

ESTUDIOS DE ANTROPOLOGÍA BIOLÓGICA

VOLUMEN XVIII-2

Editores

Bernardo Adrián Robles Aguirre

Maía Elena Sáenz Faulhaber

Liliana Torres Sanders



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia

 **CONACULTA**



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS
INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
ASOCIACIÓN MEXICANA DE ANTROPOLOGÍA BIOLÓGICA
MÉXICO 2016

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL: LOS MAROMEROS DE SANTA TERESA, EN SANTIAGO SOCHIAPAN, VERACRUZ

Joab Emanuele Isai Miranda Pineda^a, Federico Serrano Díaz^b y
Rosalinda Tovar García^a

^a*Escuela Nacional de Antropología e Historia*

^b*Circo Atayde Hermanos*

RESUMEN

La maroma es una práctica corporal que integra una serie de elementos acrobáticos y simbólicos. Actualmente es vestigio viviente en las fiestas patronales de algunas comunidades indígenas de México. La maroma está perfectamente documentada en trabajos etnográficos en los estados de Veracruz, Oaxaca y Puebla.

El presente aporte centra su análisis en el trabajo de campo realizado durante dos estancias discontinuas durante el año 2013. La primera fue en la comunidad de Santa Teresa, Santiago Sochiapan, Veracruz, México, y la otra en el parque temático Takilhsukut, sede de Cumbre Tajín en Veracruz, México. De estas estancias surgió la posibilidad de trabajar diez días con los nueve maromeros de sexo masculino, que en ese año se integraron al grupo oficial que presentó su puesta en escena para el festival de Cumbre Tajín (2013). La finalidad fue reconstruir aspectos elementales sobre la práctica actual de la maroma, su proceso de transformación desde la última década y las variantes en la significación del cuerpo durante la representación ritual y el entretenimiento. Cabe destacar que la fuente primaria para el desarrollo de la metodología es la entrevista en profundidad. Para contextualizar la aproximación recurrimos a archivos públicos, crónicas históricas y datos relacionados con la maroma; proponemos que su ejecución es una transmisión heredada y vigente, por lo que de acuerdo con la Organización de las Naciones Unidas debe ser considerada patrimonio cultural inmaterial.

Otro aporte que podría ser trascendental, es la vinculación de la lengua zapoteca en la transmisión de los saberes cosmogónicos de la maroma, que aquí sólo queda dibujada como hilo conector y podría profundizarse en futuros estudios.

PALABRAS CLAVE: Maroma, acrobacia indígena, circo.

ABSTRACT

The “maroma” (acrobatic stunts) is a body practice, characterized for integrate a series of acrobatic and symbolic elements. Currently remains in festivities of some indigenous communities in Mexico. Maromeros are well documented in ethnographic works in the states of Veracruz, Oaxaca and Puebla. This paper analyses on the fieldwork for two discontinuous seasons during 2013; the first in Santa Teresa, Santiago Sochiapan in the state of Veracruz, Mexico, and the other at the theme park Takillhsukut, home of Cumbre Tajin in Veracruz, Mexico. This research reconstructs basic aspects of the current practice of the Maromeros and transformation of this practice in the last decade and variants on the significance of the body during the ritual representation and entertainment through interviews.

KEYWORDS: Maroma, indigenous acrobatics, circus.

INTRODUCCIÓN: APUNTES TÉCNICOS Y METODOLOGÍA

La aproximación a la comunidad de Santa Teresa, Santiago Sochiapan, Veracruz, México, se dio por Federico Serrano, que desde finales del 2008 trabaja directamente con integrantes de grupos acrobáticos en diversas comunidades indígenas, para establecer un proyecto de formación escénica circense, formando parte activa del proyecto: Laboratorio de acrobacia indígena (LAI). Rosalinda Tovar e Isai Miranda se incorporaron a este proyecto a finales de septiembre de 2012, donde se calendarizaron dos sesiones:

En la primera, del 7 al 11 de enero de 2013 en Santa Teresa, se procedió a conocer la comunidad; en la segunda, del 27 de febrero al 3 de marzo de 2013 dentro del parque temático Takillhsukut sede de Cumbre Tajín en Veracruz, se efectuó el registro de los datos que integrarían cuadros y reportes pactados para el LAI y de los cuales no se efectuó reproducción directa para este estudio, manteniendo principios de confidencialidad.

Inicialmente el registro de datos fue a partir de fuentes primarias (Bathány y Cabrera 2011: 85). En la primera sesión todo se construyó mediante la descripción etnográfica clásica; en la segunda, los nueve integrantes del grupo oficial de maromeros que se presentarían en la Cumbre Tajín fueron entrevistados en profundidad.

Después de organizar la información, en fuentes secundarias buscamos los sustentos o contrastes que permitieran determinar si la maroma es o no un patrimonio cultural inmaterial, debido a que la Organización de las Naciones Unidas señala que el patrimonio cultural inmaterial comprende:

Expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional (UNESCO 2003 *apud* Desantes 2012).

Este punto es relevante para el LAI, pues delinea una declaratoria de principios que acreditarán su preservación y futuro financiamiento. El rastreo de fuentes, el trabajo de campo y la experiencia de Federico Serrano en esta materia constituyeron la base para la elaboración de este texto, compuesto por cuatro apartados que son aportaciones novedosas y pertinentes para distintas disciplinas.

La primera parte aborda aspectos lingüísticos de la zona, debido a que la transmisión oral de ciertos contenidos simbólicos sobre la maroma la vierten los adultos mayores a las nuevas generaciones de ejecutantes jóvenes mediante variantes dialectales del zapoteca. Enseguida se detalla la construcción de la muestra: nueve integrantes de sexo masculino entre 10 y 20 años de edad, entrevistados en profundidad, algunos aceptaron ser grabados en video. El trabajo omite datos de identificación personal, pero posibilita su comprobación mediante el rastreo de la papelería en la agenda turística de Cumbre Tajín (2013). En el segundo apartado se agruparon las fuentes históricas sobre el posible origen prehispánico de la maroma. En esa sección dejamos algunos grabados y códices sobre la acrobacia indígena recopilados durante los meses de trabajo de gabinete. El trabajo cierra con dos puentes históricos: el primero da título al tercer apartado con lo que se conoce como la maroma campesina, de la cual Luz María Robles fue pionera y a la que agradecemos sus atenciones bibliográficas. El cuarto apartado contiene reflexiones de actualidad sobre lo que significa para los ejecutantes de esta *praxis* corporal el hecho de que se les estudie. Por último, el trabajo no llega a un análisis teórico especializado porque ese no era el objetivo. Su aporte reside en la captura de fuentes y el reporte del fenómeno actual.

ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

El barrio de Santa Teresa se ubica en el municipio de Santiago Sochiapan, en el estado de Veracruz de la Llave, México (figura 1). El censo de población y vivienda (INEGI 2010) indica que el municipio está conformado por 12 409 habitantes, de éstos aproximadamente 250 son del barrio de Santa Teresa, bajo el desglose de trabajo de campo en 2013. Anualmente, del 14 al 16 de octubre

se celebra a Santa Teresa, festividad que guarda correspondencia con las fases referidas en múltiples trabajos etnográficos sobre la celebración de santos patronos (Báez 1994; González 2006; Tapia 1999; Quintal 1993; León 2002): misa, comida, mayordomía, calenda con música de banda, cantos y como *peculiaridad*

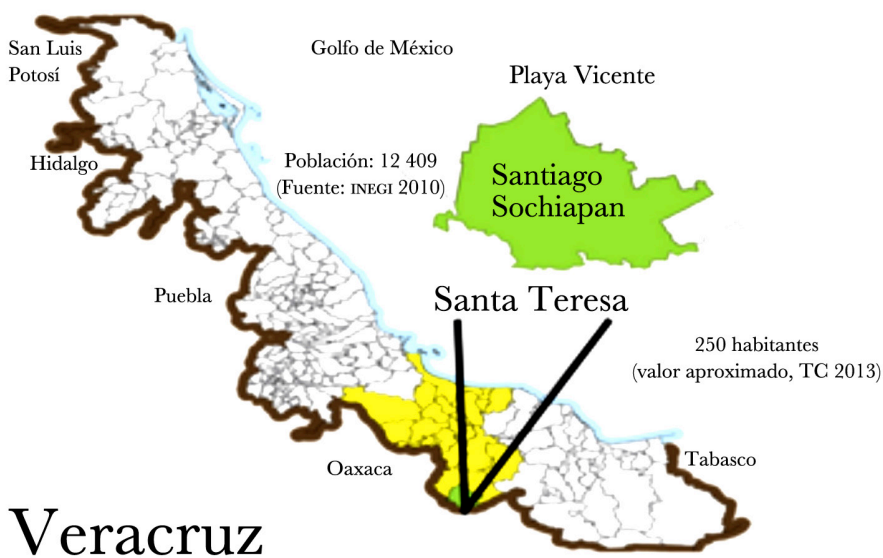


Figura 1. Localización del barrio de Santa Teresa, municipio de Santiago Sochiapan, Veracruz, México.

dentro de esta festividad sumamos el espectáculo acrobático sobre la cuerda al que ellos llaman “maroma”.

Esta localidad tiene a *Xochiapa* con *X*, como cabecera municipal, y para evitar confusiones debe precisarse que Veracruz cuenta con otro municipio que le acopla sonoramente: *Sochiapa* con *S*, que además reitera otro *Sochiapa* como cabecera municipal, pero que se ubica en otro sitio. Puede afirmarse que estas sinonimias se vinculan con la raíz zapoteca “lugar de flores”, inflexión sugestiva que establece remanentes culturales hacia una misma lengua. Posiblemente este vestigio procede de aquellas migraciones de las que aún se hace referencia en las festividades y en la transmisión oral de crónicas. Ellos saben que son producto del asentamiento de poblaciones colindantes, que bajo la función geopolítica

presente señala a Oaxaca como paraje anterior que tiene el mayor número de hablantes de zapoteco de todo el país (INEGI 2009). Este circuito lingüístico de variantes del zapoteco une al menos a tres comunidades actuales con un pasado común y su estudio podría demostrar la correspondencia entre las crónicas orales del origen de la maroma.

El zapoteco encuentra liga con la maroma, debido a que la justificación de su historia, al menos en términos simbólicos, arrastra una transmisión generacional ligada a la lengua; si el mayor número de hablantes son los jóvenes, se asume que el grupo de adultos mayores ha impulsado su aprendizaje. La gráfica elaborada con datos del INEGI en 2005 sobre la estructura por edad y sexo de los hablantes zapotecos a nivel nacional, manifiesta que la mayor concentración se halla en el grupo de edad de 10 a 14 años (INEGI 2009).

La transmisión está ligada a la lengua y sus hablantes, son conexos a las prácticas culturales asociadas a su edad y sexo; por ello, revisar la pirámide poblacional de Santiago Sochiapan (figura 2) contextualiza la información del barrio de Santa Teresa cuyos adultos mayores conocen la forma y la trascendencia de la celebración de la fiesta patronal, que incluye la *praxis* corporal de la maroma. Los jóvenes deben recibir y perpetuar aquel mecanismo que desde hace cientos de años quedó establecido.

Podemos entramar esto con los datos de su adscripción municipal (disponible y verificable en términos públicos por el INEGI 2010). En 2010, los jóvenes son mayoría en representación general, por lo que esperaríamos una ilación entre el patrón municipal y la particularidad de la comunidad (figura 2). Asimismo, reportamos que a partir de los 20 años de edad se da la migración hacia otros estados o al país vecino del norte. El grupo de nueve maromeros con quienes trabajamos, comenta que la violencia y la búsqueda de oportunidades laborales ha generado el famoso teléfono descompuesto, que es un bache generacional palpable (amenazando la continuidad en la transmisión), de acuerdo con su perspectiva sobre épocas anteriores.

Ofrecer datos certeros sobre el *aspecto lingüístico*, requiere una incorporación de trabajo de campo con conocimiento del zapoteco. Anotación congruente con la experiencia de Federico Serrano, quién lleva varios años de cercanía con la comunidad. Además, este punto posibilita interrogar los valores estadísticos ya existentes porque parece que algunos programas de incentivos sociales y la incomprensión de ciertos reactivos en los protocolos del INEGI complican registrar o trabajar con fidelidad mayores aproximaciones sobre el tema.

