

José Fernando
Serrano Pérez*

A N T R O P O L O G Í A

Alteridad y resistencia cultural en las danzas tradicionales del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala



Vasario. Fotografías de José Fernando Serrano Pérez, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

En este trabajo expongo algunas formas de resistencia cultural que se revelan en las vestimentas y música de las danzas del carnaval de San Francisco Papalotla, Tlaxcala. Estas danzas son tres: “El cuadro”, que representa al grupo de danzantes como una familia; “La muñeca”, un canto que narra la noche del nacimiento de Jesucristo; y “La culebra”, una invocación de lluvia. Mi interés es estudiar la yuxtaposición de estas danzas con elementos visuales y musicales contemporáneos. Utilizo el término alteridad en el sentido propuesto por el antropólogo Michael Taussig, quien lo define en función de la mimesis como facultad de apropiación del poder del Otro y, por consiguiente, como una “relación colonial de conflicto y contradicción”.¹ En el caso de las danzas de carnaval, el conflicto se encuentra en la tensión entre los símbolos comunitarios que son parte central de las danzas y los elementos contemporáneos (iconográficos, de vestuario y musicales) que constituyen la otredad. Explicaré este proceso de negociación simbólica a partir de la descripción de trajes y danzas, dos versiones sobre el origen de los bailes y una reseña breve de la incorporación de la otredad dentro de la fiesta.

San Francisco Papalotla (en náhuatl “lugar de mariposas”), municipio de Xicohtécatl, se encuentra al sur del estado de Tlaxcala, casi a las faldas de la Malintzi y colindante con el estado de Puebla. Su carnaval dura cuatro días y consiste en la ejecución de danzas en las calles de la localidad, interpretadas por grupos de danzantes llamados cuadrillas o camadas. La celebración comienza el domingo anterior al Miércoles de Ceniza, cuando las cuadrillas bailan en sus respectivos barrios. El día lunes se presentan las cuadrillas de cada barrio, doce en total, en la Plaza Principal; evento cono-

* Investigador independiente y danzante, cursa el cuarto semestre del Posgrado en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM. Su tema de tesis se refiere al disfraz como campo de negociación de alteridades en el carnaval de Tlaxcala y el *cosplay* del Distrito Federal.

¹ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*, Nueva York, Routledge, 1993, pp. XIII, 130.



Camada Municipal, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

cido precisamente como “la presentación”. Además, es costumbre en los hogares preparar y degustar tamales de chipotle, jitomate y carne de puerco como parte de la fiesta. El martes se realiza “el remate” en la Plaza Principal. Y al domingo siguiente, “la octava”, las cuadrillas bailan en sus respectivos barrios.

Descripción de disfraces, danzas y canto del carnaval de Papalotla

La cuadrilla se integra de cinco tipos de personajes: la *nana* (madre), el *tata* (padre), las doncellas, vasarios (quizás un nahuatlismo para “vasallo”) y charros. El grupo consta de entre doce y treinta parejas de doncellas y vasarios, y de aproximadamente 24 charros, aunque el día lunes se llegan a reunir cerca de 500 charros en la Plaza Principal. La música es interpretada por una banda de trompetas, saxofones, trombón de vara y batería.

Ahora describiré cada personaje. Las doncellas portan con frecuencia vestidos que aluden a la ropa prehispánica. Los vasarios visten camisa blanca, pantalón y chaleco negro (por encima del cual llevan cruzados un listón verde y otro rojo), corbata y calzan zapatos o botas negras. También usan sombreros tejanos negros, adornados con dos plumas de avestruz, verde y roja, al costado derecho. Cubren sus rostros con máscaras de madera tallada de rasgos caucásicos, bigote sencillo, ojos de vidrio y fleco dorado. La *nana* es un hombre

vestido de mujer, porta vestido, medias, zapatos de tacón corto, cubre su rostro con una máscara femenina de madera tallada y ojos de vidrio, y usa un sombrero de ala ancha adornado con dos plumas de avestruz. El *tata* viste como vasario, de modo que sólo se distingue de éstos por hacer pareja con la *nana*. La *nana* y el *tata* interpretan el papel de padres de doncellas, vasarios y charros. Estos últimos son los “hermanos mayores”, y debido a su obligada relación con la danza de “La culebra” más adelante explicaré su indumentaria.

