del carnaval son el mismo tigre no parece posible, sin embargo, asociar al jaguar – tigre con la noción de nahualismo mixteco es evidente, además de estar vinculado con múltiples tradiciones indígenas, como es la "clásica mesoamericana" de la triada de montaña (contenedor), cueva (entrada al inframundo), lluvia (riqueza y fertilidad); y el jaguar como su guardián (López y López, 2009). Con esta información, nos preguntamos entonces qué tiene que ver con la figura central del tigre en los *juegos*<sup>8</sup> del carnaval.

Para entenderlo podemos regresar a Galinier cuando dice que "las figuras del carnaval son a la vez locales y extranjeras. Se agita un sistema de interacciones entre seres "provisionalmente" humanos" – donde hace presencia el nahual – con los cuales se mantienen relaciones de distribución y de redistribución" (Galinier 2017: 71). Podríamos abundar en la simbolización de la fertilidad del tigre y si eso tiene relación con su papel como guardián de las aguas en Huaxpaltepec y sobre todo especificar qué tipo de poder tienen sus genitales y cómo se relaciona con el crecimiento de los pastos para la ganadería, pero por ahora pasemos a los tejorones.

Los Tejorones, diablos y judíos, siguiendo las ideas de Leopoldo Trejo quien dice que "para los otomíes orientales el diablo es la encarnación de *todos sus ancestros*, es el Señor del mundo, del inframundo, es el que tiene a su cargo la totalidad de los seres de la naturaleza, vivos o difuntos pero también de la mitad inferior del cuerpo, por lo que controla las funciones sexuales"<sup>9</sup>. Los tejorones y los diablos, son también definidos como demonios, los segundos que hacen girar las semillas que lleva Jesús y al burro que lleva a María embarazada, pintados de rayas en las extremidades, haciendo un efecto visual en círculos o espirales, pero la pintura del pecho y la espalda son los huesos del esqueleto, convirtiéndolos en muertos o seres del mundo de los muertos. Pero al hacer girar en su eje a Jesús y su cruz, así como a María, parecerían una especie de viento que desperdiga las semillas (Figura 4).



Figura 4. Tejoron de máscara negra, Huaxpaltepec, Oaxaca. 2020, Natalia Gabayet.

Para entender mejor a los Tejorones negros y a los diablos a los cuales están estrechamente vinculados, hay tres momentos fundamentales en el sistema de danzas que se refiere primero al carnaval donde son protagonistas, pero también a la danza de los Chareos y de la Mulita al día de San Andrés, patrono del Huaxpaltepec. Ziga lo describe:

La Mulita se practica exclusivamente en San Andrés Huaxpaltepec y solo una vez al año: en la noche del 27 de noviembre en el marco de las fiestas dedicadas al santo patrón, San Andrés. Los danzantes que intervienen son once: dos que participan como "mulita", el montador (niño), el caporal, la viuda, dos diablos, el cura, dos sacristanes y el muerto.

De acuerdo con lo que platica el Sr. Cecilio Morales Pérez, esta es una danza que ilustra la vida de dos hermanos ganaderos llamados Andrés y Felipe procedentes de Guerrero. Cuando se dirigían a Santa Catarina Juquila, a la fiesta de la Virgen de la Asunción, el ocho de diciembre, con el propósito de vender sus mulares, Andrés falleció en Huaxpaltepec a fines de noviembre y en honor a este personaje, actualmente al pueblo se conoce por San Andrés Huaxpaltepec. Cuentan los señores que su hermano Felipe se quedó en la jurisdicción de Huazolotitlán.

Se acompaña con música de viento de la orquesta de Huaxpala, quienes tocan una introducción, luego sones y chilenas intercaladas. El baile se desarrolla en la casa del mayordomo

y en presencia de las autoridades agrarias y municipales. La mulita es una construcción humana, dos personas que se dan la espalda, se amarran, se agachan ambos y se cubren con un sarape. Entre ambos, se monta un niño de 4 o 6 años, con sarape y sombrero. La mulita brinca al ritmo de la música de viento. El caporal mientras tanto se dirige a las autoridades y al público para ofrecer la mulita, explicando sus características y haciendo chistes en doble sentido. El primer acto termina con la venta de la mulita (2005: 70).

