



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**PERSISTENCIA DE LAS ARTES ESCENICAS MEXICANAS A  
TRAVÉS DE LA MAROMA CAMPESINA DE LA MIXTECA  
BAJA DE OAXACA**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO**

**PRESENTA:**

**JESSICA VIDALES CRUZ**



**DIRECTOR DE TESIS:**

**DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI**

**SINODALES:**

**MTRO. BENJAMIN GAVARRE SILVA**

**LIC. SISU GONZALEZ RAMIREZ**

**DR. EDUARDO ARI GUZMAN ZARATE**

**MTRO. HORACIO JOSE ALMADA ANDERSON**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## *Agradecimientos*

*Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrirme sus puertas desde mi ingreso al colegio de ciencias y humanidades plantel oriente donde se expandieron mis horizontes al conocimiento y se me brindaron herramientas para la vida y mi formación universitaria.*

*Agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras por permitirme estudiar la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, donde recibí los conocimientos para ejercer de manera profesional, donde logre forjar mi autoestima, conocimiento teatral y de la vida en general.*

*Agradezco al Dr. Alejandro Ortiz Bulle y Goyri por asesorarme en la elaboración de esta tesis, por acompañarme en cada paso a lo largo de estos años, gracias por transmitirme sus conocimientos de manera ética y con respeto a la investigación escénica, gracias por no dejarme desistir de este tema y sostener mis argumentos. Por enseñarme la historia del teatro mexicano en cada una de sus clases con fervor y armonía.*

*Agradezco a la Lic. Sisu González Ramírez y al Mtro. Benjamín Gavarre Silva por el tiempo que me brindaron al revisar este trabajo, por inspirarme a ver el teatro desde otras perspectivas, por su apoyo y desarrollo ameno de cada una de sus clases, por su comprensión, disciplina y cariño al escenario.*

*Agradezco al Dr. Eduardo Ari Guzmán Zarate y al Mtro. Horacio José Almada Anderson, por brindarme de su tiempo para revisar mi trabajo y por palabras de motivación.*

*Agradezco a Silvia por toda su atención en el proceso administrativo.*

*Agradezco mis profesores y profesoras de educación básica y media superior, gracias por brindarme las bases para llegar hasta este momento de mi vida.*

*Gracias a Don Venustiano Martínez, Cesar Martínez y don Avelino por compartirme su experiencia de viva voz, por no desistir de seguir con esta hermosa tradición escénica llamada Maroma Campesina.*

*Agradezco a la Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Huajuapán y a Guillermo Cirigo por su apoyo en mi estancia e investigación en Huajuapán de León, gracias por todo el material compartido para que pudiera realizar este trabajo.*

*A Lulú y Leno:*

*Mamá, Papá gracias por darme la vida, por darme la oportunidad de estudiar y llegar hasta este nivel, sé que no ha sido fácil para ustedes pero lo han hecho de la mejor manera posible, que haría yo sin la inteligencia y conciencia que me heredaron, gracias por acompañarme desde el jardín de niños y niñas, de estar pendientes de mis tareas, de estar en las reuniones escolares, de brindarme todos los materiales que necesite, gracias por apoyarme en todo lo económico cuando quería entrar al CCH oriente, gracias por las herramientas de vida que me han otorgado para mi bien estar , todo esto me ha traído hasta aquí , este logro también es de ustedes.*

*A mi hermana Amayrani, a mi hermano Javier:*

*Mis bebés, gracias por existir conmigo, por todo su apoyo, saben que les admiro mucho y que siempre estaré apoyándoles en todo momento, solo deseo que sus caminos estén llenos de vida y armonía, que sigan creciendo como ya lo están haciendo, siempre serán mi orgullo, los quiero mucho.*

*Dicen que en el CCH conoces a tus mejores amigos y amigas:*

*Lupita y Jorge, gracias por su amistad y apoyo cuando estudiamos , saben que están siempre presentes y que admiro mucho su carácter y lo que han logrado, les quiero mucho.*

*Nadia, Amiga, gracias por estar presente, por compartir mis ocurrencias, por trasmitirme tu raíz y abrazarme cuando lo necesito, sabes que yo te abrazo siempre y admiro, te quiero mucho.*

*Miriam, gracias por abrirme las puertas de tu entorno, por apoyar cada uno de mis paso, por ser testigo de esta aventura llamada Mixteca, gracias por ser mi mayor ejemplo de sororidad, gracias por qué parte de la mujer que soy es gracias a tu consejo, eres un gran ejemplo de vida, gracias por abrazarme y compartirme tu sonrisa en todo momento, gracias.*

*Y también dicen que en CCH conoces al amor de tu vida...*

*Joel, aún recuerdo el primer día que te vi, algo raro me sucedió pero no fue hasta después que logramos coincidir miradas y pensamientos, gracias por motivarme a terminar este proceso , por crecer a mi lado desde el CCH , gracias por tomarme de la mano e ir construyendo el equipo que ahora somos, por todo tu amor y apoyo.*

*Gracias a Frida y David por invitarme a ser parte de la obra de teatro que me llevaría a la Mixteca, donde surgió el principio de todo este proyecto.*

*Gracias a la familia Cruz Flores: Karen, Darío, Genaro, Carmen, Adrián, Ángel, Gaby, por abrirme las puertas de su casa y de su pueblo, gracias por apoyarme en cada uno de los pasos de esta investigación por acompañarme en la búsqueda de datos, por brindarme comida y alojamiento mientras recababa información, gracias por sus sonrisas y las pitayas corazón de la mixteca compartidas.*

*Para mis abuelos y abuelas.*

*Por abrazarme con sus raíces.*

*Para y por todas las mujeres que han tenido un camino largo para poder titularse, y para todas ellas que la sociedad no se los permitió lograr.*

*Vivas y felices nos queremos.*

## Índice

Introducción.....	1
<b>Capítulo 1 Contexto histórico maromero.....</b>	<b>6</b>
1.1 Manifestaciones escénicas mesoamericanas.....	6
1.2 Trúhanes, Baldzam entre otros nombres.....	10
1.3 Actividades acrobáticas y antipodistas en México prehispánico.....	15
1.4 Mestizaje escénico, encuentro y fusión de dos continentes en algo llamado virreinato y siglos posteriores maromeros.....	19
<b>Capítulo 2 La maroma campesina de la mixteca de Oaxaca.....</b>	<b>41</b>
2.1 La mixteca, región maromera.....	41
2.2 Escenario, vestuario y maquillaje.....	59
2.3 Ejecución de una función de maroma campesina tradicional.....	65
2.4 Signos y teatralidad en la maroma campesina de la mixteca de Oaxaca...	71
<b>Capítulo 3 Del campo y la ciudad a payaso maromero, persistencia, resistencia y tradición.....</b>	<b>76</b>
3.1 El caso específico de un payaso maromero de San Juan Yolotepec: Don Venustiano Martínez Payaso Chiquilín.....	76
3.2 De ciudadano a Chazumbeño, Cesar Martínez recién Payaso Comodín.....	80
3.3 Compañía Súper Águila Mixteca, surgimiento de una esperanza maromera.	83
3.4 Payaso o Maromero.....	87
3.5 Persistencia escénica, encuentro de dos generaciones para salvaguardar la misma tradición.....	89
Conclusiones.....	94
Anexos.....	98
Súper maromero , entrevista a Don Venustiano Martínez.....	99
De ciudadano a maromero, entrevista a Cesar Martínez.....	112
No sé si por herencia pero me gusto, entrevista a Avelino Cruz.....	126
Galería maromera.....	130
Referencias bibliográficas.....	143

Referencias electrónicas.....	146
Referencias video graficas.....	149
Bibliografía.....	151

## **Introducción.**

Las artes escénicas son una parte esencial del ser humano. Los primeros habitantes del planeta, sin darse cuenta, encontraron la raíz de la base escénica: la representación, como una forma de explicarse el por qué existían y el entorno donde se desarrollaban.

Las primeras coreografías dancísticas surgieron del movimiento corporal con que estos habitantes representaban muchas de las actividades cotidianas que desarrollaban. Sorprendidos por el descubrimiento del fuego, veían a las llamas moverse al ritmo de las primeras notas musicales. Todo esto evolucionó hasta nuestros días y podemos ver fusionados estos conceptos, y otras disciplinas más, en algo llamado escenario. Así, cada cultura encontró los elementos escénicos populares que las caracterizan.

México es muy rico en cultura. Los aportes que hace al mundo en general son grandes: la gastronomía, las costumbres y tradiciones, sus regiones paradisiacas, ciencia, música, cine y ¿por qué no? artes escénicas. Todo esto nos ha creado una identidad que surgió a causa del mestizaje.

Las artes escénicas han estado presentes en nuestro país desde antes que los españoles pisaran el ombligo de la luna para conquistar a las civilizaciones que habitaban el territorio mesoamericano. Tenemos conocimiento de ello gracias a los colonizadores y evangelizadores, que describieron en sus crónicas y otros escritos, como eran los comportamientos de los pobladores de esta región. Algunos los describieron de forma peyorativa, mientras otros escribían impresionados de los avances tecnológicos y costumbres de las tierras conquistadas.

El mestizaje entre nativos mesoamericanos y europeos generó una mezcla de culturas que influyó en muchos aspectos, uno de ellos, las artes escénicas.

La maroma campesina es una manifestación escénica donde convergen actos acrobáticos y de bufonería. Sus ejecutantes son personas dedicadas al campo, pero que también realizan esta actividad, y se conforman en grupos o compañías integradas por payasos versificadores y maromeros. Su estilo es peculiar y es producto de la herencia de los primeros payasos mexicanos, derivados del mestizaje que se dio entre la época prehispánica y España.

El término maroma se refiere a una cuerda, específicamente a una cuerda de barco. Por su resistencia fueron las que se comenzaron a usar en teatros y circos. Se imitaban los nudos y amarres marinos para darle sostén a las vestiduras y mecanismos de los escenarios. De ello deriva el nombre “maroma” para los actos acrobáticos que se realizan con estas cuerdas.

Tuve mi primer acercamiento a la maroma en las clases de Teatro mexicano, con el Dr. Alejandro Ortiz Bulle Goyri en el año 2014. Mediante material filmográfico pude ver a los payasos mixtecos y su trabajo escénico: uno de ellos Don Venustiano Martínez conocido como el Payaso Chiquilín. Unos días después, compañeros de la licenciatura, me invitaron a ser parte de una puesta en escena que se presentaría en el estado de Oaxaca, lo que implicaba viajar a la Mixteca baja.

Llegamos a una comunidad llamada Trinidad Huaxtepec. A medio día inauguraron la fiesta del pueblo y comenzó una calenda<sup>1</sup>. Ahí estaba El payaso Chiquilín recitando sus

---

<sup>1</sup> Recorrido que un grupo de pobladores y pobladoras realizan por las calles de su región, llevando música, baile entre otros elementos similares al carnaval, puede ser de carácter religioso o solo festivo.

versos al ritmo de la banda de viento para iniciar el recorrido. Quedé anonadada, pues no imaginé que lo que me causó tanto asombro en el salón de clases, lo estuviera observando y escuchando de viva voz de sus protagonistas. Todo surgió por serendipia.

Fue así, que me convencí de que la teatralidad no sólo está presente en los teatros de la Ciudad de México. Confirmé la intuición de que mi país, México, tiene raíces escénicas. Me propuse encontrar otra perspectiva escénica y confrontar comentarios de algunos profesores (tanto extranjeros, como mexicanos) de que México sólo “copia” los modelos escénicos europeos.

De esta manera, decidí realizar la presente tesis para mi titulación. En los años posteriores me enfoqué en delimitar el tema y realizar viajes de investigación a la Mixteca.

Mi investigación pretende mostrar cómo han persistido algunas formas escénicas desde la época prehispánica. Cómo fue su evolución, a través del mestizaje, en cada etapa de la historia de México. Para ello, ocupo como modelo de estudio a la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca. Me enfoco en la labor de dos payasos versificadores maromeros: Venustiano Martínez Payaso Chiquilín y Cesar Martínez Payaso Comodín, quienes se unieron para salvaguardar la tradición maromera trasmitiéndola de una generación a otra

El trabajo de campo consistió en realizar entrevistas a los payasos mencionados y capturar evidencias video gráficas y fotográficas de su labor. La indagación comenzó por el año 2015 pero fue hasta 2016 y 2017 que logré obtener la mayor parte de evidencias. Di seguimiento al trabajo entre 2018 y 2019, cuando encontré más información acerca de los antecedentes próximos y de algunos maromeros que estuvieron en el apogeo de esta

manifestación escénica junto con Don Venustiano en la década de los sesenta. Fue hasta este punto que se cumplieron los principales objetivos para esclarecer la hipótesis que defiende: demostrar que existen formas escénicas ancestrales en México que han permanecido vivas a través de las etapas históricas de la formación del país y el mestizaje. Formas que nos dan identidad y raíz escénica a través del trabajo que han realizado Don Venustiano Martínez Payaso Chiquilín y Cesar Martínez Payaso Comodín en la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca.

El seguimiento durante todos esos años, me permitió ver de qué manera evolucionaba la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca, en específico la trasmisión de la tradición de Don Venustiano a Cesar Martínez. Afortunadamente, pude ser testigo del antes y el después de esta mancuerna que lograron formar estos dos grandes payasos.

También relacioné algunos signos y elementos de teatralidad con la maroma campesina. Esto, para lograr esclarecer la raíz que tiene nuestro país en relación a las artes escénicas. En este caso, la maroma campesina tiene un gran vínculo con el teatro (aunque el teatro sea un término generado en occidente). Existen similitudes histriónicas que nos permiten referirnos, entonces, a esta relación como manifestaciones escénicas mesoamericanas.

En el primer capítulo hago un repaso de las maneras en que la gente del periodo prehispánico se desenvolvía histriónicamente. No sólo con fines religiosos, sino también de entretener a su pueblo. Posteriormente muestro cómo se empezaron a fusionar las culturas para ir formando la primera imagen del payaso versificador, que aquí en nuestro país ha evolucionado de una manera muy peculiar.

Después me traslado a la Mixteca baja de Oaxaca y comparto con el lector algunas de sus características. Características obtenidas de mi propia experiencia, el cine que se ha realizado en la región por personas mixtecas, su forma de trabajo y comercio, y su entretenimiento (donde menciono que un elemento sumamente representativo de la región es la maroma campesina).

En el segundo capítulo, enlisto las características de la maroma campesina. Cuestiones de producción, dirección y ejecución de sus funciones escénicas; así como los signos que nos denotan un vínculo teatral muy interesante.

El tercer y último capítulo lo dedico a plasmar la experiencia de Don Venustiano Martínez como Payaso Chiquilín y la de Cesar Martínez como su discípulo. Cómo es el encuentro de dos generaciones para poder persistir con la tradición y así reforzar la raíz que históricamente nos reafirma nuestra herencia e identidad escénica.

Después de las entrevistas, los viajes a la Mixteca, la investigación en las diferentes fuentes consultadas, la investigación de campo y el tiempo trabajado en ello puedo decir que he logrado concretar el propósito que me he planteado: afirmar que México puede tener su propia identidad escénica y no como nos han vendido la situación. Con esta investigación pretendo confirmar mi idea y orientar a otras personas que se sientan en la misma condición que yo y deseen encontrar ese vínculo escénico mexicano que nos han ocultado para que sigamos estándares y modelos, que si bien no estoy en contra de ellos, pero me han hecho sentir que sólo imito y no interpreto.

# Capítulo 1 Contexto Histórico maromero

## 1.1 Manifestaciones escénicas mesoamericanas.

Las artes escénicas abarcan una gran variedad de especialidades: teatro, circo, danza, canto, música, entre otras. En la época prehispánica, las ciudades y comunidades tenían esencia escénica dentro de sus actividades tanto festivo-religiosas como de recreación. Se llevaban a cabo ceremonias dramatizadas, representaciones cómicas, actividades circenses además de danza, música y canto.

No se le puede llamar obras de teatro o teatro como tal a todas estas manifestaciones, puesto que el término teatro es de origen europeo (derivado de la palabra griega *teatron*: el lugar donde se mira). Lo mismo sucede al referirnos al circo como actividades circenses, ya que este término es de origen latino y de la tradición europea occidental. Les llamamos, por lo tanto, expresiones o manifestaciones escénicas y no propiamente teatro o circo.

La historia en general cuenta con amplios estudios respecto a la organización que tuvieron las civilizaciones mesoamericanas: mexica, maya, mixteca, entre otras. Por medio de estos estudios conocemos la arquitectura, ingeniería, religión, medicina y otros aspectos. El campo del arte, sin embargo, no se ha investigado en la misma magnitud. La escultura y algunas pinturas y murales prehispánicos han prevalecido por lo que tenemos registros presentes hasta nuestros días. Pero no tenemos registros físicos de las efímeras representaciones escénicas en Mesoamérica. Sólo contamos con algunos datos registrados por colonizadores.

Ángel María Garibay mencionó que, cuando los guerreros mexicas se encontraban en su tiempo de tregua se dedicaban a la poesía, el canto y la danza con la misma intensidad

que entrenaban para la guerra. Esto propicio a que los misioneros y colonizadores vieran estos cantares como función de instrucción de guerra y que por tanto no podían ser obras artísticas (Garibay 1948). Esta es una de las razones por las que se ha discutido la mera existencia de teatro como tal en los antiguos pueblos mesoamericanos. Es también razón de no enfatizar en su documentación.

En cuestión de la música prehispánica se conocen hasta hoy instrumentos musicales de viento y percusión, así como su posible manipulación. Aunque se pretende que fuera un ensamble, esto no se puede asegurar. Respecto al canto y la danza sucede algo similar, sólo tenemos los testimonios de los colonizadores y misioneros europeos. Aunque en algunos códices como el Vindobonensis<sup>2</sup>, o algunos murales como los llamados Bonampak<sup>3</sup> realizados por artistas prehispánicos, se muestra la presencia de artistas escénicos.

Como se ha mencionado, en Mesoamérica las culturas llevaban a cabo festividades religiosas con características dramáticas, también actividades acrobáticas y antipodistas<sup>4</sup>. Aunque también las realizaban sin fin religioso, como entretenimiento, divirtiendo a sus gobernantes y pobladores.

Los mayas llevaban a cabo bailes y juegos escénicos de carácter religioso llamados *Okot*, estos eran de penitencia y suplicación. Se puede intuir que su función era pedir perdón por ciertas actitudes incorrectas, pedir fertilidad o lluvia. Otra representación escénica maya era llamada *Baldzamil*, era más ordinaria y considerada vulgar por los

---

<sup>2</sup> Códice de Yanhuítlan. Documento pictográfico de origen prehispánico creado por la cultura mixteca en el actual estado de Oaxaca.

<sup>3</sup> Murales de la cultura maya. Se encuentran en el yacimiento arqueológico del mismo nombre en el estado de Chiapas.

<sup>4</sup> (De antípoda + -ista.) m. y f. Acróbata que, echado sobre la espalda realiza ejercicios de destreza o habilidad con los pies. Cf. fr. antipodiste.

colonizadores y misioneros, ya que su lenguaje era informal lleno de muecas y movimientos corporales bruscos (Acuña, 1978).

La risa y picardía se hacían presentes. Varios misioneros y colonizadores que vinieron a Mesoamérica las observaron como un fenómeno amplio para estudiar y otros como bajezas que realizaban los pobladores. Bernal Díaz del Castillo describió la presencia de histriones en la corte de Moctezuma Xocoyotzin<sup>5</sup>. También Fray Bernardino de Sahagún<sup>6</sup>, Fray Diego Duran, Fray Diego de Landa<sup>7</sup> (este último observó específicamente a las comunidades mayas) entre otros. Francisco López de Gómara<sup>8</sup>, secretario de Hernán Cortez mencionó que había danzarines diestros que además cantaban y formaban un ambiente donde participaban personas que imitaban a personas de otras culturas para divertir a la gente (López de Gómara, 1922).

Existieron declamadores que narraban mitos y leyendas, posteriormente se convirtieron en grupos de histriones, que hicieron representaciones dramáticamente más amplias y plásticas de las leyendas y mitos de su cultura. En ocasiones contaron con la participación del pueblo en general.

Otra variante escénica que se generó en la cultura mexicana era conocida como *Xochicuicatli Cuecuechtli*, que se traduce como Poemas de ligerezas. Se trataba de pequeños cuadros que plasmaban situaciones de la vida cotidiana. Un ejemplo es *el canto de las*

---

<sup>5</sup>Moctezuma Xocoyotzin, Huey tlatoani de los mexicas (gobernante) entre 1502 y 1520.

<sup>4</sup> La fecha de nacimiento de Fray Bernardino de Sahagún oscila entre el año 1498 y 1500, en el pueblo de Leones de Sahagún. Estudió en la Universidad de Salamanca y se ordenó como sacerdote. Posteriormente, viajó a México, donde aprendió la lengua náhuatl. Se dedicó a la enseñanza y fomento de la investigación. Murió en México en el año 1590.

<sup>7</sup> Fray Diego De Landa nació en Cien fuentes España en 1524. Viajó a México y radicó en el estado de Yucatán, donde murió en el año 1549.

<sup>8</sup> Francisco López de Gómara nació en Gómara España. Murió en el mismo lugar en 1564. Fue un eclesiástico y cronista. En 1552 publicó la "Historia general de las indias y conquista de México", la cual redactó basándose en la información que Hernán Cortes y otros colonizadores le proporcionaban, puesto que López de Gómara nunca viajó a América.

*mujerzuelas*, cuyos personajes eran *Chalchiuhnene*, *Nanotzin*, *Quetzalminyahuauxochitl*, *Quetzal Xóchitl* (todas ellas eran *ahuianime* o sea mujeres de placer), la madre de *Nanotzin* y el joven *Ahuízotl*. La historia gira en torno a estas mujeres y cómo es su aflicción hacia el amor y la vida (María Garibay 1953). Hernán Cortes escribió en su tercera carta de relación de los últimos días del sitio de México-Tenochtitlan, que al quedarse sin pólvora se vieron en la tarea de construir una especie de catapulta, que posteriormente instalaron en donde estaba edificado un espacio escénico mexica:

“Y llevo el tabuco a la plaza del mercado para asentar en uno como teatro que está en medio de ella, fecho de cal y canto cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá como treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales, pudieran ver lo que hacía.”(Cortés, 1986).

Al caer la ciudad de Tenochtitlan el espacio escénico de Tlatelolco fue destruido.

Las actividades acrobáticas tienen una gran raíz prehispánica. Muchas de las técnicas antipodistas y acrobáticas de hoy en día son persistencia de estas o referencia de la fusión que se dio a la llegada de los artistas europeos en el periodo de conquista y colonización.

Los conquistadores y misioneros describen en sus obras los actos circenses de los antiguos pobladores de Mesoamérica. Mencionan que estos acróbatas eran muy hábiles, se vestían con plumas de colores y otros aditamentos, que simulaban el vuelo de las aves y otros animales. Hacían rituales hacia sus deidades, mientras amenizaban al público que los presenciaba.

## **1.2 Trúhanes, Baldzam entre otros nombres.**

La comedia y la picardía existieron desde el periodo prehispánico. Se pueden interpretar de esa manera por las descripciones que los personajes mencionados en el capítulo anterior hicieron al observar los actos cómicos y a las que llamaron farsas de los antiguos mexicanos.

Dichas farsas eran interpretadas en la ciudad de Tenochtitlan por los trúhanes y chocarreros (llamados de esa manera por los colonizadores). Un truhan en Europa era una persona que se dedicaba al engaño y la estafa, pero también se le llamaba así a la persona que, con bromas, gestos, cuentos o patrañerías procuraba divertir y hacer reír. Un chocarrero era quien decía chistes groseros y juegos de palabras para generar un doble sentido de la interpretación de las mismas (CREDIMAR, 1997).