La danza de “El cuadro” se integra por cuatro sones y manifiesta tres instituciones importantes para la comunidad: la familia, el matrimonio y la religión, donde la figura materna es la principal dirigente en cada evolución. En el son de “La primera”, la *nana*, el *tata*, las doncellas y vasarios bailan dando paseos en parejas formando una o dos filas. De este modo la *nana* y el *tata* presentan a sus “hijos” ante la concurrencia. En “La segunda”, los danzantes bailan en dos filas y hacen puentes utilizando cintas; por lo que manifiestan lazos matrimoniales entre doncellas y vasarios, ya que se trata de parejas primordiales. En “La tercera” (también llamada “La estrella”) los bailarines hacen puentes con sus cintas y se reúnen en el centro del espacio para formar con sus mismas cintas una estrella que depositan en el suelo y giran a su alrededor. Esta evolución representa a la estrella de Belén que guió a los Reyes Magos al sitio de nacimiento de Jesucristo. Finalmente, se ejecuta “El jarabe inglés”, en el cual los danzantes pasan por parejas en medio de las filas de mujeres y hombres. Probablemente este son aluda a los ingenieros ingleses que en el siglo XIX contribuyeron a la construcción de las vías férreas que atraviesan la comunidad. Por su parte, los charros bailan alrededor de sus compañeros haciendo una fila, avanzando uno tras otro, brindando así protección simbólica a sus “padres” y “hermanos”.

Posteriormente el *tata* o algún vasario interpreta “La muñeca”, un canto de relación, antiguamente entonado en náhuatl, que en 23 estrofas narra la noche del nacimiento de Jesucristo. Durante su entonación, la *nana* arrulla a una muñeca de juguete y, acompañada

de las doncellas y vasarios, la pasea por el espacio danístico, ofreciéndola al público para que la bese. Dicha canción consta de introducción, relato como tal y despedida. La introducción es un Génesis resumido, a manera de mito de fundación del mundo y origen del ser humano. La narración describe la noche del 24 de diciembre en Nazaret, la adoración de los ángeles, pastores y Reyes Magos, así como el reconocimiento a Jesús como el Mesías. Y en la despedida, el cantor expresa la incertidumbre de vivir hasta el carnaval del próximo año, insta a sus compañeros a despedirse y para concluir conecta el término del canto con el final de la humanidad. Cabe señalar que la canción de “La muñeca” es exclusiva de la fiesta del carnaval y por ello no se interpreta en Navidad.

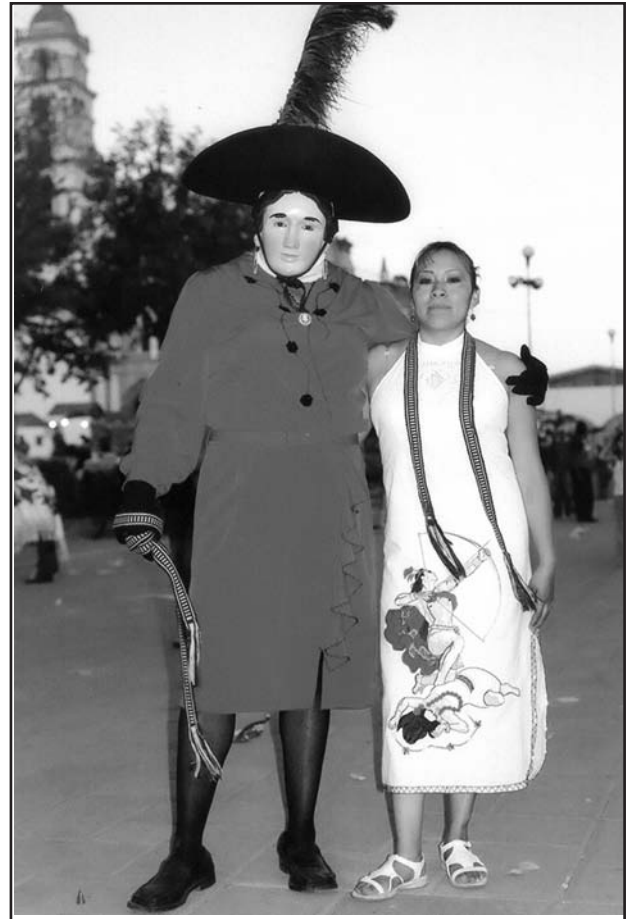
Podemos asociar este canto-danza a las estrategias de evangelización del periodo colonial, pues los frailes aprovecharon la preferencia de los pueblos originarios por la danza como parte de sus rituales. Algunos misioneros, como fray Pedro de Gante, compusieron canciones de tema religioso para ser entonadas y danzadas por los indígenas como parte importante del proceso evangelizador.² En este sentido Tlaxcala fue un centro de producción teatral evangelizadora importante, basta recordar el exitoso auto de “La caída de nuestros primeros padres”, escenificado en 1539 con motivo del día de la Encarnación, documentado por fray Toribio de Benavente, *Motolinía*.³