Aquí tenemos la construcción de la identidad de estos dos personajes, asociados a los afrodescendientes, pues además de tener pintada la cara de tizne, es decir negra, son caporales y vienen de Guerrero, en alusión a la zona de los pueblos negros.

La segunda parte inicia con la colocación del "muerto" en el centro de escenario, sobre un petate. Le sigue el cura, ataviado con una sotana negra y escondida la cara pintada de tizne, el cura lleva en la mano una hoja de totemoxtle que va mojando en un recipiente con agua "bendita" y diciendo "alabanzas", la viuda se encarga de llorarle al muerto y los diablos semidesnudos, pintados de tizne y caminando en cuatro pies con dos velas encendidas sujetas de un madero aprisionado por los dientes de la boca, brincan eufóricos y al ritmo de un son, bailan por detrás y por delante de la viuda, intentando un acto sexual. La cola de los diablos se construye del arco de flores de muerto (itacuán) que fue utilizado en el altar de Todos Santos. El baile termina cuando Los diablos han usado sexualmente a La viuda y esta baila alegremente con ellos. En el interior de la casa del mayordomo se están velando las "flores de cera" y al ritmo del violín, guitarra y cajón bailan parejas de indígenas el fandango mixteco" (Ziga 2005: 70).

Esta danza de La mulita narra en un vaivén de tiempos y reinterpretaciones históricas la fundación de San Andrés como santo patrono, además de la distribución de los nombres de San Andrés Huaxpaltepec y el Barrio Chico de San Felipe en Huazolotilan, según las Relaciones Geográficas de Oaxaca 1777 – 1778. Pero es importante también la aparición de los diablos o judíos como aquellos que "corrompen" a la viuda por medio del acto sexual y sobre todo por ser quienes se llevan al muerto después de bailar sobre él alegremente. Detengámonos un segundo en su parafernalia ritual: llevan un arco de itacuan – flor del altar de muertos – , que sale de su trasero hasta su boca, reproduce con su cuerpo la mesa de la ofrenda del ritual de Todos Santos, sobre la cual se colocan los productos de la tierra para agasajar a los ancestros. Finalmente, para contemplar un retrato más



completo, los mismos diablos o judíos, son aquellos que hacen girar la cruz de Jesús y a una María embarazada durante el carnaval<sup>10</sup>, para esparcir las semillas dibujando entonces, un tipo de ancestro que lo mismo se ocupa de los cuerpos o almas de los muertos, que de la producción de vida a través de las semillas de los frutos de la tierra. Su presencia, representada por adolescentes, comienza en el inicio del ciclo agrícola desperdigando las semillas y termina con los productos de la tierra sobre sus espaldas.

En la misma noche en que simbólicamente se representa la llegada de los negros a la comunidad por medio de la danza de la Mulita, se baila la danza de Los Chareos<sup>11</sup>, en cuya puesta en escena, en el último día, el 2 de diciembre, emergen los Tejorones como parte de la entronización del grupo negro en la región y también en el complejo sistema ritual que realizan los mixtecos a través de sus danzas<sup>12</sup>. Los Chareos como buena danza de conquista, narra el enfrentamiento de dos bandos, uno del Rey Negro y otro del Rey Colorado, una guerra en la cual los tejorones se llevan a las almas de los caídos en batalla. En específico, la del personaje llamado Malaviejo, quién después de haber traicionado al Rey Negro es asesinado y son los tejorones quienes se lo llevan. Es decir que los Tejorones son los encargados de llevarse las almas de aquellos que han sido asesinados, categorizados como personas que no han tenido una vida completa y que han muerto violentamente, cuestión delicada que debe ser tratada con protocolo ritual particular.