Bernal Díaz del Castillo presenció a los trúhanes y chocarreros de la corte de Moctezuma Xocoyotzin, al acompañar a Hernán Cortes en un banquete ofrecido por el gobernante mexica:

“Algunas veces al tiempo de comer estaban unos indios concurvados muy feos porque eran chicos de cuerpo y quebrados por medio los cuerpos, que entre ellos eran chocarreros y otros indios que debieran ser trúhanes, que le decían gracias y otros que le cantaban y bailaban, porque Moctezuma era aficionado a placeres y cantares” (Díaz, 2016).

Fray Diego Duran describió otro pasaje de estos personajes en una de las tantas plazas tenochcas y de cómo imitaban a personas para hacer reír. Presenció un acto cómico que protagonizaba un tonto que fingía entender al revés lo que su amo, quien era interpretado por otro cómico, le decía. Esto provocaba la risa del pueblo que los veía actuar (Duran, 1995).

Lo anterior, sin duda alguna, ha trascendido en la evolución de lo que hoy conocemos como dúo o pareja de payasos.

Fray Bernardino de Sahagún relacionó a los truhanes con los juglares de la época medieval en Europa:

“El juglar suele decir gracias y dones, el buen juglar es suave en el hablar, amigo de decir cuentos y cortesano en su habla.

El mal juglar dice disparates y es perjudicial en sus palabras y suele entremeterse en las pláticas de otros sin ser llamado para ello, y en lugar de gracias dice malicias y torpezas.

El chocarrero es atrevido y desvergonzado, alocado, amigo del vino y enemigo de buena fama. El

buen chocarrero es suave o gracioso en su hablar y hábil para decir muchos donaires.

El mal chocarrero es penoso en su hablar, tonto e inhábil para decir las gracias, y las

dice fuera de propósito y de tiempo, con las cuales da más enojo que placer a los que

las oyen por más que ande bailando y cantando” (Sahagún, 2006).

Sahagún dio un panorama no distinto, pero sí con una conceptualización de estos personajes. Más allá de describir una experiencia, describió cómo era ser un buen truhan o cómo ser un mal chocarrero. Describió el talento y la forma histriónica de los cómicos tenochcas.

Sahagún añadió su testimonio sobre otra categoría de histrión al que se le llamaba *Teuquiquixti* (una posible traducción nos dice que significa aquel que hace saltar o salir a los dioses). El *Teuquiquixtli* llevaba consigo un costal donde trasportaba figurillas de diversos dioses. Se presentaba itinerantemente en las plazas de mercados y en patios reales. En los informantes de Sahagún describen a este personaje de la siguiente manera:

“El que hace salir, o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban con él.

Van saliendo unos como niños. Unos son mujeres; muy bueno en su atavío de mujer; su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.

Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez; luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se daban gratificaciones al que se llama el que hace salir, saltar o representar a los dioses” (Sahagún, 1947).

Existieron también otras figuras histriónicas itinerantes como fue el *motetequi* (que quiere decir, aquel que se destroza a sí mismo). Este hacía creer a la vista del espectador que se desmembraba y después, al cubrirse y descubrirse con una manta, reaparecía de cuerpo completo como si no se hubiera quitado nada. Posteriormente, la gente que lo observaba le gratificaba su acto.

Otra figura escénica, se trataba de lo que hoy podemos interpretar como ilusionista. Le llamaban: el que pone fuego en las casas de otros. Mediante un juego óptico lograba que su público creyera que las casas ardían en fuego, pero al quitar el fuego la gente veía la casa intacta. Esto les divertía, y gratificaban con maíz y otros aditamentos el acto que habían presenciado.

Los mexicas realizaban representaciones escénicas sobre la mitología de sus dioses, al igual que leyendas antiguas. Antecesores a estos actos fueron los declamadores, conocidos mayormente en su época como *Tlaquetzque*, que quiere decir, quienes hacen ponerse de pie las cosas. Declamaban en las plazas poemas, leyendas y mitos. Se colocaban en un punto de la plaza para comenzar su actividad, mientras la gente se acercaba para escuchar:

“El narrador:

Donairoso, dice las cosas con gracia,

artista del labio y la boca.

El buen narrador:

de palabras gustosas, de palabras alegres,

flores tiene en sus labios.

En su discurso las consejas abundan,

de palabra correcta, brotan flores de su boca,

su discurso: gustoso y alegre como las flores;

de él es el lenguaje noble y la expresión cuidadosa.

El mal narrador: lenguaje descompuesto,

atropella las palabras,

labio comido, mal hablado.

Narra cosas obscenas, las describe,

dice palabras vanas, no tiene vergüenza.”(Sahagún, 1947).

El que ejercía algún personaje histriónico pudo haberse conocido como *Teixi tlatinime*, que quiere decir, los que toman un rostro ajeno (León Portilla, 2019).

La cultura maya no se quedó atrás con la parte cómica. Ellos tenían una casa donde se reunían las personas dedicadas al escenario. Ahí guardaban sus instrumentos musicales y aditamentos para sus representaciones. Dentro de esa casa, llamada *Popol na*, se instruían en cuestión de artes escénicas y hablaban sobre la política de su comunidad. El encargado de la casa era llamado *Ah hol pop*:

“tenían y tienen, su cantor principal, que entona y enseña lo que se ha de cantar, y le veneran y reverencian, le dan asiento en la iglesia, y en sus juntas y bodas, y le llaman Hol pop; a cuyo cargo están los atabales e instrumentos de música, como son flautas,

trompetillas, conchas de tortuga y el *teponaguaztli*<sup>9</sup>; cantan fabulas y antiguallas, que hoy se podrían reformar y darles cosas a lo divino que canten” (Acuña, 1978).

Existía otra persona encargada de cargar los adornos y lo que se ocuparía en la representación. Al mismo tiempo, se encargaba del cuidado de los artistas. Preponderaba alguien llamado *Cayom-Kayom* quien era el encargado de la enseñanza del canto y las demás artes.

Los mayas tenían una clasificación de sus artistas escénicos: los *Hol ahau*, quienes realizaban papeles de la nobleza; los *Ahokot tzuublal*, quienes eran inteligentes y bellos; mientras que el *baldzam*, el *Ah taahach* y el *Chic* eran cómicos, bufones y chocarreros; el *Bacam*, interpretaba farsantes o patrones del año; también existía otra figura llamada *Ahtel ez*, que realizaba actos de ilusionismo (Acuña, 1978).

El representante escénico mesoamericano era gracioso, vivaz, parodiador, entrometido; entre otras características, para causar la gracia de su público. Rasgos que aún podemos ver en cómicos y payasos actuales.

Hoy en día existe una gran variedad de payasos y cómicos que, clasificados o no, detonan ciertas características que los definen. Es curioso que el mexicano antiguo tuviera esa singularidad de histrión cómico y pícaro que persiste en tiempos actuales. Es gratificante saber que desde la época prehispánica el humor se hizo presente. La mofa se ha visto como algo peyorativo, pero eso es diferible, ya que cada persona la recibe de distinta forma. En la ciudad de Tenochtitlan, el imitar graciosamente a un sacerdote, gobernante o persona importante en una representación cómica formal no era mal visto, era la forma de

---

<sup>9</sup>El *teponaztli*, *teponaztle*, *teponaxtli*, *teponaxtle*, *tinco*, *teponahuaztli*, *tepenahuasqui*, *tunkul*, *bit'e* o *tun* es un instrumento musical del tipo de tambor de hendidura de origen mesoamericano. Fue utilizado por los aztecas, los mayas y las culturas relacionadas. Produce un sonido hueco entre grave y agudo al golpear la hendidura con un madero cilíndrico pequeño.

no faltarles al respeto a estos personajes y fue considerado de gran relevancia. Actualmente se realizan las mismas parodias aliviando un poco así el enfado que tiene la población hacia sus malos y quizá otros buenos gobernantes.

En cuestión de carácter el representante cómico prehispánico tiene gran similitud con el actual cómico, aunque no se menciona mucho sobre las características de sus indumentarias y utilerías, se puede intuir que sus atuendos los distinguían al resto de los artistas y la población en general.

### **1.3 Actividades acrobáticas y antipodistas en la época prehispánica.**

Mesoamérica fue una gran hacedora de técnicas acrobáticas que siguen vigentes. Afortunadamente existen más registros físicos sobre la actividad acrobática y antipodista. No es toda la información que se quisiera tener, pero los registros que están presentes nos dejan en claro lo que México aportó de muy buena manera a esta área.

En el municipio de Tlatilco, Estado de México, se encontró una pequeña estatuilla proveniente del preclásico medio, aproximadamente del año 800 a. C. La estatuilla es la figura de una contorsionista, a la cual llamaron “la acróbata”.

Otro registro es el Códice Vindobonensis de la cultura mixteca. En su anverso se muestra, según la interpretación de la historiadora María de los Ángeles Ojeda Díaz<sup>10</sup>, a un acróbata (parecido a un ejecutante de antipodismo) dentro de una plaza ceremonial rodeado de cuentas azules y de un gran mosaico redondo de turquesa con pequeños cuadros de

---

<sup>10</sup> María de los Ángeles Ojeda Díaz, profesora-investigadora titular "c" del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Especialista en historia de la religión en el México antiguo, iconografía y códigos religiosos mesoamericanos. A partir del 2015 su nuevo proyecto versa sobre los arquetipos divinos y geografía sagrada en códices de la cultura prehispánica Mixteca o Nu Savi. Se dedica, asimismo, a difundir y proteger el patrimonio cultural de esta civilización.

concha, lo que califica a esta representación de sagrada. El acróbata del códice manipula una piedra con sus pies y al lado de la roca se observa la cabeza de la diosa de la tierra. Esta interpretación denota una posibilidad de que se tratase de un acto ritual en relación con la tierra o con la fertilidad.

El antipodismo es la referencia actual de lo que era el *Xocuahpatollin*, mencionado en el códice florentino<sup>11</sup>. Se trata de una técnica que consiste en hacer malabares con las plantas de los pies. La persona recarga la espalda sobre el piso y levantando las piernas recibe sobre sus pies una viga de madera horizontal y le da movimientos rápidos y rotatorios

“Juegan con un palo, especie de cuartón rollizo, parejo y liso, que arrojan a lo alto y lo vuelven a recoger con los mismos pies rápidamente y realizan otros ejercicios con gran habilidad y causan admiración de todos” (López de Gómora, 1922).

Fray Diego de Duran también fue testigo de la técnica antipodista prehispánica:

“Juntaban con este baile traer un palo rollizo con los pies con tanta destreza que ponía admiración las pruebas y vueltas que con él hacían, de lo cual resultó que algunas personas entendieron traello por arte del demonio y si bien lo consideramos no es, sino que el juego de manos que en España se usa que le podemos acá llamar juego de pies.

Porque yo soy testigo de vista que siendo yo muchacho, conocí en el barrio de San Pablo escuela de este juego donde había un indio diestrísimo en aquel arte donde se enseñaban muchos indezuelos de diversas provincias” (Duran, 1995).

También era conocida la técnica *Cotlatlazin*. Gonzalo Fernández de Oviedo fue testigo de una demostración de esta técnica realizada en la corte de Moctezuma

Xocoyotzin.

---

<sup>11</sup> Códice Florentino (llamado así por conservarse en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia, Italia) es un manuscrito que incluye textos en náhuatl con traducciones y comentarios en castellano, reunidos por el fray Bernardino de Sahagún de sus informantes nativos.

“Cuando Moctezuma comía, estaba en una gran sala encalada y pintada de pinturas diversas; allí tenía enanos y chocarreros que le decían gracias y donaires, y otros jugaban con un palo puesto sobre los pies, grande y le traían y meneaban con tanta facilidad y ligereza que parecía cosa imposible, y otros hacían otros juegos y cosas de mucho para que se admiren los hombres” (Fernández, 1959).

Hay otras versiones sobre esta técnica donde se dice que no sólo se manipulaba el madero con los pies, sino que también con otras partes del cuerpo y otras formas de manipulación, Antonio de Herrera habla sobre esta variante.

“Otras veces hablaba de ver jugadores de pies, como los hay de manos en Castilla, que echados de espaldas en el suelo, con los pies revuelven un palo rollizo, tan largo como tres varas de tantas maneras, arrojándole, y recogéndole, tan bien y tan preciso que apenas se ve, y otros que con el mismo palo, poniéndole en el suelo, saltan con ambos pies encima, y otro, tomando por debajo del palo, levantándolo al que estaba encima andan haciendo mil monerías, había tan ligeros trepadores que sobre el palo puesto sobre los hombros de dos hombres hacían tan extrañas y maravillosas cosas que parecía que no se podía creer, sin que se haga de ello una alusión del demonio”(Herrera, 1940).

Entre los totonacas, al norte del estado de Veracruz, existió y persiste evolucionada una técnica de carácter religioso conocida como voladores de Papantla. Aunque se presentó esta técnica en otras culturas a lo largo del México antiguo y en partes de Guatemala y Nicaragua, la cultura totonaca se encargó de su propagación.

Esta técnica fue llevada a cabo desde el periodo preclásico medio en Mesoamérica, era llamada *Teocuahpatlanque*. Consistía en seleccionar, durante un ritual de agradecimiento, un poste de madera de 25 o 30 metros de altura, que posteriormente era colocado en el centro del pueblo, con una escalera tejida por donde subían los ejecutantes.

En la cima tenía instalado el llamado tecomate, que era un aparato de cuatro esquinas, de cada una de ellas colgaban los voladores sostenidos por una cuerda. Esta parte en específico era considerada la más emocionante por los que presenciaban el acto, y quienes lo llevaban a cabo, por el riesgo que se presentaba y el espectáculo que se generaba. El tecomate giraba mientras un volador más danzaba y tocaba un instrumento musical llamado caporal, en la punta del poste.

Duran también presenció esta técnica de voladores y la describió de la siguiente manera:

“También usaban bailar alrededor de un volador alto vistiéndose como pájaros y otras veces como monas volaban de lo alto de él, dejándose venir por unas cuerdas que en la punta de este palo están arrolladas, deslizándose poco a poco por un bastidor que tiene arriba” (Duran, 1995).

Los mixtecos tuvieron gran relación con la técnica *Teocuahpatlanque*. La región donde se estableció esta cultura colinda con el gran territorio mexicana, el territorio maya y el totonaca. En el proceso de Yanhuítlan se menciona:

“y hallaron en un montecillo que llamaron los indios del Quiau señales de cómo habían estado los polos voladeros de donde el que es papa se cuelga para pedir agua como los indios dicen y señalan y hallo muchas plumas de papagayos y sangre y otras aves y unos dados de piedra. Llaman a manera de altar y otros sacrificios y figuras del demonio” (Jiménez y Mateos, 1940).

Es posible una conexión entre el volador clásico y estas formas oaxaqueñas, donde se arrojaba a uno de los voladores desde lo alto de un palo significando la caída de la lluvia. De esta manera se podría deducir que existieron voladores en la Mixteca de Oaxaca.

El volador formó parte de rituales para pedir fertilidad a las deidades.

Otro acto era el *comelogatoazte* que se llevaba a cabo con la ayuda de una viga, gruesa pero ligera, que sostenida por el centro giraba sobre su mismo eje horizontal. En las extremidades de esta viga se sostenían dos ejecutantes que al moverse hacían girar la viga. *Comelagatoazte* posiblemente se traduce como *Co=cuauh=madera*, *melagato=malacachoa=dar vueltas*. Se llevaba a cabo en la comunidad de los nicaraos y chorotegas que ocupaban el actual territorio de Nicaragua y la República del Salvador. Al igual que los voladores, el *comelogatoazte* o danza de huahua, como se le conoce hoy en día, tuvo una gran expansión llevándose a cabo, con sus respectivas variantes, en muchas regiones prehispánicas, una de ellas es la región de la cultura mixteca (Dahlgren, 1954).

El acto del volador y el *comelogatoazte*, tienen incidencia dentro de la maroma campesina, en los actos de trapecismo que denotan la vinculación en algunos movimientos efectuados.

#### **1.4 Mestizaje escénico. Encuentro y fusión de dos continentes en algo llamado virreinato y siglos posteriores maromeros.**

En el año 1521 la ciudad de Tenochtitlán fue conquistada por Hernán Cortes y sus tropas. Pese a las tragedias y enfermedades, ambas culturas tenían costumbres diferentes en muchos aspectos cotidianos: la religión, la alimentación, la higiene y la organización social. Al encontrarse estos aspectos se generó un intercambio cultural que precedería a la Nueva España y, posteriormente, a la nación mexicana.

Los conquistadores españoles se quedaban anonadados ante los habitantes mesoamericanos en cuestiones de tecnología y salud. También vertían opinionespeyorativas a los métodos que efectuaban para su organización social. Sin duda las

actividades escénicas mesoamericanas les eran impactantes, pero impertinentes. No obstante, había alguno que otro evangelizador que no pensaba de la misma forma.

Como se ha mencionado, las culturas del territorio mesoamericano que hoy en día es México, tenían presencia escénica como parte de su organización social. Poco a poco con la llegada de artistas europeos se fue creando un intercambio cultural que fue mutando hasta los siguientes siglos.

El mestizaje no sólo se vio reflejado en el intercambio genético, sino en otros aspectos como la religión, la medicina, la comida y el arte.

Llegaron desde España personajes conocidos como juglares y saltimbanquis. En diferente índole, Mesoamérica ya contaba con artistas similares a ellos. Cuando Hernán Cortes llevó artistas circenses mesoamericanos a la corte de Carlos V, sus acompañantes relacionaban la figura del bufón europeo con cómicos que estaban presentes en la corte de Moctezuma a los que llamaron truhanes.

Cada cultura se fue fusionando una con otra en cuestiones escénicas a través de los siglos. Comenzaron a emerger algunos edificios teatrales donde se formalizaban espectáculos mientras las calles también servían de escenarios.

Fue hasta el siglo XVIII que en la Ciudad de México, la ciudad más grande de la región y la capital de La Nueva España, se comenzó a incrementar la oferta artística. En este tipo de actividades había personas de las diferentes castas.

España se encargaba de regular y legislar las actividades para tener un orden social en la Nueva España. Dichas leyes eran para moderar el comportamiento y el orden moral de

la sociedad. Se comenzaron a crear legislaciones donde se sancionaban a las personas que hacían disturbios en fiestas populares o irrumpían en el orden público.

Así como se expandía la población hacia lugares aledaños a la ciudad, se expandía la necesidad de diversiones públicas en la Nueva España. Las más comunes eran las peleas de gallos, corridas de toros, fandangos, comedias, maromeros y titiriteros que aprovechaban las fiestas y ferias de las comunidades para presentarse ante su público. La Nueva España también se encargaba de regularizar estas prácticas.

El virrey era quien otorgaba los permisos para que los artistas se pudieran presentar en calles y plazas. Los maromeros y titiriteros tenían que presentar una solicitud donde mencionaran la actividad que iban a realizar y lugar donde la llevarían a cabo. Se le otorgaba dicho documento al administrador del Real Coliseo para tener una primera licencia.

En la Nueva España no sólo se le llamaba maromero al personaje que hacía juegos acrobáticos, también se les conocía como volatines o equilibristas. El termino maroma hace referencia a la cuerda de mar y de ahí que se les llame maromeros, pues las cuerdas que ocupaban eran cuerdas para barcos. Volantín es aquella persona que hace maromas en el aire. (Calzada, 2000).

Los maromeros eran acróbatas, equilibristas y varios fungían como graciosos. Ocupaban diferentes tensiones en las cuerdas para realizar diferentes actos en ellas. Entrenaban varias horas para tener perfección en sus actos y poco a poco hacer más complejas sus presentaciones. Combinaban la acrobacia con la comedia, esto les sirvió de vía para realizar críticas a las diferencias sociales que marcaba el sistema de aquel

entonces. Hacían público de manera satírica lo que los grupos más vulnerables no podían decir abiertamente ante los abusos de los poderosos.

Los grupos de maromeros estaban integrados tanto por hombres como por mujeres de las diferentes castas, e incluso había personas de otras partes del mundo. Muchos eran españoles peninsulares que habían practicado maroma en Europa. Otros, buscando un mejor destino emigraron a la nueva España y encontraron este oficio para vivir de él. No era oficio exclusivo de algún género, también había personas de diferentes edades, desde niños hasta adultos de avanzada edad.

Existían los grupos de maromeros que sólo se dedicaban a ello y de ahí mantenían sus gastos vitales. Otros maromeros además de ser artistas, ejercían otro oficio que alternaban con la maroma para lograr su sustento diario. Incluso había algunos que sólo lo hacían por pasar tiempo, algunas compañías estaban formadas por familias que se pasaban el oficio de generación en generación (Calzada, 2000).

Las funciones de maroma se llevaban a cabo tanto en el Real Coliseo como en las calles, patios y corrales. En estos últimos dos lugares, lo hacían para no estar tanto a la vista de las autoridades. Montaban ahí su espectáculo y después buscaban otro lugar donde no conocieran sus actos. Como eran lugares sencillos muchas veces la gente del público tenía que llevar su propia silla o asiento. La maroma era sinónimo de festividad. Atraían a su público realizando un desfile por las calles tocando instrumentos musicales de percusión. Hacían pequeñas demostraciones de sus actos. Se detenían de vez en vez para que el gracioso declamara en forma de verso la invitación para que la gente acudiera a la función de maroma. Se detenían, repetían la misma operación y seguían avanzando. Las funciones tenían un orden programado encabezado por el gracioso.

Al inicio de la función aparecía el gracioso, y en verso mencionaba lo que el público estaba por presenciar. Acto con acto el moderador seguía siendo el gracioso. También tenía un número de pantomima donde su participación era esencial.

Algunos maromeros trabajaban en un horario en el Real Coliseo y en otro horario ofrecían funciones en las calles. De esta manera aumentaban sus ingresos monetarios o sólo lo hacían por gusto a su oficio. Los maromeros estaban sujetos a lo que las personas que presenciaran su acto les otorgaran. Sin embargo, había ocasiones y lugares donde la gente pagaba un precio específico por ver la función.

Las corridas de toros eran frecuentes espectáculos en España y por ende en la Nueva España. Algunas ocasiones en dichos eventos se veían a maromeros en medio del ruedo realizando actos de maroma y toreando a los animales.

En la Nueva España se presentaban algunas dificultades para llevar a cabo la actividad maromera: la competencia entre volantines y titiriteros, la vigilancia de las autoridades virreinales y la competencia con el Real Coliseo. Se tomaron medidas para regular la competencia entre el teatro edificado y los escenarios destinados en las calles, logrando que no coincidieran los horarios de funciones. Las inundaciones y algunas otras situaciones caóticas hacían que algunos grupos de maromeros pidieran permisos para trabajar en las diferentes provincias de la Nueva España.

En el año 1791 la compañía de comedia de Antonio San Martín suspendía sus funciones en el Real Coliseo. El teatro fue ocupado por una nueva compañía de volantines del país, la primera formada por elementos indígenas. La compañía inició sus funciones el 17 de marzo de 1792. Traían una gran técnica maromera: trabajaban en el alambre, en

cuerdas y equilibrio. El payaso se anunciaba y también participaría una joven llamada la Romanita, hija del Romano un maromero famoso. (De María 1939).

Urbano Ortiz y Miguel Sandi fueron también personajes muy ilustres de la maroma e hijos del Romano. Hay muy pocos registros de estos personajes, pero el público de ese entonces fue testigo de su gran trabajo, de su fama y talento.

Los sucesos políticos en el siguiente siglo, principalmente en el año 1847, no permitieron que se ejecutaran espectáculos de importancia en los coliseos. México se vio bajo una crisis financiera a causa de la ocupación estadounidense que no permitía a la población pagar para ver algún espectáculo. Fue hasta 1852 que alguien se atrevió a crear un espacio nuevo.

