Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

CUANDO LOS MUERTOS REGRESAN A BAILAR:
música, ontología y actualización de saberes en el carnaval de Teotitlán del Valle

Ricardo Luis Gonzalez
Universidad Nacional Autónoma de México
rico7292@gmail.com

Resumen
Los carnavales indígenas en México constituyen espacios donde se negocian memorias, territorialidades y relaciones entre vivos y muertos. Sin embargo, pocos estudios han analizado cómo la música funge como un operador ontológico que actualiza saberes locales en estos contextos. Este artículo analiza la figura del ancestro en el carnaval de Teotitlán del Valle, Oaxaca, a partir de una etnografía centrada en el performance corporal, sonoro y discursivo. Se pregunta de qué manera la música participa en la configuración de relaciones ontológicas entre vivos, muertos y ancestros durante el carnaval.La investigación se basa en trabajo de campo etnográfico realizado entre 2015 y 2018, mediante observación participante y entrevistas no dirigidas con músicos y habitantes de la comunidad. El carnaval teotiteco implica la presencia de los ***gul*** (ancestros disfrazados) que regresan a convivir con los vivos, reprenden a las autoridades y actualizan las lógicas de reciprocidad basadas en el trabajo comunitario. La música de banda de viento no es un acompañamiento pasivo: el *jarabe del valle* funciona como un filtro que transforma la música "de afuera" (cumbias, norteñas y música grupera) en música "tradicional" mediante la eliminación de la letra y la adaptación rítmica. Este proceso ocurre en momentos de "descontrol" festivo, donde la inversión de jerarquías permite la incorporación de nuevos repertorios. El carnaval no es una ruptura total con el orden, sino una reestructuración y actualización de saberes.
Palabras clave: carnaval; ancestros (*gul*); giro ontológico;, *jarabe del valle*; actualización de saberes

WHEN THE DEAD RETURN TO DANCE:
Music, Ontology, and the Renewal of Knowledge in the Carnival of Teotitlán del Valle

Abstract
Indigenous carnivals in Mexico constitute spaces where memories, territorialities, and relationships between the living and the dead are negotiated. However, few studies have analyzed how music functions as an ontological operator that renews local knowledge in these contexts. This article examines the figure of the ancestor in the carnival of Teotitlán del Valle, Oaxaca, through an ethnography focused on the bodily, sonic, and discursive performance of this practice. It asks: in what ways does music participate in the configuration of ontological relationships among the living, the dead, and ancestors during the carnival? The research is based on ethnographic fieldwork conducted between 2015 and 2018, using participant observation and non-directed interviews with musicians and community members. The Teotiteco carnival involves the presence of the ***gul*** (disguised ancestors), who return to coexist with the living, rebuke the authorities, and reaffirm the logics of reciprocity grounded in communal work. Wind band music is not a passive accompaniment: the *jarabe del valle* functions as a filter that transforms music 'outside music' (cumbias, norteñas, grupera music) into 'traditional' music through the removal

of lyrics and rhythmic adaptation. This process occurs during moments of festive unruliness, in which the inversion of hierarchies allows for the incorporation of new repertoires. The carnival is not a total rupture with order but rather a restructuring and renewal of knowledge.
Keywords: carnival; ancestors (*gul*); ontological turn; *jarabe del valle*, knowledge renewal

Introducción

Este artículo analiza la figura del ancestro en el carnaval de Teotitlán del Valle, Oaxaca, a partir de una etnografía centrada en el performance corporal, sonoro y discursivo de esta práctica. Recupero mi experiencia en campo, así como de las entrevistas realizadas con los habitantes de la comunidad para la construcción y el análisis del fenómeno.

Durante una de mis primeras excursiones en campo, recuerdo haber estado cerca del cabildo[1] municipal de Teotitlán del Valle para ver la llegada del carnaval. La caravana estaba encabezada por una banda de música y por cuatro figuras inusuales: dos personas vestidas de adultos mayores, con máscaras de madera y bastones retorcidos, y dos varones vestidos de mujeres mayores, con el rostro cubierto por mascadas y lentes oscuros. Detrás de ellos venían más personajes disfrazados, todos gritando y bailando al ritmo de la música. Al llegar al municipio, procedieron a entrar al cabildo municipal y presentarse ante el presidente municipal y todo su equipo. Desarrollaron todo un protocolo ritual en zapoteco (lengua originaria de la comunidad), y poco a poco los disfrazados comenzaron a llamarles la atención al presidente y su cabildo. Estos personajes regañaban al mandatario y lo exhortaban a que hiciera bien su trabajo, que no cayera en actos ilegales o poco éticos, que siguiera el buen camino. En algunos momentos, recalcaban que conocían a los abuelos y padres de los presentes, y aprovechaban para contar historias sobre su travesía hasta Teotitlán del Valle, por lo que su presencia es de gran relevancia por la travesía realizada. Lo que más me llamó la atención fue que nadie los detenía. Al contrario, estas personas disfrazadas eran tratadas con respeto, a pesar de que ellos, por su parte, hicieran chistes sobre los presentes, gestos cómicos y movimientos burlones. Los regañados no tenían más que aceptar las críticas, incluso si estas eran sobre temas personales como infidelidades, o conductas inapropiadas. La escena me dejó profundamente intrigado: ¿quiénes eran estas personas? ¿Cómo habían adquirido la facultad de reprender al presidente

[1] El *cabildo municipal* es la sede del gobierno local y del consejo municipal en muchas localidades de México. En Teotitlán del Valle, constituye el principal espacio cívico donde se llevan a cabo ceremonias y actividades públicas, incluidos algunos de los momentos centrales del carnaval.

municipal sin recibir castigo alguno? ¿Por qué su disfraz —claramente irrespetuoso en su forma— les confería una autoridad tan real en su efecto?

Esa escena fue mi primer encuentro con una de las paradojas centrales del carnaval en Teotitlán del Valle: el disfraz no oculta a la persona, la transforma. Quienes regañaban no eran "cualquier disfrazado": eran, por los días dura el carnaval, la memoria encarnada de los abuelos que regresan para recordar a los vivos cómo deben vivir. El respeto que se les tenía no era hacia los jóvenes que estaban debajo de la máscara, sino hacia las entidades que por unos días habitaban sus cuerpos. Esta escena inicial me llevó a preguntarme por algo más amplio: ¿qué ocurre durante el carnaval que permite que las reglas habituales de lo social se suspendan o se transformen? ¿Cómo es que los muertos (ancestros) se vuelven presentes? Y, sobre todo, ¿qué papel juega la música en todo esto?

Con el paso del tiempo fui descubriendo que en Teotitlán del Valle la música no es un simple acompañamiento del carnaval. Es, más bien, un operador que hace posibles ciertas transformaciones: permite que los muertos regresen y que hablen, pero sobre todo que el desorden festivo no sea caos sino actualización de saberes. Desde esta perspectiva, este artículo contribuy a las discusiones sobre sonoridades, memoria, territorialidad, corporalidad y performances de los ancestros disfrazados; y documenta una musicalidad indígena zapoteca que se actualiza constantemente frente a procesos de globalización y cambios generacionales.

Pregunta, objetivo e hipótesis

Este artículo parte de la siguiente pregunta: ¿De qué manera la música y lo sonoro participan en la configuración de relaciones ontológicas – entendidas como la coexistencia de vivos, muertos y ancestros – y en la construcción de lo social durante el carnaval de Teotitlán del Valle? Y de manera más específica, ¿cómo opera la tensión entre las esferas semánticas "adentro" y "afuera" en la actualización de los saberes musicales?

El objetivo de esta investigación es analizar el carnaval de Teotitlán del Valle como un performance de actualización de los saberes locales, a partir de un enfoque cualitativo centrado en la música y las relaciones sociales. Específicamente, se propone: (a) comprender cómo las personas se constituyen como agentes relacionales – cuyas relaciones se cimentan fundamentalmente en el trabajo – y cómo estas relaciones se despliegan y negocian durante el carnaval; (b) mostrar que la música y lo sonoro operan como un medio privilegiado para

visibilizar y hacer coexistir diversas ontologías (vivos, muertos, ancestros, seres no humanos) en el espacio festivo; y (c) examinar cómo la tensión semántica entre dos esferas – la música 'de adentro' (propia, identitaria) y la música 'de afuera' (ajena, que se actualiza) – reconfigura los saberes locales y mantiene vigente la práctica, sin disolver la frontera identitaria sino transformándola dinámicamente.