Así entonces, los tejorones se llevan la "cosa muerta", al Malaviejo, son zopilotes, matan al tigre, sacrifican al toro y fecundan a María Catalenda. Condensan una serie de símbolos y ejercen un tipo de autoridad que incluye las cosas delicadas o peligrosas, pero sumamente poderosas pues conllevan la responsabilidad de una parte de la vida en el mundo.

Si los diablos, como compañeros permanentes de los tejorones, son siempre jóvenes adolescentes durante el carnaval como gran ritual de fertilidad (Figura 5), en cambio en Los Chareos domina la gente mayor, como señal de tiempo de maduración y cosecha. Como última alusión etnográfica señalaremos que durante el Carnaval de Santa Catarina Mechoacán, en la danza de Los Tejorones estos remedan:



Figura 5. Tejoron de Huazolotitlán. 2020, Natalia Gabayet.

lo que ocurre en Semana Santa, representando las "caídas" de Jesucristo, "rezando" y acompañando al conjunto con "música de viento" y "clarín" vocalizado. El encabezado del grupo ha traído de su casa una estatuilla de madera del cuerpo de Jesucristo, que aparentemente se trata del Señor de La Columna, y que cargan los Tejorones en un anda improvisada con una silla de madera y unos palos atravesados. El santo de los Tejorones ha sido adornado con algunas flores y bulbos naturales del monte. Unos Tejorones se "santiguan" y "persignan" frente a su santo en notable burla. Otros Tejorones jóvenes llevan cruces improvisadas con palos y adornadas con flores y viejos muñecos representado a Jesucristo. Los que no traen cruces se acercan a los maderos, se persignan y en un acto irreverente dan la espalda a las cruces y friccionan entre los glúteos las maderas de las cruces. Al sonar unas campanadas de la iglesia, los Tejorones se dan un saludo especial, que consiste en un abrazo lúdico – lúbrico y se cargan unos a otros... Un Tejorón porta un incensario improvisado de un fruto de jícaro y quema en su interior chiles secos para molestar a los Tejorones y a la gente que participa como público. Las "Catalendas" observan todo, apostadas cerca de la puerta de la vieja iglesia. En un segundo acto, intempestivamente los Tejorones que llevan sus cruces de varas adornadas con flores empiezan a lanzar gritos y aventar violentamente las cruces hacia arriba. Caminan, las recogen y nuevamente las lanzan por los aires. Algunos niños del público toman las cruces en medio de la emoción del público presente. Luego los Tejorones se abrazan por pares o tercias y se tiran al suelo, se funden en abrazos y ruedan por el piso para después quedar en descanso, unos abrazados, otros boca arriba o boca abajo (Ziga 2013: 69 – 70).

En esta versión, que difiere en tanto acciones y parafernalia ritual, remite a la misma semántica que el carnaval de Huaxpaltepec que discurre en torno a la fertilidad y la muerte mediante los símbolos que se reiteran en la región cultural.

En ese contexto, pasando al tigre, en el Carnaval que inicia el ciclo agrícola, estamos frente a un tigre activo, lascivo, fértil, quien en la petición de lluvias, de acuerdo al mito, ha sido salvado de su amarre y liberado, dejando fluir su potencia de hacer llover y fecundar la tierra para la continuación de la vida. Sin embargo, al cierre del ciclo agrícola en noviembre, durante la danza de los Chareos, aparece un tigre pasivo y lánguido, personaje derrotado y repudiado que nadie quiere actuar. Así, el ciclo ritual anual nos presenta la transformación de un tigre que ha cumplido la misión de haber completado el ciclo de lluvias, que empieza en el carnaval en febrero, continua en la petición de lluvias en mayo y termina en

todos Santos en noviembre (Figura 6). Este tigre, como símbolo de los pueblos ñuu savi convive, negocia e interactúa con los ancestros que se incluyeron en el imaginario. Estos ancestros que tienen que ver con el mundo de abajo y la fertilidad, pero también con la ganadería, actividad de subsistencia que fue adoptada en la región mixteca.