En la casa número 4 de la cuarta calle Del Reloj se inauguró un patio, al que le pusieron el mismo nombre de la calle. Ahí empezó actuar la compañía ecuestre formada por José Soledad Aycardo o Chole Aycardo, logrando darle a este teatro una gran categoría.

Aycardo fue el más popular de todos los payasos mexicanos del siglo XIX. Compitió con otros payasos famosos tanto nacionales, como extranjeros. Una característica principal de Aycardo fue la forma en dirigirse al público. Se dirigía a ellos en verso, versos cómicos y solemnes que trataban de las suegras y suegros, de política, vicios sociales, borrachos entre otros personajes. Se presentaba con vestido ajustado al cuerpo, la cara enharinada y con un cucurucho de fieltro en la cabeza. Su larga cabellera rizada con una cinta de terciopelo en la frente.

El espacio Del Reloj se conformaba por una puerta de madera y una planta cuadrada con mal pavimento. Los palcos y galerías construidos con fuertes maderos y tablas, estaban

embadurnados con pintura. Los telones tenían plasmadas alegorías, Aycardo amenizaba con sus versos:

*“Guiado por mi gratitud*

*hacia un público indulgente*

*que reúne tanta virtud,*

*hoy vera la actitud*

*con que le sirvo obediente.*

*Por sus fraternas bondades*

*quisiera yo con anhelo,*

*poseer las habilidades*

*de las notabilidades*

*que llegan a nuestro suelo.*

*Quisiera, en fin, el saber*

*de un artista sin segundo*

*con inaudito poder,*

*para poderle ofrecer*

*lo mejor de todo el mundo.*

*Pero mi desgracia quiso*

*privarme de todo aquello  
que es el actor tan preciso  
pues a mi redor divino,  
y nada bueno veo de ello.  
Inepto desde mi cuna,  
no soy como otros actores,  
que en los cuernos de la luna  
los coloca la fortuna  
colmados de admiradores.  
Pero ¿Qué digo? No he sido  
del todo tan desgraciado  
supuesto que he conseguido  
al verme favorecido  
de un público tan honrado.  
Habilidad, no la cuento  
pero cuento con su auspicio:  
bajo este consentimiento,  
muy sumiso le presento*

*este día mi beneficio.*

*Si su mucha protección*

*á divertirlo me llama:*

*y al contar con su perdón,*

*le dedico mi función*

*bajo el siguiente Programa:*

*Un juguete volatín,*

*de esta función es la guía*

*hasta dar el acto fin,*

*que será en el trampolín*

*por toda la compañía.*

*Mil vueltas darán en el*

*en distintas posiciones*

*pasando sobre un corcel*

*disputándose el laurel*

*danzantes y figurines.*

*Este juguete será*

*Lleno de chistes y gracia*

*que a todos agradara*

*y concluido seguirá*

*un bello acto de gimnasia.*

*Con entrèpito valor*

*Trabajarà con afán*

*estos actos de rigor,*

*el discípulo mejor*

*del Sr. Pérez de Prian.*

*Escenas más adecuadas*

*de circo, toman su lleno,*

*pasando por las espaldas*

*que se le pondrán cruzadas*

*al jovencito Moreno.*

*Vicente Torres hará*

*muchas jocosas posturas,*

*y a risa provocara*

*pues las ejecutara*

*con ridículas figuras.*

*Con las piernas de una tercia*

*y el cuerpo cerca de vara,*

*en mil posturas comercia*

*y en el caballo se tercia*

*ya de pulmón, ya de cara.*

*Ejercicios colosales,*

*con simetría seguirán*

*bajo fuerzas animales,*

*y grupos piramidales*

*por el distinguido Prian.*

*Este Alcides afamado*

*discípulo es de europeos,*

*y el veintiséis del pasado,*

*de aplausos fue coronado*

*en la plaza del paseo.*

*Domínguez con instrucción*

*y entre las plazas primeras*

*con hábil disposición,  
en juegos de equitación  
saltara dos escaleras.  
Sin apatía ni desmayo  
y con festiva entereza,  
trabajaré en su caballo,  
como lo ha hecho en el ensayo  
demostrando su destreza.*

*El Sr. Prian, afanoso,  
con maestría y disposición,  
hará cual nuevo coloso  
el acto dificultoso  
de las cuerdas de Plutón.*

*Sus posturas arrogantes,  
y su trabajo apreciado,  
le han dado lauros constantes  
que los mismos circunstantes*

*tan juntos le han prodigado.*

*¡Pineda! Este equitador*

*primero en nuestra nación,*

*por su destreza y valor*

*hará todo lo mejor,*

*del ramo de equitación.*

*Después de un trabajo activo*

*con energía y anhelo,*

*hará una escena a lo vivo*

*del árabe fugitivo*

*sobre el caballo en pelo.*

*Un intermedio plausible*

*seguirá graciosamente,*

*pues con instinto increíble,*

*comprenderá lo posible*

*el caballito obediente.*

*Guiado por su director,*

*ya con señas, ya con voces,*

*y al movimiento menor,*

*sucumbirá sin error*

*con gusto, saltos y coces.*

*Saltando muy belicoso*

*de una a otra madera*

*que le designe el gracioso,*

*ira a paso perezoso,*

*al trote o a la carrera.*

*Para dar fin a la función*

*pondrase en escena dos*

*piezas cómicas, que son,*

*por otra composición.*

*El casamiento de los*

*indios: primera y segunda*

*parte: la una, el casamiento:*

*la otra un pleito en que se funda*

*enredada por un cuento.*

*Entre dos carabinistas*

*y los novios de contado,  
hechos por cuatro burlistas,  
con porfías necias y mixtas  
atormentan a un letrado.*

*La función de beneficio  
sea del carácter que fuere  
demanda algún sacrificio,  
más yo que nada avaricio  
vi que el precio no se altere.*

*Me parece natural  
veros con economía,  
siendo la entrada legal  
dos reales en General,  
y un real en la galería.*

*Es barato claro esta;  
circo, gimnasia y comedia  
por tan poco se dará.*

*La función comenzara*

*al sonar las cuatro y media.*

*Vengan pues a mi función*

*damas, jóvenes, ancianos,*

*niñas, niños, mexicanos,*

*y los de toda la nación.*

*Los llamo de corazón*

*y a servirles no me tardo;*

*no me claven ese dardo*

*si no me hacen el honor*

*que os pide su servidor.*

*José Soledad Aycardo” (María y Campos, 1939)*

Así es como José Soledad Aycardo invitaba al público a su función, a manera de introducción, el verso hacía que la invitación fuera más atractiva, solemne de escuchar y generar la curiosidad de ver vivas y presentes las imágenes que se generaban en la imaginación de quienes escuchaban sus versos, versos que mostraban humildad y compromiso ante el escenario.

El Recreo de la antigua pradera era otro espacio escénico que constaba del patio trasero de una casa con adaptaciones. Ubicado en la calle Del Reloj, ahí se presentó una temporada de maroma, dirigida por Roberto Mata. Presentaba a la señora Doña Petra Santa Cruz volantina que bailaba en la cuerda elástica.

La lucha en México entre liberales y conservadores, propició la reclusión de muchos maromeros para las batallas. Otros emigraron al extranjero. José Soledad Aycardo llevó a su compañía a los estados del sur del país. En 1863 una nueva compañía ofreció una función acrobática en el teatro de Iturbide para celebrar el grito de independencia, su gracioso era José D. Rodríguez (María y Campos, 1939).

Fue a mediados de 1867 que llegó a México el primer circo europeo llamado Chiarini, ocasionando evolución en la maroma mexicana. Traían consigo la figura del *clown* inglés que usaba pantalones bombachos, cara enharinada y el cabello hecho cucuruchos. El payaso mexicano sólo aparece en las funciones que se dan en las plazas de toros.

Para identificarse con el público mexicano, el circo Chiarini comienza a integrar a sus programas elementos mexicanos. Se presentó al señor Timoteo Rodríguez como *clowny* no payaso o gracioso. Estos personajes se vestían con el llamado huacaro bombacho, perola forma de versificar fue disminuyendo orillándose hacia los actos dramáticos. En una función en honor al general Riva Palacio se introduce por primera vez a nuestro país el término *clown*. En 1873 a los payasos mexicanos Vicente Gonzàles y Manuel Santana Gómez se les designó formalmente como *clowns*.

El circo Orrin fue también muy significativo para nuestro país, especialmente para la capital, puesto que el dueño Edward Walter Orrin al vender el circo invirtió el dinero en construir una nueva colonia para vender terrenos. Dicha colonia fue llamada Roma en honor al arte circense latino europeo. Las calles de la colonia, como las conocemos en la alcaldía Cuauhtémoc, llevan el nombre de los estados y lugares donde el circo se presentó

de manera itinerante. El circo Orrin introdujo las parejas de payasos (Breve historia de la colonia Roma, 2009).

Con La Troupe Bell llegó más competencia directa para los maromeros mexicanos que instalaban su circo económico y popular en los patios. Bell contrató a los más populares cirqueros nacionales. La Troupe Bell estuvo encabezada por el *clown* Jack Bell, padre de Ricardo Bell (quien sería uno de los más famosos *clowns* en etapas posteriores), James Bell, Henry Bell y Elisa Bell, quienes realizaban diferentes actos y actividades ecuestres (Gascón, 1975).

En 1880 surge la empresa Viuda de Buislay e hijos, otra compañía de maroma que se presentó en los patios escénicos. Complementaba su elenco con los señores Montes de Oca, Edmundo Meses y los graciosos Ramírez y Avilés. Uno de los versos que utilizaban para invitar al público a su función es el siguiente:

*“Venid a mi función lindísimas sirenas,*

*Que os brindo esta ocasión*

*para olvidar las penas*

*Que sufre el corazón*

*Venid y yo rendido a los veros*

*tangulanas os diré enternecido:*

*“Preciosas mexicanas os vivo agradecido”.* (María y Campos, 1939)

Una de las maromas más famosas en México en 1880, fue la que dirigió Esteban Padrón. Realizaban una comparsa por las calles, después comenzaban actos del *clown* de la compañía y actividades en el alambre.

José Soledad Aycardo regresó de su gira, pero ya no como gracioso sino como director de la compañía. Quien se ocupó de su papel fue Alberto Peralta. Aunque no ofrecían novedad en sus funciones, tenían la garantía del nombre de Aycardo quien cubrió cuatro décadas de maroma. Murió el 19 de agosto de 1887.

El circo Sol de mayo fue otra maroma significativa. Presentaba formalmente a una graciosa, lamentablemente no hay datos sobre ella.

Posterior a la muerte de Chole Aycardo, sale a flote Ricardo Bell. En 1890 ya era celebre como acróbata y como *clown* de prestigio internacional. En 1894 la empresa Orrin contaba con dos *clowns*: el alemán Bliss y Ricardo Bell, a quienes les ayudaba un enano llamado Florentino Carbajal de sobre nombre El Pirriplin.

Ricardo Bell ejerció el papel de *clown* alrededor de 30 años, lo que lo llevo a conocer a fondo el pueblo mexicano, teniendo una gran influencia en la transformación del payaso mexicano.

En 1906 Ricardo Bell inauguró el Gran Circo Ricardo Bell. Lo conformaban la segunda Troupe Bell quienes eran él y sus trece hijos de cuyos nombres sólo se conocen los siguientes: Cecilia, Nelly, Ricardo Jr., Alberto, Eduardo y Carlos Bell.

En el mismo año de su inauguración Bell y su compañía emprendieron una gira por todo el territorio mexicano hasta establecerse en Guadalajara, ciudad que tuvo que dejar

para emigrar hacia los Estados Unidos a causa de la revolución mexicana. Ricardo Bell murió en Nueva York el 3 de marzo de 1911 (Gascón, 1975).

El payaso dejó de ser sólo el gracioso, cantador a veces; para hacer tragedia y dejó de ser bailarín para convertirse en actor de otro tipo. Esta fue la influencia introducida por las características de los *clowns* de Inglaterra traídos primero por el circo Chiarini a México. (Gascón, 1975). Pero el estilo de payaso versificador de Chole Aycardo prevaleció en algunos lugares del país fusionándose con la forma Chiarina. Parte de la influencia siguió prevaleciendo en la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca.

Lo que llegamos a ver hoy en día en las diferentes plazas o fiestas populares es la pareja de payasos. Está formada por el *clown* o *cara blanca*, este payaso tiende a ser elegante y culto, y el *augusto* o *bonito* que suele ser el torpe, obstinado y tonto. Dentro de las nuevas técnicas se reconoce bajo el nombre de figura y contra figura (Rebolledo, 2004).

En México, al que funge como contrafigura se le conoce como *patiño*, siendo él quien acomoda los chistes. Al *bobito* siempre le toca recibir las bofetadas o pastelazos, pero al fin del acto siempre triunfa sobre el *clown* al desesperarlo con su oculta astucia. Actualmente un payaso domina algunas disciplinas como el equilibrio, malabarismo, doma de animales, entre otras habilidades, como tocar algún instrumento musical.

El arte del payaso existe desde tiempos remotos como hemos plasmado en los incisos anteriores. Ha existido bajo diversos nombres: *gracioso*, *mimo*, *arlequín*, *payaso*, *cómico*, *bufón*, *clown*, etc. El primer payaso que se conoce fuera de nuestro continente fue un pigmeo que trabajó en la corte del Faraón Dakeni Assi de la quinta dinastía de Egipto alrededor del 2500 a.C. (Rebolledo, 2004).

El payaso con sus chistes causa hilaridad. Siempre es aplaudido. Da pabito a laburla de los espectadores. El verdadero payaso mexicano, actualmente nos divierte en fiestas infantiles o de cualquier índole. Es común ver a payasos contando chistes de rutina en el transporte público o en plazas. Trabajan solos o conforman la pareja descrita anteriormente. Los podemos ver como luchadores de la triple A, claro ejemplo es Psycho Clown<sup>12</sup>,

Los payasos han tenido gran presencia en producciones cinematográficas de misterio y otros géneros, internacionalmente. Un ejemplo en nuestro país es la película *Los signos del Zodiaco* de Sergio Magaña<sup>13</sup>, guion dramático adaptada a guión cinematográfico por Emilio Carballido<sup>14</sup> y dirigida por Sergio Vejar<sup>15</sup>. En la película se ejemplifica claramente a un payaso maromero: Andrés, interpretado por el actor Xavier Marc, un joven que vive en una vecindad presentándose con su grupo de maromeros en los patios adaptados como escenarios o en las calles de la Ciudad de México. La película fue filmada en 1962.

El payaso es una parte del arte escénico que se transforma según el entorno en que se encuentre. Una mezcla de varias nacionalidades, comedia y maquillaje. Nos invita a reírnos de nuestra ingenuidad e intelecto a través de sus actos y chistes. Sin duda una figura

---

<sup>12</sup>Psycho Clown (nacido el 16 de diciembre de 1985) es un luchador profesional mexicano enmascarado. Psycho trabaja actualmente para Lucha Libre AAA Worldwide (AAA). Su nombre real lo comparte con orgullo, contrario a otros luchadores que mantienen en secreto sus vidas privadas para los fanáticos de la lucha.

<sup>13</sup> Sergio Magaña, dramaturgo mexicano del siglo XX. Nació el 24 de septiembre de 1924 en el estado de Michoacán. Murió el 23 de agosto de 1990 en la Ciudad de México. Autor de diferentes textos dramáticos de los cuales destaca “Los signos del zodiaco” el cual escribió en el año 1950.

<sup>14</sup> Emilio Carballido, fue un dramaturgo y narrador mexicano. Nació el 22 de mayo de 1925, en Córdoba Veracruz. Murió el 11 de febrero del 2008 en Xalapa, Veracruz.

<sup>15</sup> Sergio Vejar, director de cine, escritor, fotógrafo, operador de cámara y escritor mexicano. Nació el 11 de octubre de 1928, en el estado de Colima. Murió el 15 de febrero del 2009 en la Ciudad de México.

que nos ha acompañado desde nuestros primeros recuerdos, aunque no nos hayamos detenido en pensarlo.

Para llegar a ser un gran payaso se necesita vocación y preparación, persistencia, esfuerzo continuado y una disposición quizá de carácter psicológico. En el *clown* hay inteligencia interpretativa y una expresión dulce y tranquila del artista. (Gascón, 1975).

## Capítulo 2 La maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca

### 2.1 La Mixteca, región maromera.

Al norte del estado de Oaxaca, parte del sur del estado de Puebla y una parte al oriente del estado de Guerrero se encuentra una de las ocho regiones oaxaqueñas, la Mixteca.

*Ñuu Savi* es el nombre en mixteco de esta región oaxaqueña que en español quiere decir “Pueblo de la lluvia”. Los nahuas la llamaron *Mixtlan* que traducido al español significa lugar de las nubes o *Mixtecapan* que quiere decir País de los Mixtecos. Fue hasta la llegada de los españoles, en el siglo XVI que empezó a conocerse como la Mixteca. (Mindek, 2003).

En la época prehispánica, la Mixteca fue un área con densa población. Las epidemias de viruela, sarampión y las hambrunas fueron las mayores causas de su disminución en la Nueva España.

La arqueología ha brindado algunos indicios sobre la antigüedad de la cultura Mixteca, pero este tema sigue siendo ambiguo. Aun así, existen como fuentes informativas la interpretación de los códices mixtecos y las tradiciones conservadas entre el pueblo mixteco.

La Mixteca antigua se subdividida en muchas pequeñas unidades formadas por pueblos principales, que a su vez tenían pueblos pequeños, gobernados por caciques. Algo similar a los reinos o provincias, cada uno con su centro ceremonial.

Todos los pueblos fueron agricultores. La base alimenticia era el maíz, frijol y calabaza. En algunos lugares también se cultivaba chile y chí. Para el pueblo en general la

caza era de poca importancia, dado que el privilegio de comer carne estaba reservado a los gobernantes. La recolección de hierbas, verduras, guajes y frutas silvestres era una parte muy representativa en la economía de los mixtecos, quienes, en caso de malas cosechas dependían en gran parte de la recolección para su alimentación. Comían culebras, lagartijas, ratones, insectos, pitayas y contaban sólo con los perros y los guajolotes como animales domésticos.

Dentro de sus actividades artísticas destacan la cerámica pintada, objetos de jade y de oro. Los mixtecos tenían un característico proceso artesanal para obtener sal, se realizaba de cierta agua que se colocaba en unas piletas encaladas donde el sol la cuajaba y se obtenía la sal. Quedan pocos artesanos que elaboran sal en la Mixteca contemporánea.

Los mixtecos sólo podían contraer matrimonio con los pertenecientes a su misma clase social, cacique con cacica, por ejemplo. La religión que ejercían era politeísta. Cada lugar tenía además de su ídolo principal una serie de deidades para diferentes ocasiones. Los sacerdotes pedían a los caciques de cada poblado organizar y realizar una fiesta anual donde participaban todos los pertenecientes a las comunidades. Cada una de ellas tenía una deidad representativa. Guardaban a sus ídolos en templos, cerros y cuevas. Se dice que donde actualmente hay una iglesia en los poblados mixtecos, hubo en principio un templo de alguna deidad prehispánica (Dahlgren, 1954).

Durante las fiestas mixtecas se realizaban sacrificios humanos, dependiendo a quien eran dirigidos se decidía el destino del cadáver.

Los mixtecos eran grandes pintores de códices y ceramistas. En cuestiones de historia, astronomía, geografía y medicina se tenía una persona especial para cada área.

Actualmente la Mixteca (2019) (con una extensión aproximada de 40.000 kilómetros cuadrados) nos revela los tesoros geográficos que podemos encontrar en ella. Su relieve y clima son variados en cada una de las áreas que la conforman, según la altura al nivel del mar en que se encuentran. De esta manera encontramos la Mixteca alta, la Mixteca baja y la Mixteca de la costa.

La Mixteca alta es la zona más seca y fría, con un terreno de abundantes montañas que se elevan por encima de los 1.700 metros. Es una zona donde hay presencia de agricultura y ganadería ovina y caprina.

La Mixteca de la costa presenta un clima cálido la mayor parte del año, con abundantes lluvias que permiten la ganadería bovina y agricultura tropical. Una región que desde la época prehispánica hizo posible el trueque de todo tipo entre las tres áreas mixtecas. (Mindek, 2003).

La Mixteca baja tiene un clima cálido y seco. Es un área donde la agricultura da como fruto principal la pitaya, fuente económica principal para los pobladores de esta región. Otra fuente es el trabajo de la palma, con la que elaboran gran variedad de objetos, en especial sombreros que venden para generar ingresos monetarios.

Presenta paisajes semidesérticos con ríos rodeados de árboles ancestrales y centenarios llamados sabinos. Podemos encontrar una flora donde sobresalen las cactáceas que permiten encontrar variedad de fauna y bellos colores.

La región Mixteca se divide en siete distritos: distrito de Coixtlahuaca, distrito de Huajuapán de León, distrito de Juxtlahuaca, distrito de Tlaxiaco, distrito de Nochixtlán, distrito de Silacayoapan y el distrito de Teposcolula. (Nuestra región, 2008).

Existen comunidades en la Mixteca donde las tierras no son aptas en su totalidad para el buen cultivo. Esto orilló a sus pobladores a buscar otras fuentes de ingreso económicos. Un ejemplo es la producción de artesanías, en la costa predomina la artesanía textil, mientras que en la Mixteca baja y alta predomina el tejido de la palma.

Existe una tradición mixteca que es una fuente económica para la región: consiste en una matanza masiva de chivos. Se lleva a cabo durante un mes, del 12 de octubre al 12 de noviembre. Una de las haciendas principales en llevar a cabo esta tradición es la hacienda El rosario. Se sacrifican miles de chivos de una puñalada en la yugular para recolectar la sangre hasta que el animal muera desangrado. Todas las partes del animal se comercializan: la sangre, la carne, la piel, las patas, carne seca, sebo y vísceras. Es en esta fecha cuando se hacen festivales para propiciar uno de los platillos más emblemáticos de la Mixteca oaxaqueña, el mole de caderas. (Reyes, 2019). La preparación consiste en una mezcla de chiles, tomates y ejotes de temporada sazonados con un ingrediente peculiar de la región que es la hoja de árbol de aguacate. Con esta preparación se cuecen las piezas de carne de chivo que son particularmente las caderas del animal (La ruta del sabor, 2014)

Tehuacán Puebla y Huajuapán de León realizan festivales de mole de caderas de manera individual. Para el año 2019, decidieron realizar un festival en conjunto donde ambas regiones participen en un sólo lugar, invitando al público asistente no solo a la oferta gastronómica sino también a la oferta turística y cultural que ofrecen ambas regiones mixtecas. (Estrada, 2019).

Muchas organizaciones defensoras de los animales se oponen a esta tradición argumentando que es una práctica atroz. Los pobladores defienden que es una tradición donde los animales son sacrificados sin crueldad, pues, la manera que utilizan para

sacrificarlos no implica torturas y es una de las fuentes económicas de la región pues se comercializa todo lo que se obtiene de los chivos, parte de esa carne se seca para hacerla no perecedera y que pueda conservarse por más tiempo pues los recursos en la región pueden llegar a ser escasos en los meses que siguen.

Desde hace años la feria de la pitaya es emblemática en esta región oaxaqueña. Se propició para impulsar el consumo de pitaya y aumentar el turismo, incrementando de esta manera los ingresos de los productores de pitaya. La feria se lleva a cabo escalonadamente. Se reparten diferentes fechas en las diferentes comunidades, coincidiendo con las fechas de las ferias patronales de las comunidades participantes. Así tanto la feria de la pitaya como la feria patronal se apoyan en cuestiones de público asistente.