La danza de “La culebra” hace referencia a la serpiente “chirrionera”, quien utiliza su propio cuerpo a manera de látigo (o chirrión) como medio de defensa y ataque, de ahí su nombre. Tiene dos significados: una versión dice que se trata de una invocación a la lluvia; la otra indica que es la recreación de la leyenda de una mujer convertida en culebra por una divinidad, Tlacotecálotl (quizá Tlacatecólol), como castigo por su vanidad y crueldad.⁴

² Héctor Azar, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de evangelización en náhuatl*, México, Conaculta, 1992, t. II, pp. 38-39.

³ José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973, p. 29.

⁴ Esta segunda versión fue documentada por primera vez en la década de 1950 por la maestra de danza Isaura Ramos Luna (q.e.p.d.) con motivo de las Jornadas Nacionales, Deportivas y



Nana y doncella, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

“La culebra” consta de tres episodios, cada uno con su propia coreografía y melodía. En el primero los charros dan una o dos vueltas en fila alrededor del espacio, y después se dividen en dos filas que se encuentran una frente a otra y cruzan sus caminos zigzagueando. Según una explicación, representan el movimiento de las nubes al conglomerarse, formando lo que se conoce como “víboras de agua”.⁵ Según la otra, es el pueblo hechizado por la belleza de la mujer. En el segundo momento forman dos filas a los lados opuestos del espacio, para verse de frente una a la otra. Entonces los danzantes realizan cortes que consisten en avanzar al centro de la pista en dos ocasiones, y en cada una eje-

Culturales llevadas a cabo de 1953 a 1958; *Monografía y música de danzas y bailes regionales presentados en las Jornadas Nacionales, Deportivas y Culturales llevadas a cabo en los años de 1953 a 1958*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1958, pp. 89-90.

⁵ La “víbora de agua” es una formación nubosa que parece moverse como una serpiente en el cielo, y de ella proceden fuertes aguaceros.



Charro, vista frontal, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

cutan las evoluciones de “el gallito” y “la mariposa”, después de las cuales “brincan la cuarta”. “El gallito” representa dos culebras amenazándose una a la otra antes de atacarse, mientras “la mariposa” alude al topónimo de la población: “Lugar de mariposas”. Finalmente los charros hacen girar sus propios látigos y “brincan la cuarta”, para simular que evitan que la culebra se enrede en sus piernas. De acuerdo con la versión pluvial, es el anuncio dado por las nubes de la lluvia inminente. Por su parte, el otro relato argumenta que es la danza ideada por la comunidad para desafiar a la mujer, quien, convertida en serpiente, descargaba su ira chicoteando a los hombres.

El tercer episodio de la danza es un combate a latigazos alternados, por parejas, dividido en dos momen-

tos separados por una vuelta alrededor del espacio dancístico. Cada charro debe brincar para evitar el latigazo, comúnmente llamado “cuartazo”, de su adversario. Este momento simboliza, por un lado, los rayos y truenos que acompañan a la lluvia; por el otro, la contienda entre la mujer-serpiente y los hombres, quienes la enfrentan armados con látigos. Al terminar, cada danzante se acerca a su respectivo compañero para darse un apretón de manos o un abrazo, como muestra de concordia y compañerismo, mientras los músicos tocan una “Diana”.