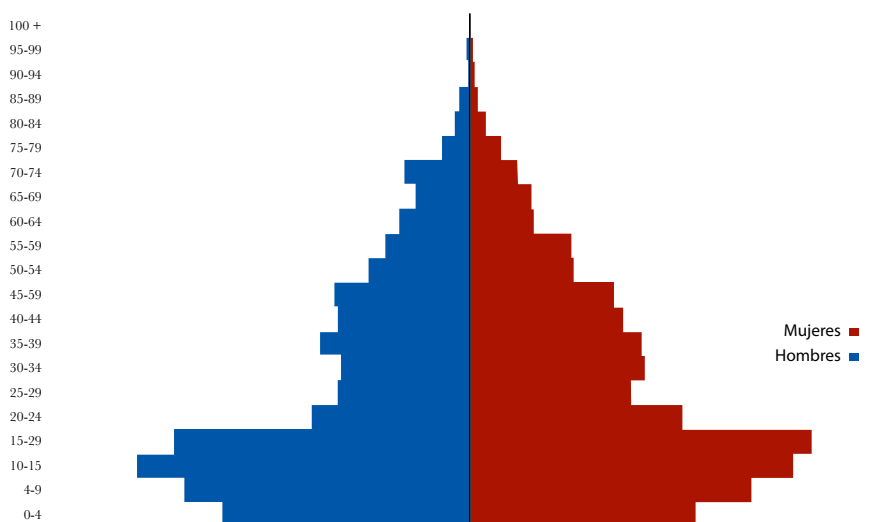


Figura 2. Pirámide poblacional de Santiago Sochiapan 2010
(elaborada con datos del censo INEGI 2010).

La comunión entre identidad y lengua prevalece: siete de los nueve participantes de la maroma con quienes trabajamos en enero de 2013, se identificaban como zapotecos. Lingüísticamente conocían palabras, entendían conversaciones y conservaban referentes de “hablantes fluidos” entre sus familiares, aunque sólo tres fuesen hablantes cotidianos (bilingües por formación familiar). Ellos asumían el zapoteco como parte de un legado de saberes, del cual desprendían valores que dotaban de significado al origen de la maroma: “hay explicaciones en lo que antes se hablaba” (reproducción textual de nota en TC¹ 2013).

En Santa Teresa el origen de la maroma posee un relato que refrenda su relación directa con Oaxaca:

Algunos conocen una historia que vincula la fundación del pueblo con un hombre que venía del estado de Oaxaca, al que se le conocía con el nombre del “Xhimil” o “Chimil”, y que a decir, sería el primer maromero en la comunidad. Dicen que portaba un traje de tigre o jaguar y que tenía una colita que se movía solita. La historia cuenta que él empezó a formar grupos, que al paso del tiempo se fueron apartando de su instrucción para ser independientes, eso causó su molestia y al ser un “chamán” empezó a usar su vista para tirarlos en

¹ TC = Trabajo de campo. Debido a que el texto fue resultado del cotejo de notas entre los involucrados, se omiten detalles de autoría.

sus presentaciones. De acuerdo a esto, por creencia se empezó a usar un diente de ajo para las malas vibras y así evitar que con la mirada los tiraran de los aparatos (cuerda), aspecto que hasta la fecha siguen llevando a cabo. /No todos comparten a pie de puntilla el contenido de la crónica, para algunos la maroma nació con las fiestas patronales de los barrios/ (TC¹ 2013).

Ellos dicen que “saltar sobre una cuerda” en zapoteco istmeño es “Guendarichesa” y el núcleo silábico “Guenda” refiere a “espíritu o alma”. Sin embargo, emplean maroma como término más preciso. Nosotros concedemos que la palabra “maroma” es un incorporado lingüístico semítico, homologado en la época colonial, que los hablantes de zapoteco asumen y para el cual no reportan equivalente. Semblanza nada extraña si recordamos que los maromeros “actuales”, arraigan una justificación intrínseca en la comunión dogmática de fe católica: los versos surianos y marianos, así como la comunión con el payaso como elemento central son abordajes que hace veinte años la antropóloga Luz María Robles había explicado en su propuesta de la “maroma campesina”.

De ahí que la maroma exista en diferentes regiones del país. Si bien la “maroma” de la que escribimos, es propia de un circuito étnico y por ello encuentra paralelismo en Oaxaca con los “maromeros de la cueva” y en Puebla con los “maromeros de Cuauhtinchán”, no descartamos incidencias en otros grupos étnicos fuera del circuito zapoteco. Además, para localizar más conjuntos de maroma no se necesita mirar muy lejos; en Sochiapan hay otro grupo de maromeros, en el barrio de Pacheco, contiguo al de Santa Teresa (diríamos “vecinos inmediatos”), que comparte su ancestría y la crónica oral de origen; en noviembre hacen lo propio para San Andrés. Eso sí, su cartera de acrobacias no es tan extensa como la de los de Santa Teresa, quienes hacen equilibrio, alambre tenso, columpio en onda y un acto con mástil incorporado recientemente (figura 3).

Este grupo refiere que el columpio y el “equilibrio sobre la cuerda con la vara en palmas” son los ejercicios más remotos. En tanto, el recorrido sobre cuerda sin palo de equilibrio y figuras sobre el mástil son rutinas germinadas en el laboratorio de acrobacia indígena. El columpio en onda se realiza a seis metros de altura, pero con suficiente planeación ellos logran 12; el aparato para equilibrio –*tensor de la cuerda*– es a seis postes y carrete; el artilugio de los mástiles opera bajo la estabilización de fuerzas por el principio de la polea. Hace una década, todos estos instrumentos eran de madera y mecates, pero gradualmente han ido incorporando estructuras de metal.



Figura 3. Arriba, capturas durante una sesión de montaje de Cumbre Tajín 2013 (fotografías de Miranda 2013). Abajo, contraste de figuras sobre el mástil. A la izquierda, acróbatas kenianos en performance de circo (fotografía de Miranda 2012), a la derecha, maromeros de Santa Teresa reproduciendo la rutina (fotografía proporcionada por los maromeros de Santa Teresa 2012).