Este artículo parte de la siguiente hipótesis: en Teotitlán del Valle, el carnaval funciona como un espacio donde se actualizan las lógicas locales que involucran no solo a los vivos, sino también a muertos o ancestros. Estas relaciones, construidas históricamente a partir del trabajo y la cooperación, poseen una agencia social real: moldean la conducta de los habitantes y amplían lo que la comunidad entiende por 'lo social', que no se limita a lo humano. La reproducción anual del carnaval, con sus músicas y rituales, constituye el mecanismo que mantiene vigentes y actualizadas estas relaciones de reciprocidad.

Metodología

Esta investigación se basa en un trabajo de campo etnográfico realizado en la comunidad de Teotitlán del Valle entre el 2015 y 2018. En cada uno de estos años, realicé estancias de aproximadamente dos meses en periodos vacacionales, durante los cuales me integré a la vida cotidiana de la comunidad con especial atención al ciclo festivo y, particularmente, a la celebración del carnaval. Las técnicas empleadas fueron las propias de la etnografía convencional:

Observación participante: Mi posición dentro del campo etnográfico durante el carnaval de Teotitlán del Valle se definió a partir de un rol de observador participante que, si bien no asumía un papel protagónico en la festividad, buscaba integrarse lo suficiente para comprender las dinámicas sociales, lingüísticas y musicales que allí ocurrían. Mi papel como público no fue pasivo: procuré situarme en los espacios donde los disfrazados (*gul*) interactúan con las autoridades y con la comunidad, prestando especial atención a las conversaciones y al uso del zapoteco durante el performance verbal. Mi posición como observador me posibilitó registrar las conductas y gestos que revelaban la estructura social de la comunidad. Pude observar cómo los *gul* mayores, a pesar de estar disfrazados y actuar de manera burlona, eran tratados con respeto por las autoridades y por el público. La observación participante fue una herramienta fundamental en esta investigación porque permitió acceder a

dimensiones del carnaval que no habrían sido capturadas únicamente mediante entrevistas o análisis documental.

Entrevistas no dirigidas: se realizaron diez entrevistas no dirigidas a habitantes de Teotitlán del Valle con el objetivo de profundizar en las dimensiones musicales, sociales y discursivas del carnaval. La elección de los interlocutores respondió a tres criterios fundamentales, pensados para cubrir los distintos ángulos del fenómeno estudiado. En primer lugar, trabajé con personas de la comunidad que frecuentan el carnaval y que, podían identificar el desarrollo de la festividad y las conductas esperadas durante la misma. En segundo lugar, entrevisté a músicos que han tocado en el carnaval, particularmente integrantes de las bandas de viento, este grupo fue fundamental para cubrir los aspectos musicales de la festividad: el repertorio que se toca, los momentos en que se ejecutan determinadas piezas, las adaptaciones de música foránea al *jarabe del valle*[2] y las tensiones que genera la incorporación de nuevos géneros. En tercer lugar, entrevisté a personas conocedoras de las tradiciones de Teotitlán del Valle y del uso del zapoteco, particularmente del *shtis dius*[3], o "palabra de Dios". Estas personas, conocidas como *huehuetes*, son portadoras de un conocimiento profundo sobre las fórmulas rituales, los discursos solemnes y el orden de las festividades.

Todas las entrevistas se realizaron con el consentimiento previo de los participantes. Se les informó sobre los objetivos de la investigación y se les preguntó si deseaban que sus nombres reales aparecieran en el trabajo final. Dado que este proyecto se adscribe como una investigación de carácter educativo, sin fines de lucro ni remuneración alguna, y con el propósito de evitar cualquier posible conflicto o incomodidad, decidí cambiar los nombres de las personas entrevistadas para preservar su anonimato. Esta decisión busca proteger la identidad de los interlocutores y respetar su derecho a la privacidad, al mismo tiempo que garantiza la transparencia y el rigor ético de la investigación. Una vez realizadas las entrevistas, procedí a su transcripción completa. El análisis del material transcrito se organizó en varias fases. En primer lugar, identifiqué los tópicos generales que emergen de los discursos de los entrevistados, entre estos tópicos destacaron: la música en general en Teotitlán del Valle, el

[2] El *jarabe del valle* es una expresión músico-coreográfica tradicional de los Valles Centrales de Oaxaca. Más que un género musical fijo, constituye una forma integrada por una secuencia de piezas —entre ellas los *sones*, corridos, chilenas y zapateados— interpretadas por bandas de viento y ejecutadas en diversas celebraciones comunitarias y patronales, entre ellas el carnaval de Teotitlán del Valle.
[3] Saludo solemne, utilizado en actos importantes religiosos, políticos o sociales.

carnaval como evento central, los "usos y costumbres" como sistema normativo, y el zapoteco como lengua ritual y cotidiana. Todos estos temas aparecían interrelacionados en las conversaciones, lo que me permitió comprender que el carnaval no era un fenómeno aislado, sino un espacio que exponía la complejidad de la comunidad y su estructura social en su totalidad.

Posteriormente, me enfoqué en la identificación de categorías nativas, es decir, aquellos términos y conceptos que los propios habitantes de la comunidad utilizaban para describir su realidad y que se repetían con frecuencia en las entrevistas. Estas categorías no eran meras descripciones, sino que constituían formas de organizar y dar sentido al mundo social. A excepción del concepto de actualización de saberes, el cual no fue una categoría manejada en el discurso de mis interlocutores, sino construida a partir de la observación participante y del performance de los habitantes, donde se evidencia que la finalidad de la reproducción de las conductas dentro del carnaval, muestras las lógicas que operan en la comunidad y cómo afronta los problemas actuales. Del mismo modo recupero del sociólogo francés Roger Caillois (2004) esta habilidad por parte de la comunidad de hacer uso del tiempo primigenio para renovar una serie de saberes que le dan sentido a su estilo de vida. Una vez identificadas estas categorías, seleccioné los fragmentos de las entrevistas que mejor ejemplifican y explican su uso y significado. De esta manera, las entrevistas no solo proporcionaron información factual, sino que se convirtieron en un material vivo que dialogaba con la observación participante y con el marco teórico.

Los estudios sobre el carnaval en México son extensos considerablemente, reflejando la diversidad y complejidad de esta expresión festiva que se desarrolla a lo largo y ancho del territorio nacional. La literatura existente abarca desde trabajos de corte descriptivo y etnográfico local hasta investigaciones que buscan abarcar zonas extensas y ofrecer una visión panorámica del fenómeno. En esta línea, destaco el trabajo de los antropólogos Newell y Jiménez Gordillo (2023), quienes ofrecen una aproximación regional a los carnavales de México a partir de un análisis bibliográfico que identifica 319 celebraciones en el país. Asimismo, la obra colectiva coordinada por Licona y Pérez (2018) reúne acercamientos etnográficos y multidisciplinares al carnaval en la región Puebla-Tlaxcala. Hernández-Díaz y Castillo Balderas (2019) exploran los carnavales indígenas en el sur de México, al igual que los trabajos de Newell y Cuanalo (2024) y Quiroz Malca (2002).

Si bien estos trabajos ofrecen valiosos acercamientos al fenómeno carnavalesco desde perspectivas regionales y sociológicas, el presente artículo se remite de manera más específica a los estudios de los etnomusicológos mexicanos de Lizette Alegre González (2012) y Gonzalo Camacho Díaz (2007), cuyas investigaciones sobre música ritual y prácticas musicales indígenas desarrollan enfoques metodológicos afines a esta investigación. Los trabajos de Gonzalo Camacho y Lizette Alegre constituyen referentes fundamentales para mi investigación sobre el carnaval de Teotitlán del Valle. Ambos autores, desde aproximaciones teóricas distintas pero complementarias, han iluminado aspectos centrales que encuentro en mi propio objeto de estudio. Camacho, con su análisis de la cumbia en la Huasteca, y Alegre, con su estudio del Toro Encalado y la flauta de mirlitón, han trazado caminos metodológicos y conceptuales que retomo y resignifico.