En la feria de la pitaya se ofrecen productos derivados de este fruto como son dulces, panes, productos de belleza, aguas, nieves, artesanías y la fruta entera.

Cada comunidad mixteca lleva a cabo una fiesta patronal anualmente. En algunas comunidades se realizan dos al año. Se celebra a un santo patrono que los identifica, como es el caso del pueblo Trinidad Huaxtepec, que se llama así en honor a la Santísima Trinidad: Dios padre, Dios hijo y Dios espíritu santo. Cuentan sus habitantes y allegados que el pueblo tenía una mayor extensión a la actual y quedó reducido a causa de un conflicto. La mitad del pueblo prefería tener de santo patrono a San Juan, pero como la otra mitad prefirió que fuera la Santísima Trinidad, decidieron formar San Juan Huaxtepec en otro territorio.

La duración de las fiestas por lo general es de una semana o un fin de semana. Celebran misas en honor al santo patrono. La fiesta comienza al ser inaugurada por las autoridades de la comunidad y los comités encargados. Se realiza una calenda con lo que se

da por iniciada la celebración. Presentan eventos tanto culturales como deportivos. Realizan vendimias donde se ofrece barbacoa de chivo, pan de canela, artesanías de piedra ónix, juegos de feria y las famosas tételas (unas tipo gorditas pero triangulares rellenas de frijoles sazonados con hoja de aguacate, que les da un sabor muy característico de la Mixteca) en la comunidad de Trinidad Huaxtepec se les conoce como *chitucus*.

Los comités encargados de realizar las festividades se encargan de organizar todos los eventos que se llevaràn a cabo. Se realizan grandes comidas que se reparten entre el pueblo y visitantes. Generalmente cocinan platillos como pozole y mole de chivo. El pozole es peculiar ya que se le pone mole y hoja de aguacate. Para los desayunos se ofrece café y pan.

En los eventos culturales se presentan músicos de varias regiones, bandas de viento, exposiciones de artes visuales, entre otras actividades. Muchos de estos eventos son gestionados por personas mixtecas radicadas en otras zonas del país, pero que cada año aportan a su comunidad para la fiesta regional. Actualmente se ha notado un movimiento de muralismo, donde se convoca artistas visuales mixtecos y de otras regiones del país para ilustrar los muros de las comunidades con técnicas contemporáneas, plasmando temas de identidad mixteca.

En las actividades deportivas sobresale el basquetbol. Organizan torneos donde los equipos representan a sus comunidades para obtener un premio monetario. El espectáculo que causa el torneo es muy esperado por los asistentes a la fiesta. El basquetbol es un deporte muy concurrido y practicado por los mixtecos desde hace décadas.

El jaripeo es una actividad que no falta en las fiestas. Varias ganaderías realizan sus torneos en estos eventos, presentando a sus mejores jinetes que se montan en los toros más

robustos para domarlos y realizar montas de alto nivel. Se acompaña el espectáculo con música de banda de viento.

En el último día de la celebración y que es el más importante, se lleva a cabo la quema de toritos de cuetes y castillos pirotécnicos al ritmo de música de banda de viento. Esto genera un gran espectáculo visual y sonoro de clausura.

Algunas de las actividades económicas de la mixteca son poco redituables como el tejido de palma. La erosión de las tierras, la ausencia de algunos servicios básicos en los pueblos y la falta de fuentes de trabajo, orillan a los mixtecos a buscar alternativas laborales fuera de esta región.

La Mixteca tiene un gran índice de migración hacia la capital del país y fuera de él, principalmente a los Estados Unidos de América, donde desarrollan trabajos en fábricas, restaurantes y actividades relacionadas con el campo. La consecuencia de la migración se refleja en la economía y en la cultura de los mixtecos.

La inversión en las fiestas patronales fue en aumento a partir de la migración. Otro reflejo es en la infraestructura de los pueblos. Las casas construidas con el presupuesto migrante, tienen materiales como el tabique y lozas de concreto. Aun así se pueden ver todavía algunas casas o bardas con materiales tradicionales como el adobe y la madera.

La migración ha propiciado que los mixtecos adopten costumbres del nuevo lugar que ocupan como residencia laboral. Envían dinero a sus familiares del pueblo para que lo inviertan ya sea en la construcción de la vivienda o en la fiesta patronal. Algunos migrantes retornan al pueblo que pertenecen de dos maneras: siguiendo las costumbres de la comunidad o mostrando las costumbres que han adoptado en el lugar al que emigraron, que en algunos casos, tristemente, desvalorizan a su lugar de origen.

Esto es un factor de riesgo hacia las costumbres de la Mixteca que aún prevalecen, sin embargo existen personas que exponen su gusto y trabajan en mantener vivas las tradiciones de su región. Parte de ellas son gente con descendencia mixteca radicada en la Ciudad de México y Estado de México que aportan de diferentes maneras a la conservación de las tradiciones mixtecas.

Podemos ilustrarnos a través de las películas de Jorge Pérez Solano<sup>16</sup>, director de cine de origen mixteco. Jorge logra darnos un acercamiento hacia esta región, presentando las costumbres y los problemas que existen a la par en la Mixteca. El primer largometraje se titula *Espiral* (2009) filmado en la comunidad de San Pedro Yodoyuxi, donde podemos ver que los hombres que radican en el pueblo son muy escasos, puesto que la mayoría de ellos emigra, dejando a las mujeres con mayor presencia en las actividades económicas y religiosas. También podemos ver la influencia económica de los migrantes, pues la gente del pueblo al recibir ese dinero, puede contar con una vivienda de mejor infraestructura pero sin gente que la habite.

La trama cuenta la historia de dos mujeres: Diamantina y Araceli. La primera está enamorada de Santiago, quien se va a Estados Unidos, puesto que el padre de ella no deja que se casen hasta que tenga suficiente dinero para darle una dote. Araceli y su esposo Macario sufren de gran pobreza por lo que Macario decide unirse al viaje con Santiago.

Diamantina es obligada a casarse y embarazarse de un hombre al que ella no amaba. Santiago regresa con un ataúd que supuestamente contenía el cadáver de Macario, al cual le

---

<sup>16</sup> Jorge Pérez Solano: productor, guionista y director de cine. Nació en el distrito de Huajuapán de León Oaxaca en 1964. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México, e ingresó al Centro de Estudios Cinematográficos de la misma Universidad, donde estudió escritura de guion y realización. La temática de su filmografía se caracteriza por mostrar problemas de la región donde nació y otros asuntos etnográficos.

dan sepultura inmediata sin revisar el contenido de dicho féretro. Santiago intenta recuperar a Diamantina pero al verla en tal condición, decide regresar al norte. Araceli ahora está sola con la responsabilidad de dos hijos a los cuales mantiene realizando trabajos de yunta y matanza de chivos. Quince años después, Diamantina tiene una hija llamada Magdalena producto de aquel matrimonio forzado y Araceli con sus hijos en plena adolescencia. Santiago regresa de los Estados Unidos y conoce a Magdalena, quien le recuerda a Diamantina cuando era joven. Le propone matrimonio, Magdalena se niega rotundamente, pues además de ser el ex novio de su madre y sobrepasarle en edad, ella no contempla el matrimonio en su proyecto de vida. Su abuelo intenta venderla con Santiago, Diamantina va en su auxilio impidiendo tal atrocidad.

Macario seguía vivo y regresa al pueblo, pero bajo la identidad de un vagabundo para ocultar su fracaso. Sus hijos y Araceli se enteran de ello, pero lo siguen viendo como el vagabundo en que se convirtió.

El segundo largometraje es conocido como *La tirisia* (2014), protagonizada por la actriz Adriana Paz, egresada de la licenciatura en literatura dramática y teatro de la UNAM. Se basa en una enfermedad llamada tircia<sup>17</sup>, la enfermedad del alma que llegan a padecer las personas en la Mixteca. Según la tradición esta enfermedad es provocada a causa de una experiencia triste, incertidumbre o preocupaciones, además es contagiosa.

*La tirisia* cuenta la historia de Cheba y Ángeles dos mujeres radicadas en la Mixteca. Cheba tiene dos hijos cuyo padre emigra a los Estados Unidos. Esto la orilla

---

<sup>17</sup> La palabra tircia según la RAE es un adjetivo para una persona con pereza y mal humor. Etimológicamente proviene del griego *Ikteros* que significa amarillento o de color amarillo, lo cual se equipara con la palidez y el color de piel que se presenta en las personas que sufren de enfermedades o padecimientos como la falta de apetito, mal humor o desgano originados a raíz de una tristeza.

a convertirse en amante de Silvestre quien la embaraza. Silvestre es padrastro de Ángeles de quien abusa sexualmente y la embaraza. Ambas mujeres tienen que decidir qué hacer con los hijos que Silvestre les engendró. El marido de Cheba regresa al pueblo y la esposa de Silvestre no quiere que Ángeles tenga al bebé producto del abuso de su marido a su hija. El entorno en el que ahora se encuentran las convierte en tirisientas. El proceso que tienen que realizar para curarse consta de un ritual que tiene variaciones según la región a donde se pertenezca así como la escritura de la palabra tiricia ya que en algunos pueblos la escriben con la letra c: tiricia, mientras que en otros con la letra s: tirisia.

A la par de esta situación, podemos encontrar y observar ejemplos de la producción de salinas en las orillas de la Mixteca oaxaqueña, así como el cultivo de pitayas y su posterior venta en los mercados de la región. Pérez Lozano integra a su película fragmentos de una función de maroma campesina con la compañía de San Miguel Amatitlán.

Un cortometraje titulado *La tiricia o como curar la tristeza*, dirigido por la actriz y directora mixteca Ángeles Cruz<sup>18</sup>, en el cortometraje se describe a detalle como es el proceso para curar esta enfermedad mientras se cuenta la historia de una generación de mujeres víctimas de abuso sexual dentro de su familia. Una de ellas decide terminar con tal situación y no permitir que su hija pequeña sufra de esas consecuencias. Juntas realizan los pasos para curarse la tiricia. Primeramente tienen que recoger flores blancas y amarillas, pensar en la pena que sufren y aventar las flores al río sin ver cómo se las lleva la corriente. Después ir a donde haya música y bailar y bailar.

---

<sup>18</sup> Ángeles Cruz nació en Villa de Guadalupe Victoria San Miguel El Grande, en Tlaxiaco, Oaxaca. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, ha participado en series de televisión y películas. Como directora, ha dirigido cortometrajes como “La tiricia o como curar la tristeza” y “La carta”, actualmente se encuentra produciendo su primer largometraje titulado “Nudo Mixteco”.

Ángeles Cruz tiene otro cortometraje llamado *La carta* donde muestra la emigración que realizan las mujeres de la Mixteca. Además de tomar en cuenta temas que quizá no son muy popularizados en la región como la diversidad sexual. En este cortometraje se muestra la historia de dos mujeres que se enamoran pero una de ellas decide migrar después de una larga ausencia regresa al pueblo por su amada, quien no quiere aceptar la relación que generaron pero que al fin de cuentas decide dejar el pueblo con la mujer que ama.

Las tres áreas que conforman a la Mixteca tienen en común la lengua, el entorno social, la cultura y su historia. Aunque la distribución del territorio y la distancia entre las comunidades hacen difícil una identidad neutra.

En algunas comunidades, la lengua ancestral es el mixteco, que está cada vez menos presente y son en mayoría adultos de avanzada edad quienes lo hablan.

La música mixteca es algo esencial de la región. Abarca desde agrupaciones ensambladas con guitarras, violines y voz; hasta las bandas de viento que no pueden faltar en eventos religiosos y políticos. Las bandas representan al pueblo donde viven. Una costumbre durante las fiestas patronales para las bandas de viento, es ir a apoyar al pueblo que tiene dicha celebración. El pueblo anfitrión recibe a las bandas vecinas que participaran en la festividad. Esto se llama correspondencias.

Pasatono es una agrupación musical creada por Patricia García, Rubén Luengas y Edgar Serralde quienes se han encargado de preservar la música tradicional mixteca a través de la investigación, ejecución y composición de la misma. Manejan un ensamble de cuerdas, alientos y percusiones.

Una canción emblemática de la región es *Canción mixteca* del compositor José López Alavez<sup>19</sup>, originario del distrito de Huajuapán de León. La compuso en el año de 1915. Para el año 1918 ganó el título de Mejor Canción Mexicana. Desde entonces ha sido interpretada por una gran cantidad de artistas. Se ha vuelto el himno predilecto para los habitantes de la Mixteca, tocándola en la mayoría de los eventos que llevan a cabo. Uno de suma importancia es la Guelaguetza, donde esta canción da apertura a la presentación del *Jarabe mixteco*.

La danza es otro elemento artístico y cultural presente en la Mixteca. Las principales son conocidas como el *Jarabe mixteco*, compuesto de varios sones de la región que recopiló y adaptó Antonio Martínez Corro<sup>20</sup>, quien realizó los arreglos musicales. Cipriano Villa Hernández creó la coreografía. Otra danza popular, es conocida como la *danza de diablitos*.

Sin duda un elemento escénico de suma importancia en la Mixteca es la maroma campesina.

La maroma campesina tuvo una buena época entre la década de los sesenta y setenta, cuando había un gran número de compañías. El público mixteco buscaba el mejor lugar para ver las funciones que comenzaban alrededor de las veintidós horas. (El popular, 2018).

La maroma es un acto escénico en el que realmente se arriesga la vida. Se lleva a cabo durante las fiestas patronales y en ocasiones en otro tipo de eventos al aire libre. Las

---

<sup>19</sup> José López Alavez, nació en el distrito de Huajuapán de León, Oaxaca, el 14 de julio de 1889. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música. Murió el 25 de octubre de 1974.

<sup>20</sup> Antonio Martínez Corro, nació el 17 de mayo de 1900. Profesor de música por el Conservatorio Nacional de Música, compositor y pedagogo por la Escuela Nacional de Maestros. Falleció el 13 de abril de 1973.

compañías son invitadas por las personas organizadoras de mencionados eventos mediante un contrato.

Una compañía de maroma campesina es integrada por funambulistas, acróbatas y payasos versificadores que también realizan acrobacias. En épocas de apogeo de la maroma, las compañías solían tener doce personas como integrantes. Con el paso del tiempo ha disminuido tal cantidad, e incluso a veces sólo queda el payaso maromero versificador presente en algunos eventos.

Los ejecutantes, se instalan frente a las iglesias o en las plazas principales de los pueblos. Ahí con uso de cuerdas de diferentes materiales, colocan las estructuras de metal o de madera que ocupan para sus acrobacias. El maromero más veterano o el encargado de la compañía (con base en la experiencia que tenga cada uno), se encarga de revisar que todas las cuerdas, nudos y estructuras estén bien ejecutados y de esta manera evitar un accidente.

Diversos investigadores tanto nacionales como extranjeros, han realizado estudios acerca de la maroma campesina. Han documentado desde la forma de ejecutarse, como fue el surgimiento, la vida de los ejecutantes y las regiones donde se lleva a cabo. Algunos de ellos son Luz María Robles Dávila<sup>21</sup>, Charlotte Pescayre<sup>22</sup> y Julián Antonio Carrillo.

La maroma campesina ya no disfruta del mismo auge que logró en las décadas pasadas. Se ha puesto de lado y son más concurridas las nuevas formas de amenizar las fiestas patronales y otros eventos. Factores como la migración y la falta de entusiasmo de

---

<sup>21</sup> Luz María Robles Dávila: investigadora mexicana egresada de la licenciatura en Antropología de la Escuela Nacional de Antropología e Historia del INAH. Participó en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, una de sus investigaciones es “Versistas de la escena: la maroma campesina”.

<sup>22</sup> Charlotte Pescayre es antropóloga y artista circense. Estudió ambas carreras en Francia, su país natal. Ha generado proyectos escénicos y editoriales sobre la maroma campesina de la Mixteca oaxaqueña y otros estados de la república.

las nuevas generaciones hacia esta práctica, han propiciado la disminución de actividad maromera en la Mixteca.

Don Avelino, uno de los testigos y ejecutantes de maroma en el pueblo de Trinidad Huaxtepec, cuenta que esta comunidad tenía su propia compañía de maroma. Recuerda aun los nombres de algunos como Tomás, Ramón, Eustevio, Marco, Fidencio, Guadalupe la bailarina, el payaso llamado Elías... pero que a través del tiempo la gente comenzó a cambiar. Para aumentar la mala suerte, se incendió la casa del representante de la compañía. Era una casa de palma. En palabras de Don Avelino, era una casa que ardía. Así fue como se quedaron sin maroma.

Él menciona que a las nuevas generaciones, además de factores externos, ya no se ven interesados en la maroma puesto que es una actividad de riesgo. “No es nada fácil, la maroma es un trapecio y hay que volar y hacer marometas en el columpio y no se quieren arriesgar, los viejitos que quedamos, queremos que la gente joven se interese”(comunicación personal, 2015).

Pero desde algunos años, la maroma campesina de la Mixteca está resurgiendo. Se ve ahora como parte de la identidad y tradición mixteca. Está siendo revalorada por algunas personas que están buscando mantener esta tradición escénica viva.

Algunas compañías existentes, se localizan en algunos pueblos pertenecientes a la región mixteca baja del estado de Oaxaca: San Miguel Amatitlán, San Martín Zacatepec, Trinidad Huaxtepec, San Juan Yolotepec y Santiago Chazumba. También se incluyen algunas comunidades de estados aledaños, como Cuahutinchán en Puebla, San Vicente Coyotepec, en el estado de Veracruz y Acatlán en el estado de Guerrero. Cabe mencionar

que en esta última comunidad el acto de la maroma es enfocado en una danza ritual con algunas características que no coinciden con la maroma de la Mixteca oaxaqueña.

Charlotte Pescayre ha realizado diversas investigaciones y proyectos con las compañías de maromeros existentes. Uno de esos proyectos es conocido como las correspondencias maromeras. Se trata de un acto de reciprocidad entre los pueblos de las compañías. Unos visitan a un pueblo y después la compañía del pueblo visitado regresa la visita. En abril del año 2017 se llevó a cabo este evento. La primera correspondencia se realizó en San Miguel Amatitlán, donde participaron también maromeros de Cuahutinchan Puebla. La segunda entrega en Tlahuitoltepec Mixe y finalmente en Santa Teresa Veracruz. En el mes de enero del año 2018 se llevó a cabo el encuentro de maromeros en la comunidad de Cuahutinchan Puebla.

En la comunidad de la Mixteca poblana de San Vicente Coyotepec, la maroma se extingue con mayor fuerza. En 1980 el director de cine Nicolás Echeverría<sup>23</sup>, realizó un documental de esta manifestación en el pueblo vecino San Felipe Otlatepec, donde la maroma de Coyotepec se presentó. Menciona que primeramente fue espectador de este fenómeno y quedó tan impresionado que decidió regresar a realizar un documental sobre el tema.

Tiempo después, cuando inicio el trabajo de documentación cinematográfica sobre la maroma campesina de Coyotepec, se enfrentó con la realidad de que la compañía que el observo no estaba en conjunto. Se dedicó a buscar a cada uno de los partícipes de aquel

---

<sup>23</sup> Nicolás Echeverría: músico, pintor, productor, director, guionista, fotógrafo y documentalista de cine. Nació en Tepic Nayarit en el año 1947. En 1972 inició sus estudios sobre cine en Milenium Film Workshop deNY, y sobre animación en la School of Visual Arts. Se especializó en el documental sobre el mundo indígena. Ha dirigido más de veinte películas desde 1973.

espectáculo, en especial al payaso versificador Narciso Sosa El Poeta. Les preguntó cómo se realizaba un espectáculo de maroma y uniendo las respuestas Echeverría pudo filmar el documental *Poetas Campesinos*. (Osorio ,2015).

En este trabajo cinematográfico podemos observar los diferentes actos del espectáculo de maroma campesina: el trapecio, el alambre; donde unas niñas caminan a la par, y sobre todo a don Narciso Sosa El Poeta vestido y maquillado de payaso dando su acto. También observamos cómo es su forma de vida, caracterizada por una gran humildad, según las palabras de Nicolás Echeverría. También se observa la libreta donde este personaje escribía sus versos que declamaba en cada actuación.

Comentarios que he encontrado con respecto a esta compañía (que tenía gran auge en los años ochenta), mencionan que aquellos personajes que aparecen ahora son abuelos y algunos ya son finados.

Otra región donde podemos encontrar maroma campesina es en la región mixe, en la comunidad de Santa María Tlahuitoltepec. Una compañía emblemática de la región es conocida como *Comuneros del viento*. A diferencia de la región mixteca, los mixes que ejecutan la maroma, sólo lo hacen en las fiestas patronales que generalmente son en el mes de diciembre. No reciben algún pago monetario por dicha presentación. El día de fiesta patronal, la compañía es recibida por las autoridades del pueblo. Posteriormente se dirigen a la iglesia a pedir protección y permiso a Dios y a la Virgen María para poder realizar su acto. Terminado ello, se dirigen hacia el cerro cercano, donde realizan una ofrenda a la Madre Tierra y de igual manera le piden protección y permiso (E. Mandujano, 2010)

En la región mixteca se encuentra un caso parecido en la comunidad de Coicoyan de la Flor perteneciente al distrito de Santiago Juxtlahuaca. La maroma se lleva a cabo en la

festividad de la trinidad de santos patronos a los que se encomiendan las buenas cosechas: el dios de la lluvia, San Marcos y San Isidro Labrador.

Para ellos, cuando un maromero sube al trapecio, o trabaja sobre la cuerda, está preparado para tocar la puerta de los “Dioses mayores”. De esta manera, el tiempo que dure volando o caminando sobre la cuerda, se hace mayor la posibilidad de estar cerca de los “Dioses mayores” para lograr buenas cosechas (Villavicencio, s.f.).

Gran parte de los maromeros que pertenecieron a la época fuerte de la maroma (durante mediados y finales del siglo XX) en la Mixteca baja, pertenecen a la tercera edad. A pesar de su condición, siguen entregados a la tradición, actuando y versificando siendo muy pocos los que aún pueden realizar actividad acrobática. Aun así comparten su experiencia a escasos, pero comprometidos nuevos interesados en seguir sus pasos maromeros.

Algunos de ellos son Avelino Morales Cruz Payaso Avelin, radicado en la comunidad de Trinidad Huaxtepec; Alfonso Jiménez Fernández Rabanito, de San Miguel Amatitlán; y don Venustiano Martínez Payaso Chiquilín, de San Juan Yolotepec. Existió un gran número de maromeros, pero fueron quedando sólo sus memorias a través de los aún vigentes.

Todos ellos recibieron la enseñanza maromera de sus abuelos o padres, quienes a su vez obtuvieron la herencia maromera de Don Manuel Montes, quien fuera líder de la compañía de Las Peñas, en la Villa de Tezoatlan de Segura y Luna. Fue uno de los más reconocidos maromeros del distrito de Huajuapán de León. Falleció en el año 1988. Fue heredero de las enseñanzas de José Soledad Aycardo (Robles, 2012).

Cuenta Don Avelino Payaso Avelin, que su padre nacido en el año 1909 comenzó hacer maroma en el año 1930. Su maestro, un tal Profesor Palacios, quien andaba de pueblo en pueblo enseñando maroma, fue al pueblo de Trinidad Huaxtepec, donde se instaló por tres meses y donde el padre de Don Avelino aprendió a ser maromero. Enseñanza que posteriormente transmitiría a sus hijos. (Comunicación personal, 2015).

Don Venustiano dice que hay una leyenda acerca del surgimiento del payaso versificador. Cuenta que en Oaxaca no existían escuelas, hasta que los españoles colocaron algunas en la capital del estado. Mientras los niños acudían a ella, los padres de estos eran esclavos de los españoles trabajando en la yunta. Uno de esos niños creció y se convirtió en un joven letrado y en un poeta que escribía sus versos en una libreta. Este joven se enamoró de la hija de un español y era correspondido por ella. La quería pedir en matrimonio pero la joven le dijo que no era lo mejor, puesto que su padre no aceptaría tal acción a causa de sus diferencias sociales, y era capaz de asesinarlo. Le dijo que mantendrían su relación en secreto, el joven accedió.