Esta danza se compone, a nivel simbólico, de tres creencias locales. La primera dice que cuando alguien va enojado al campo se le aparece una culebra chirriónera, se le enreda en alguna pierna y lo chicotea. La segunda es la leyenda de una mujer-serpiente que habita en el volcán la Malintzin, o que es una manifestación de éste. Y la tercera se refiere a los pedimentos que antiguamente se dirigían a esta montaña para solicitarle lluvia, cuyos antecedentes se remontan a la época prehispánica, cuando el volcán era llamado Matlalcueye, “la de la falda verde”, y era considerada por los tlaxcaltecas como diosa de los adivinos, hechiceros y consorte de Tláloc, dios de la lluvia.⁶

Es justo mencionar que la danza de “la Culebra” de Papalotla ha sido rescatada por un grupo de ancianos de la localidad. Estuvo olvidada cerca de treinta años, debido, entre otros factores, a conflictos político-laborales que entre 1960 y 1980 afectaron varios aspectos de la vida de la población, incluida la interpretación de las danzas de carnaval. Asimismo, las nuevas generaciones desconocen el trasfondo simbólico de esta fiesta y sus características. En consecuencia, actualmente la mayoría de los charros se limitan a golpearse unos a otros a fin de infligirse graves heridas, a lo que llaman “rajarse”. Por ello, los señores Esteban Muñoz Xicohtécatl, Agustín Flores Xicohtécatl (q.e.p.d.), Adrián Muñoz Pérez y Emilio Muñoz Guzmán organizaron un nuevo grupo en 2003: “La camada municipal”, con objeto de rescatar y difundir la coreografía original de “La culebra”, “El cuadro”, el canto de “La muñeca”, el

⁶ Fray Toribio de Benavente, “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 2001, p. 266.

modo tradicional de vestir y sus colores, así como los significados correspondientes.

Ahora bien, a excepción de los listones cruzados sobre el chaleco, los charros visten igual que los vasarios. Sin embargo, usan sombrero forrado con terciopelo, cuyo significado es el cielo. Sobre el sombrero llevan una pequeña base circular de madera, donde se sostiene un penacho circular de plumas de avestruz a manera de flor, que representa a las nubes. En la parte posterior del sombrero cuelga un espejo rodeado por un rosetón de listones que simboliza a la luna. De ahí penden varios listones más y se asocian al arcoiris.

Los charros cubren su espalda con una capa romboidal, llamada “pañó”. Está bordada con dos guirnaldas concéntricas de rosas o amapolas; las cuales representan el campo de primavera. Al centro lleva bordado un escudo nacional, como orgullo patrio; o bien personajes de alguna pintura de tema prehispánico de Jesús Helguera (1910-1971). Los espacios libres están cubiertos con lentejuelas, interpretadas como gotas de lluvia. El paño es rodeado por un fleco blanco tejido cuyo significado es la lluvia.

Además, estos danzantes cubren sus piernas con unas gamuzas que se enredan y sujetan con una cinta para protegerse de los golpes del látigo, por lo que representan el cobijo de las casas. El látigo, llamado “cuarta”, está tejido de fibra de maguey (ixtle) y simboliza a la culebra, al rayo y al trueno. También usan guantes negros de piel y una máscara de madera tallada de rasgos caucásicos, fleco dorado y ojos de vidrio. Como vemos, el simbolismo del traje se liga estrechamente al significado de la danza de “La culebra” como petición de lluvia.

Es pertinente señalar que la máscara de madera, encarnación blanca, ojos de vidrio y rasgos caucásicos apareció en la década de 1940 y se atribuye a la población tlaxcalteca de San Pablo Apetatitlán, específicamente al barrio de Tlatempan. Y su apariencia se debe a que fue concebida por un escultor de figuras religiosas llamado Carlos Reyes Acotzi (q.e.p.d.), quien la diseñó de acuerdo con la fisonomía de las imágenes de santos. Aunque los danzantes papalotlenses también encargan sus caretas en el taller del escultor José Méndez, de la ciudad de Puebla, y en talleres de reciente aparición en Papalotla.