MUESTRA

A pesar de las vinculaciones lingüísticas, los nueve acróbatas que integran el estudio se identifican como mestizos. Todos dentro del grupo de edad de 10 a 20 años (ambos umbrales representados con el más joven y el más veterano) y la mayoría con al menos un proceso previo en su participación en la Cumbre Tajín (2012). Estos jóvenes originarios de Santa Teresa incursionan en las prácticas acrobáticas como parte de la celebración a la santa patrona de su barrio. Actualmente participan en la inauguración de obras públicas o en la ambientación de eventos particulares, ampliando así su número de ejecuciones al año y posibilitando su contratación. De acuerdo con la tradición, se reporta que en promedio un grupo de maromeros es de ocho o 12 integrantes, Pero varía, debido a que como las generaciones en las escuelas, suele haber años y temporadas de mayor o menor concentración. A lo largo del tiempo, las generaciones de los maromeros se van renovando. En cuanto a la edad, ésta también es variable; en sentido estricto se usa un criterio funcional para ingresar, donde la prioridad es realizar todas las acrobacias correctamente. Por lo que su media suele encontrarse con los mayores de 10 años y menores de 20, pero no hay una edad restrictiva para ser maromero. Ha habido sujetos de 30 o 40 años de edad que pueden realizar maromas. La *praxis* de maromear es destreza única de varones —*por tradición originaria*—, al menos así se vive en Santa Teresa y Pacheco. A diferencia de voladores o danzantes que sí usan cierta ropa como elementos significativos, los maromeros desconocen si previamente existió algún vestuario definido, por lo que suelen usar ropa de manta y huaraches, pero no un atuendo específico.

ACROBACIA PREHISPÁNICA Y “MAROMA”

De acuerdo con la definición de la Real Academia Española la maroma² proviene del árabe hispánico mabrúm[a] y éste del árabe clásico mabrūmah, retorcida. Conforme a su asociación de uso primaria se encuentra: “cuerda gruesa de

² Dentro del cuerpo de ensayos que integran “Versistas de la escena: La maroma campesina” proyecto de 2008 del CITRU, se citan dos definiciones afines: *Maromear* v. intr. Amér. Bailar el volatinero en la maroma o hacer volatines sobre ella. 2. Amér. Inclinarsse, según las circunstancias, a uno u otro bando. 3. Chile. Fig. Hacer pruebas de equilibrio. 4. Hond. Columpiarse en la hamaca (*Pequeño Larousse Ilustrado*, México 2003).

Maromero, Ra.: <adj. Amér. Volantinero, acróbata. I.P. Rico. Persona que usa procedimientos de mala fe, pájaro de cuenta. II Amér. Político astuto que varía de opinión o de partido según las circunstancias. II adj. Versátil (*Diccionario Moderno del Español*, Martín Alonso, Aguilar, México 1992).

esparto, cañamo u otras fibras vegetales o sintéticas”. En América coincide con los primeros grabados de la Colonia, como los De Bry de 1601 (figura 4); la práctica de piruetas o saltos acrobáticos se realizaban sobre una cuerda como la definida, de ahí el probable origen de la palabra.



"XI. DE LOS DIVERSOS Y EXTRAÑOS BAILES DE LOS INDIOS. En Nueva España y de manera especial en México, los indios tienen una gran variedad de bailes con los que se regocijan. Unos bailan en una cuerda, algunos bailan y brincan sobre hombros de otros igual que si estuvieran en el suelo. Tienen también un baile especial en el que se reúnen los que lo van a efectuar. Los instrumentos a cuyo son bailan tienen forma de tambores a los que juntan también cantores y los que bailan golpeando el suelo con los pies siguen el mismo tono de los tambores y cantos todo lo cual es un gusto verlo como está expuesto más detalladamente en la historia".(De Bry 1601:86 editado en De la Torre 1981)

Figura 4. Lámina en de la Torre 1981. Elaborada por De Bry, con traducción de cita a pie de Fernández.

Además, la acrobacia sobre una cuerda posibilita al cuerpo dominar el arte del equilibrio, lo que al menos técnicamente puede facilitar el balanceo a mayor altura, en función de que más adelante se incorporaría el columpio de onda (que en términos de estructura, es una diversificación del uso de la cuerda).

Tal vez aludir a un pasado acrobático prehispánico que justifique el accionar actual en ciertos grupos étnicos del país suene muy voraz, pero un ejemplo que puede ratificar la conjetura de ancestría es la práctica del antipodismo que se encuentra en grabados y códices muy antiguos. El profesor emérito Dietrich Briesemeister (2006) describe que el regreso de Hernán Cortés a España en 1528 le permitió a Christoph Weiditz immortalizar la ejecución de antipodistas mexicas ante el emperador Carlos V en 13 dibujos que publicó en 1529 (figura 5). Es necesario aclarar que las fuentes que reportan prácticas acrobáticas en la época precolombina son demasiado banales y en muchos casos no son sencillas de etiquetar. Particularmente, el problema ocurre en los dibujos creados bajo la óptica europea, donde se brinda un significado explícito y con pie textual se les concibe como bailes, divertimentos, entre otros referentes comunes, que probablemente no corresponden a sus atribuciones reales.

Sumemos de manifiesto que tal vez no eran divertimentos:

Hablar de las fiestas prehispánicas es hablar sobre ceremonias rituales sumamente elaboradas, consistentes en una larga secuencia de diversos tipos de ritos: oraciones, ofrendas y sacrificios, además de los llamados tabúes (Gutiérrez 1983: 21).



Figura 5. Láminas en Briesemeister 2006. Elaboradas por Chritoph Weiditz.

Cuando decimos que el *Códice Florentino* y el *Códice Borgia* parecen retratar la práctica de antipodistas, nos referimos a que la forma pictórica asemeja mucho a los ejecutantes vigentes en algunas comunidades de Guerrero (figura 6). Sin tener en claro si su actual significado para el vaticinio climático comparte similitudes o diferencias con aquellas representaciones de “juego o danza”, reportadas en el siglo XVIII por fray José Joaquín Granados y Gálvez, que Reyes Equiguas rescata:

El juego del tzaá o del palo, fue invención de mis antiguos: jugábanlo sobre las plantas de los pies, con tanta destreza y agilidad, que aun teniendo pendiente de cada extremo pararse un hombre, y sobre los hombros de cada uno, otro, y sin otro estribo, que el equilibrio que guardaban las plantas del primero, formaban una danza alegre y de mucho compás (Reyes 2007: 438).