El principal punto de encuentro entre estos trabajos y el mío es la noción de semiosfera y frontera semiótica propuesta por el semiólogo y teórico de la cultura Yuri Lotman, de la cual ambos autores parten para sus análisis. Tanto Camacho como Alegre entienden la Huasteca[4] como un espacio semiótico donde lo 'adentro' y lo 'afuera' se negocian constantemente. Camacho muestra cómo la cumbia, un género global, se inserta en el sistema musical huasteco mediante un proceso de traducción intersemiótica que la transforma en música ritual. Alegre, por su parte, demuestra cómo la flauta de mirlitón y el Toro Encalado condensan un complejo simbólico que conecta nociones prehispánicas con reelaboraciones contemporáneas. Ambos trabajos me ofrecen herramientas para entender cómo la música 'de afuera' —las cumbias, norteñas y música grupera[5]— se integra en el *jarabe del valle* durante el carnaval teotiteco, transformándose en música 'tradicional' mediante un proceso análogo al que describen.

La figura de los 'viejos', o ancestros es otro punto nodal. En Camacho, los *huehues* del Xantolo y el Carnaval son representaciones de los muertos que, mediante la risa y la sátira, actualizan la memoria comunitaria. En Alegre el Toro Encalado y los disfrazados remiten a

[4] La Huasteca es una región histórico-cultural del centro-oriente de México, situada en la costa del Golfo y compartida por varios estados del país. Habitada por pueblos originarios como los teenek, nahuas, totonacos y pames, constituye una de las principales áreas de diversidad cultural y musical de México, reconocida por tradiciones como el son huasteco y el huapango.

[5] La música grupera es un género popular mexicano desarrollado a partir de la década de 1970, que combina elementos de la música norteña, la banda sinaloense, la ranchera y otros estilos regionales.

entidades vinculadas a la naturaleza, lo divino y los ancestros. En mi trabajo, los *gul* de Teotitlán del Valle son también ancestros que regresan durante el carnaval para reprender a las autoridades y actualizar las relaciones de reciprocidad. La coincidencia no es casual: estamos ante un mismo sustrato mesoamericano que se expresa a través de performances carnavalescos, aunque en contextos geográficos distintos. Sin embargo, mi trabajo se distancia de estos autores al incorporar el giro ontológico. Mientras Camacho y Alegre se mantienen dentro del marco de la semiótica de la cultura, yo propongo que el carnaval no solo *representa* la coexistencia de vivos y muertos, sino que *la hace posible* en un sentido ontológico. En síntesis, Camacho y Alegre me proporcionan un andamiaje teórico-metodológico indispensable: la noción de sistema musical, la semiosfera, la frontera semiótica y el análisis del performance carnavalesco. Pero mi trabajo busca dar un paso más allá, articulando estos conceptos con el giro ontológico para mostrar que el carnaval no es solo un espacio de representación y traducción cultural, sino un dispositivo de producción de realidad donde los ancestros, los vivos y las músicas coexisten en un mismo plano ontológico.

Posicionamiento epistemológico y desnaturalización

Un aspecto central de esta investigación fue la reflexión constante sobre mi lugar como investigador frente al campo etnográfico. Desde el inicio, asumí que no se trataba de 'recoger datos' objetivos, sino de construir conocimiento desde una posición situada. Esto implicó un proceso deliberado de *desnaturalización*: en mi caso no fue aprender a poner en suspenso mis propias categorías occidentales sobre lo que es 'música', 'persona', 'fiesta' o 'tradición'. Sino lo contrario, al ser un habitante de la comunidad que había salido de Teotitlán del Valle para ir a estudiar a la capital del país, muchas de las conductas y categorías nativas las asimilaba como normales, no las cuestiona. Por lo que tuve que hacer el proceso de cuestionarlas, entender que no es lo cotidiano, más que para Teotitlán del Valle. Este proceso de desnaturalización me permitió: identificar contrastes significativos entre mis expectativas iniciales y lo que el campo mostraba; reconocer categorías nativas (como la distinción entre música 'de adentro' y 'de afuera') como objetos de análisis y no como descripciones transparentes de la realidad.

Breve introducción a Teotitlán del Valle

Teotitlán del Valle es una comunidad zapoteca ubicada en la región de los Valles Centrales en el estado de Oaxaca. Se localiza a 31 kilómetros de la capital del estado. Se caracteriza por el uso de la lengua zapoteca (*Dixzhá* o *Dirzaá*) y se mantiene el sistema normativo indígena (Bustillo Marín, 2021), o comúnmente conocido como "usos y costumbres" (Gómez Peralta, 2005, p. 121). Esto significa que "las autoridades del municipio se eligen por asamblea, es decir, de modo directo, unánime y público" (González Luis, 2018). Asimismo, la estructura social se basa en el sistema de cargos[6], en el cual los varones adultos desempeñan servicios, sin remuneración, funciones tanto políticas como vinculados a las ceremonias de la vida comunitaria. Esta lógica del escalafón organiza la vida social e influye en determinadas áreas de la vida social de los habitantes de la comunidad.

El carnaval

El carnaval de Teotitlán del Valle se realiza la semana posterior al Domingo de Pascua. Ocurre durante cinco días, en lo que los muertos – los *gul*[7] - vienen a convivir con los humanos. A lo largo de cada una de las cinco secciones que conforman, el pueblo organizará el carnaval, cuyo principal escenario será el cabildo municipal. Esta festividad es comunitaria y pertenece al orden de lo divino al involucrar a los ancestros, seres divinos que viven en otro plano (González Luis, 2018) y al mismo tiempo también pertenece al orden de lo humano, en el trato que reciben estos ancestros al introducirse en los cuerpos de habitantes vivos. En ella se reestructuran y ratifican los saberes locales, la lógica de *usos y costumbres* y el trabajo comunitario —pero también se rompen las reglas. Si bien el tiempo festivo se caracteriza por la transgresión, el carnaval radicaliza esta condición al punto de mezclar el plano divino con el humano. Las entidades divinas —ancestros y muertos— se acercan a los vivos.

Dentro del hogar en el que se organiza el carnaval de ese día, previo al traslado al municipio, se escogen a cuatro personas quienes disfrazan de dos ancianos y dos ancianas, con

[6] El *sistema de cargos* es una forma tradicional de organización político-religiosa presente en numerosas comunidades indígenas de México. Consiste en una jerarquía de responsabilidades civiles y ceremoniales desempeñadas por los miembros de la comunidad, generalmente como un servicio colectivo y sin remuneración.
[7] Término para referirse a las personas fallecidas o difuntos, en este contexto, se entiende más como a los ancestros, más que personas que han perdido la vida.

trajes tradicionales, máscaras de madera, sombreros, bastones retorcidos (para los varones); lentes negros, mascadas que cubren el rostro, sombrero y canasta (para las damas) (véase ilustración 1). Estos ***viejos*** —como se les llama en español— se presentan diciendo que son los muertos que vuelven al mundo terrenal a convivir con los vivos. Cada anciano va acompañado de su pareja. Son personas muertas que adquieren un cuerpo físico para la festividad: aunque seres divinos, al tener cuerpo son tratados como vivos. Pero por ser viejos muertos que regresan, no se puede ignorar un respeto hacia ellos.



Figura 1 - Viejos llegando al cabildo municipal. Fotografía del autor.