Charro, vista posterior, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

Dos versiones sobre el origen de las danzas de carnaval

Primeramente, las instituciones estatales de turismo y de educación explican que estas danzas fueron la respuesta de peones indígenas al maltrato y discriminación por parte de hacendados españoles o franceses desde la época colonial hasta el Porfiriato. Realizaron una parodia de sus bailes de salón y de sus suntuosos vestuarios, para desahogar su inconformidad durante los días de relativa libertad ofrecidos en las fiestas carnavalescas. Versiones similares se aplican oficialmente a danzas de carnaval en otros estados, como a las comparsas de Chimalhuacán, en el Estado de México, o a los chinelos en Morelos.

En segundo término, algunas personas mayores de Papalotla y otras comunidades tlaxcaltecas explican que las danzas de carnaval fueron inventadas por los enemigos de Jesucristo, a quien, siendo todavía niño, intentaban sacar de su escondite llamando su atención



Canto-danza de *la muñeca*, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

con bailes y disfraces, para así capturarlo y darle muerte. Del mismo modo, la leyenda de Jesús perseguido es recurrente en algunos pueblos indígenas como los huaves, zapotecos y mayas.⁷ Por ello se infiere el sincretismo de algún mito prehispánico con el catolicismo, donde Jesús constituiría un “puente” entre las creencias locales y las recién llegadas en la conquista y la colonia,⁸ mimetizando la religión prehispánica con la imagen divina impuesta por los españoles.

Consecuentemente, gracias a la facultad mimética los tlaxcaltecas hicieron suya la fe católica y conformaron un discurso paralelo al hegemónico, el cual logró absorberlo a tal grado que la distinción entre uno y otro se desdibujó, como sucedió en los casos de las apariciones de la Virgen de Guadalupe o de la Virgen de Ocotlán en Tlaxcala. Precisamente, Michael Taussig señala que la mimesis es una facultad de crear segundas naturalezas, explorar diferencias y convertirse en el Otro.⁹ No obstante, se trató también de una segunda naturaleza creada por la mimesis ejecutada por ambas partes: una para resistir y la otra para imponer.

Resistencia cultural a través de la incorporación del Otro

La resistencia cultural en las danzas del carnaval de Papalotla se presenta como una negociación entre ele-

mentos visuales y musicales de la cultura dominada e innovaciones aportadas o impuestas por la cultura dominante. Esta estrategia se manifiesta en el modo en que la alteridad es integrada y, en su caso, resignificada en la ropa, disfraces, iconografía y música. De esta manera, la cultura local subsiste confrontando a la hegemonía.

Como vimos, la ropa de la *nana*, vasarios y charros es completamente actual. A través de su incorporación, los danzantes cubren dos necesidades expresivas. La primera es marcar las características distintivas de cada personaje. Es decir, para la *nana* un vestido que inspire respeto, pues es la madre de la cuadrilla. Por su lado, para vasarios y charros debe ser ropa elegante, pues encarnan masculinidad y gallardía; tales cualidades deben ser identificables en la vida cotidiana, así cobran pertinencia como referencias vivenciales y visuales.

Esta última vestimenta es un referente de la cotidianidad, donde la interacción con algún grupo (profesionistas como abogados o ingenieros) que viste de esa manera, o parecida, permite a los danzantes tomar “en préstamo” este elemento y ajustarlo a las necesidades simbólico-expresivas de los personajes de la camada. En este sentido, a partir de la década de 1920 se intensificó la influencia citadina en la población masculina que acudía a trabajar a las fábricas y a las ciudades,¹⁰ pues la danza, como cualquier actividad que disfruta de cierta libertad al margen del rigor del trabajo o de la cultura hegemónica, también expresa la totalidad de la experiencia de clase.¹¹

La segunda necesidad expresiva es integrar la contemporaneidad en el tiempo del carnaval. O sea, la ropa actual completa el ciclo pasado-presente de la danza en tanto tiempo festivo-ritual. Como resultado, se incorpora al Otro, la occidentalización o modernización, dentro del campo simbólico del ritual. Operación que, como buen carnaval, pone al mundo de cabeza: pasado y presente son uno, y la hegemonía es canibalizada por la cultura subalterna.