Bajo ese criterio especulativo, la maroma permite hacer el adose siguiente: el manuscrito de Tovar o *Códice Ramírez*, encargado al jesuita Juan de Tovar en 1572 por el Rey Felipe II, cuenta con representaciones pictóricas como “El modo de baylar de los mexicanos” (figura 7), donde aparece un hombre ataviado con



Figura 6. Similitud aparente entre antipodista en Guerrero (fotografía retomada de la nota periodística de Alberto Solís 18/11/2008: 36 para *Milenio*) y las imágenes del *Códice Florentino* (vol. VIII) y *Códice Borgia* (lámina 63).



Figura 7. Se observa a un hombre con traje de jaguar, *Códice Ramírez* 1572.

un traje de jaguar. Imagen que evoca el atavió reportado en la crónica de cómo inició la maroma; “aquel chamán con atuendo de jaguar”.

Probablemente esta aproximación exceda los límites lógicos, pero admitamos que la comunión es por demás benéfica para los intereses políticos “actuales”, debido a que promueve un sentido de ancestría, deviniendo a la pertenencia e identidad:

Muchas veces, cuando pensamos en ellos [indígenas], recordamos con orgullo a “nuestros antepasados”, los pueblos prehispánicos, y sus gloriosas civilizaciones, sus pirámides y sus monumentos. Desde pequeños los mexicanos aprendimos en nuestras escuelas que somos descendientes de esos pueblos, y que somos los herederos de sus glorias culturales (Navarrete 2008: 11).

El conflicto es explícito: ¿podemos asegurar que las *praxis* corporales que hoy vemos en los grupos indígenas son remanentes de ciertas expresiones prehispánicas? El popular historiador mexicano Julio Revollo piensa que sí:

La maroma la podemos señalar como la expresión artística previa a la llegada del circo ecuestre europeo. La presencia de los maromeros españoles reforzó con su trabajo la tradición acrobática existente en los ritos de los nativos provocando que los novohispanos se involucraran en esta actividad decididamente, permitiendo el surgimiento de renovados maromeros que procuran causar tanta o más admiración que sus competidores extranjeros (Revolledo 2006: 14).

Evidentemente existe la posibilidad, aunque ya no signifiquen lo mismo. Lo único que podemos dar por hecho es la persistencia de *praxis* corporales semejantes a algunos referentes gráficos. Esto no quiere decir que los valores simbólicos de su procedencia precolombina no estén ahí o sean rastreables. Algunos aparatos como el mástil, los carretillos en el palo volador, la cuerda o la indumentaria reflejan modificaciones, pero las técnicas físicas reportan continuidades: “rotar un madero con los pies, es rotar un madero con los pies”, antes y ahora.

Así, el *Códice Azcatitlan* relata el acontecer del pueblo mexica a finales del siglo XVI, una de sus representaciones pictóricas muestra el palo volador, donde el descenso lo realizan ángeles, descontextualizando el significado particular que originalmente poseía para aquellos grupos sociales. Concerniente a esa historia, tenemos la pluma de Horcasitas, que en su clásico *Teatro náhuatl* de 1974 expone cómo los misioneros desarticulaban muchas prácticas corporales, mientras que otras las transformaron al universo de valores cristianos. Una cita sobre los frailes dominicos en su catequización en la región zapoteca de Oaxaca, menciona:

Ya que el zapoteco no es una sola lengua, sino un conjunto de lenguas y dialectos, sería interesante saber cómo los frailes lograron adaptar el texto de cada obra a las distintas regiones lingüísticas... Burgoa cuenta cómo el dominico oaxaqueño fray Martín Jiménez, fue enviado a la Mixteca por el año de 1595. Al hallar que los indígenas persistían en los cantos de sus historias de descendencias y guerras... substituyó éstos por comedias en Mixteco... representaciones de misterios o milagros del santísimo rosario (Horcasitas 1974: 26-28).

La idea es que a través de la lengua los europeos montaron contenidos sobre las imágenes y *praxis* corporales existentes: camuflar, fue la opción favorecida para sobrellevar su conquista ideológica, y el teatro jugaría ese papel central. Sobre estos confines de ancestría escénica, María Sten en *Vida y muerte del teatro Náhuatl* aborda la importancia de la colonización a través del cuerpo:

La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida en que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual de México lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar (Sten 1973: 13).

Entre los europeos de la época existió la manía de bautizar e imponer su lógica a través del idioma y el cuerpo. Hablar entonces de la maroma es, cuando menos, hablar de la conquista lingüística e incluir muchas otras actividades que solían incorporar cuerda o mecate, sin saltos o suertes. Aquí, reportamos al menos dos de éstas:

La primera consiste en una nota del padre José Antonio Alzate, sobre el libro VII, al capítulo 39 de Francisco J. Clavijero, *Historia antigua de México* de 1944 (traducido por J. Joaquín de Mora) que Roberto Moreno presentó en *Estudios de Cultura Náhuatl*, número 12 de 1972:

Es cierto cuanto dice el autor acerca de las balsas. Hay otra invención de los indios para pasar los ríos llamada *maroma*. Ésta se reduce a un cable grueso cuyos extremos están fuertemente atados en árboles o maderos clavados en las dos orillas opuestas: en dicho cable o sogá juega una polea pendiente de una tarima en que se sienta el que ha de pasar; a la polea están afianzadas dos cuerdas, una de las cuales va tirando el pasajero hasta llegar a la orilla opuesta de donde sale, y entonces por medio de la otra cuerda se vuelve a llamar la polea con la tarima (Moreno 1972: 387).