Figura 6. Temporalidad climática y las fiestas. Francisco Ziga, 2020.

## Entrecruzamientos

Vemos al Carnaval como una trama de eventos entrelazados con otros espacios ceremoniales conformando un sistema de pensamiento complejo que se apega a la noción de Mario Goldman de lo afroindígena, pues del antimestizaje que plantea dicho autor (2020), se puede observar en la permanencia de ambas identidades, la ñuu savi que piensa e incorpora a los afrodescendientes, sin borrar la diferencia. Al contrario, esta diferencia enriquece el mundo indígena al incorporar, por ejemplo, el conocimiento sobre la ganadería de los Pueblos Negros, así, en el ciclo ritual en el que participan los ancestros negros en su personificación de tejorones, los hace presentes en el ciclo agrícola que discurre entre la temporada del estiaje y las lluvias, y que va definiendo el paisaje cultural. El crecimiento de plantas y animales se convierte así en un escenario que da contexto y significado a una memoria histórica trasladada al ritual, con ello se experimentan y reflexionan esos cambios radicales de inflexión en el sistema económico y de poder que suponen la conquista y la llegada de los afrodescendientes. Hemos explorado la presencia de la población negra de la Costa de Oaxaca en el imaginario de la población ñuu

savi, en la que en ese anti mestizaje y contra-sincretismo, que menciona Goldman (2020), encuentra parte de su inspiración para una co-creación simultánea, una nueva cultura producto del choque a decir de Wagner.

Hemos mostrado aquí la posibilidad de una creación en conjunto de los grupos en relación dentro de un pluriverso y cómo en las múltiples capas de significado que implica el Carnaval, entran en representación mediante la ancestralización, movimiento que sin duda tiene que ver con el hecho de que la preeminencia del tiempo indígena apunta al pasado, al presente y al futuro. La triada Tigre – Tejorón – Diablos o Judíos, aparece de manera distinta en cada etapa del paisaje ritual. Los tejorones, diablos irredentos asociados a los pueblos negros, son un tipo de ancestro que permite la regeneración cíclica de la naturaleza y por lo tanto de los pueblos mixtecos de la costa, tan es así que todo el ciclo ritual se baila según las épocas del año y la asociación a la maduración de los frutos de la tierra, de los vientos y las aguas, de la ancestralización de los muertos y el nacimiento de los nuevos, y en medio de todo esto los negros presentes en el imaginario tan poderoso de los mixtecos y su capacidad de hacer cosmopolítica.

### **Agradecimientos**

Agradecemos la asesoría, consejos y apoyo fundamental de Israel Reyes y Angustia Torres de la asociación África A.C. para la realización de esta investigación y consecuente texto. Así como a Ángel Carrasco por su apoyo logístico.