Al acercarse la fiesta del pueblo, el joven le dijo a su novia que quería presentarse como payaso. Ella le dijo que sí, que le regalaba su mejor vestido para que lo usara de vestuario y que le pidiera permiso a su padre para que lo dejase presentarse en la feria. El joven acudió con el español y le pidió permiso para realizar su acto. Este le preguntó ¿qué era un payaso? a lo que el joven respondió, que sería una sorpresa.

Llegando el día de la fiesta, el joven tomó el vestido y lo acondicionó a su cuerpo dejando los holanes del mismo en sus puños y tobillos. Maquilló su rostro y comenzó su actuación. Al declamar su primer verso todas las personas presentes, incluyendo al español, no paraban de reír. El segundo verso fue un ataque en burla del español. Este al darse

cuenta no sabía qué hacer. El joven con su traje de payaso decía un verso para hacerlos reír y otro para burlarse y exhibir las malas actitudes del español, manejando la situación de la mejor manera.

Posteriormente fungió como payaso de las siguientes fiestas. Realizó sus vestuarios similares al vestido adaptado de su novia, pero ahora con mayor precisión, dando como resultado el traje que ocupan los actuales maromeros (al que llaman traje a la española o huacaro).

Don Venustiano afirma que esta leyenda está escrita en un libro que lleva por título *El payaso primitivo*. Pero es un libro del cual no se encuentra registro.

Cada compañía de maroma tiene su manera de realizar su función, aunque todas tienen similitudes. Algunos aspectos que las caracterizan entre sí (en especial a la región mixteca) es que realizan su arte desde el corazón, mientras buscan el reconocimiento del público a través de las sonrisas y carcajadas que les provocan, además de los aplausos que les brinden.

## **2.2 Escenario, vestuario y maquillaje.**

La maroma campesina se presenta principalmente en espacios abiertos, específicamente en plazas municipales y patios de iglesias.

Para realizar una función de maroma campesina se necesitan estructuras como: cuadros para trapevistas, alambre para el acto de la cuerda floja, vestuarios y maquillajes. Debido a que la mayoría de las funciones suelen realizarse por las noches, se necesita algún equipo de iluminación. Los siguientes son los elementos característicos:

**a) Música de banda de viento.**

La banda de viento acompaña al grupo de maroma, desde el recorrido que realiza por las calles del pueblo invitando a la gente a observar el espectáculo, hasta el último acto que realizaran en el mismo. La banda de viento es un elemento muy característico para una función de maroma campesina. La banda se encarga de acompañar, principalmente al payaso, durante la función la banda de viento proporciona dianas, marchas y pasos dobles.

La banda es la forma de musicalizar el espectáculo de maroma. Enfatiza cada vez que un maromero hace algo peligroso, y suelta una diana cuando termina. En cuanto al payaso, cuando este termina un verso la banda toca una tonada especial que caracteriza a cada uno de ellos. En los tiempos de apogeo de la maroma, la banda del pueblo tenía relación con el payaso versificador que ahí radicaba, una relación musical. La banda acompañaba al payaso a su lugar de presentación, es decir, cada payaso que existía tenía su propia tonada y su propia banda que lo musicalizaba.

Actualmente muchas de las bandas de viento han recibido la influencia de la migración. Así como han cambiado otros aspectos culturales, como la infraestructura de casas, también se ha modificado la música. Combinar el estilo clásico de la banda oaxaqueña con la banda sinaloense y otros géneros, sumando que cada vez hay menos payasos, trae como consecuencia que las bandas de viento ya no conozcan la tonada del payaso por ello se han realizado intentos de documentar las tonadas musicales para acompañamiento del payaso. Se trata de recabar las partituras y de esa manera tener un registro que podrá compartirse a las actuales bandas musicales.

Afortunadamente en San Juan Yolotepec, el pueblo donde radica Don Venustiano Payaso Chiquilín, la banda de viento se sabe su tonada y lo acompaña en ocasiones a los pueblos vecinos donde llega a presentarse (como atestigüe en el pueblo de Trinidad Huaxtepec donde Don Venustiano se presentó y la banda de su pueblo lo acompañó.)

**b) Estructuras para trapecio, barras para ejercicios gimnásticos y escenario.**

En tiempos remotos, la estructura de los trapecios consistía en polines de madera, lo que la hacía difícil de transportar, pero no imposible. Las compañías andaban de pueblo en pueblo trabajando, trasladaban las estructuras de madera en burros o en sus propios cuerpos. Actualmente las estructuras son metálicas y armables lo que facilita el traslado y la instalación de las mismas. Las estructuras regularmente son tres: el cuadro, el alambre y la barra. El cuadro es un marco compuesto por dos postes de madera o metal de 9 metros de altura, aproximadamente. Posee divisiones que lo hacen armable. Cuenta, además, con un tubo de metal o poste de madera horizontal. Este sirve para colgarse de los trapecios que bajan a cinco metros aproximadamente antes de tocar el suelo. Cada compañía de maroma cuenta con uno o más cuadros para trapecio (Antonio, 2014).

En algunos cuadros es instalado un trapecio que logra llegar hasta unos centímetros del piso. Este trapecio es utilizado para un acto final llamado *espendio*, el payaso maromero se enrolla un cuerda sostenida del cuadro y se deja caer desenrollándose de la cuerda hasta llegar unos centímetros antes de tocar el suelo.

El cuadro funciona también para la llamada *onda*. Dicha *onda* consiste en una cuerda gruesa amarrada de ambos extremos superiores del cuadro, dejándola colgar como una especie de u. En ella se realizan actos similares a los del trapecio.

La estructura del alambre se compone de dos bípodes de madera o metal, con una distancia entre sí de cuatro metros y medio aproximadamente. Los une una cuerda atada en cada uno de los extremos superiores de los bípodes, a dos metros de altura sobre el suelo. En ocasiones es colocada paralelamente una estructura similar a unos centímetros de distancia, para que se realice este acto con dos personas.

La barra es similar a una de gimnasia horizontal, sostenida por dos soportes de madera verticales en cada extremo. Está a cuatro o cinco metros de altura sobre el suelo aproximadamente. Esta barra se ocupa para realizar ejercicios de gimnasia individualmente o en parejas.

Es importante mencionar que estas estructuras no cuentan con protección alguna en caso de un accidente. El maromero principal, que en el mayor de los casos es el payaso, tiene que revisar que todo esté bien instalado para evitar accidentes. Esto denota el esfuerzo y dedicación que ponen los maromeros para que sus ejecuciones sean lo más precisas posibles. Aun así, no se descartan caídas y raspones.

### **c) Iluminación**

La iluminación para el escenario tampoco era como la que se usa hoy en día. Anteriormente consistía en cactus de pitayo o jiotilla<sup>24</sup> que utilizaban como antorchas.

Actualmente si la función se ejecuta por el día el sol funge como la luz principal. En caso de que sea por la tarde o noche se ilumina con las luces que proporcione el evento, que frecuentemente son las del escenario de la feria, y el

---

<sup>24</sup> La jiotilla o chiotilla pertenece a la familia de las pitayas. Fruta exótica silvestre, la cual es producida por una variedad de cactus de hasta seis metros de altura. Nace en el lapso de marzo a junio.

sonido o lámparas grandes que proporciona el pueblo. Regularmente es una luz general lo que baña el espectáculo, a menos que el acto amerite una iluminación focalizada. La mayor parte de las veces se ilumina con lo disponible en cada comunidad.

#### **d) Vestuario y maquillaje**

El vestuario de la maroma campesina conlleva complejidad. Puede ir desde los atuendos más sencillos hasta los más elaborados. Los trapecistas o caminadores de cuerda se visten de colores vivos, usando pantalones cortos, gorros, playeras ajustadas, calcetas largas y ropa que les permita realizar adecuadamente su ejercicio. Para los actos conocidos como pantomimas, que consisten en la realización de pequeños cuadros cómicos, el vestuario de los personajes a interpretar es de manera sencilla o en ocasiones muy compleja. Pueden vestirse de curas con una sotana de tela hecha por ellos mismos o de personajes femeninos con pelucas y zapatillas que obtuvieron de algún familiar o amigo. Algunas de estas pantomimas son encabezadas por los payasos que se caracterizan de los personajes a interpretar, conservando su maquillaje original.

El payaso maromero es el que ocupa un traje peculiar. Es el más vistoso de los involucrados en la compañía de maroma campesina. Como ya habíamencionado, Don Venustiano Payaso Chiquilin cuenta en la leyenda del origen del payaso versificador como fue que este adaptó el vestido de su novia (hija de un español) dejando los holanes en cada una de sus extremidades, para obtener su atuendo de payaso. Este traje recibe los nombres de traje a la española o huacaro. No se sabe el origen de este último nombre, pero sí que tiene gran influencia de los

payasos europeos denominados *clowns* que llegaron al país a finales del siglo XIX y principios del XX.

El traje a la española o huacaro es un tipo overol holgado de mangas largas con holanes en cada puño y holanes en los tobillos. El color principal es el rojo, pero cada payaso ha adaptado su traje a los colores de su preferencia. El calzado que ocupan es muy sencillo: pueden ser huaraches o zapatos deportivos. A pesar de las características que conlleva el traje del payaso, realizan actos en el trapecio y acrobacias tanto en la barra como acrobacias de piso.

El maquillaje del payaso versificador maromero consiste en cubrir totalmente el rostro de blanco y añadirle unos toques de color negro o rojo. No ocupan nariz como los payasos que normalmente conocemos. Aquí también se pueden ver los gustos y maneras diferentes de maquillarse de cada payaso, acompañado de un singular sombrero que también es característico de cada ejecutante.

En algunas compañías, el payaso ha adoptado el vestuario de los payasos que normalmente vemos: usando zapatos grandes, narices de esponja o de plástico, atuendos extravagantes y ajenos al traje a la española. Incluso el maquillaje ya no es blanco en su mayor parte sino combinado con otros colores en la base.

Para el payaso maromero la hora de maquillarse es un momento especial. Es transformarse en un ser que se olvidará de la vergüenza, un ser que representa a su compañía, un ser que a través de su atuendo y maquillaje oculta su vida cotidiana; sus problemas y tiene la responsabilidad de divertir al público.

Don Salvador Martínez Cruz Don Chava es un payaso maromero que toca el saxofón. Se caracteriza por portar un atuendo peculiar que le hace parecer que está

montado en un guajolote. Su vestuario consta de una falda crinolina negra, que le cubre las piernas, esta funge como el cuerpo del guajolote. Sobre ella resaltan dos piernas falsas que unidas a su torso vestido de colores y su rostro maquillado parecen un sólo cuerpo. Parte del proceso de cómo se prepara lo podemos ver a través del cortometraje documental del fotógrafo Walter Shintani titulado *Verso y maroma en la Mixteca*.

### **2.3 Ejecución de una función de maroma campesina tradicional.**

Las compañías de maroma son muy bien recibidas por los pueblos que las contratan. Los mayordomos encargados de la fiesta patronal de cada pueblo los reciben con banda, comida, cuetes y en ocasiones con bebidas alcohólicas<sup>25</sup>

Una función de maroma consiste en varias etapas. Antes una función podía llegar a durar hasta seis horas continuas, pero hace algunos años los ejecutantes redujeron el tiempo. Ahora la duración varía según cada compañía. El siguiente es el orden común que se sigue en una función. Cambia el estilo en cada compañía, pero los siguientes elementos siempre están presentes:

#### **a) Recorrido y calenda por el pueblo.**

La maroma comienza cuando los payasos caminan por la tarde en las calles principales del pueblo, acompañados de la banda. Anuncian la hora y el lugar dónde

---

<sup>25</sup> El recibimiento de los mayordomos de las fiestas donde eran contratadas las compañías de maroma campesina, involucraba tanto comida como alcohol. Algunos payasos y maromeros tuvieron problemas de alcoholismo y consecuencias derivadas del mismo. El apogeo que tenían las compañías de maroma aumentaba el número de contratos y por lo tanto el número de recibimientos con alcohol. Don Venustiano Martínez “Payaso Chiquilín” menciona que parte de la raíz del alcoholismo en los maromeros es la combinación del exigente trabajo y la fiesta y que muchos maromeros han fallecido por el alcohol.

realizarán la función. También forman parte de las calendas<sup>26</sup> de cada pueblo. Las funciones suelen desarrollarse por las noches, pero en algunos casos también se realizan por las tardes.

**b) Inicio de función: saludo y presentación de los ejecutantes.**

La siguiente etapa es cuando comienza la función. Aquí están involucrados los ejecutantes. El payaso inicia saludando al público, en ese momento pide una disculpa por si llegase a cometer un error tanto el cómo sus compañeros dentro del acto. Aquí se nota la herencia escénica de los payasos versificadores de los siglos pasados: José Soledad Aycardo, comenzaba sus funciones describiendo en verso el programa que seguiría en la función, pidiendo disculpas por cualquier error que se llegase a cometer.

Enseguida un acróbata sube a la barra realizando acrobacias y marometas para darle paso a las llamadas pantomimas.

**c) Pantomimas**

Las pantomimas consisten en pequeños cuadros escénicos cómicos, donde los payasos plasman problemas cotidianos del entorno, tocan temas de política, religión, entre otros. Algunos cuadros de pantomima han generado polémica en algunas comunidades donde se presentan, pero sin llegar a provocar grandes líos. También tocan asuntos morales, pero todo con base en la comedia.

---

<sup>26</sup> Las calendas son parte fundamental de las fiestas en Oaxaca. La calenda marca el inicio de las fiestas patronales en los valles centrales. Anuncian la invitación para unirse a la fiesta. Consisten en un recorrido que los integrantes e invitados del pueblo realizan de un punto a otro. Regularmente es de la entrada del pueblo a la plaza principal o la iglesia. Las personas van bailando vestidas de colores y vestuarios particulares. Pueden haber títeres mojígangas y músicos interpretando canciones que den vida al ambiente.

Se sabe que la pantomima es una representación que se basa más en la expresión corporal sin la involucración de diálogos. Aún se encuentra en la ambigüedad cómo es que los maromeros adoptaron este término para sus cuadros dramáticos.

Las pantomimas las realizan principalmente los payasos, pero en algunas compañías hay actores que se caracterizan específicamente acorde al personaje a realizar. Los personajes más comunes que se pueden encontrar son los típicos de una comunidad: el sacerdote, el profesor o profesora, el niño de los mandados, la señora vendedora, los amigos borrachitos, el gobernador, etc. También se realizan estos cuadros con los payasos como tales. En algunos casos existe un personaje conocido como *Mono* (puede haber uno o varios) con su vestuario y el rostro completamente de color negro resaltando sólo los ojos con maquillaje blanco. Este personaje tiene que mantenerse silencioso y sigue a los artistas imitando lo que hacen, algo así como un mimo (Carrillo, 2014).

Pueden realizarse una o varias pantomimas en una sola función de maroma. En algunos casos se invita alguna persona del público para que ayude a darle continuidad al desarrollo del entremés. Por ejemplo, complementar juegos de palabras donde terminará diciendo algo gracioso o ayudando a sostener algo para que los artistas puedan realizar alguna acción específica.

#### **d) Acto del payaso versificador.**

En este acto el payaso versificador toma completamente el escenario para declamar chistes en forma de verso, tararea su tonada caracterizadora antes y después de cada verso. Es en ese momento donde la banda de viento la enfatiza. Si la banda no llegase a conocer la tonada del payaso, esta trata de improvisarla. Los versos del

payaso son de saludos, despedidas y referencias cómicas hacia personas en general, también se hacen referencias a pueblos y lugares significativos.

Este es un verso muy famoso recitado por Don Venustiano Payaso Chiquilín:

*“Las muchachas de este  
tiempoSon como las  
pitahayas  
La boquita tan bien coloradita y  
Sus uñas de aguilita bien pintaditas.  
Y el sobaco bien oloroso  
Y el sobaco bien apestoso.  
Yo les suplico a las damas  
Que no se vayan a enojar  
Por qué ahora si traigo ganas  
Aquí les voy a cantar  
Unos versitos muy subes  
Que se van a  
carcajear”*

Don Venustiano tiene diferentes tonadas, y esas tonadas pertenecen a diferentes versos. Al tararear la tonada, el payaso se queda quieto, puede sonar la banda de viento y el payaso comienza a bailar. Al terminar la banda de viento el payaso recita el verso y al final de este la banda de viento vuelve a tocar.

Los payasos en parejas realizan algo a lo que se conoce como contestadas. Se trata de un duelo de versos donde se hacen chistes referentes a ellos mismos. Para

despedirse, el payaso tararea una tonada y recita un verso. Este es uno de los que recita

Don Venustiano para terminar su acto:

*“ Ya con esta me despido Deberán de dispensar Si los ofendí poquito Acabo no soy de aquí.”*

Los payasos también realizan gimnasia de piso y suben al trapecio para realizar trucos de peligrosidad. Es por eso que se les conoce como payasos maromeros, y de una forma más compleja podríamos llamarle payaso maromero versificador.

En ocasiones sólo se presenta el payaso. Realiza el recorrido tradicional para invitar al público a disfrutar de la función y se presenta solo en las plazas, recitando sus versos y bailando solo. También llegan a presentarse en los jaripeos bailando y diciendo alguno que otro verso durante los intervalos de los jinetes, pero se han visto un poco desplazados por las nuevas generaciones y estilos de payasos de rodeo. Aunque estos últimos les brindan espacio para poder presentarse, enseguida entran ellos al rodeo con chistes e interacciones muy diferentes a la maroma y más cercanas a payasos de fiestas comunes.

**e) El número final: los trapeceistas.**

Está a cargo de los maromeros trapeceistas. Realizan acrobacias de piso y posteriormente suben a los cuadros donde comienzan a columpiarse en las alturas y a hacer diferentes acrobacias en movimiento. Estos movimientos tienen nombre dependiendo de cuales se traten. Por ejemplo: colgarse de la nuca se llama *el cuelludo*, colgarse de pies se conoce como *Papagayo*, colgarse de un solo pie, *ardillito*, colgarse mordiendo la parte horizontal del trapecio se llama *el corajudo*, realizar una vuelta en el aire para ocupar otro trapecio al instante es llamado el *helicóptero*. Uno muy peculiar

que consiste en sostenerse del trapecio poniendo la parte horizontal entre la barbilla y el cuello lo llaman *Judas Iscariote*.

En algunas funciones para cerrar un maromero o un payaso maromero sube hasta lo más alto del cuadro de trapecio para realizar el acto llamado *espendio*. El maromero o payaso maromero se enrolla en la cuerda y se deja en caída libre desde la cima sólo atado de los pies, a unos centímetros de tocar el suelo. Este acto era realizado por la cultura mixteca prehispánica para simular la caída de la lluvia. Se instalaba un poste de madera de gran altura, un hombre subía hasta la cima de este y ataba sus pies a una cuerda que se sostenía de su otro extremo a la cima del poste. Posteriormente el hombre se dejaba caer imitando la caída de las gotas de lluvia. Esto se realizaba precisamente para atraer a las lluvias (Dahlgren, 1954) lo que nos denota una conexión directa de antecedente prehispánico acrobático con la maroma campesina mixteca.

La peligrosidad es muy alta. Aunque ellos afirman no realizar ningún tipo de calentamiento previo a cada función, durante los entrenamientos que los preparan para subirse a los trapecios, al alambre y a la barra, colocan los instrumentos a una distancia baja para restarle peligrosidad a los errores.

Una función llegaba a durar hasta seis horas continuas dependiendo los actos que ofrecían, en especial el número de pantomimas. Hoy en día el tiempo se ha reducido así como el número de compañías de maroma campesina y a la vez el número de integrantes de las mismas. Las nuevas tendencias circenses también han influido en la modificación de los actos que se presentan en una función. Se han integrado nuevas técnicas como amarrarse el cabello a una especie de gancho y colgar de ahí todo el peso corporal y volar por los aires o malabares con diferentes objetos. A pesar de ello, la maroma está en resistencia, gracias a

los pocos pero comprometidos nuevos interesados en preservar esta tradición como lo era en su época de esplendor, décadas atrás.

#### **2.4 Signos teatrales y teatralidad en la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca.**

El público, un escenario y la representación son elementos que la maroma campesina manifiesta teatralmente. Las acciones y la expresión cultural que conlleva una función de maroma campesina son notorias. Aunado a eso podemos encontrar signosescénicos que relacionan en muchos aspectos a una función de maroma campesina con el teatro.

Para dar una afirmación de teatralidad en la maroma campesina es necesario puntualizar los aspectos que la determinan así. Estos son:

**Mimesis:** los actores fungen como otras personas en el escenario. El payaso es un personaje principal de la maroma. Su vestuario, maquillaje y otros elementos lo transforman en una persona distinta a la que realmente es. Cada payaso le añade a su personaje un sobrenombre que determina ciertas características.

**Diálogo:** el payaso interactúa con el público al presentar los actos de maroma y al recitar sus versos. En los actos llamados pantomimas se establece un diálogo dramático al interactuar con otros personajes.

**Tensión dramática:** la tensión dramática es el conflicto que se presenta en el teatro para poder dar peso a la representación. Dentro de una función de maroma campesina la podemos encontrar en las pantomimas, en las cuales se representa una historia con inicio desarrollo-conflicto y desenlace. Podríamos decir que en la mayoría de los casos se ven

reflejadas las tres unidades aristotélicas: unidad de acción, tiempo y lugar. Durante la ejecución de los actos en el trapezio también se puede apreciar tensión dramática, pues se está a la expectativa de que dicho ejercicio se ejecute de manera exitosa, debido a la dificultad y peligrosidad con la que se lleva a cabo.

**a) Argumento:** el payaso al recitar sus versos plasma una opinión sobre los temas que esta mencionando. En las pantomimas se toman temas sociales, donde se argumenta y presentan situaciones políticas, religiosas entre otros asuntos.

**b) Texto:** es algo que se pone por escrito tras la representación. Aunque las pantomimas en la mayor parte de los casos es un guion improvisado y aprendido de voz a voz, algunos payasos llevan un registro escrito de sus versos.

**c) Representación escénica ante un público:** es necesario que exista un lugar de representación y un público que presencie y reciba la función. La maroma campesina se ejecuta en lugares abiertos (plazas y explanadas de las comunidades) que funcionan de escenario, principalmente en las fiestas patronales. Su público principal son los asistentes a dichas fiestas.