La segunda, se encuentra en la obra de Albert Niesser: *Las Fundaciones Misioneras Dominicanas en Baja California, 1769-1822*, de 1998. El autor discute relatos de los religiosos novohispanos Clavijero y Gandiaga, sobre la forma de jugar con pedacitos de carne o trocitos de pulpo:

Lo ensartan por en medio con un fuerte mecatito o le dan una lazada muy apretada y afianzando de sus dedos la punta de dicha cuerda se la tragan hasta cerca del estómago y lo sacan de la boca y se lo vuelven a engullir, están ejecutando un gran rato lo mismo con el mismo bocado hasta que cansan o enfadan, percibiendo todo el tiempo que les dura dicha *maroma* el saborearse de la vaina, la que últimamente blanda con el calor del estómago y jugosa con la humedad de las fauces, de garganta y pecho, tragan entera, quitándoles antes el mecatito (Niesser 1998: 405).

Con esto podemos asumir que semánticamente la “maroma” nunca estuvo restringida a un perfil acrobático prehispánico. Ni siquiera funambulistas o equilibristas, que como prácticas corporales eran ampliamente conocidas en el viejo continente, sobrepasaron la popularidad del término.

En el siglo XVIII se separa a los equilibristas de los maromeros, Miguel Vázquez escribe:

Como todos los pobladores de la ciudad de México, los maromeros, titiriteros, equilibristas, cómicos y volantineros procuraban conseguir una vivienda entre el caserío capitalino...

el rentar o adquirir una casa que pudiera servir como vivienda y espacio para el montaje de espectáculos, *como parte del desempeño de su empleo*, atentaba contra las normas del orden público (Vázquez 1999: 300).

En esa época la maroma se consideraba un empleo, aspecto que tal vez rebota con la idea de dedicatoria a un santo patrono, a la vez que guarda cercanía con su reciente ligue a la escena del circo.

Qué decir de los habilidosos exponentes de maroma, quienes reunían a gentíos:

El patio de la casa de María Josefa Chavarelo que fue alquilado al maromero Ignacio Estela Jerusalem, y donde asevera la propietaria del inmueble se reunía una “multitud” mayor de *cuatrocientas almas* (Vázquez 1999: 302-303).

La pregunta que surge es: ¿un personaje así, pudiese empatar con la crónica del chamán que llegó a Santa Teresa para formar un grupo de maromeros? Cabría la posibilidad de que la ancestría de ciertas prácticas que hoy ostentan algunos grupos étnicos, fueran gestadas por la hibridación entre comercio y entretenimiento.

El planteamiento no está fuera de lugar: a través del programa “Comunicadores indígenas 2011”, la Comisión Nacional para los Pueblos Indígenas realizó el vídeo documental: “Los maromeros de la cueva”, con la finalidad de difundir parte de la ceremonia del primero de mayo en San Pedro Molinos, Oaxaca, donde bajo motivo religioso justifican una procesión hacia las cuevas, asumiendo que en éstas se origina el agua que abastece a su comunidad.

Hasta ese punto, la crónica oral no resulta diferente a lo esperado, pero al abordar el origen de los “señores que bailan sobre la cuerda”, indican que es probable que esta puesta en escena anidó gracias al comercio de elementos como el chile, que al promover un contacto frecuente con la costa —*donde dicha práctica se efectuaba con regularidad en las festividades*— posibilitó que algún viajero formase una compañía en San Pedro Molinos: “así el abuelo más grande recuerda haberse unido a un grupo de maromeros en 1933”.

Al final del día, lo que es cierto es que las suertes acrobáticas sobre una cuerda, con o sin pregon de versos cristianos, con o sin origen en los contextos prehispánicos, con o sin apoyo de las compañías escénicas en la Colonia, bajo un nombre u otro, son patrimonio cultural que se mantiene vivo por medio de la trasmisión.

MAROMA CAMPESINA

“La maroma campesina” fue una categoría avistada con el fin de dotar precedente de artes de circo en la escena indígena. Así, Luz María Robles Dávila, antropóloga social de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en su etnografía de la Mixteca Baja de Oaxaca en la década de 1990 elucubró la invitación pionera y produjo el documental *La maroma campesina, de la yunta a la escena*, dirigido por Eugenio Cobo Felgueres, consumado en 2009 y disponible en la página oficial de la UNESCO. La investigación incluyó una serie de “ensayos” dentro del proyecto: *Versistas de la escena: La maroma campesina*. Prolongándose en el libro: *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo* (2012).

La posible vinculación “artística” del prefijo “campesino/a” que a fines de la década de 1960 y bajo una corriente “temática” emergió para alentar el orgullo del “legado cultural”.

Así, de la mano de Luis Miguel Valdez, el concepto de “teatro campesino” bandereó como termino *Kitch* el arte chicano. Su causa: establecer la pre-existencia de una raíz étnico-racial, en los contenidos artísticos de todas las representaciones conceptuales de identidad latina. Explicación que a pesar de ser factible, no tendría correspondencia: al platicar con Luz María sobre su elección del adjetivo “campesina” para definir la maroma, sentenció que los practicantes de dichas suertes trabajaban en el campo. Nada más fuera de eso, alentó el calificativo (comunicación personal 2013).

Especular y corroborar sobre los motes o agregados de la maroma en distintas épocas es útil. Al analizar la migración de motivos paradigmáticos, es posible rastrear su concepción. Así, Helia Bonilla escribe:

Figuras como las de los equilibristas, *maromeros* y gatos, todas ellas ligadas justamente al equilibrismo u oportunismo político, habían aparecido con cierta asiduidad, y a veces fusionadas, en la literatura y en el lenguaje común ya desde fines de la Colonia o durante los primeros años de la Independencia... en última instancia, el hecho de que (salvo el del gato) aparecieran con antelación en imágenes europeas indicaría que fue en el viejo continente donde se originaron. Al menos desde 1810 la palabra *maroma* se asocia al oportunismo (Bonilla 2001: 114-115).

La gráfica satírica del siglo XIX halló en la práctica del equilibrio sobre la cuerda un referente popular. La maroma posicionaba un divertimento accesible para el grueso poblacional, por lo que varias notas periodísticas del país la usaron como poderosa imagen visual (figura 8).

En esta época, la maroma alienó con las compañías de entretenimiento. Avivó en el gusto de adinerados y trabajadores de campo. María y Campos *et al.* escriben:

En 1857... La clásica maroma mexicana lleva vida precaria en un modesto teatrillo llamado oficialmente Teatro de nuevo progreso, instalado en la casa de las delicias. El domingo dos de agosto de 1857 y en celebración del cumpleaños Sr presidente sustituto de la república *Don Ignacio Comonfort*, celebraron una función extraordinaria de circo y maroma (María y Campos y San Martín 1999: 613).