## Notas Finales

- 1 Marcio Goldman, 'Nada es igual': anti – sincretismos y contramestizajes en los saberes afroindígenas.
- 2 El Profr. Tobías Hernández, en comunicación personal, ubica cinco variantes dialectales en la Mixteca de la Costa: 1. Jamiltepec – Huaxpala – Huazolo, San Lorenzo y Pinotepa de Don Luis. 2. Pinotepa Nacional – Tlacamama – Jicayán. 3. San Juan Colorado – Siniyuvi – Nutío. 4. Chayuco. 5. Ixtayutla.
- 3 Filósofo Ñuu Savi.
- 4 Entrevista a Alfredo Simón, danzante de Tejorones de máscara negra de Huaxpaltepec, Oaxaca. 14 de enero 2021.
- 5 Puede ser útil las ideas de Galinier "Cuando examinamos la ficha semiótica del nahual, observamos los rasgos siguientes: metamorfosis, cambios transgeneracionales, transgenéricos, y transespecíficos, disfraz, canibalismo, sexualidad, procreación y generación de híbridos (este último punto parece determinante). De hecho, la relación orgánica entre el hombre y su *alter ego* implica la necesidad de considerar constantemente esos dos niveles al mismo tiempo. La depredación expresa una potencialidad de reconstrucción de los individuos y de los géneros. Lo confirma el estatuto de los animales en el carnaval. La "zoomorfización" de los ancestros (por las máscaras, los pelos) y su "vegetalización" como demonios cubiertos de heno, enseñan que los muertos están naturalizados: se confunden con elementos del medio ambiente, mediante el paso de un reino a otro (humano, animal, vegetal). (Galinier 2017: 71),
- 6 Lo cual nos recuerda a la tradición oral sobre la caza de indígenas que llevaban a cabo los caporales negros de la hacienda de Cortijos que menciona Pablo Hernández.
- 7 El nahualismo se basa en la adjudicación de un compañero animal o fenómeno atmosférico que se da a un recién nacido por medio de un ritual. A partir de ello compartirán el destino, lo que suceda al cuerpo de uno repercutirá en el otro, es por ello que múltiples enfermedades del cuerpo tienen como explicación las desventuras de la coesencia.
- 8 Podemos pensar en que los juegos son la pequeña mitología dentro de una mitología mayor en relación al carnaval.
- 9 Para pensar en los distintos grupos rituales que se ponen en acción durante el carnaval es fructífera la idea que propone Trejo en cuanto que "El pensamiento otomí no acepta una distinción entre ancestros y diablos, siendo pertinente aquella que se da entre muertos recientes y ancestros" (Trejo 2017: 267)
- 10 No está de más recalcar en que Jesús va caminando con su cruz a cuestas mientras su propia madre lo lleva en el vientre a un lado, en una simultaneidad interesante del tiempo y su expresividad cíclica.

- 11 Se trata "de una lucha que desarrollan los ejércitos del Rey Sabio, llamado también Rey Colorado, contra el Rey Julián, a quien se denomina también el Rey Negro. Conforman el ejército del Rey Sabio: Vasallo, Sepento, Divino, Alferez, El Tigre y Marquitos. El Rey Julián tiene de su lado al Caballito, Sargento, Soldado y El Malaviejo" en la cual habría que descifrar simbólicamente los personajes, las secuencias, los gestos, el vestuario para entender por que "En un momento, el Rey Negro laza al Tigre, que es paseado por la plaza. En el paseo, el Tigre va rascando la cabeza a los asistentes "para que puedan ver el otro año" – dice el mandoni –, poniendo en evidencia la vertiente positiva del símbolo, al ser posible que otorgue buen destino" (Ziga 2013: 69 – 70).
- 12 Para empezar esta historia explica a manera de espejo dos historias que se cuentan en Cuajinicuilapa sobre el origen de la Danza de los Diablos en los pueblos negros, pero podría estar describiendo la forma en que los muertos recientes se convierten en ancestros benéficos, o el papel benéfico y reproductor de los diablos como ancestros lúbricos (Gabayet 2018).
- 13 Este texto forma parte de la investigación *El arte de afroamerica* durante el posdoctorado en la Universidad Iberoamericana.