En la persona disfrazada – generalmente un joven o adulto joven – ocurre una dicotomía ontológica: al disfrazarse, adquiere las cualidades de una persona mayor. Quien normalmente debe respetar a los ancianos, ahora es tratado con respeto por los demás. Su identidad cambia: deja de ser el joven para convertirse en un ser distinto, un muerto que regresa del plano divino y vuelve a ocupar un cuerpo físico. Como plantea el antropólogo brasileño Viveiros de Castro, la apariencia de las personas es cambiable. El disfraz se vuelve la apariencia del muerto: ya no importa quién está debajo, sino quién es en realidad y qué dice. Pero este disfraz es temporal.

> El chamanismo amazónico puede definirse como la habilidad que tienen ciertos individuos de cruzar deliberadamente las barreras corporales y adoptar la perspectiva de subjetividades aloespecificas, es decir, pertenecientes a otras especies, con miras de dirigir las relaciones entre éstas y los humanos (Viveiros de Castro, 2004, p. 43).

La antropología ontológica, tal como la entiendo en este trabajo, no busca imponer categorías universales sobre lo que es real o irreal, sino más bien, como señala el antropólogo estadounidense Eduardo Kohn es: "…la exploración etnográfica no reductiva de realidades que no son necesariamente construcciones sociales, de manera que nos permita trabajar conceptualmente con ellas" (Kohn, 2015, p. 315). Esto implica tomar en serio lo que los habitantes de Teotitlán del Valle dicen cuando afirman que los *gul* son los muertos que regresan. No se trata de interpretar estas afirmaciones como metáforas o creencias, sino como descripciones de una realidad que opera con otras reglas ontológicas.

En este sentido, los ancestros que participan del carnaval no son fantasmas ni símbolos. Son, como sugiere el antropólogo alemán Patrice Ladwig "[…] seres con deseos, con gustos, con historias propias. Aparecen de maneras específicas en determinados lugares y momentos; […] y exigen un trato específico como seres sociales" (Ladwig 2013, p. 428). De allí que los *gul* sean tratados con respeto, que se preste a la pantomima y se les sirva alcohol. No una representación: es una interacción social con entidades que, por esos días, son tan reales como los vivos. Esta ampliación de lo social más allá de lo humano es una de las apuestas centrales de mi trabajo. Como advierte el sociólogo y filósofo francés Bruno Latour, "Tendemos a limitar lo social a los humanos y las sociedades modernas, olvidando que el dominio de lo social es mucho más extenso que eso." (Latour, 2008, p. 20).

Pero ¿cómo entender a estas personas que son, al mismo tiempo, jóvenes y viejos, vivos y muertos? El antropólogo estadounidense Roy Wagner nos propone que, en lugar de pensar en individuos o en colectivos, pensemos en la *persona fractal*: "[…] es siempre una entidad con la relación integralmente implicada" (Wagner, 2013, p. 87). El *gul* no es una parte que representa un todo, ni un todo que se expresa en una parte. Es, más bien, un pliegue donde se condensan múltiples relaciones: su familia, los ancestros que encarna, el trabajo que ha realizado, la comunidad que lo reconoce. "La fractalidad, entonces, se relaciona con, se convierte en y produce el todo, algo tan diferente de una suma como de una parte individual" (Wagner, 2013, p. 91). El joven disfrazado de viejo no está 'representando' a un ancestro: por unos días, 'es' ese ancestro, porque la fractalidad de su persona se ha reconfigurado. Esta comprensión de la persona fractal implica, necesariamente, una crítica al construccionismo social que pretende explicar todas las diferencias culturales como variaciones de una misma naturaleza humana. Como señalan el antropólogo francés Philippe Descola y el antropólogo

islandés Gísli Pálsson, "…las concepciones de la naturaleza son construidas socialmente y varían de acuerdo con determinaciones culturales e históricas…" (Descola y Pálsson 2001, p. 101). Pero el giro ontológico va más allá: no solo reconoce que las concepciones varían, sino que las 'realidades' mismas pueden ser distintas.

En este punto, encuentro un diálogo fértil con la noción de *cyborg* de la filósofa y bióloga estadounidense Donna Haraway. El *cyborg* es "un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" (1995, p. 253). Pero el *cyborg* es una herramienta para pensar las fronteras transgredidas, las identidades parciales. "Así, el mito de mi *cyborg* trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político" (Haraway. 1995, p. 262). El *gul* es, de alguna manera, un *cyborg:* un híbrido de joven y viejo, de vivo y muerto, de humano y divino. Y en su performance carnavalesca, transgrede las fronteras que la vida cotidiana mantiene rígidas. Haraway nos recuerda que "un mundo *cyborg* podría tratar de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de identidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios" (Haraway, 1995, p. 263). En Teotitlán del Valle, los habitantes no temen el parentesco con sus ancestros; lo celebran. La *persona fractal* de Wagner y el *cyborg* de Haraway convergen, entonces, en un mismo proyecto: cuestionar la idea de un sujeto autónomo, indivisible, idéntico a sí mismo. Como afirma el antropólogo danés Martin Holbraad, "Los seres humanos, de acuerdo con esta imagen, no se distinguen del mundo al ponerlo bajo control con sus convenciones, sino que participan de la capacidad inherente del mundo de transformarse a sí mismo al transgredir las categorías convencionales…" (Holbraad, 2014, p. 128). El carnaval es esa transgresión.

Regresando a la experiencia etnográfica, poco a poco llegan otros jóvenes disfrazados de diversos personajes – famosos locales, figuras de televisión, políticos y otros – al lugar de encuentro del carnaval y se suman al grupo inicial con destino al cabildo municipal. El desfile lo encabezan los coheteros[8], anunciando la salida; detrás sigue la banda de música. A continuación, aparecen los *gul* (los ancestros mayores) cuyos personajes principales son los ancionas (viejos/ancestros) y sus acompanantes *guliush* o *xhos* o *sros* representando a las

[8] Los coheteros son las personas encargadas del lanzamiento de cohetes (artefactos pirotécnicos) durante las celebraciones religiosas y populares en México.

abuelas, la parte femenina, pero también la parte seductora, juguetona, erótica, de ahí el nombre *xhos* que significa 'rosa' en zapoteco. Finalmente, caminan los organizadores de la fiesta – humanos vivos – quienes llevan los presentes para el presidente municipal y su cabildo.

Como avanzada envían a dos personajes llamados *chihuahuas* —por el parecido de sus máscaras con esa raza de perros. Estos *gul* se adelantan para anunciar que el grupo mayor vene en camino. Otra de sus funciones es preservar la paz y enfrentarse a los *galguty*, un tipo de *gul* cuya única intención es provocar peleas y alborotos. Estos *galguty* representan el mal: su misión es arruinar la festividad y hacer el mal, por lo que se presenta esta dicotomía entre bien y el mal.

Al llegar al municipio, los *gul* mayores piden permiso para entrar en la presidencia. Una vez obtenida la autorización, presentan diversos regalos: comida, fruta, alcohol, cigarros. Piden permiso para bailar en la explanada municipal y hablan con la autoridad en zapoteco, usando el *shtis diu*. Dialogan con ellos, los reprenden y les llaman la atención por las faltas cometidas y lo malo que han hecho en sus puestos; los exhortan a mejorar y cumplir con sus obligaciones. Así lo relatan los habitantes de la comunidad.

> (…) Si alguna autoridad, si algún representante de la autoridad, principalmente el presidente, está saliéndose fuera de lo que debiera ser la autoridad, algún detalle, a eso vienen…a eso he venido, a corregirte para que no hagas quedar mal a tu abuelo; aquí está tu abuelo.Bueno, así era antes; ahorita ya no he escuchado mucho. (Ángel Mendoza Ruíz, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 15 de abril de 2017)
>
> (…) primero la presentación con la autoridad, desde luego, ¿no? Aconsejando: "Te debes de conducir así y así, para que no hagas quedar mal a tu abuelo y todo eso; aquí yo ya estoy, vengo. Sus clásicas palabras ¿verdad? Ya ellos son muy listos para todo esto. Y entre eso, vienen algunas cositas chuscas, para hacer reír a la gente, ¿no? (Ángel Mendoza Ruíz, comungan todo su empeño, porque ellos aún son jóvenes; ellos cuando estuvieron en ese lugar, hicieron todo de su parte. […] Los consejos de los abuelos dicen: – "Yo me tardé mucho tiempo en llegar, me tomé un año para poder llegar hasta acá, para darte los consejos que debes de llevar, que debes de tomar en cuenta para que puedas dirigir a tu pueblo, que seas un buen líder, pero un buen líder para el beneficio de la comunidad, no un buen líder para ti solo". Es algo que te sorprende, porque no es solo ir a cotorrear; es toda una responsabilidad. […] Que no está bien lo que está haciendo, que tiene que caminar de forma recta, porque después vienen las consecuencias:"Estás provocando que entre en el seno de tu hogar entre la desconfianza, reine el conflicto; por favor pon mucha atención a lo que te estoy diciendo, porque ser abuelo es mucha responsabilidad; ser padre de familia como tú, yo ya pasé por ahí; tienes que caminar por el camino recto. (Mariano Sosa Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 2017).