Y a decir de Miguel Ángel Vázquez:

maromeros y equilibristas también formaron parte de familias dedicadas a la misma actividad, crecieron entre patios, casas de maroma, plazas públicas y tablados improvisados en los pueblos donde se celebraban fiestas religiosas o particulares; por este motivo constituyen uno de los antecedentes de las dinastías artísticas propias del circo moderno (Vázquez 2012: 38).

En ese mismo texto, Vázquez comenta cómo las compañías de maroma que poseían licencia salían de gira por diferentes poblados, aspecto que además resulta interesante al abordar la industrialización del entretenimiento. Tema que dio origen al presente trabajo.



Figura 8. Reproducción a pie de página “Caricatura litográfica ¡Un maromero político!”, La Pata de Cabra, 1 de octubre de 1856, Anónimo, Biblioteca Rafael García Granados, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, fotografía: Archivo Fotográfico IIE-UNAM (retomado de Bonilla 2001: 119).

ACTUALIDAD

Como contenido escénico contratado por el proyecto Cumbre Tajín (2013) los maromeros de Santiago Sochiapan suman a la cartelera de los cantantes de Hip-Hop totonacos, Zancudos de Zaachila oaxaqueños, huapangueros de Mecatlán y Voladores de Papantla veracruzanos, entre otros, que año con año refrendan su permanencia a través de la incorporación, rotación y pérdida de integrantes, misma que les otorga la continuidad laboral como espectáculo.

Además, cada grupo cuenta con su propio comité que organiza su traslado y algunos permanecen afiliados a un sindicato, como se muestra en su documentación legal:

Unión de danzantes y voladores de Papantla, Veracruz

El grupo se constituyó el 20 de diciembre de 1975 en la ciudad de Papantla, en el estado de Veracruz. Lo integran ejecutantes totonacas de las diversas danzas tradicionales de la región, entre las cuales destacan: voladores, negritos, guaguas, moros y españoles.

Figura 9. Leyenda probatoria, ubicada en la tarjeta de contrato de los voladores, para el Proyecto Cumbre Tajín.

Otros más congregan al *Laboratorio de Acrobacia Indígena*, que de acuerdo con Federico Serrano, coautor del presente texto e impulsador del proyecto, en su documentación legal informa:

El Laboratorio de Acrobacia Indígena inició una primera etapa del 23 al 27 de Noviembre del 2008 con el apoyo y financiamiento del Centro de las Artes Indígenas -ubicado en el Parque Temático Takilhsukut (Papantla, Ver.). Su objetivo es formar la primera compañía de circo indígena de México (Serrano 2008).

Sobre estos menesteres se desprendió el interés de sumar a practicantes indígenas de otros saberes acrobáticos, para canalizarlos profesionalmente a través de instructores de atletismo y entrenamiento físico. Empresa que espera lograr resultados muy prometedores dentro de la escena del circo actual.

De hecho, países como Chile han adoptado una continuidad histórica en el desarrollo de las artes de circo, así su Consejo Nacional de la Cultura y las Artes menciona que:

La historia de las artes circenses en Chile hunde sus raíces en la época de la colonia cuando *maromeros* y volantineros actuaban en las calles y plazas de las nacientes urbes. Con el paso del tiempo fueron apareciendo algunos teatros que albergaron múltiples artes escénicas, sin embargo, fueron las ramadas, las chinganas y los lugares públicos los espacios que acogieron al incipiente arte circense. La mayoría de estos espectáculos estaban fuertemente ligados a los sectores populares, en contraposición a una clase alta que gustaba de la “alta cultura” (CNCA 2012: 4).

También hay quienes han incorporado la investigación antropológica para validar la denominación de origen de sus prácticas, como lo constata el número de oficio AP/003/2013 en la agencia de policía de San Pedro la Reforma, Zaachila Oaxaca, que a manera de constancia extiende: “los orígenes de la danza de los zancudos, se dieron en San Pedro Reforma”, con el anexo de un breve relato de la aparición de San Pedro Apóstol, que explica que idearon caminar sobre palos debido a su petición de ser llevado en procesión con la proscripción de que quienes fueran por él no tocasen el suelo. Comunidad a la que la antropóloga Laura Anderson puso en reflectores con su exposición “Transcomunalidad. Intervenciones y colaboraciones con comunidades de zanqueros y artesanos” en el Museo de la Ciudad de México en julio de 2013.

También en 2008, los maromeros de Santa Teresa se presentaron en el circo Atayde Hermanos, en su predio de “Astros”, Distrito Federal, lo que generó notas periodísticas, reseñas en radio y alentó el compromiso del rescate de las prácticas acrobáticas indígenas, para una futura incursión en el mercado laboral dentro de la escena del circo.

Con el acceso a internet y la incursión de las redes sociales, los integrantes de muchos de estos grupos suben sus grabaciones y comparten sus expectativas a través de las *fan pages*: desean dar o amenizar conciertos, aparecer en programas de televisión, ir a otros países como exponentes de su *praxis* corporal. Hacen lo que les apasiona, con la aspiración de que en algún momento se convierta en algo económicamente redituable y perdure. Así, nosotros ponemos un granito en el camino de documentar su trascendencia.

REFERENCIAS

ANDERSON, A.

- 1994 Los primeros memoriales y el Códice Florentino, *Estudio de Cultura Náhuatl*, Instituto de investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

BÁEZ-JORGE, F.

- 1994 *La parentela de María, cultos marianos, sincretismo e identidades nacionales en Latinoamérica*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

BATTHYÁNY, K. Y M. CABRERA (COORDS.)

- 2011 Metodología de la investigación en ciencias sociales. Apuntes para un curso inicial, Montevideo: Departamento de Publicaciones, UCUR, http://www.fcs.edu.uy/archivos/FCS_Batthianny_2011-07-27-imprimir.pdf, consultado el 17 de marzo de 2014.

BRIESEMEISTER, D.

- 2006 Sobre indios, moriscos y cristianos “a su manera”. Testimonios pictóricos en el “Trachtenbuch” de Christoph Weiditz, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 43: 1-24.