Caso especial es el vestido de las doncellas, probablemente adoptado de los afamados cromos de calen-

⁷ Carlos Montemayor, *Arte y trama en el cuento indígena*, México, FCE, 1998, pp. 90-92.

⁸ Félix Báez-Jorge, *Entre los naguales y los santos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 198.

⁹ Michael Taussig, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁰ Hugo Nutini y Barry L. Isaac, *Los pueblos de habla náhuatl de la región de Puebla-Tlaxcala*, México, INI, 1974, pp. 407-408.

¹¹ John Clarke, “Style”, en *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*, Oxon, Routledge, 2006, p. 148.

darios de la década de 1940. Es oportuno aclarar que a partir de 1966 las jóvenes comenzaron a integrarse a las camadas debido a la decreciente participación de muchachos en rol femenino (antigua organización del grupo). La nueva presencia requirió de un vestuario acorde a sus implicaciones de contenido y forma. Así se adoptó el traje de doncella prehispánica como vestuario recurrente, pues encarna el referente identitario indígena y la feminidad, que en el imaginario local complementa la masculinidad de los vasarios y charros.

Como antecedente es necesario mencionar que a finales del siglo XIX todavía se utilizaba en Tlaxcala ropa indígena y era común hablar náhuatl.¹² Sin embargo, como en otras regiones, los hombres serían los primeros en mimetizarse con la gente de la ciudad debido a que asistían a la escuela o salían a trabajar como obreros, mientras las mujeres permanecían en casa. Entre 1917 y 1922 las mujeres todavía vestían *titixtle* (falda negra de algodón ajustada a la cintura con un ceñidor); sin embargo, entre 1937 y 1940 sólo las ancianas portaban dicha prenda. Por lo tanto, las mujeres fueron las últimas depositarias del modo de vida oriundo, pues además de vestir la ropa originaria también realizaban actividades domésticas y de la vida cotidiana de acuerdo con los usos y costumbres; situación similar a las observaciones del pueblo cuna de Colombia hechas por Michael Taussig.¹³

Este imaginario se trasladaría a las danzas de carnaval como visión masculina acerca de la mujer y como sexualización del cuerpo femenino. La indumentaria de doncella precortesiana sería el resultado de la negociación y conflicto entre el recuerdo del pasado indígena y la imagen feminizada y sexualizada de las culturas mesoamericanas difundida en los calendarios. Por ello, dentro de la danza la figura de la doncella sugiere al género femenino como salvaguarda de las costumbres en el hogar y como objeto de deseo. Recordemos que la danza “El cuadro” recrea concepciones de la vida familiar y marital, además de religiosas.



Danza de la culebra. 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

Sucede también que en Papalotla, y en el resto de Tlaxcala, algunas personas, jóvenes sobre todo, se disfrazan de personajes tomados de la ficción característica del entretenimiento mediático y salen a bailar con las cuadrillas de sus respectivos barrios. Entre los personajes más recurrentes destacan los de películas y series de dibujos animados, así como luchadores, de manera similar a la subcultura juvenil del *cosplay*.¹⁴ Asimismo, algunos danzantes de diversas comunidades adornan sus disfraces tradicionales con el mismo tipo de personajes, como en los trajes de San Dionisio Yauhquemehcan y en las capas de danzantes del centro de la entidad.

Sin embargo, quienes así se disfrazan bailan al ritmo de la música propia de la fiesta y se comportan como cualquier danzante. De manera muy parecida a lo acontecido en tiempos de la conquista, cuando los tlaxcaltecas integraron las imágenes católicas a su panteón y ritos precortesianos. Entonces, mientras los españoles confiaban en que sustituirían unas por otras, lo que en realidad hicieron fue acumularlas y continuar con sus ceremonias acostumbradas.¹⁵ Así, en vez de sustituir las danzas de carnaval por el entretenimiento mediático, la

¹² Hugo Nutini y Barry L. Isaac, *op. cit.*, p. 402.