> […] le dicen al presidente –te acuerdas cuando hiciste esto o fuiste allá y aquí está tu jefe, venimos para llamarte la atención porque no te estas portando bien, tiene otra señora- Ya empiezan con sus carcajadas (Benjamín Bazán Mendoza, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 16 de junio de 2017).

Durante este momento se presenta el performance verbal y corporal, estos personajes despliegan una serie de herramientas literarias y vocales, frases y conceptos. Entre ellas, se encuentran "fórmulas especiales que señalan el performance, tales como aperturas y cierres convencionales" (Bauman, 1975, p. 299). Los *gul* recurren al uso de un lenguaje figurativo, emplean metáforas, alegorías, expresiones que únicamente entienden los lugareños. También hacen uso de "recursos estilísticos formales tales como ritmo, armonía vocal, otras formas de paralelismo; patrones prosódicos especiales de tempo, tensión, altura; patrones paralingüísticos de calidad de voz y vocalización" (Bauman, 1975, p. 299).

Representan la voz de un viejo; buscan el ritmo lento del discurso de un anciano, también buscan un sonido grave, rasposo para representar la voz de una persona de edad avanzada. Por otro lado, las *guliush* tienen que tener una voz aguda, con una risa que simula el sonido de un guajolote[9] o pavo. Por lo que tienen elementos prosódicos y paralingüísticos específicos. La audiencia espera con alta expectativa la habilidad del *gul* en el dominio del discurso, de la imitación y del despliegue de la voz de viejo. Esperan que, al mismo tiempo, represente con respeto la tradición y sea ingenioso al pronunciar su discurso. Debe moverse entre el respeto y la burla hacia el presidente y sus regidores, la originalidad de sus historias y la forma de responder a las preguntas que les hacen. Los ancestros representan la burla, la comedia y la sátira, pero también de la sabiduría, el conocimiento, el respeto y la tradición.

Se reconoce esta habilidad verbal: "Hay personas que tienen talento para eso [para hablar] y buscan y hablan y, de repente, la gente se está riendo por la forma en que lo dijo. Y ese es el chiste también de los viejitos que alguien busque la forma de cómo hacer reír a la gente, pero sin grosería" (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017). Con frecuencia, estos *gul* deben desarrollar historias, relatos de las aventuras que han vivido para llegar hasta donde están.

Como señala la antropóloga mexicana Trejo Barrientos (2014, p. 209): "El tiempo mítico está construido de aparentes contradicciones donde el tiempo pasado se vuelve un

[9] *Guajolote* es el nombre en México para el pavo (*Meleagris gallopavo*), ave originaria de Mesoamérica.

continuo presente cada vez que es evocado". Los *gul* recurren al tiempo mítico o primigenio y describen la ambigüedad de su mundo, de su propia dimensión. Pero al mismo tiempo, apelan a elementos de la vida cotidiana para hacer comprensibles sus aventuras a los humanos vivos. Cuentan las proezas y desventuras que padecieron, describen los lugares, los parajes y los senderos que cruzaron para llegar a Teotitlán del Valle. Estos *gul* también refuerzan en cada momento su condición de viejos. Son los abuelos. Por eso, siempre que pueden, dicen quiénes son, buscan parentela entre los vivos o inventan familias, lugares, etc. Es común escuchar frases como: "soy el padre (madre) de tal…", "soy el tío", "soy el abuelo (abuela) de tal…". Son nuestros abuelos, los ancestros, los seres que vivieron en Teotitlán del Valle hace décadas y siglos. Son seres divinos que fueron y siguen siendo personas, agentes sociales activos. Su tiempo es otro, no tiene sentido para los humanos vivos. "De hecho, son nuestros abuelos, son nuestros abuelos *Dush Kúlum*[10], nuestros abuelos abuelos abuelos (ancestros)" (M. Sosa Martínez, comunicación personal, 2017)."

Otro elemento destacado de los *gul* – y de todos los personajes – es su forma de actuar, los gestos y conductas que despliegan. Como señala Caillois (2004, p. 129): "La fiesta, en efecto, no comprende solo orgías consumidoras, de la boca y del sexo, sino también orgías de expresión del verbo o del ademán". Los viejos hombres radicalizan los movimientos del ser humano vivo: exageran sus gestos, simulan dolores de huesos, problemas para caminar o subir escaleras, andan encorvados y cansados con problemas en la cadera, en los pies, en la espada, y de un momento a otro realizan saltos y movimientos bruscos.

Por otro lado, las mujeres tanto las *xhos* como todos aquellas que se visten con minifalda, tacones, y medias, exageran gestos sexuales y eróticos, satirizando la forma de ser viva y recordando la sensualidad que alguna vez tuvieron. Así se observan movimientos de cadera, minifaldas muy cortas y escotes pronunciados. Es común que provoquen a los hombres del público con besos, caricias y otros gestos. De esta manera, se ponen en juego conductas que en la vida cotidiana serían mal vistas, pero en este contexto resultan tolerables y generan risa en el público. "Los actos no se quedan atrás: mímicas eróticas, gesticulaciones violentas, luchas simuladas o reales" (Caillois, 2004, p. 129). El ser, un *gul***,** despoja de manera casi natural sin

[10] Término para referirse a nuestros abuelos/antepasados con quienes hay un tipo de vínculo (sanguíneo o cultural), no confundirse con el término *Ben Gulal*, que son antepasados que vivieron en Teotitlán y ya murieron, pero con los que no hay algún tipo de relación o reconocimiento.

cuestionamiento al portador del cuerpo físico. El desprendimiento es algo naturalizado, de lo cual no se queja, sino que se deja llevar en un mar de identidades perdidas.

Jarabe del Valle

Hago una descripción rápida de la acepción que existe dentro de la comunidad sobre el *jarabe del valle*, una práctica músico-dancística tradicional de Teotitlán del Valle y el Valle de Oaxaca. Se baila en festividades del orden humano: bautizos, bodas, cumpleaños y aniversarios. El término tiene dos acepciones: 1) la práctica dancística —el evento en sí— y 2) la música (González Luis, 2018). El *jarabe del valle* suele entenderse como una danza necesaria para dar solemnidad a una festividad y sobre todo en la que se reconocen las relaciones sociales (compadrazgos y apadrinamientos). En su forma de baile, esta se desarrolla en secciones con determinado número de parejas, siendo las personas más importantes quienes bailan primero y al final, y las menos importantes en las secciones intermedias.

En su acepción musical, el jarabe debe entenderse como una forma más que como un género fijo. Funciona como una suite o popurrí que integra diversos sones, corridos, chilenas, zapateados, así como música norteña y ranchera, muchos de ellos en compases de 6/8, 3/4, 2/2 y 4/4. Como comenta Lorenzo Jiménez Martínez: "Parte de la noche comienzan los jarabes... ¿Qué es lo que pasa ahí? Los jarabes, *jarabe del valle*, se tocan diferentes sones, hay infinidad de sones que se tocan en nuestra banda del pueblo, de acá". (Lorenzo Martínez, comunicación personal, 9 de julio de 2017). Las bandas de viento que tocan este jarabe lo aprenden de manera oral, en la práctica. Estas agrupaciones tienen una tradición muy arraigada en Teotitlán del Valle (González Luis, 2018). Su participación en las festividades y su forma de enseñanza las han convertido en un símbolo representativo de la comunidad.