## Referencias

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. 1992. *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. México. FCE.
- Barcelos Neto, Aristóteles. 2011. "Le réveil des grands masques du Haut – Xingu: Iconographie et transformation", en Jean – Pierre Goulard, Dimitri Karadimas, *Masques des hommes. Visages des dieux*, Paris, CNRS, colección « Bibliothèque de l'anthropologie », p.27 – 52
- Bold, Rosalyn. 2019. "Introduction: Constructing a Cosmopolitics of Climate Change" *In Indigenous Perceptions of the End of the World: Creating a Cosmopolitics of Change*, edited by Bold, R. 1 – 27. Palgrave Studies in the Anthropology of Sustainability. Cham: Palgrave – Macmillan.
- de la Cadena, Marisol. 2020. Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la "política". *Tabula Rasa*, 33, 273 – 311.
- Fausto, Carlos. 2011. "Masques et trophées. De la visibilité des être invisibles en Amazonie", en Jean – Pierre Goulard, Dimitri Karadimas, *Masques des hommes. Visages des dieux*, Paris, CNRS, colección « Bibliothèque de l'anthropologie », p.229 – 253
- Flanet, Veronique. 1977. *Viviré si Dios quiere*, INI, México.
- Galinier, Jacques. 2017. "Dispersión y coalescencia. Refracción del carnaval en el espacio ritual mesoamericano", en *Tiempo, transgresión y ruptura* (Coord.) Rubio, M. Neurath, J. Universidad Autónoma de México, México, pp. 64 – 72
- Gabayet González, Natalia. 2018. *Vachers, diables et nahuales, La mémoire rituelle et le concept de personne chez les peuples noirs de la Costa Chica de Guerrero et de Oaxaca*. Tesis para obtener el grado de doctora en antropología social y etnología, EHESS, París.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GELL, Alfred. 1999. "Vogel's net: Traps as artworks and artworks as traps" en *The art of Anthorpology: Esas an Diagrams*, London, The atholone Press: pp. 187 – 214
- Lévi – Strauss, Claude. [1979], 1989. *La vía de las Máscaras*, Siglo XXI editores, México.
- López Austin, Alfredo y López Luján, Leonardo. 2009. *Monte Sagrado – Templo Mayor*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- GOLDMAN, Marcio. 2020. "'Nada es igual': anti – sincretismos y contramestizajes en los saberes afroindígenas", en *Cosmopolítica y cosmohistoria: una anti – síntesis*. Martínez, Neurath (Eds.) Buenos Aires: SB.
- Rodríguez Nemesio y ZIGA Francisco. 1998. *Población y relaciones sociales en la región costera*. (Entre el informe y el ensayo, la problematización del Proyecto SIBEO). INI Oaxaca. (No publicado).
- Stengers Isabelle. 2014. "La propuesta cosmopolítica", *Revista Pléyade* 14, julio – diciembre, p. 21.

- Trejo, Leopoldo. 2017. "Ancestros y diablos. Fertilidad y muertos entre los totonacos de la Huasteca" en *Tiempo, transgresión y ruptura* (Coord.) Rubio, M. Neurath, J. Universidad Autónoma de México, México, pp. 263 – 290
- Villar, Diego, Bossert Federico. 2011. "Masques et morts chez les Chané" en Jean – Pierre Goulard, Dimitri Karadimas, *Masques des hommes. Visages des dieux*, Paris, CNRS, colección « Bibliothèque de l'anthropologie », pp. 183 – 204
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2009. *Métaphisique cannibale. Lignes d'anthropologie post–estructurale*, Presses Universitaires de France, París.
- Wagner, Roy. [1975] 2014. *L'Invention de la culture*, Zones sensibles, Pactum Serva, Bruxelles.
- Ziga, Gabriel Francisco. 2005. El castillo de naipes: tiempo, sujeto y desarrollo. Tesis de Maestría en Ciencias en Desarrollo Rural Regional. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo, Estado de México.
- Ziga, Gabriel Francisco. 2013. Ritualidad y temporalidad en horizontes culturales diferenciados: la Costa Chica de Oaxaca. Tesis de doctorado en Ciencias Agrarias. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo, Estado de México.



## LOS TEJORONES NEGROS EN EL CARNAVAL ÑUU SAVI, LA DANZA COMO EJERCICIO COSMOPOLÍTICO

## TEJORONES NEGROS IN THE ÑUU SAVI CARNIVAL, DANCE AS A COSMOPOLITICAL EXERCISE

### Resumen

A partir del análisis del ciclo anual ceremonial de la comunidad ñuu savi/mixtecos de Huaxpaltepec, Oaxaca, trazaremos la identidad y orden relacional entre los personajes para definir el carnaval como una herramienta de cosmopolítica de lo afroindígena, concepto acuñado por Goldman (2020). Las danzas, contexto en el que se reflexionan estas relaciones, son una corporización de la alteridad a través del mundo en movimiento, una reflexión sobre lo interétnico y espacio de creatividad indígena que en distintas épocas ha sido un frente comunicativo de gran continuidad histórica, además de ser un género privilegiado en el que se expresa la visión de un choque cultural según Wagner.