**d) Signos teatrales:** son los elementos que se necesitan para representar y comunicar en un escenario. El signo se manifiesta en las artes escénicas de manera variada y todo se convierte en un signo que adquiere significado. El teatro se sirve de la palabra y los códigos de diferentes procedencias. Cualquier signo utilizado en el escenario adquiere valor. Mencionaré cinco que tienen relación con la maroma campesina en la siguiente tabla:

Signo	Descripción	Relación con la maroma campesina.
Palabra	Son las palabras pronunciadas por los actores durante la representación, excepto en las pantomimas y mímica. El ritmo o métrica con el que se pronuncian las palabras expresan cambios de sentimientos y humor. La entonación de las palabras crea grandes variaciones de un sólo concepto.	En las llamadas pantomimas, los payasos dicen palabras en diferentes tonos para representar a sus personajes. Aunque en las pantomimas convencionales el uso de la palabra no existe, la maroma hace una excepción, pues cumple con imitar algo pero le suma la palabra. No existe registro del por qué llaman pantomima a sus cuadros escénicos.
Gesto	El gesto constituye un elemento detonador de inmensidad de signos, movimientos o actitudes del cuerpo con el fin de crear y comunicar signos. Los hay acompañados de la palabra o los que sustituyen utilería.	Algunos maromeros han nombrado sus vuelos en el trapecio dependiendo la forma que quieran expresar con el cuerpo. Por ejemplo en el vuelo conocido como <i>El águila</i> el maromero se coloca en el trapecio y ejecuta su acto de manera que está imitando el vuelo de un águila. Existen también vuelos llamados <i>Ardilla</i> , <i>el degollado</i> , entre otros que imitan algunas figuras.
Movimiento escénico del actor	Es el espacio ocupado por los actores, los diferentes modos de desplazarse sobre el escenario, las entradas, salidas y el modo de interactuar con el espacio donde se encuentra el público.	El espacio que ocupa una función de maroma campesina como escenario son las plazas de los pueblos donde colocan a su público alrededor (o donde mejor se aprecie la función). En ocasiones se han presentado colocando a su público en la forma convencional de teatro a la italiana. El payaso domina el escenario. Sus desplazamientos varían según el tipo de chistes y el ritmo que toque en ese momento la banda de viento (dependiendo también de la región donde se encuentren). Todos los desplazamientos del payaso deben procurar que el público esté animado. Además que él también influye como maestro de ceremonias o director de escena intradieético.

<p>Maquillaje y vestuario</p>	<p>El maquillaje destaca el rostro, que determina una parte fundamental de la fisonomía del personaje. El maquillaje involucra signos más permanentes. El vestuario es un signo de inmensa variedad, es el medio más externo de la convencionalidad del personaje.</p>	<p>Los payasos maromeros generan su propio estilo de maquillaje. No ocupan nariz de payaso convencional, puesto que ellos son payasos maromeros y no clowns (aunque del clown inglés heredaron el uso de huacaro). La nariz sigue siendo una forma de diferenciarse de los payasos convencionales. Maquillan su rostro color blanco como base y detalles de algunos colores que diferencian el estilo de cada payaso maromero. Algunos ocupan base de algún otro color, por especificaciones de su estilo. Ejemplo es don Venustiano como payaso Chiquilín que maquilla su rostro de base blanca y maquilla unas grandes cejas con puntos de colores. Su aprendiz, Cesar, maquilla su rostro con base roja (pues le significa picardía y le llena de energía) y delinea sus labios negros (pues ese color le significa sabiduría). Su huacaro varía según la región donde se vaya a presentar. Por ejemplo: si en el pueblo donde será la función la tierra es amarilla, utiliza un huacaro color amarillo. En las pantomimas el payaso interpreta a otros personajes sin dejar su postura de payaso maromero. No se quita el maquillaje ni el huacaro, sino que encima de este se coloca el vestuario que le denotara otro personaje. Algo así como el payaso en los zapatos del cura o del carnicero etc.</p>
<p>Música</p>	<p>La música aplicada al espectáculo conlleva una función semiológica. Subraya o evoca emociones, atmosferas, lugares y épocas donde suceda la acción, el tema que acompaña las entradas y salidas de cada personaje, se convierte en signo de cada uno de ellos.</p>	<p>Cada vez que el payaso maromero inicia y termina uno de sus versos realiza una tonadita que la banda de viento interpreta con sus instrumentos. Cada payaso se caracteriza por su tonadita y la banda de viento que representa a su comunidad, generando así un signo que los une. La banda de viento enfatiza la ejecución de los actos en el trapezio. La música depende de la complejidad que el acto conlleve.</p>

La teatralidad se ve reflejada en la maroma al apropiarse de un espacio para brindar su función. Se transforma el lugar en un espacio donde se deja la identidad real para vestirse de otra muy diferente que permita generar un diálogo entre el escenario, el payaso maromero y el público. A este público ver al maromero subir hasta la cima del trapecio le genera alguna reacción. El payaso se expande en el escenario al recitar sus versos. Comunica de alguna manera bajo un personaje ficticio al que le ha dado nombre: Chiquilin, Avelin, etc. Se genera una comunión de todos los presentes en pro de una representación. Desde el versificar hasta el representar una pantomima donde se esté actuando bajo un guion dramático implícito, que si bien puede que no esté plasmado en papel, actualmente se pueden registrar en otros formatos como los digitales.

Una función de maroma campesina es un fenómeno parateatral, pero presenta elementos que la relacionan con el teatro, crea ficciones y signos meramente teatrales, encontrando línea dramática en las pantomimas.

Impresionante es cómo una persona se transforma en su personaje de payaso y lo utiliza para apropiarse de otras figuras. Puede generarse una metateatralidad. Se está generando una ficción cuando una persona se apropia de su papel de payaso y de pronto se caracteriza de otro personaje sin soltar la ficción inicial

## Capítulo 3 Del campo y la ciudad a payaso maromero: persistencia, resistencia y tradición

### 3.1 El caso específico de un payaso maromero de San Juan Yolotepec: Don Venustiano.

San Juan Yolotepec se ubica a cincuenta kilómetros hacia el norte de la ciudad de Huajuapán de León, Oaxaca y a ochenta kilómetros al suroeste de la ciudad de Tehuacán Puebla. Forma parte del municipio de San Pedro y San Pablo Tequixtepec, del distrito de Huajuapán de León y se encuentra dentro de la zona de la biosfera de Tehuacán Cuicatlan.

Yolotepec es una palabra en náhuatl cuya etimología viene de *Yolotl* que quiere decir corazón y *tepetl* que traducido al español quiere decir cerro. Dando así el nombre: el corazón del cerro.

En mixteco se le conoce como *Ñuu iton* que se traduce como pueblo de la cima o pueblo en la cumbre. *Ñuu* es pueblo e *iton* significa cima o cumbre.

Los nombres Yolotepec y *Ñuu Iton* coinciden con la región geográfica en la que está ubicada la comunidad, pues se encuentra en una loma a una altura de 1860 metros sobre el nivel del mar.

Actualmente opera en el pueblo un museo comunitario de la palma *Ñooltoon*, donde hay evidencia en exhibición sobre el trabajo de don Venustiano Martínez Payaso Chiquilín siendo esta comunidad cuna de su arte maromero.

Don Edilberto Venustiano Martínez oriundo de San Juan Yolotepec es uno de los payasos maromeros más emblemáticos de la región mixteca. A sus 91 años de edad aún

realiza su papel de payaso. En abril del año 2017 viajé de la Ciudad de México a San Juan Yolotepec para poder tener un mejor acercamiento con Don Venustiano. Me abrió las puertas de su casa y pude entrevistarlo.

Don Venustiano cuenta que fue un niño muy inquieto. Su padre decía que sería alguien gracias a su ímpetu. De niño, Don Venustiano jugaba al trapecio: armaba un pequeño cuadro y con muñequitos improvisados creaba a sus maromeros.

Fue un espectador presente de los primeros maromeros en la Mixteca, dándonos así certeza de la antigüedad de esta bella tradición. Una de las primeras compañías fue conocida como *Cerro de las palmas* fundada en 1943 por el señor Aurelio Castro y conformada por Manuel Castro Rojas, Pedro Martínez, Florencio Rivera, Nazario Villareal, Valente Villareal y Agapito Gonzales. En ese mismo año, el señor Agapito decidió salirse de la compañía y formar otro grupo conocido como “Compañía Estrella” junto con el señor Esteban Castro Flores, Mario Pimentel, Anselmo Pérez Cruz, Nazario Villareal y Arcadio Rojas.

Años después, siendo Don Venustiano ya un joven, un señor le dijo que organizarían un grupo de maroma y que quería que el fuese el payaso. Don Venustiano dijo inmediatamente que no, que no estaba loco para realizar tal personaje. El señor le insistió al decirle que no se ofendiera, que el payaso es un artista. Logró convencerlo y comenzaron a practicar junto con otros integrantes quienes fueron: Aniceto Villareal, Esteban Olivares, Sostenes Olivares, Valentín Martínez, Silvio Rivera, Elías Villareal, Manuel Castro, Tertuliano Valdez, Eleuterio Ramírez, Serapio Martínez Castro y Rufino Castro. Hicieron pruebas para ver que funciones realizarían cada uno dentro de la compañía.

Al mes de comenzar el entrenamiento se llevaría a cabo la feria anual del pueblo que se realiza cada quinto viernes de cuaresma. El grupo de maroma de Venustiano quería participar en ella. Se dirigieron con las autoridades para pedir permiso y llevar a cabo la primera función de maroma a cargo de la compañía que habían formado: la compañía *Superman* en 1961.

Con esta presentación la compañía de don Venustiano se dio a conocer con la comunidad de San Juan Yolotepec y la gente que solía visitar el pueblo. Tanto fue el impacto que les llegaron invitaciones para que se presentaran en pueblos vecinos de la Mixteca oaxaqueña y de la Mixteca poblana.

Se llamaron *Superman* por qué relacionaron el vuelo del súper héroe con el vuelo que ellos ejecutaban en el trapecio. Se mandaron hacer capas como las que este personaje usaba en sus películas. La compañía *Superman* se trasladaba a pie a los lugares donde se le contrataba. Cargaban sus estructuras y cuerdas en burros o caballos, iluminaban sus funciones con cactus secos que al prenderles fuego funcionaban como antorchas.

Pero así como tuvo grandeza la compañía *Superman* se fue desintegrando, quedando solo Don Venustiano como Payaso Chiquilín. En el año 2009, junto a los que fueron integrantes de la compañía *Superman* recibió un reconocimiento por sus años de trayectoria. En el año 2012 recibió un reconocimiento más al donar uno de sus emblemáticos trajes representativos a la comunidad de Santiago Chazumba.

El payaso Chiquilín se ha encargado de mantener viva la llama del payaso maromero en la Mixteca. No es el único pero sí el único que trabaja la mayoría de las veces solo. En algunas ocasiones lo acompañan algunos amigos de otras compañías. Tiempo atrás

trabajó junto a la compañía de Rosario Micaltepec. También trabajó con un grupo de acróbatas de Gabino Barreda en la Mixteca poblana. Por muchos años trabajó gratis, bailando en jaripeos y haciendo reír a las personas, recibiendo lo que estas le daban. Esto dio a conocer su trabajo en la mayoría de la región.

Don Venustiano sigue bailando en los jaripeos, pero tiene que compartir escenario con la versión del payaso de rodeo (que es más cercano a un payaso de rodeo estadounidense). Don Venustiano comparte que, para poder bailar a su avanzada edad, antes de salir a escena se unta en las rodillas una pomada y se toma una pastilla para no sentir dolor y poder bailar a gusto. Al final de su acto pide cooperación al público con su sombrero. Si bien, se ríen con el payaso que comparte escenario con el payaso Chiquilín, muestran gran respeto y admiración hacia el personaje de Don Venustiano.

Don Venustiano junto a su esposa Doña Juliana García formó una familia. Tiene siete hijos. Alguno de ellos, en algún momento, tuvo interés en convertirse en maromero pero después cada quien siguió su camino. Don Venustiano emigró en algunas ocasiones fuera de su tierra, pero nada pudo convencerlo de volverse sedentario en otro lugar así que volvió a radicar en la Mixteca baja. Su fama en la región fue tal con su quehacer escénico que uno de sus hijos Octavio Martínez cuenta que en una ocasión un torito se le escapó de su corral. Al buscarlo en un pueblo vecino, unas personas lo interceptaron y cuestionaron, a lo que él respondió que estaba buscando un torito y que su papá era el payaso Chiquilín, argumento válido y potente para que lo dejaran irse libre.

Sin embargo algunas actitudes negativas también se hicieron presentes. El alcoholismo, muy común dentro del entorno maromero, afectó a Don Venustiano. Uno de sus hijos comenzó a tener recelo hacia la actividad maromera, pues el alcoholismo de su

padre afectaba a toda la familia en general. Fue en una presentación en Santiago Chazumba que Don Venustiano payaso Chiquilín se hizo consciente de su problema. Durante esa presentación escuchó una pieza musical que le hizo llorar pensando que podía morir a causa del alcohol. En un arranque frenético, quemó su libreta de versos. Ingreso a rehabilitación años antes de la última función de la compañía *Superman* en 1991 (Luengas, 2007).

Don Venustiano por años ha trabajado en la persistencia de la maroma campesina, tratando de animar a las nuevas generaciones para que se hagan partícipes de esta tradición escénica. Estas no se ven interesadas a causa de miedo a las actividades que se realizan preocupados por sufrir algún accidente o porque simplemente no les llama la atención debido al entorno y otras formas de divertimento.

Sin embargo hace algunos años, César un joven oriundo de la Ciudad de México con raíces mixtecas decidió convertirse en maromero. Don Venustiano ha sido de gran importancia para su formación como payaso.

### **3.2 De ciudadano a Chazumbeño: César Martínez, recién payaso maromero.**

Conocí a Cesar en la feria anual de Trinidad Huaxtepec en la Mixteca. Coincidimos en tener interés por la maroma campesina, acordando una cita en la Ciudad de México para charlar sobre maroma (charla que no pudo llevarse a cabo). Fue hasta el siguiente año que volvimos a coincidir en el mismo pueblo y reforzamos la comunicación de vuelta a la ciudad. De esta manera pude contactarlo y entrevistarlo. Corrí con suerte, pues, el mismo día que lo pude entrevistar tenía que viajar a la Mixteca para una presentación de maroma.

César tuvo acercamiento a la maroma campesina a través de las historias que le contaban sus abuelos radicados en la comunidad mixteca de Santiago Chazumba, en la parte noroeste de la Mixteca oaxaqueña.<sup>27</sup>

Un amigo de la familia de César, el doctor Vicente Gutiérrez Dávila; cronista del pueblo, le contaba que como parte de la feria existieron una especie de funambulistas o acróbatas que divertían a la gente y andaban de pueblo en pueblo. Este mismo cronista le prestó libros que hablaban acerca del pueblo y fue ahí donde César conoció la maroma campesina a través de imágenes. Para él, la maroma campesina era un mito, nunca había visto una función de esta tradición, hasta que supo de la existencia de Don Venustiano Martínez.

Al enterarse de ello, visitó la feria de la comunidad mixteca Trinidad Huaxtepec donde se encontró con Don Venustiano, sin saber de quién se trataba, hasta que sus acompañantes se lo presentaron. Es así como comienza a tener relación con Don Venustiano, y este le ofrece encaminarlo y enseñarle el arte maromero.

Egresado de la licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Arte y Diseño de la UNAM, César decidió ir a radicar a Santiago Chazumba donde emprendió su entrenamiento para ser maromero. Ha combinado con la maroma sus conocimientos de break dance. Para él estas dos disciplinas tienen mucho en común. Menciona que cada una cuenta con un sentido de crítica específico hacia el momento en el que se desarrolla, además de la improvisación y que ambas disciplinas tienen las rimas en potencia, las dos contienen una estructura de entrenamiento para generar entretenimiento.

---

<sup>27</sup> El nombre de esta comunidad es de origen náhuatl. Derivado de *Chaltzonpan* que se compone de *Challi*: liso, *tzantli*: cabellera, *pan*: en o sobre. Dando como resultado: en o sobre la altura lisa. Fueron los nahuas quienes la llamaban así al darse el intercambio comercial entre ellos y el pueblo mixteco

Antes de mudarse a la Mixteca, César gestionó proyectos escénicos de intuición maromera llamándolos maroma urbana donde fusionaba su empirismo maromero y sus conocimientos de break dance.

En esta transición de ciudad a pueblo también conoció a Don Avelino, heredero de la tradición maromera. Avelino le propuso formar una compañía de maroma aplicando un método autodidacta, comenzaron a ver los registros videográficos que existen acerca de la maroma campesina. Crearon un pequeño grupo, pero no realizaban en sí las actividades tradicionales de una maroma, puesto que Avelino, aunque viene de raíz maromera, él no es payaso maromero como tal. Juntos solicitaron un cuadro para trapecio al señor Salvador de Rosario Micaltepec, un empresario maromero que contaba con algunos cuadros disponibles.

Yendo a la oficina de culturas populares en Huajuapán de León, César se enteró del proyecto de Charlotte Pescayre de correspondencias maromeras. Gracias a eso pudo debutar en el encuentro de maromeros en Cuahitínchán Puebla.

Fue Don Venustiano quien se convirtió en su principal maestro. Le dijo que debía aprender paso por paso. Primero tendría que aprender la barra, después el trapecio y finalmente la onda.

La transición de ciudadano a chazumbeño no fue fácil. César enfrentó algunas dificultades. Una de ellas la familia, pues toda radica en la Ciudad de México, lo que significaba no verlos a diario como estaba acostumbrado. El cambio de ritmo de vida también fue un punto crucial, pues implicó romper con una rutina al estar en un lugar distinto. A pesar de que Chazumba es un lugar tranquilo no hay las mismas oportunidades

que hay en la ciudad. Se encuentran, sin embargo, cosas muy valiosas que en la ciudad no hay como el aire puro y la comida de campo.

Propiciar el interés de las nuevas generaciones y el público en general por la maroma también le ha implicado un gran trabajo. A pesar de todo ello, Cèsar se siente afortunado por la vida que eligió. Agradece las alegrías que le ha dado y lo bello que es andar de feria en feria presentándose como payaso maromero, pero no ha dejado de lado su profesión como artista visual. Sigue realizando obras en grabado y xilografía enfocando como tema de sus piezas la maroma campesina. Cèsar se presenta como el payaso Comodín.

### **3.3 Compañía Súper Águila Mixteca: surgimiento de una esperanza maromera.**

Después de comenzar los entrenamientos de parte de Don Venustiano hacia Cèsar, determinaron que ya se sentían listos para trabajar en conjunto y formaron así la compañía *Súper Águila Mixteca*, retomando el nombre de la compañía de Don Venustiano (la compañía *Superman*) y tomando en cuenta el vuelo del águila mixteca, fue como concretaron el nombre de la compañía.

La compañía está formada por Don Venustiano, Cèsar, Azucena y Esmar, estos últimos, dos jóvenes chazumbeños que Cèsar conoció al mudarse. Encontró en ellos gusto por las artes y las tradiciones del pueblo. Les daba clases de dibujo y platicando fue como surgió el proyecto de formar una compañía de maroma en Chazumba.

Cèsar trabajó en un taller de costura, donde generó ingresos para poder sustentar las primeras inversiones económicas de la compañía. Dentro del taller podía, al mismo tiempo,

tener acceso a la herramienta y realizar los vestuarios para los integrantes de *Súper águila Mixteca*.

Azucena es payasa versificadora. Adapta sus versos a la región donde se presenta con la compañía. Esmar es más acróbata. Participa en las pantomimas con el personaje que sea necesario. Cada compañía tiene que tener un payaso que dirija a todos los ejecutantes. Don Venustiano dirige y es sólo payaso versista. Maneja con Cèsar una especie de alternancia entre las cantadas. En ocasiones los dos dicen versos y en otras sólo él dice versos. Cèsar funge como payaso animador, versista y maromero. Saluda a la audiencia, presenta los números y encabeza la calenda, ya que, Don Venustiano no participa mucho en ella.

Trabajaron todos en conjunto para presentar el resurgimiento de la maroma campesina en Chazumba, después de casi cuatro décadas de no haber presencia maromera. El tener a Don Venustiano, payaso Chiquilín como director de la compañía les da presencia y renombre puesto que es un icono en la región. Invitaron a Charlotte Pescayre a participar con ellos en esa presentación.

La compañía *Súper Águila Mixteca* tiene una particularidad: dentro de sus integrantes se encuentra Oso, un perrito, compañero de Cèsar quien al adoptarlo desde pequeño lo fue involucrando en la maroma. Le enseñó trucos y ahora es un perro feliz al portar un huacaro especial para su tamaño, luciéndolo en todos los escenarios donde se presenta su compañía. Recibe un trato digno y es respetado por todos los que lo conocen. Es un perro que disfruta mucho ser maromero. Su agilidad le permite realizar los trucos que Cèsar le ha enseñado. Juntos viajan a dónde los contratan. Cèsar es un cuidador responsable pues le ha dado una vida digna y hogar a un pequeño que lo necesitaba.

Como se mencionó en el capítulo anterior, el vestuario y maquillaje de un payaso maromero es muy específico y cada payaso lo personaliza a su modo. Se puede precisar la palabra mestizaje, pues, si observamos a los payasos europeos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX algunos de ellos incursionaron en nuevas formas de caracterización. Fueron los payasos extranjeros (como Ricardo Bell, radicado en nuestro país) conocidos como *clowns* los que introdujeron el famoso vestuario huacaro. Podemos encontrar gran similitud entre sus atuendos y el de los payasos maromeros. Tal el caso del payaso François Fratellini quien visitó nuestro país y cuyo atuendo se caracteriza por un sombrero pequeño, vestido de holanes y maquillaje con cejas prominentes. Don Venustiano tiene su propio diseño, pero con alguna similitud al payaso François Fratellini<sup>28</sup>. Don Venustiano menciona que no tenía un estilo en particular para maquillarse. Hasta que un señor le dijo que su maquillaje no le quedaba bien y a partir de ahí se enfocó en realizar un diseño más preciso.

Cesar cuenta que Don Venustiano hace variaciones en su maquillaje. A veces cambia de color algunos de los detalles que pinta sobre su rostro blanco o en ocasiones hacemás delgadas o gruesas sus cejas.

Don Venustiano en sus primeros años de maromero no sabía de la existencia del maquillaje específico para rostro. Utilizaba pintura vinílica de uso escolar, hasta que hubo un encuentro de maromeros en la comunidad de Rosario Micaltepec. Ahí le obsequiaron una caja de maquillajes que actualmente ocupa.

---

<sup>28</sup>François Fratellini nació en París, Francia el 19 de enero de 1879. Fue un payaso blanco. Era miembro de la estirpe circense de la Familia Fratellini. Trabajó junto a sus dos hermanos, que también fueron payasos de circo, Paul Fratellini (1877 - 1940) y Albert Fratellini (1886 - 1961). François Fratellini falleció en París en 1951.

Con respecto a su sombrero, cuenta que al principio de su trayectoria usaba un sombrero pequeño. El que actualmente usa lo vio en una feria. Le gustó y decidió comprar otros cuatro iguales. El que ha usado los últimos años es el último que le queda, pues muchas personas que lo veían actuar le mencionaban el gusto que les había causado su sombrero, así que se los obsequiaba.

El traje que usaba en sus primeros días de maromero era de color rojo, pues es el color oficial del llamado huacaro. Don Venustiano actualmente usa un huacaro con los colores del arcoíris, pero este fue un obsequio. Aun así, la única característica que no tiene con el huacaro típico es el color, pues baila con él, es amplio y resaltan los holanes característicos de cada extremidad, dando como toque final un guante blanco en cada mano.

Otros payasos maromeros usan calzado deportivo sencillo. En sus tiempos de apogeo don Venustiano ocupó diferente tipo de calzado. Hoy en día usa unos zapatos comunes. Zapatos que al menos le permiten bailar.

Al usar su traje, maquillar su rostro y coronarse con su sombrero, Don Venustiano se transforma en el Payaso Chiquilín. Adquiere una gran elegancia y porte hacia su personaje. Es realmente admirable ver el respeto que tiene hacia su trabajo. A pesar de su avanzada edad y que ahora se apoya de un bastón, El payaso Chiquilín es contemplado con gran admiración por su público.

Cèsar ha generado variedad en su vestuario y maquillaje de payaso, alternando con diferentes modalidades de piezas de ropa. Para él, estos elementos se van acomodando a la experiencia del payaso. Realiza sus vestuarios con base en los elementos que representen a cada lugar donde actúa. Por ejemplo: un vestuario que tiene es color arena, pensado para

una función en San Sebastián Frontera que es un lugar donde hay tierra como amarilla. Ha ocupado otro que consta de dos piezas realizado con varios retazos de tela, el que usó en su primera presentación. Todos sus trajes son significativos para él, pero dice que no han cumplido totalmente con todas las características del huacaro. Está aprendiendo para poder fabricarse un huacaro como tal, él mismo.