Música de adentro y 'de afuera'

Las prácticas en la comunidad me mostraron la presencia de una dicotomía entre las festividades del orden de lo humano y las del orden de lo divino (González Luis, 2018). La diferencia reside en para quién es la fiesta y qué se celebra. Asimismo, las características de estas festividades han determinado qué tipo de música puede tocarse en cada una. También encontré que el repertorio se divide entre la música con la que los habitantes se identifican más y aquella que consideran ajena. Las piezas de carácter religioso, así como el *jarabe del valle*, marchas,

oberturas, pasodobles, valses, danzones, chotises, aires, sinfonías, polkas, mazurkas, boleros y baladas son conocidas como música 'tradicional'. En cambio, los corridos, las norteñas y las rancheras son referidas por la gente como música 'de afuera'.

> No gustaba ese tipo de música, mas ahora lo del jaripeo[11], pero ahora los jóvenes, hay esas tendencias, van mucho a los pueblos, jaripeos […] ya luego empiezan a pedir jaripeo, música de jaripeo. (Ángel Mendoza Ruíz, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 2017).
> Tocamos los sones, las chilenas, lo que los jinetes pedían pues, pedían este… este… por ejemplo: Juan Colorado, El Este… Toro de Once, Camino Real de Colima, o sea cosas de lo que es jaripeo. (Lorenzo Jiménez Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 9 de julho de 2018).
> Pues tocan melodías rancheras, marchas, pero también, melodías rancheras como de Sinaloa, propias del centro de la repúblicas, incluso como de tambora, así. (Domingo Gutiérrez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 18 de julho de 2016)

De acuerdo con Camacho, una cultura musical es el "conjunto de hechos musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad" (Camacho Díaz, 2007, p. 26). La inscripción de la música en un contexto histórico socialmente estructurado requiere abordar no solo los fenómenos sonoros, sino también su articulación con las dimensiones económica, social e histórica en las que se inserta.

La música 'de afuera' – también llamada 'moderna', 'de jaripeo' o 'actual' – se refiere a todos los géneros externos que se tocan con conjuntos parecidos a las bandas de viento como música grupera o de tamborazo. Son géneros que los músicos locales adoptan al trabajar en pueblos vecinos y en la ciudad. La gente de la comunidad se refiere a ella como la música externa.

Jarabe y carnaval

Una vez expuestos los términos musicales que operan dentro de la comunidad, así como la división de las festividades, podemos comenzar a entender la complejidad del carnaval. Este se mueve entre ambos tipos de fiesta: la presencia de los ancestros lo incorpora al orden divino, mientras que la práctica misma – la música 'de afuera', la forma y la conducta de los ancestros

[11] El *jaripeo* es una celebración tradicional mexicana similar al rodeo, cuya principal atracción consiste en la monta de toros bravos. Suele formar parte de fiestas patronales y otras festividades comunitarias.

– lo acerca a las festividades del orden humano. Pero esta ambivalencia responde más bien a una forma de actualización de saberes a partir del desorden y el caos. Durante el carnaval se establecen secciones intercaladas de un jarabe más 'tradicional' con secciones donde se incorporan piezas 'de afuera':

> (…) antes de que empiece lo formal, ahí es donde aprovechan las bandas para tocar músicas populares. (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017).
> En la actualidad tocan mucha música grupera, de tamborazo, música moderna; aunque, tocan jarabe a la hora que baila lo que es la autoridad, y ahí si no pueden meter una música moderna; tiene que ser jarabe lo que baila todo lo que es el miembro del Honorable Ayuntamiento. Después de que bailan ellos, empiezan de nuevo con la música moderna. (M. Sosa Martínez, comunicación personal, 2017).
> Se interpretan varias melodías, la banda toca tanto la música popular del momento, como las melodías populares que suenan en la radio o que la gente baila. Y, en el momento solemne, con la autoridad municipal, ellos ya bailan el jarabe. (Domingo Gutiérrez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 18 de julio de 2016).

Todos los interlocutores anteriores coinciden en la descripción de este momento: entienden que existe un espacio de solemnidad, precedido de un espacio de descontrol, y que durante todo el jarabe sucederá lo mismo. Estarán secciones en las cuales la banda tocará piezas de a modo de son o jarabe, sin letra, únicamente con banda de música. En mis experiencias etnográficas, he logrado identificar canciones de distintos géneros arreglados para que se puedan tocar dentro del jarabe, música norteña, tamborazo, grupos como la banda chilena de rock *La Ley*, la banda hispano-mexicano de pop rock *La Quinta Estación*, la dupla argentina de eletropop *Miranda!*, así como canciones como *Cuatro Milpas*, *La cucaracha*, *Los palomos se casaron* y *El sauce y la palma*.

Para ejemplificar este proceso, expongo el caso de la canción *Provócame*[12],. Aunque ha sido interpretada por distintos artistas, como *Chayanne, Carín León*, en México la versión grupera popularizada por *Vallarta Show*[13] constituye la referencia utilizada en este análisis. En la nota al pie se incluyen dos registros sonoros: el primero corresponde a la versión grupera de

[12] *Provócame* es la versión en español de la canción *Turn Me On*, compuesta por los neerlandeses Marcel Schimscheimer y John Van Katwijk, con adaptación de Honorio Herrero. Popularizada internacionalmente por el cantante puertorriqueño Chayanne, la canción ha sido reinterpretada por diversos artistas y en distintos géneros musicales, entre ellos la versión grupera del grupo mexicano Vallarta Show, mencionada por el autor.
[13] Versión grupera de *Provócame*, interpretada por el grupo mexicano Vallarta Show: https://www.youtube.com/watch?v=-eHasNIG4a4 (consultado el 23 jul. 2026)

Vallarta Show y el segundo a la adaptación para banda de viento interpretada durante el carnaval de Teotitlán del Valle en 2025[14]. A partir del minuto 30:00 de este último registro, puede escucharse dicha adaptación en la que se observan importantes transformaciones con respecto a la versión grupera: el tempo es más acelerado, la instrumentación se adapta al formato de banda de viento y la línea melódica, desprovista de texto, es interpretada por los clarinetes. La practicidad de la música y de la banda de viento, permiten que este arreglo se pudiera integrar del momento permitido dentro del carnaval, en el cual los ancestros comienzan a bailar en el centro de la plaza rodeados de vecinos de la comunidad quienes vienen a verlos.

El carnaval es descontrol, desorden, curiosamente precedida y antecedida por orden en un tipo de ciclo. En este desorden las jerarquías se rompen: los jóvenes se vuelven viejos, la música 'de afuera' se toca para los seres divinos, el tiempo se vuelve ambiguo, el consumo de alcohol y la borrachera son permisibles, el descontrol irrumpe frente al palacio municipal. Todo se invierte para luego volver a darle forma a todo. La música se vuelve parte del *performance*, pues tocar música 'de afuera' a los seres divinos es parte de esta inversión. Pero al mismo tiempo que crea un espacio de desorden, la música cumple otra función: la música 'de afuera' va insertándose en la música 'tradicional'. El jarabe funciona como el filtro para introducir piezas de afuera en la tradición. Y ligado a esto están los momentos para hacerlo. Son los momentos de fiesta descontrolada – cuando todos están más alcoholizados, o cuando lo divino se vuelve humano – se pueden tocar las piezas nuevas a modo de jarabe. Estos momentos son sobre todo el carnaval. Como comenta Bazán Mendoza (2017): "... pero ya más adelante ya se tocan los corridos, tamborazo, todo pues". Si bien esta música ha tenido una crítica negativa en la comunidad, ahora es bien recibida, bien vista, y su ejecución ya no genera rechazo.