BONILLA, H.

- 2001 El Calavera: la caricatura en tiempos de guerra, *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXIV (79).

CLAVIJERO, F.

- 1852 *Historia de la Antigua ó Baja California. Méjico*, Imprenta de J. R. Navarro.
1956 *Historia antigua de México*, 4 tomos, Editorial Porrúa, México.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES

- 2012 Percepción de las audiencias sobre las Artes Circenses en RM. Gobierno de Chile.

COBO, E. Y L. ROBLES

- 2009 La maroma campesina, de la yunta a la escena. Vídeo documental (Vídeos del proyecto de Luz María Robles, edición de Eugenio Cobo), CITRU-UNESCO, http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&pg=33&id=2897, consultado el 17 de marzo de 2013.

CÓDICE AZCATTLAN

- S. XVI *Histoire mexicaine, dit “Codex Azcatitlan” 1501-1600*, Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84582686/f31.item.langES>, consultado el 7 de mayo de 2013.

CÓDICE RAMÍREZ

- 1572 Retomado del Proyecto: Pueblos originarios. Textos y documentos, <http://pueblosoriginarios.com/textos/tovar/imagenes/baile.jpg>, consultado el 7 de mayo de 2013.

CÓDICE BORGLA

- S. XV FAMSI (Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies). Digitalizado por: Universitätsbibliothek Rostock, <http://www.famsi.org/research/loubat/Borgia/thumbs0.html>, consultado el 7 de mayo de 2013.

DE BRY. GRABADORES FRANCFORT DEL MENO

- 1601 *Escenas de América*, Editor Mario de la Torre con textos de Miguel Ángel Fernández, Edición Privada de Cartón y Papel de México, S.A. de C.V. 1981.

DESANTES, M

2012. Reconocimiento, salvaguardia y protección del patrimonio cultural inmaterial de las minorías culturales en el Siglo XXI: una aproximación conceptual, C. Barciela, M. López, y J. Melgarejo (eds), *Los bienes culturales y su aportación al desarrollo sostenible*. España, Edit. Alicante, Universidad.

GONZÁLEZ, S.

- 2006 La fiesta interminable: celebraciones públicas y privadas en un pueblo campesino del Estado de México, Aurelio de los Reyes (coord.), *La vida cotidiana en México en el siglo XX*, Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, México.

GUTIÉRREZ, N.

- 1983 En torno al ritual y a la estética en las fiestas de los antiguos mexicanos, *El arte efímero en el mundo hispánico*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México

HORCASITAS, F.

- 1974 *El teatro náhuatl*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

INSTITUTO NACIONAL DE GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA

- 2009 Censo Perfil sociodemográfico de la población que habla lengua indígena. Datos del Censo 2005, http://www.inegi.org.mx/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/poblacion_indigena/leng_indi/PHLI.pdf, consultado el 11 de mayo de 2013.
- 2010 Censo de Población y Vivienda 2010, Instituto Nacional de Geografía y Estadística, Veracruz de la Llave.

LEÓN, M.

- 2002 Doctrineros de la Sierra. Una evaluación tentativa de los aportes mercedarios a la implantación del cristianismo entre los mames y pueblos circunveci-

nos (siglos XVI y XVII), *Estudios de Cultura Maya*, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México, XXII: 225-245.

MARÍA Y CAMPOS, A. Y B. SAN MARTÍN

1999 *Teatro del nuevo México recuerdos y olvidos*, Colección Escenología, 4, Editorial Escenología, México.

MORENO, R.

1972 Las notas de Alzate a la Historia Antigua de Clavijero, *Estudios de Cultura Náhuatl*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 12: 359-392.

NAVARRETE, F.

2008 *Los pueblos indígenas de México. Pueblos indígenas del México Contemporáneo*, CDI, México.

NIESSER, A.

1998 *Las fundaciones misionales dominicas en Baja California, 1769-1822*, Universidad Autónoma de Baja California.

OFICIO LEGAL

14/01/2013. Agencia Policial San Pedro de la Reforma. Oaxaca. #AP/003/2013.

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, CIENCIA Y CULTURA

2003 Artículo 2, Texto de la convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>, consultado el 10 de abril de 2013.

QUINTAL, E.

1993 *Fiestas y gremios en el oriente de Yucatán*, Mérida, Gobierno del Estado de Yucatán/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, Patronato de las Unidades de Servicios Culturales y Turísticos del Estado de Yucatán.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

2001 *Diccionario de la lengua española*, <http://www.rae.es/rae.html>, consultado el 20 de enero de 2013.

REVOLLEDO, J.

- 2006 El circo en la cultura Mexicana, *Revista Voces y Trazos de Morelos*, Año 2, número 4.

REYES, S.

- 2007 Una antigua danza mesoamericana. Los Cotlatlaztin de Acatlán, Guerrero, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 38: 427-445.

ROBLES, L.

- 2008 *Versistas de la escena: La maroma campesina*, Multimedia de Investigación, CITRU-CONACULTA, México.

SALAZAR, J.

- 2011 *Maromeros de la cueva*, Vídeo documental. Programa: Comunicadores indígenas- CDI, <http://www.youtube.com/watch?v=mLaVrxc2DY0>, consultado el 15 de marzo de 2013.

SERRANO, F.

- 2008 Proyecto: Laboratorio de Acrobacia Indígena, Acta de presupuestos, Cumbre Tajín, Sin número de folio.

SOLIS, A.

- 2008/11/18 Une el circo, tradición y presente, Sección Cultura, *Grupo Milenio*.

STEN, MARÍA

- 1974 *Vida y muerte del teatro náhuatl, el Olimpo sin Prometeo*, SEP Setentas.

TAPIA, J.

- 1999 San Mateo Ahuirán. Un acercamiento etnográfico a la fiesta patronal, Colegio de Michoacán, XII (48): 7-28.

VÁZQUEZ, M.

- 1999 *Los espacios recreativos dentro de la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII*, tesis de doctorado, Colegio de México, México.
- 2012 Antecedentes de los cirqueros en México: Chocarrereros, titiriteras, maromeros, prestigiadores y otros prodigios, *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*, CITRU-CONACULTA: 33-49.