Cuenta que en ocasiones realiza de manera muy rápida sus vestuarios. Ha realizado algunos tres días antes de la presentación donde los usará. Dice que le gustaría elaborar uno con más calma, que sea adaptable a todos los lugares donde se presenta y más duradero.

Cuando se maquilla, define el contorno de su boca con rojo o negro dependiendo lo que vaya a interpretar. Dice que el color rojo representa la picardía, mientras que el color negro representa la sabiduría. Se basa en códigos prehispánicos, donde, dependiendo el color que le ponían a las lenguas dibujadas era de lo que se estaba hablando. Le gusta maquillarse, pues siente que eso le da poderes mágicos. Para él no existen reglas específicas para maquillarse, cada payaso genera su propio estilo. Él es un claro ejemplo, sus vestuarios van en constante experimentación.

### **3.4 Payaso o Maromero.**

Como se ha mencionado, el payaso maromero realiza variadas tareas dentro de una función de maroma campesina. Subirse al trapecio es una de ellas, pero también están los que son sólo maromeros y no utilizan el atuendo de payaso, ni realizan las actividades de este. El payaso puede realizar todas las actividades de la maroma. El payaso maromero canta versos y presenta números de circo:

“El payaso maromero hace todo, la barra, la gimnasia en el suelo, caminar en el alambre, hacer pirámide y el trapecio, todo bailando con la banda”. (Venustiano Martínez, comunicación personal, 20 de abril 2017).

El payaso maromero se sube al trapecio con su traje. El maromero usa short o pantalón corto con listones, calcetas y calzado deportivo. Los maromeros sólo son ejecutantes de actividades acrobáticas. El payaso hace de todo. El payaso es el que dirige e inicia los actos.

Muchos maromeros no se atreven a realizar las funciones del payaso y deciden sólo ser acróbatas. El payaso maromero debe tener un carácter agradable y potente, además de una voz fuerte y clara para cantar los versos. El maromero debe tener habilidad y fuerza muscular. En él recae toda la dirección de una función de maroma. Ejecuta un papel meramente histriónico, pues sobrepone las características del payaso ante su persona. Representa, es decir, vuelve a presentar una y otra vez a su personaje de payaso dónde se le requiera.

Según el testimonio de Cèsar, el verdadero reto de un maromero está en perfeccionar los movimientos existentes en el trapecio y generar nuevos, la intención de hacer nuevos versos, de aprenderse bien las cantadas y lograr hacer reír a la gente.

Anteriormente, en algunos casos, el ser payaso maromero era una obligación, un oficio de familia para generar más ingresos económicos. Posteriormente se volvió una vocación. Para Cèsar, la calidad de los maromeros está en su creatividad, en su intención y atención a la realidad. Mientras un niño, niña, un joven, una joven o alguien mayor incluso,

tenga interés y una capacidad de asombro es suficiente para que pueda convertirse en payaso y maromero.

### **3.5 Persistencia escénica. Encuentro de dos generaciones por salvaguardar la misma tradición.**

La maroma campesina es una peculiaridad del pueblo mixteco. Aun así muchas generaciones no saben de su existencia, ni de la tradición que ha persistido por años. Esto y otros factores han generado que ya no se tenga el mismo interés.

Para ser un payaso maromero se necesita convicción y amor por el pueblo y sus tradiciones. En palabras de Cèsar Martínez, aprendiz de Don Venustiano, lo que actualmente funciona en la calidad de los maromeros está en su creatividad, en su intención y atención a la realidad. Mientras un joven o un grande o un chico tengan un interés y una capacidad de asombro es más que suficiente para que pueda ingresar con este ritmo de trabajo. Es como una plataforma de creación y expresión artística contemporánea que retoma los elementos tradicionales y ancestrales de la cultura y el pueblo mixteco para proyectar a una posible visión de futuro. (Cèsar Martínez, comunicación personal, 4 de octubre del 2018).

Don Venustiano Payaso Chiquilín, con 91 años de edad es el maestro de Cèsar Payaso Comodín, de 25 años de edad. Le trasmite todos sus conocimientos sin importar los casi setenta años que los dividen de generación. Cèsar se encargará de seguir manteniendo viva la llama maromera en la Mixteca desde su región chazumbeña. Es una gran responsabilidad, aunque fusionándola con diferentes técnicas y elementos contemporáneos no se ve alterada la forma tradicional.

Así como hace años se presentaba la maroma con su gracioso (por ejemplo, la compañía de José Soledad Aycardo), así se conservó en la Mixteca. Gente itinerante de las cuales sólo se tienen sobrenombres, pasaron por la región mixteca compartiendo sus habilidades como lo hace hoy don Venustiano. Plasmaron la tradición maromera en la región, la cual al recordar su raíz prehispánica escénica y acrobática les dio una gran aceptación.

Es ahora como se puede concretar la raíz escénica que tiene México. La maroma campesina es un ejemplo total de ello. Mediante esta línea temporal intentaré mostrar cómo es que es el payaso mexicano y el payaso maromero mixteco ha logrado su evolución mientras que al mismo tiempo conservan su tradición:

### Maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca

<i>Época</i>	<i>Gracioso o payaso versificador</i>	<i>Pantomima</i>	<i>Acrobacia y antipodismo</i>	<i>Elementos teatrales</i>
<b>Prehispánica</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Presencia de truhanes en la corte de Moctezuma.</li> <li>- Declamadores y narradores de mitos y leyendas mexicas.</li> <li>- <i>Baldzam</i>, <i>Ahtaahach</i> eran cómicos mayas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Danzarines que cantaban y que imitaban a personas de otras culturas para divertir a la gente.</li> <li>- <i>Xochicuicatl cuecuechtli</i>, poemas de ligerezas donde se plasmaban de manera dramática situaciones de la vida cotidiana.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- El código vindovonensis muestra a un mixteco prehispánico realizando un acto de antipodismo dentro de una plaza ceremonial.</li> <li>- El <i>Xocuahpatolli</i> que se menciona en el código florentino, es una técnica donde se realizan malabares con los pies.</li> <li>- El <i>Teocuahpatlan</i>, que era un ejercicio donde un sacerdote prehispánico se dejaba caer amarrado de los pies desde una estructura de gran altura simulando la caída de la lluvia.</li> <li>- El <i>comelagatoazte</i>, era una viga sostenida por el centro que giraba sobre su mismo eje, con un ejecutante en cada extremo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Usaban plumas de colores para realizar sus vestuarios.</li> <li>- Delimitaban espacios al aire libre para ocuparlos como escenarios.</li> <li>- Existían argumentos dramáticos donde se exponían temas populares en pequeños cuadros escénicos.</li> </ul>

<p><b>Conquista-Virreinato Independencia México independiente</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Llegada de artistas europeos: saltimbanquis, juglares y rapsodas que fusionaron sus técnicas con las técnicas mesoamericanas un par de ellas: la comedia y picardía.</li> <li>- Durante los recorridos para atraer público, hacían pausas para declamar la invitación en verso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Critica a las diferencias sociales de cada época.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Maromas y técnicas circenses europeas fusionadas con las técnicas acrobáticas y antipodistas mesoamericanas.</li> <li>- Aparecen los primeros volantines y equilibristas.</li> <li>- Se comienzan a usar cuerdas de barco conocidas como maroma para las estructuras de trapecio y cuerda floja. De ahí el nombre de maromeros.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenarios itinerantes al aire libre y edificios teatrales.</li> <li>- Atraían a su público realizando un desfile por las calles tocando instrumentos musicales. Hacían pequeñas demostraciones de sus actos.</li> <li>- Existía un público receptor.</li> </ul>
<p>Los artistas comenzaron a combinar la comedia con la maroma y la forma de versificar, estas tareas las llegó a ejecutar todas una sola persona, surge con José Soledad Aycardo.</p>				
<p><b>Porfiriato y revolución</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Momento de apogeo de José Soledad Aycardo. Se refuerza la figura del payaso mexicano, versificador maromero.</li> <li>- Pondera el payaso versificador el orden de los actos en una función de maroma.</li> <li>- Comienza a generarse un argumento al versificar. Los versos van dirigidos a personajes o</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Escenas cómicas de temas populares.</li> </ul>	<p>-Volantines, trapevistas y gimnastas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Las funciones se llevaban a cabo en patios adaptados, edificios teatrales, carpas circenses y plazas.</li> <li>- Se fusiona el vestuario de payaso ajustado con el huacaro introducido por la influencia europea.</li> </ul>

	<p>los vicios sociales.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Llega una nueva oleada de payasos europeos a México. Traen consigo el payaso con más carácter dramático denominado <i>clown</i>.</li> <li>- Presencia de los payasos maromeros en los eventos de toros.</li> <li>- Fusión del payaso mexicano con el payaso europeo (<i>clown</i>).</li> <li>- Etapa de apogeo de Ricardo Bell.</li> </ul>			
--	---	--	--	--

La maroma es un ejemplo tangible de mestizaje. Un mestizaje escénico, que ha tratado de conservar la originalidad de los primeros payasos versificadores maromeros que existieron. Es todo un fenómeno de evolución histórica. Cada etapa fue aportando elementos importantes que denotan la persistencia que hay en nuestro país hacia las artes escénicas, dándonos una identidad como hacedores de las mismas.

La maroma de la Mixteca es resultado del legado de José Soledad Aycardo. Han respetado la ejecución de la función tradicional y los nuevos aprendices, aunque llegasen a introducir técnicas contemporáneas, siguen respetando las enseñanzas que sus mayores les dan. Es tan impresionante cómo el pueblo mixteco vio un potencial punto de entretenimiento en la maroma campesina. Fue itinerante en sus inicios en esta región, pero llegó para quedarse, fusionando el campo, la junta, los bellos cerros y cactáceas como

escenarios principales para ejecutar sus funciones. Es totalmente un espectáculo escénico campesino.

Es importante reconocer el legado que están dejando los maromeros como don Venustiano a las nuevas generaciones. El compromiso que tienen con su quehacer escénico es admirable, pues en cada acto demuestran disciplina y entrega, mostrándonos el amor que le tienen a su trabajo. Demostrando su vida dedicada al ser payasos maromeros de la Mixteca baja de Oaxaca.

## Conclusiones

En mi experiencia, los payasos, al igual que las telenovelas, fueron mis primeros referentes escénicos. Pudo ser así debido a mi condición social de clase media. Quizá esa sea una de las razones principales del por qué fueron el medio con el que más me identifique para indagar parte de las raíces escénicas mexicanas.

Estos emblemáticos personajes tienen variaciones según la cultura en la que se han desarrollado. Una de ellas está reflejada en la maroma campesina de la Mixteca baja de Oaxaca.

México sí tiene raíces escénicas. Claro ejemplo es la maroma campesina. Los comentarios acerca de que sólo copiamos modelos extranjeros para nuestro quehacer escénico, sólo tienen validez si no conocemos bien nuestra historia y si no observamos más allá de la muralla de teatros elitistas.

Las artes escénicas indígenas, en la mayoría de los casos, han sido desprestigiadas demeritando su valor o llamándoles folklóricas (sin conocer el significado de este concepto). Las pocas veces que se toman en cuenta son para cumplir variedad y no por lo que realmente representan.

Debemos enfatizar nuestra raíz. Esto no quiere decir que se demerite o rechace lo de otras culturas, pero sí tener presente de dónde venimos. Tomando en cuenta eso podremos darle un buen enfoque a nuestro quehacer escénico. Dejar de hacer cosas que no nos identifican al intentar copiar modelos de otros países. Si revalorizamos y dejamos de discriminar las artes escénicas mexicanas, y no sólo indígenas si no las que surgen

contemporáneamente de creadores nacionales, lograríamos un mayor impulso y por lo tanto llegaríamos a otros niveles de recepción.

Otro objetivo de la investigación fue mostrar el peso escénico que tiene la maroma campesina. Mostrar su complejidad y el por qué es de suma importancia no dejar que desaparezca. Ahí otro punto a enfatizar: la migración no sólo es un problema por el cual está en riesgo esta actividad, el hecho de no voltear la mirada a las comunidades (en este caso las mixtecas) nos orilla a demeritarlas y tratar de encajarlas en los modelos de artes escénicas extranjeros. Sin hacerlo consciente estamos emigrando en nuestra propia tierra. No sólo encasillamos el arte, también generalizamos la cultura. Decimos nahuas o aztecas atodo lo que tenga referente prehispánico e indígena.

Si no se da importancia a la persistencia del arte escénico mexicano, seguiremos fusionándonos erróneamente con otras identidades que no nos corresponden. Quedando siempre como los menos desarrollados, cuando quizá sea al contrario.

La maroma campesina es digna. Tiene algo que en muchas producciones escasea cada vez más: la esencia y compromiso. Los payasos versificadores se entregan completamente al representar su papel de payaso. Proyectan con una claridad y fuerza que los escuchan hasta varios metros de donde están trabajando. Enfrentan su miedo a las alturas y disfrutan tanto su acto que transmiten eso al público que los observa. A pesar de algunas cosas tristes que se presentaron en algunas compañías, como el alcoholismo, la maroma campesina transmite una energía que te motiva a ponerle cariño, empeño y compromiso a las actividades que realices; en especial si eres artista escénico. A mí me dieron muchas lecciones.

Con esta investigación pretendo generar más interés en los artistas escénicos y público en general a conocer más sobre nuestra historia a través de los escenarios. A valorarlo que México tiene para ofrecer al mundo sin necesidad de encajonarse en métodos extranjeros. Exhortó a mis compañeros de generación a explorar más sobre nuestro país. Esto no quiere decir que no sigan la corriente escénica que prefieran o que empiecen a odiar a Shakespeare, pero sí damos un poco más de énfasis a nuestra tierra, podremos encontrar muchas lecciones como herramientas para nuestro desarrollo escénico.

La premisa principal de la investigación, la cual sostuvo la misma, es demostrar la persistencia de las artes escénicas mexicanas hasta nuestros días. A esta premisa puedo concluir que nuestra nación es rica en muchos aspectos y las artes son un rublo muy importante. En cuestiones escénicas tenemos una identidad, sólo falta darse cuenta de la importancia que conlleva. Quizá si reparamos más en la historia escénica de la cultura mexicana, podríamos mejorar mucho la calidad del teatro que realizamos hoy en día. Nutrirnos a través de nuestra herencia. Recurrir más seguido a nuestra esencia. Así hacer un teatro más puro, más nuestro que nos represente de la mejor manera. No tenemos que depender solamente de modelos extranjeros si reconocemos la gran persistencia que han tenido algunas formas escénicas de nuestros ancestros.

Ahora bien, logré comprobar mi hipótesis: la persistencia de las artes escénicas mexicanas a través de la maroma campesina. A través de sus evoluciones desde la época prehispánica, el mestizaje con los colonizadores españoles, la influencia extranjera de posteriores años (como fue la de Ricardo Bell), ha permanecido la figura del payaso o gracioso como principal potencia de una función de maroma campesina. Las artes antipodistas, a través de los maromeros, siguen ejecutando técnicas ancestrales como el

acto *esperio* que realizaban los antiguos mixtecos para que las lluvias cayeran pronto. Estas artes, entre otros aspectos, han sobrevivido a las diferentes etapas históricas de nuestra nación. Una de las razones es por la necesidad que tenemos de entretenimiento y recreación. La maroma ha permanecido, ha resistido al mundo contemporáneo por esta razón, y por la necesidad y naturalidad que el humano tiene de estar en un escenario desde el inicio de los tiempos hasta nuestra época.

Sin romantizar, con esta investigación reconozco al pueblo mixteco y su tradición maromera. Reconozco la necesidad que los motiva a seguir con esta labor, esa necesidad de transmitir sonrisas, entretener a su gente y a quienes se interesen. Reconozco la gran labor que están realizando para que la tradición persista, aunque obviamente no es como hace muchos años. Los tiempos hacen que las nuevas generaciones los modifiquen. Sin embargo los jóvenes que se han comprometido con la labor maromera y su persistencia lo hacen con todo el corazón y respeto desde su perspectiva.

# Anexos

## **Súper maromero. Entrevista a Don Venustiano Martínez.**

En mes de abril del año 2017 visité al Señor Venustiano Martínez en su domicilio ubicado en la comunidad de San Juan Yolotepec. Recorrí desde el centro de Huajuapán de León Oaxaca hasta la comunidad en un taxi colectivo. Mientras me maravillaba con el paisaje mixteco, imaginaba como los maromeros recorrían esos mismos caminos a pie para dar sus funciones.

La trayectoria de Don Venustiano como payaso Chiquilín, está presente en la mayor parte de los pueblos pertenecientes al distrito de Huajuapán y otras comunidades de la región mixteca oaxaqueña y poblana. Me dirigía a su casa para escuchar su trayectoria de su misma voz, con temor de no encontrarlo como la primera vez que fui a *Yolito* (así le llaman sus habitantes a San Juan Yolotepec), pero afortunadamente todo marchó bien.

Llegando a Yolotepec, las personas encargadas del museo regional me ayudaron a contactar al Señor Venustiano y comencé mi entrevista.

**Jessica:** Buenos días, mi nombre es Jessica Vidales. Me acompaña su vecina.

**Esposa de don Venustiano:** Sí, ella y yo nos crecimos juntas. Somos como hermanas espirituales.

**Vecina:** Te quedas en confianza.

**J:** Muchas gracias. Soy afortunada de tener el gusto de poder entrevistarlo. En el 2014 fui a Trinidad Huaxtepec a presentar una obra de teatro y fue donde pude verlo por primera vez, pero en mis clases de teatro mexicano ya me habían hablado de usted.

**Venustiano:** ¿Entonces no me encontró usted allá?

**J:** Sí, fue en el 2014. Hace dos o tres años.

**EV:** Dos años porque el 2014 no se cuenta.

**V:** ¿Entonces viste la maroma de nuevo?

**J:** Sí, en Huaxtepec. Pero no hubo maroma sólo la Calenda.

**EV:** Es porque la maroma ya no existe.

**J:** En el 2015 no vine, pero hace un año vine a Trinidad Huaxtepec, pero ya no lo pude ver porque no estaba aquí.

**V:** Sí, estaba en Puebla.

**J:** Entonces, retomando ¿maromero es lo mismo que payaso?

**V:** Pues maroma campesina es diferente.

**J:** ¿Por qué es diferente?

**V:** El payaso maromero canta versos y presenta números de circo. Hay una barra de tres metros. Hay que caminar en la barra y bailar con la banda y cantar los versos y luego el trapecio, volar al trapecio. Luego caminar en un hilo de alambre. Todo eso presenté yo cuando era maromero.

**J:** ¿Ese es un payaso maromero?

**V:** Sí, porque otros payasos son los que van a las fiestas con los niños y hacen pantomimas y trucos.

**J:** Entonces, el payaso que dice versos también se sube al trapecio. Me dijeron que el que decía versos sólo decía versos y que el que se sube al alambre era otro, pero ¿entonces sí pueden hacer las dos cosas?

**V:** Sí, todo. El payaso maromero hace de todo: la barra, la gimnasia en el suelo, caminar en el alambre, hacer pirámides y el trapecio. Todo bailando con la banda.

**J:** ¿Y cómo fue que entró a la maroma campesina?

**V:** En la maroma, cuando era yo niño era muy inquieto, por eso mi papá decía: “Ese niño va hacer algo en su vida, es muy inquieto, algo va hacer”. Desde niño jugaba al trapecio y desde niño jugaba ese juego. Cuando crecí un señor me habló, me dijo: “Vamos a organizar una maroma, tú vas a ser el payaso”. Pues yo le dije no, no estoy loco yo para ser payaso y me dijo el señor: “No te ofendas que te digo que vas a ser el payaso, el payaso es un artista”. Y pues ahí me estuvo diciendo a cada paso, a cada paso, hasta que me animo y así fue como empezamos a organizar la maroma. Paramos la barra para ensayar. Luego paramos el alambre para caminar. Empezamos la gimnasia para ensayar. Luego paramos los cuadros grandes para el trapecio. Como un mes practicamos. Llegó la feria de mi pueblo. Fuimos hablar con la autoridad que nos diera permiso de ocupar un lugar adecuado para armar nuestro cuadro. Y así fue que presentamos la primera función de los maromeros, pues el público quedó muy agradecido. La autoridad dijo: “Estuvo magnífico, ustedes lo hicieron pero bien”, y así empezamos a tener muchos contratos.

**J:** Pero, ¿No fue desde antes? ¿Ustedes fueron los que empezaron en San Juan o ya había payasitos? ¿Ya había maromeros?

**V:** Sí ya había.

**J:** Y ¿Cómo fue? ¿A ellos quién les enseñó? Me dijeron que venía un maestro a enseñarles la maroma.

**V:** Ah, uno que se llamaba Ronaldo. Venía de Acatlán y enseñaba versos.

**J:** ¿No vino ningún extranjero?

**V:** No. A partir de que fui famoso vinieron reporteros de España, vinieron reporteros de Estados Unidos, reporteros de ya no me acuerdo de que nación. La cosa es que son tres naciones que vinieron a entrevistarme, pero así fue que estoy reconocido mundialmente.

**J:** Su vestuario y su maquillaje ¿cómo fue que lo eligió? ¿Esas figuras que se dibuja en el rostro?

**V:** Al principio a como dios me ayudara a pintar. Pero entonces un señor me dijo: “Tu maquillaje no te queda bien”, y de ahí me nació como maquillarme. Y ahora me dicen muy magnifico y me preguntan quién me enseñó ese maquillaje y pues ya les digo, yo lo inventé, es de un payaso verdadero.

**J:** Y su sombrerito ¿Cómo lo diseño?

**V:** Pues al principio era un sombrero normal, chiquito. Ya después vi el cucurucho ese que tengo. Lo vi en una feria que fui y me gustó y dije ah pues este es para mí y compré cuatro. Ese es el último que me queda y los otros se los llevaron y llegaba una muchacha que le gustaba y me decía ay regáleme su coronita, regáleme y yo de bueno.

**J:** Me dijeron que el vestuario era específico.

**V:** Ese traje rojo es de maromero, ese es el traje original. Eso es lo que nos dicen los que vienen de Oaxaca, ese es el original. Todos los payasos usan traje rojo y a esos otros trajes son de rodeo.

**J:** ¿Por qué es específicamente de rodeo?

**V:** Por cualquier color, de cualquier forma, porque era vestirse a cómo nace nuestro gusto. Lo manda uno hacer, porque ya es para rodeo, pero en especial el que es rojo es para maromero.

**J:** ¿En la maroma están incluidas las contestadas que son cuando una pareja de payasos se dice y contestan chistes uno a otro?

**V:** No. Yo canto sólo versos y la banda toca. Termina la banda tocar, canto los versos y empieza la banda a tocar y yo empiezo a bailar, uno y uno, uno y uno.

**J:** ¿Cómo empezó a rimar, se lo enseñaron cuando entró de maromero o solito aprendió?

**V:** Me enseñaron, pero ya era costumbre de maromero. Así era desde niño. Me acuerdo que venían desde Puebla, de Acatlán a dar función acá y lo veía yo.

**J:** Entonces así fue cómo empezó a rimar ¿aquí ya no hay tantos maromeros?

**V:** Ahora sí ya no. Todo donde había maromeros se acabaron.

**J:** ¿Aquí cuándo se hacía maroma era para celebrar algo de la iglesia, de la virgen o de algún santo, o sólo para entretener al pueblo o para las dos cosas?

**V:** Cuando era la fiesta del señor del pueblo, el viernes quinto. Apenas pasó la feria para los que venían de otros pueblos.