Estos eventos dinamizan la estructura musical local: logran que se integren nuevos repertorios y que tanto las músicas 'de afuera' como las 'tradicionales' se vuelvan más variadas y extensas. Así se evita el olvido de ambos géneros y se actualizan, pues la música 'tradicional' está llena de piezas que en su momento fueron música 'de afuera'. Esta dinámica no es exclusiva de la música: también es parte del carnaval como reestructurador del orden, de las lógicas y de la actualización de los saberes locales. Como señala Caillois (2004, p. 108): "La fiesta se presenta, en efecto, como una actualización de los primeros tiempos del universo…". Durante

[14] Adaptación de *Provócame* para banda interpretada durante el carnaval de Teotitlán del Valle (2025): https://www.youtube.com/watch?v=agQhi6r-knI (consultado el 23 jul. 2026).

el transcurso del carnaval el alcohol se va distribuyendo entre los *gul* y el cabildo "… porque el derroche y la destrucción, formas de exceso, entran por derecho propio en la esencia de la fiesta." (Caillois, 2004, p. 102). Este convivio, lleno de frenesí y fiesta, va reforzando los lazos entre el mundo de los vivos con el mundo de los ancestros, siendo estos últimos quienes tienen injerencia en el devenir del futuro de la comunidad, por lo que el trato a ellos debe ser cuidado. Cuando terminan de bailar todos los integrantes del cabildo, pasan a bailar los cuatro *gul* mayores, el jarabe final y más importante, posterior a eso parten rumbo a otro destino a seguir la fiesta.

El siguiente destino de los viejos es la casa del niño que fungió como centurión durante la Semana Santa, en la cual realizarán la misma secuencia ritual realizada en la explanada municipal y, posteriormente, regresan al lugar donde todo comenzó, para bailar los últimos jarabes. Como observa Roger Caillois al describir la culminación de la fiesta carnavalesca, esta "suele terminarse de manera frenética y orgiástica en un libertinaje nocturno de ruido y movimiento que los instrumentos más burdos, tocados a compás, transforman en ritmo y en danza." (Caillois, 2004, p. 102). Esta dinámica se repite durante los cinco días, hasta concluir el carnaval.

Discusión: música, frontera semiótica y persona fractal

El carnaval se convierte en un tiempo de desorden en el que se entrelazan ambos planos: el divino y el humano. Durante este tiempo sagrado, tiene lugar un desorden ritual mediante el cual se refuerzan los saberes locales. Como señala Caillois (2004, p. 120): "… se advierte siempre una época en que los difuntos tienen libertad para dispersarse entre los vivos". Esta fiesta refuerza la lógica local, actualiza las tradiciones basadas en el trabajo comunitario, el beneficio común y como señala Trejo Barrientos "…nos advierte que entre humanos y potencias divinas existe una misma comunalidad" (Trejo Barrientos, 2014, p. 409). El carnaval – y muchas de las festividades de la comunidad – mantiene la forma de pensar local, orienta las conductas de los habitantes y muestra la realidad de las sociedades indígenas donde las relaciones sociales trascienden lo humano, siendo precisamente estas relaciones las que conforman a la persona social. Hacer sociedad es un trabajo comunitario, pues el trabajo de todos construye a las personas. Esta festividad resulta necesaria en un tiempo en el que el trabajo asalariado, el pensamiento capitalista y la globalización han penetrado en la conciencia de los

humanos vivos de Teotitlán del Valle. Hoy en día es común que algunas personas rechacen asumir un cargo público, desvíen recursos, no presten ayuda en los tequios o se apropien del dinero de los cargos públicos.

La sociedad en Teotitlán del Valle está conformada por diversas personas cambiantes, con relaciones ontológicas diferentes. Uno de los aportes que retomo de Wagner y Haraway es el cuestionamiento de las formas de constituir a la persona. La fractalidad de Wagner se basa en la indefinición, y utilizo este concepto para pensar la ontología de la persona en Teotitlán del Valle. El viejo o el *gul* es en parte viejo y joven, divino y carnal. Es un ser dinámico, muerto y, por unos días, vivo. La fractalidad de Wagner se manifiesta ante la imposibilidad de determinar fijamente a las personas. El elemento constituyente del ser dentro de la comunidad es el trabajo: se reconoce el trabajo dado a la comunidad en los cargos públicos, el trabajo como elemento de vida, que se manifiesta tanto en el *jarabe del valle* como en el sistema de organización local (González Luis, 2018). De la misma manera pasa en la música. La música es un elemento fractal, pues la música 'tradicional' solo se puede entender en tanto exista música 'de afuera', se apropia de esta y vive por ella. Si bien intenté no entender la práctica del carnaval como un conjunto de signos: "En otras palabras, metodológicamente cancelamos la idea de tratar al ritual como si fuera única y exclusivamente un signo o, en su defecto, una estructura simbólica" (Trejo Barrientos, 2014, p. 39). No pude dejar de lado la constitución de significados o la creación de categorías creadas por parte de la comunidad. Pues los conceptos de música 'tradicional' y 'de afuera', son conceptos que la misma comunidad ha creado a partir de su realidad y no chocaban con mi primera premisa.

Retomo de Iuri Lotman los conceptos de semiosfera, frontera y texto (Lotman, 1996, p. 23). El concepto de frontera no se refiere a un espacio físico sino a un conjunto de "filtros traductores"; es el resultado del contacto entre entidades semióticas y funciona como un mecanismo que posibilita distintas y complejas estrategias de traducción de un código a otro. La frontera establece, así, un dispositivo dialógico, es decir, un mecanismo de intercambio de información. Además, estimula una de las funciones del mecanismo comunicativo: la generación de nuevos textos.

Dentro de la comunidad se aprecia el contacto entre la cultura global y la cultura local como una relación entre dos entidades semióticas distintas. Tomando en cuenta los conceptos de 'tradicional' (como 'dentro') y 'de afuera' ('moderno') y 'de jaripeo', es posible vislumbrar

la concepción de un mundo externo. Se genera un contraste con una realidad que los habitantes asumen como suya: un territorio que les pertenece, una lengua y conductas que reconocen y comparten con otros. El mundo de afuera representa lo moderno, lo tecnológico, lo dominante, rápido, frío y estridente; algo violento y ajeno que se percibe en contraste con la música 'tradicional'. Este contacto con lo ajeno simula un choque que pone en circulación una serie de elementos que viajan de un lado al otro. La música 'de afuera' entra en una zona donde se genera un proceso dialógico por el cual se va convirtiendo en música tradicional. Pero este proceso también ocurre entre lo divino y lo humano, "... con el consecuente intercambio de significados entre estos dos campos semióticos" (Camacho Díaz, 2007, p. 169). La exclusión de la letra en los *jarabes***,** los arreglos para banda sinfónica los momentos en que se permite su ejecución, la conformación de espacios, e incluso la crítica hacia este tipo de música, evidencian la aceptación de su incorporación: una aceptación que ha sido un proceso temporal.

> Tocamos de todas, desde que llegamos tocamos con las músicas de… se puede decir que hoy en día pues… las tamboras están de moda ¿no? Pero como no tenemos cantante lo hacemos línea melódica, pero es el tema que hay sonado, a través de las radios pues, entonces ahí nos acoplamos como. Y si, desde ahí tocamos las tamboras, las chilenas de la costa, de la sierra también, sones de la sierra y porque no de nosotros también. Y ahí combinamos que cosa, así se desarrolla un carnaval. (Lorenzo Jiménez Martínez, Teotitlán del Valle, comunicación personal, 9 de julio de 2018).

Anteriormente señalé que el proceso de incorporación de nuevas piezas ocurre mediante su modificación a modo de jarabe o son. Este es el mecanismo por el cual la música 'de afuera' se integra a la música 'tradicional'. Retomando a Lotman, se aprecia un diálogo continuo entre ambas, en el que la transferencia de elementos es constante. La música 'de afuera' pasa por un filtro – una frontera – donde se reconstruye: se le despoja de la letra, se incorpora al ritmo del jarabe y se adapta al nuevo espacio. Como me comentó Lorenzo Jiménez Martínez (comunicación personal, 2018): "... el piojo y la pulga, eso se toca cuando hay carnaval, ahí se mete todo tipo de sones, se mete la cucaracha, se mete Sauce y la palma, pero ya ritmo de sones digamos, o como dijo, *El piojo y la Pulga, El Gavilán Pollero, Mira Luisa*[15] u otras cositas…".