**Palabras clave:** Ñuu savi, Pueblos negros, Carnaval, Máscaras, Alteridad.

### Abstract

Through an analysis of the annual ceremonial cycle of the Ñuu Savi / Mixtecos community of Huaxpaltepec, Oaxaca, we trace the identity and relational order between characters in defining carnival as a cosmopolitical tool. Dances — — the context in which these relationships is reflected — — are an embodiment of otherness expressed through the world in motion; a reflection on the inter — ethnic and a space of indigenous creativity that, at different times, has been a communicative process that has demonstrated great historical continuity, in addition to being a privileged genre in which the vision of a culture shock is expressed (according to Wagner).

**Keywords:** Ñuu savi, Black peoples, Carnival, Masks, Alterity.

## **OS TEJORONES NEGROS NO CARNAVAL ÑUU SAVI, A DANÇA COMO EXERCÍCIO COSMOPOLÍTICO**

### **Resumo**

A partir da análise do ciclo cerimonial anual da comunidade ñuu savi / Mixtecos de Huaxpaltepec, Oaxaca, traçaremos a identidade e a ordem relacional entre os personagens para definir o carnaval como ferramenta cosmopolítica. As danças, contexto em que essas relações se refletem, são uma encarnação da alteridade por meio do mundo em movimento, uma reflexão sobre o interétnico e o espaço da criatividade indígena que em diferentes momentos tem sido uma frente comunicativa de grande continuidade histórica, além de ser um gênero privilegiado em que a visão de um choque cultural se expressa, segundo Wagner.

**Palavras-chaves:** Ñuu savi, Pueblos negros, Carnaval, Máscaras, Alteridade.

**Natalia Gabayet González** es etnóloga por la ENAH – INAH, maestra y doctora en antropología social y etnología por la EHESS, París, Francia, realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Iberoamericana. Autora del libro *El tigre escondido. Memoria ritual de los pueblos negros de la Costa Chica* (2020) y de múltiples artículos en revistas científicas. Como realizadora de documentales ha participado en cerca de 20 producciones sobre la diversidad cultural de México. Curadora de guiones museográficos como *Arte, mito y subsistencia. Ipáa Uña' / La Gente del Camino* además de *Kixpatla, cambiar de vista, cambiar de rostro. Arte y cosmopolítica*, exposición digital en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

<https://orcid.org/0000-0003-0241-1781>

Mail: [ngabayet@gmail.com](mailto:ngabayet@gmail.com).

**José Francisco Ziga Gabriel** es doctor en Ciencias Agrarias por la Universidad Autónoma Chapingo, México. Con publicaciones temáticas sobre organización social, culturas e identidades, desarrollo, ritualidades y temporalidades. Desde 2008 es parte de la Red por el Reconocimiento del Pueblo Negro de México. Pertenece al Colectivo de Organizaciones Sociales Indígenas y Afromexicanas COSAI. Promotor del software libre, el ajedrez, la música tradicional y las artes visuales en la Costa Chica, Oaxaca, México. Miembro del Comité Científico del Coloquio Afroindoamérica – UNAM y de la Red Global Antirracista.

<https://orcid.org/0000-0003-3447-3378>

Mail: [jfziga@gmail.com](mailto:jfziga@gmail.com)

### **Declaração de Autoria**

Declaro que somos los autores de este trabajo, que fue preparado y escrito íntegramente por nosotros.

### **Conflito de interesse**

Los autores declaran que no existen conflictos de interés en la presentación de este trabajo.

### **Financiamento**

Os autores agradecem o apoio financeiro da Universidad Iberoamericana, INPI, Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

---

**Editora-Chefe:** María Elvira Díaz Benítez

**Editor Asociado:** John Cunha Comerford

**Editora Asociada:** Adriana Vianna

Recebido em 19 de fevereiro de 2021

Aprovado em 10 de maio de 2023