¹³ Michel Taussig, *op. cit.*, pp. 176-192.

¹⁴ *Cosplay*: contracción de *costume play* (interpretar el disfraz). Afición de origen japonés a elaborar complicados disfraces e interpretar a personajes de la ficción mediática durante convenciones de historietas y animación.

¹⁵ Fray Toribio de Benavente, “Motolinía”, *op. cit.*, p. 29.



Danzante fortuito disfrazado como *La Máscara*, 2010. San Francisco Papalotla, Tlaxcala.

comunidad yuxtapone a doncellas, vasarios y charros con superhéroes estadounidenses y japoneses, y los hace funcionar como si se tratara de un tipo más de *huebues*.¹⁶

Lo mismo sucede en el repertorio musical. En el caso de las danzas de Papalotla, la interpretación de cada pieza se respeta. Sin embargo, los grupos musicales interpretan algunas piezas modernas en medio del son propio de la batalla de “cuartazos”. Entre las más populares se encuentran “El adolorido”, “El gavilán pollero”, “Sacaremos a ese buey de la barranca” y recientemente una pieza de pasito duranguense llamada “La abeja miope”. Lo mismo sucede en las variantes de la danza de “La culebra” de las comunidades de Tepeyanco y Acuitlapilco. Además, en las danzas de cuadrillas llamadas “taragotas”, en la región central del estado, a mitad de la “quinta de lanceras” se interpreta algún corrido o pieza contemporánea como mambo, pasito duranguense y hasta rocanrol. Sin embargo, durante la interpretación de este tipo de piezas los danzantes ejecutan la coreografía propia de las cuadrillas. Mas no falta el danzante que de cuando en cuando intercala pasos de los bailes relativos a tal música. De manera que si bien se trata de música comercial, se baila a la usanza del carnaval tlaxcalteca.

¹⁶ Denominación común para danzantes de carnaval. Se traduce del náhuatl como “ancianos”.

Consecuentemente, las danzas, música y trajes del carnaval manifiestan la tensión entre el pasado y el presente, la costumbre y la novedad. Negociaciones que delatan objeciones contra el supuesto consenso hegemónico y alimentan la resistencia simbólica dentro de la fiesta y el rito, como una especie de “estilo” subcultural. Es decir, una selección de diversos elementos de una matriz preexistente, trasladados y reordenados dentro de un nuevo contexto confiriéndoles nuevos significados.¹⁷ Al fin y al cabo es una fiesta construida de constantes alteridades.

Conclusión

Las danzas del carnaval de San Francisco Papalotla, como las del resto de Tlaxcala, manifiestan una resistencia cultural más o menos consciente que se vale, en parte, de la subversión de las imágenes para subsistir en contextos culturales hegemónicos. Por ello se canta “La muñeca” para recordar el nacimiento de Jesucristo y enseguida se baila “La culebra” para pedir lluvia. Justo como cuando los antiguos tlaxcaltecas ponían las imágenes de Jesús y la Virgen en medio de las imágenes de sus propios dioses. Y ahora se canta, se baila y además se incorpora a “Batman” y a los “Caballeros del Zodiaco”, entre otros, dentro de la fiesta. De esta manera, desde los primeros días de la evangelización emprendida por los españoles hasta nuestros días de continuo flujo de modelos hegemónicos, los danzantes o *huebues* tlaxcaltecas han aprendido a “domesticar las imágenes y conjurar temporalmente su amenaza”.¹⁸ La subversión de las imágenes en el carnaval de Papalotla y demás poblaciones tlaxcaltecas despliega una fascinante e interesante estrategia de resistencia cultural, donde la mimesis implica la alteridad y no hay ganadores ni perdedores como tales, sino manifestaciones de conflictos y necesidades expresivas en las cuales, parafraseando a Jean-Paul Sartre, “las comunidades hacen algo con lo que han hecho de ellas”.

¹⁷ John Clarke, *op. cit.*, p. 150.

¹⁸ Serge Gruzinsky, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, FCE, 2010, p. 51.