[15] *La Cucaracha, Sauce y la Palma, El Gavilán Pollero, El Piojo y la Pulga y Mira Luisa* forman parte de un repertorio ampliamente difundido de la música popular mexicana. Estas piezas han circulado durante décadas en diversas tradiciones musicales regionales, como la ranchera, el norteño, las bandas de viento y el repertorio de mariachis, y han sido popularizadas por numerosos intérpretes, así como por el cine mexicano de la denominada Época de Oro.

Otro vecino de la comunidad me reiteró esa idea: "Antiguamente eran canciones que ya son jarabe, tenían letra. Los músicos ya lo hicieron en jarabe" (M. Ruiz Bautista, comunicación personal, 2017).

Este proceso de incorporación musical es lento, pero constante. La ejecución de música 'de afuera' en las festividades puede causar crítica y cierto rechazo, pero su adaptación al jarabe la somete a un proceso de aceptación. Es durante los momentos de fiesta o descontrol donde su ejecución se vuelve permisible. Si bien la música 'de afuera' representa la modernidad y la otredad, puede configurarse para ser entendida como parte de la tradición. El tiempo cumple aquí su papel: la presencia de estas piezas se va difuminando entre las diversas festividades, logrando una incorporación absoluta de este tipo de música, lo que culmina en una expansión de la música 'tradicional' y le da continuidad a un sistema que se adapta al mundo actual. Ahora bien, el concepto de 'tradicional' puede generar confusión, pues suele entenderse como un elemento ligado a la costumbre. Pero hay que dejar claro que no remite del todo a esa concepción. Retomando a Wagner (2013), 'tradicional' hace referencia a los campos de *lo dado* y *lo construido*. La música 'tradicional' debe entenderse como aquello dado, puesto en la realidad de los teotitecos. No alude a su presencia longeva en la vida comunitaria, sino a su concepción dentro de ella. La música 'tradicional' es un elemento que vive en la existencia de los habitantes de la comunidad: ahí ha estado siempre y nunca se ha cuestionado su existencia. Es algo dado, ligado a lo existencial. Su carácter tradicional está ligado a su presencia en las prácticas, en contraste con la música 'de afuera', que se entiende como un elemento impuesto, construido por una sociedad externa.

Conclusión

El carnaval en Teotitlán del Valle no constituye una ruptura total con el orden cotidiano, sino un proceso de reestructuración y actualización. La música no lo acompaña pasivamente: opera como un dispositivo de actualización de saberes. Los personajes que regañan al presidente municipal no actúan desde la nada; su autoridad proviene de que en ese momento son ancestros y su calidad semidivina, su experiencia y su sabiduría los invisten de ese derecho. De igual manera, la música que suena en el carnaval está atravesada por esta lógica. La distinción entre música 'de adentro' y música 'de afuera' adquiere todo su sentido cuando se entiende que lo 'de adentro' no es solo lo antiguo o lo auténtico, sino lo que ha sido legitimado por su uso en

las prácticas locales. Lo 'de afuera' se vuelve 'de adentro' cuando la comunidad lo hace suyo a través del jarabe como filtro, de la práctica repetida. La música, entonces, no solo representa la coexistencia de vivos y muertos: la hace posible.

Esta investigación ofrece dos aportes principales. En el plano empírico, documenta un caso de actualización musical en un carnaval zapoteca, mostrando cómo el *jarabe del valle* funciona como mecanismo de incorporación de repertorios 'de afuera'. En el plano teórico, articula la semiótica de Lotman con el giro ontológico (Viveiros de Castro Wagner, Strathern y Haraway) para analizar la música como un operador de fronteras semióticas y ontológicas, ofreciendo una articulación poco explorada en la etnomusicología en Latinoamerica. En el plano metodológico, el proceso de desnaturalización desde adentro —siendo el investigador originario de la comunidad y habiendo tenido que distanciarse para analizar— ofrece una reflexión desde el posicionamiento epistemológico en contextos indígenas. Como limitación, el trabajo de campo se concentró en los años 2015 y 2018, por lo que no se documentaron posibles transformaciones posteriores a la pandemia. Asimismo, el análisis musical se centró en el repertorio y los discursos, quedando pendiente un estudio más detallado de los parámetros sonoros (ritmo, armonía, timbre) en el proceso de *jarabeización*.

Referencias

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette Amalia. **Viento arremolinado, el Toro Encalado y la flauta de mirlitón**. México: CONACULTA, 2012.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist,** v. 77, n. 2, p. 290-311, 1975.

BUSTILLO MARÍN, Roselia. Sistemas normativos internos y sentencias fundacionales del Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación. Veinte años de una línea jurisprudencial. In: **Sentencias fundacionales. La creación del derecho electoral**. México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación, 2021.

CAILLOIS, Roger. **El hombre y lo sagrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

CAMACHO DÍAZ, Gonzalo. La cumbia de los ancestros. Música ritual y **mass media** en la Huasteca. In: **Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca**. Xalapa: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007.

DESCOLA, Philippe; PÁLSSON, Gísli. Construyendo naturalezas, ecología simbólica y práctica social. In: **Naturaleza y sociedad: perspectivas antropológicas**. México: Siglo XXI, 2001.

GÓMEZ PERALTA, Héctor. Los usos y costumbres en las comunidades indígenas de los Altos de Chiapas como una estructura conservadora. **Estudios Políticos**, n. 5, p. 121–144, 2005.

GONZÁLEZ LUIS, Ricardo. **¿Quiénes son los que bailan? Música y carnaval en Teotitlán del Valle, Oaxaca**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018. Disponible en https://repositorio.unam.mx/contenidos/quienes-son-los-que-bailan-musica-y-carnaval-en-teotitlan-del-valle-oaxaca-318410

HARAWAY, Donna J. **Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza**. Madrid: Cátedra, 1995.

HERNÁNDEZ-DÍAZ, Jorge; CASTILLO BALDERAS, Estefanía. Carnavales indígenas en el sur de México: entre la relación de las normas y la transgresión. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA, 32., 2019. **Anais de** Asociación Latinoamericana de Sociología, 2019.

HOLBRAAD, Martin. Tres provocaciones ontológicas. **Ankulegi**, n. 18, p. 127–139, 2014.

KOHN, Eduardo. Anthropology of ontologies. **Annual Review of Anthropology**, v. 44, p. 311–327, 2015.

LADWIG, Patrice. Ontology, materiality and spectral traces: methodological thoughts on studying Lao Buddhist festivals for ghosts and ancestral spirits. **Anthropological Theory**, v. 12, n. 4, p. 427-447, 2012.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LICONA VALENCIA, Ernesto; PÉREZ PÉREZ, Martha Ivett. **El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala**. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 2018.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto**. Madrid: Cátedra, 1996.

NEWELL, Gillian Elisabeth; DOMÍNGUEZ CUANALO, Delia del Consuelo. **El carnaval y su expresión en la diversidad cultural de México: aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales**. Puebla: Red Nacional de Estudios sobre Carnaval y Otras Fiestas Tradicionales; BUAP; UNICACH, 2024.

NEWELL, Gillian Elisabeth; JIMÉNEZ GORDILLO, Nancy Karel. Los carnavales de México: una aproximación a su regionalidad y regionalización. **Revista Pueblos y Fronteras Digital**, v. 18, 2023.

QUIROZ MALCA, Haydée. **El carnaval en México: abanico de culturas**. México: CONACULTA, 2002.

TREJO BARRIENTOS, Leopoldo. **Sonata ritual: cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. In: **Tierra Adentro, territorio indígena y percepción del entorno**. Copenhague: IWGIA, 2004.

WAGNER, Roy. Persona fractal. In: **Cosmopolíticas: perspectivas antropológicas**. Madrid: Trotta, 2013.