**J:** ¿Les pagaban por hacer la maroma?

**EV:** Pues a veces el pueblo lo quería gratis.

**J:** ¿Cuáles fueron los años más grandes de la maroma en San Juan Yolotepec?

**V:** Yo empecé a trabajar la maroma en 1961. Di la primera función. Tenía yo 31 años.

**J:** Vi que en 2009 hubo un encuentro de maromeros, pero veo que las compañías ya no ocupan tanto el trapecio ni los versos. Metieron como cosas más contemporáneas, como ejercicios con fuego, había una mujer que se colgaba del cabello, ¿eso ya no es tanta maroma?

**V:** Ya no, ya no es como los maromeros de verdad.

**J:** Entonces, el verdadero maromero ¿tiene que hacer trapecio?

**V:** Se cuelga de tres trapecios.

**J:** Era eso, más versos y baile. No era nada de fuego, esas nuevas técnicas ¿Usted las ve bien que las hagan?

**V:** Maromero ya no lo hacen. Ahora se cuelga una señora con sus trenzas. Otros maromeros ya no usan trapecio, ahora medio medio hacen.

**J:** ¿Eso le ha quitado la esencia de lo que era la maroma campesina?

**V:** Ya no es igual, ya no es igual. Un verdadero maromero debe de hacer todo lo que yo hacía.

**J:** Usted ¿Cómo se sentía siendo maromero?

**V:** Siente uno bonito. Brincando en la barra ya con una emoción al trapecio y ver la reacción del público.

**J:** Bueno, encontré que maroma es la cuerda, ustedes ¿cómo empezaron a llamarse maroma?

**V:** Desde el principio se daba el nombre. Decían: “van a venir los maromeros”. En aquel tiempo cuando era niño, los maromeros venían acá al pueblo a dar su función.

**J:** ¿Era con lo que ustedes de niños se divertían y había otra forma de diversión?

**V:** De ellos se tomó copia para hacer los maromeros de aquí.

**J:** ¿Siempre se han llamado maroma campesina o así les pusieron en general?

**V:** Se llama maroma campesina porque somos campesinos. En caso mío, yo trabajaba con la yunta arando la tierra para sembrar maíz y frijol y a veces venia un contrato y ya dejábamos nuestra yunta. Cuando es tiempo de lluvia estamos trabajando con la yunta y sale función, por eso maromeros campesinos.

**J:** En Guerrero hay una danza llamada danza de maromeros. Colocan un alambre a una altura como de tres metros sobre el piso. Alguien baila sobre el alambre y abajo danzan otros. Es por ritual, no es como para divertir ¿esa danza es para ustedes un antecedente?

¿Qué diferencia hay entre su maroma?

**V:** Nosotros ponemos dos hilos de alambre. En medio de la caminata nos hincamos y paramos otra vez. Regresamos y en medio de la caminata dejamos sólo un pie. Son alambres delgaditos.

**J:** ¿Para el trapecio cómo le ponían el columpio?

**V:** Se arman los dos cuadros para ponerle los trapecios.

**J:** ¿La cuerda que ocupaban para los trapecios de qué material era?

**V:** De mecate.

**J:** (A la esposa de Don Venustiano) Ya me imagino que cuando lo veía actuar se preocupaba.

**EV:** Sí (risas).

**J:** Las cuerdas del trapecio ¿eran gruesas o delgadas?

**V:** Gruesas, como reatas.

**J:** Me decía que las funciones se podían hacer tanto para divertir al público sin tener que ser la fiesta de algún santo.

**V:** Si, para que se divirtiera la gente no el santo, (risas).

**J:** ¿Cómo era la situación cuando no tenía contratos?

**V:** Pues yo en aquel tiempo tenía un burrito. Le echábamos todos los materiales, que teníamos que armar. No había luz. No había carretera. Con el burrito caminábamos a los pueblos. A veces nos hacíamos un día donde íbamos a llevar la función. Ya llegábamos y los troncos de giotilla secos los cortábamos y hacíamos como antorchas para alumbrar. Nos quedaba toda la cara tiznada por el humo.

**J:** ¿Iban a buscar ustedes donde se instalaban y les pedían cooperación a las personas que veían la función?

**V:** Nos pagaban, el pueblo paga, nos pagaban.

**J:** ¿Si nos los contrataban, se instalaban en un pueblo y pedían cooperación a la gente que los veía?

**V:** Si, también.

**J:** Entonces me imagino que recorrieron gran parte de la Mixteca.

**V:** Conozco muchas partes.

**J:** ¿Aquí en Yolotepec hay maromeros?

**V:** Antes. El primer grupo maromero de aquí se llamó la compañía *Estrella*. Era un señor que también hacía el papel de payaso. Se llamaba Nazario. Ese señor tuvo su grupo y nosotros nuestro grupo que se llamó compañía *Superman*.

**J:** ¿Por qué se pusieron *Superman*?

**V:** Porque teníamos que volar en el trapecio y nos mandamos hacer una capa de Superman. Ya ve que en aquel tiempo, esa película de Superman, volaba en el aire. Según teníamos la capa y ahí íbamos en el trapecio y ahí la capa volando.

**J:** ¿Su maquillaje con que se lo ponía al principio?

**V:** Pues por no saber y no conocer usaba yo la pintura que le decían vinci, la que ocupaban los niños en la escuela. Pero ya después que hubo el encuentro de payasos en Rosario Micaltepec, ahí nos dieron una cajita de pintura y es la que ocupo todavía.

**J:** ¿No le hacía daño la pintura vinci?

**V:** Pues ahora tengo la pintura especial.

**J:** ¿Por qué cree usted que se está perdiendo esto de la maroma?

**V:** Es que los muchachos llegan a terminar su secundaria y pal norte. Ya no se quedan aquí, no hay maromeros. No les gusta porque tienen miedo, porque es peligroso, porque nosotros nunca usamos la red de protección.

**J:** ¿Llegó a sufrir algún accidente?

**V:** Gracias a dios yo nunca tuve fallo.

**J:** ¿Conoce a alguien que se haya golpeado muy feo?

**V:** Sí, se murió. No me acuerdo en donde se había muerto un maromero, en Tacache de Mina, ahí se vino el cuadro. Dicen que le hicieron la maldad, cortaron la cuerda.

**J:** ¿Realizan un calentamiento antes de subir al trapecio?

**V:** Teníamos que ensayar. Cuando teníamos un compromiso teníamos que ensayar.

**J:** ¿Y antes de dar la función hacían ejercicio?

**V:** No, entrabamos haciendo la gimnasia.

**J:** Resumiendo, la maroma campesina es: los versos, la gimnasia, el baile con la banda, el trapecio, pero hoy en día ¿Cómo le hace usted para seguir bailando? ¿Hace ejercicio o toma algún medicamento?

**V:** En el jaripeo que tengo que bailar tengo una pomada especial, me la aplico en la rodilla. Me tomo una pastilla especial para no sentir el dolor de las piernas.

**J:** Y en la calenda ¿Cómo es la maroma en la calenda?

**V:** Nos maquillamos, nos vestimos y salimos, y en cada esquina nos anunciamos. Se anuncia la función y se da a conocer al público.

**J:** ¿Con ese traje se subía al trapecio? Porque algunos maromeros sólo traen un short.

**V:** El payaso con su traje. Los que van a presentar nada más el número de trapecistas su calzón de color con unos listones de lado a lado.

**J:** ¿Ellos no pueden decir cosas del payaso?

**V:** Ellos sólo van hacer los papeles del trapecio, alambre, la gimnasia y todo eso.

**J:** ¿Entonces era más completo el payaso?

**V:** El payaso hacía de todo, decían. El payasito va a pasar primero a la barra, el primerito. El payaso tiene que caminar en el alambre. El primerito payaso tiene que volar en el trapecio. El primerito payaso tiene que bailar con la banda y todo eso. Teníamos que hacer de todo. A mí me decían, “tu voz es clara, se entienden las palabras que estás diciendo, tu voz es firme, fuerte, no que otros que ni se oyen”.

**J:** ¿Qué tipos de versos existen? ¿Hay verso para niños y niñas, para personas más grandes?

**V:** Para adultos. O sea que todos los payasos maromeros dan versos para adultos.

**J:** ¿Le han dicho si esto lo hacían los mexicas?

**V:** Bueno, lo que a mí me dijeron que el primer payaso, el primer payaso que se formó en Oaxaca, fue un payaso del mero Oaxaca. En aquel tiempo no había escuelas en Oaxaca, no sabían leer. Entonces los españoles cuando entraron en Oaxaca pusieron escuelas. Un niño de uso de razón entró a la escuela. En aquel tiempo puro calzón de manta, huaraches de correa y camisa de manta y a si se vestían en Oaxaca. Yo también llegue a vestir así cuando era niño. Todo lo que es Oaxaca así nos vestíamos. Todos con calzón de manta y camisa de manta. Entonces ese niño entró en la escuela cuando los españoles llegaron. Allí vio como

empezaron a comportarse los españoles. A todos los papás oaxaqueños los tenían como esclavos: los metieron a trabajar a la yunta, arar la tierra, sembrar maíz, frijol, trigo, arroz; todo lo que consumimos y pusieron un capataz.

Cuando el niño aprendió a ser un joven, el joven ya estaba preparado. Agarró su libreta y comenzó a escribir versos. Se enamoró de la hija del mero mero español. El muchacho le dijo a la muchacha que pediría la mano a su papá para que se casaran, pero ella le dijo que no que porque ya conocía a su papá: “es capaz de mandarte a matarte, vamos a tener relaciones pero en secreto”, le dijo.

El día de la feria el joven le dijo a la muchacha que haría un papel de payaso, pero ella le dijo que como se iba a presentar. Ella le regalo su vestido para el papel de payaso. Que le pidiera permiso a su papá para hacer el papel de payaso, pero el español no sabía que era el payaso, se maquilló y arregló el vestido para que se adaptara a su cuerpo, dijo sus primeros versos.

**J:** ¿Y esta leyenda, esa historia, quien se la compartió?

**V:** Me la compartió el cantante Tony Ramírez de Huaxtepec. Él fue el que compró ese libro. Me dijo que me lo iba a dar, pero hasta la fecha no me lo ha dado.

**J:** El de los *Sonoritmicos* ¿algo así?

**V:** Ándale ese, que compro ese libro de versos, lleno de canciones para copear, para sacar unos chistes para su canción.

**J:** ¿Esos versos eran de payasos de Oaxaca?

**V:** De original de Oaxaca.

**J:** ¿Sabe cómo se llama ese libro?

**V:** Pues sí, lo queremos comprar. Se compra en la biblioteca más antigua de Oaxaca.  
Preguntas por el payaso original, el payaso primitivo.

**J:** ¿Ahí en Oaxaca centro?

**V:** Ahí en Oaxaca centro. Eso fue lo que me contó, la historia del primer payaso.

**J:** Bueno, me paso a retirar. Es un gran placer charlar con usted, después de un año de intentar encontrarlo. Fue para mí muy grato poder verlo ahí en Trinidad Huaxtepec. Estoy enamorada de la región mixteca de Oaxaca. Es una región muy bella, y aunque yo no tengo familia de Oaxaca ni soy de aquí, la llevo en mi corazón.

**V:** ¿De dónde eres tú?

**J:** De Valle de Chalco, del Estado de México.

**V:** Pues ya vinieron hacerme un contrato para la feria de Trinidad Huaxtepec. Va a caer el 10 de junio, ahí voy a estar porque ya vinieron a contratarme.

**J:** Entonces ahí nos saludamos. Muchísimas gracias por abrirme su casa, por darme su tiempo, estoy muy contenta de que por fin lo encontré.

**V:** Muchas gracias.

## **De ciudadano a maromero. Entrevista a César Martínez.**

Conocí a César hace algunos años, en 2016 para ser exactos. Estando en el pueblo de Trinidad Huaxtepec, me enteré que era artista visual y exponía unos grabados en la plaza del pueblo. Pude conocerlo más a fondo al siguiente año cuando volvimos a coincidir en Trinidad Huaxtepec. Fue en ese tiempo que observé su inicio dentro de la maroma campesina, pero fue hasta el año 2018 cuando pude ser testigo de su evolución artística y aún en proceso de seguir creciendo.

César es un joven de la Ciudad de México, egresado de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, con raíces maternas mixtecas. Sus lazos familiares vienen de la comunidad de Santiago Chazumba, perteneciente al distrito de Huajuapán de León Oaxaca. Él ha decidido dedicarse a ser payaso maromero, lo que ha implicado mudarse de la ciudad a la Mixteca oaxaqueña. Lo cité en una pulquería cerca del metro Moctezuma conocida como *La bella Cande*. Pedimos unos pulques y comenzamos a charlar. Tuve suerte, pues esa misma noche César saldría rumbo a Puebla a ofrecer una función de maroma.

**Jessica:** ¿Cómo la conociste? ¿Cómo fue que conociste a la maroma?

**César:** Claro, bueno, pues la primera impresión, el primer acercamiento que tuve hacia el arte de la maroma mixteca fue a partir del libro titulado “Apuntes para la historia de Santiago Chazumba” escrito por Dr. Vicente Gutiérrez Dávila. Este señor es padrino de mi madre y gran amigo de mi abuelo, el cual fue cronista del pueblo. Entonces a partir de todo eso escrito por ellos, fue que de niño, yo al visitar el pueblo pues escuchaba las historias que los abuelos platicaban o las historias de la gente de épocas que ya no existían. Entonces el padrino nos visitaba seguido aquí en México. Nos platicaba como eran los antiguos, los antepasados, de cómo el pueblo tenía sus tradiciones, como realizaban las ferias y en algún momento él nos platicó sobre la maroma. Dijo también que como parte de la feria, que existían unos acróbatas o funambulescas, así los llamaba, como tipo bufones o arlequines, que se dedicaban pues a visitar cada pueblo generalmente en la época de sus ferias, pues con el motivo, con el objetivo de divertir, entretener, pues en este caso asombrar, es decir, en ese momento yo lo vi como una causa, como una actividad mágica.

**J:** ¿Eras muy pequeño?

**C:** Pues aproximadamente yo creo que, yo le calculo unos 11 o 13 años.

**J:** ¿Y cuándo fue que te llamó más la atención de involucrarte para ser maromero?

**C:** Pues justamente a partir de seguir con este discurso. Este padrino me prestó su libro y ahí fue cuando leí completamente en compañía de una foto que era la maroma y hablaba de que allí en Chazumba existieron varias compañías y varios nombres. Entro al bachillerato y ahí conozco a un amigo de Veracruz que me empieza a enseñar estos movimientos del break dance, del hip hop, de cómo hacer vueltas de cabeza, de cómo pararse de manos. Entonces a partir de este encuentro, con este amigo, me empiezo a involucrar en la cultura del hip hop, lo cual pues implica la poesía, el rap y la acrobacia.

**J:** Entonces, ¿podrías relacionar el break dance, el hip hop, la cultura hip hop con la maroma?

**C:** Así es, completamente.

**J:** ¿En qué aspecto?

**C:** Pues yo podría comparar que los dos, cada uno de los dos cuenta con un sentido de crítica específico hacia sus sistemas, hacia el momento en el que están viviendo. Además de la improvisación que deviene en este tipo de rimas, de artes, es estructuración de un divertimento, de un entretenimiento, pero también de una crítica y además en el caso del break dance a lo mejor la cuestión no solamente física sino performativa de hacer un acto de un evento. Y bueno a partir de ahí fue que ya cuando empecé a leer ese párrafo de los maromeros, la verdad sí lo tomé en serio. Me asombró mucho, pero tampoco fue muy trascendental. No fue hasta que conocí una revista, de “cuarto oscuro”, una revista de fotografía.

**J:** Don Venustiano sale en la portada.

**C:** Exactamente y en esos tiempos yo había regresado ya al pueblo, porque ya había dejado de ir como seis años por motivos de estar cuidando a mi abuelo. Pues así se pasó el tiempo y una vez que regresé me di cuenta de cómo había cambiado y que la casa donde vivimos se había empezado a caer y de alguna forma se había asentado. Es ahí cuando mi abuela

fallece y me voy a vivir ahí. A partir de irme a vivir ahí pues empiezo, bueno, a partir de esto, ya me adelante mucho (ríe) pero el acercamiento real con la maroma fue de ver esta revista, porque mi tío, el hermano de mi abuelo trabajo con Don Venustiano en una zona industrial llamada *El infiernillo*, allí en la frontera de Michoacán con Guerrero creo. El casoque ahí se conocieron, además de que era de un pueblo vecino San Juan Yolotepec. Entonces allí fue cuando ya empiezo a tener esa cosquilla de que la maroma está cerca. Pasó de ser para mí un mito, que no sabía si existía realmente, a imaginarme si existía uno de los principales maromeros Don Venustiano Martínez. Entonces al saber yo de su existencia se enciende esta chispa.

En algún momento en la feria de Santiago Chazumba me encuentro a Chiquilín, sin maquillaje, con mis amigos de Huaxtepec y ellos lo saludan, porque ellos sí lo conocían. Ellos cada año lo invitan a la feria de su pueblo y en este caso yo lo veo y digo, ¿Qué? ¿Enserio es Chiquilín? y le empiezo hablar. Y entonces de esa manera en este caso, pues a partir de conocer a Chiquilín, él me platica que me puede enseñar y que hay que aprender, primero la barra, después el trapecio, después la onda etcétera.

**J:** ¿Qué es la onda?

**C:** La onda es una cuerda, una riata que se cuelga del cuadro de un extremo al otro, a manera de que ahí uno se cuelga y también se hacen algunos ejercicios parecidos al trapecio.

**J:** ¿Entonces ahí que hacen?

**C:** Pues es como un tipo columpio.

**J:** ¿A qué altura esta del piso?

**C:** Es más alta, bueno depende. Hay unos zapotecos que la hacen más alta, como que cuelgue de dos a tres metros o a cinco metros del piso. Y los mixtecos lo hacen más largo, hasta del mismo tamaño que de un trapecio, como muy largo, así Chiquilín se colgaba.

**J:** De esa no tenía conocimiento, de la onda.

**C:** Pues yo tampoco. De hecho cuando fui a visitar a Don Chava por primera vez, pues no se practicaba. Y pues hasta la fecha practico un poco, pero no en el cuadro, si no en unos

árboles ahí en mi casa. Bueno, entonces de esta manera es como yo decido llegar al pueblo. Conozco también a Avelino, el cual su padre había sido maromero, herencia de maromeros. Él trabajó en eso, además que él es payaso de animación de fiestas. En este caso, él me propone que hagamos una compañía, un grupo de maromeros. Bueno, idea que yo previo a esto ya había concebido. Y esto fue a partir de tener acción en el museo de culturas populares de Iztapalapa que se llamó *Maroma urbana*, que justo yo hice esa proyección de la relación del break dance, del rap, del hip hop con la confección textil y con la música y yo me vestí de payaso. Fue la primera vez que yo interpreté ese papel.

**J:** ¿Y cómo fue que aprendiste lo que ahora realizas?

**C:** Bueno, a partir de esa intervención en Iztapalapa. Pues la verdad se me hace más serio el trabajo de la maroma porque empiezo a realizar esto y por mi propia cuenta, cosa que ya había yo realizado y que finalmente este simplemente lo enfocó hacia un ritmo de banda a pensar en cuartetos etc. Y es en esta forma como yo, pues, comienzo a ver videos y videos de maroma y a darme cuenta de que hay mucha variedad y también un poco complejo. De esta forma, curiosamente yo conozco a Avelin, y a un año de conocerlo fue que le platiqué esta propuesta ya con la intención de irme a vivir a Santiago Chazumba, pues me pareció algo adecuado.

Así comenzamos a salir. La primera visita que hicimos fue con Don Chava en Rosario Micaltepec para pedirle el cuadro de maroma.

**J:** ¿El cuadro que ocupan actualmente es de él?

**C:** Sí, es de la compañía de Don Chava. Él tiene varios hijos que trabajaron con él, ya no se dedican a la maroma, por lo mismo Don Chava tiene disponibles cuadros. Cuando fuimos a la oficina de culturas populares, para presentarnos como compañía de maromeros, ya con esto salíamos algunas fiestas infantiles y pues así salió que éramos cómicos, que teníamos cierta gracia. Y con esto, curiosamente, yo conocí un proyecto de Charlotte Pyscaire y su compañía de fondeadora para el encuentro de maromeros y desde ese momento, era para mí una fecha donde daría por primera vez una función de maroma.

Curiosamente yo le hablo por Facebook. La contacté por internet para saber más y me invitó a una de sus correspondencias que iba a ser en Veracruz en octubre, pero ella,

el día que fuimos a visitar a la oficina de culturas populares, ella habla por teléfono para arreglar algún asunto de transporte y da la coincidencia que yo le mandé saludos y a partir de eso pues me invita ella de una manera extemporánea al encuentro nacional de maromeros y a participar.

**J:** El que fue en Cuahutincahan.

**C:** Cuahutinchán Puebla, exactamente, en enero. Entonces preparamos nuestros vestuarios, algunas rimas cantadas y números cómicos y finalmente pues dada la coincidencia también llegamos al encuentro de maromeros de la región mixteca. Don Raúl, un maromero, no iba a llegar, entonces Avelino y yo pues tomamos la batuta de esa participación y pues ya la cubrimos y pues esa fue la primera vez que debutamos como maromeros en el encuentro nacional de maromeros de Cuahutinchán, Puebla el seis y siete de enero del 2018 y es la primera vez que yo realizo estas rimas. En ese momento escribí algunas específicas para el lugar, para el momento, para la gente y pues fue algo que gustó, se obtuvo un buen material de ahí y es ahí donde empezamos a trabajar en Santiago Chazumba en todas las ferias y aledañas. Por ejemplo en San Sebastián Frontera nos invitaron, también en Tacache de Mina con la compañía de San Miguel Amatitlán, la de la pradera y también la de Zacatepec.

**J:** Pero ahí ¿los contrataron o sólo los invitaron?

**C:** En Tacache de Mina no me pagaron pero me dieron un reconocimiento y me dieron una artesanía hecha por mujeres mixtecas. Fue un evento que también me dio mucha difusión en toda la región. Y pues ya los demás encuentros han sido pues, ahora sí que mucho de nosotros. Es hablar con las autoridades para que nos den espacio, entonces incluso llegamos a Huautla de Jiménez, fuimos a Tacache de Mina y después a Lunatitlan, Huaxtepec. Para el quince de enero fuimos a visitar a Don Chava, ya para el cuadro de la maroma, y ya nos lo prestó, eso nos empezó como a preparar, la práctica de Avelino y yo.

**J:** Avelino fue tu maestro ¿Podemos decirlo así?

**C:** Pues no. Él me abrió el paso para contactar a maromeros y a varios agentes que realmente para darle difusión al grupo, pero realmente Avelino no tiene un conocimiento profundo de la maroma, porque él como tal no la práctica. Entonces en este caso, las

cantadas, los versos los aprendí por propia cuenta. Él sí me ayudaba como para todos los números y el primer aprendizaje fue autodidacta.

**J:** ¿Crees que Don Venustiano es un personaje al que se le pueda aprender más?

**C:** Sin duda alguna. Los videos y fotos, pero también una intervención que tuve con Don Venustiano en Santiago Chazumba, de recontar sus versos, fue de los eventos que más aprendí. Como te lo vuelvo a explicar Avelino, como tal no dice versos, realiza números cómicos, pantomimas pero versos no. Entonces finalmente lo que hacíamos era trabajar y resistir, generar un poco de ahorro. Yo trabajaba en la costura ahí en Santiago Chazumba, ahí comencé a realizar nuestros trajes y los de un perrito llamado Oso, que ya empezó desde hace un año con nosotros. Desde esa vez en Cuahuntinchan lo llevamos pero ya las siguientes veces nos ha acompañado ya casi siempre, ya le tenemos su vestuario, trabaja con nosotros formalmente.

**J:** ¿Cómo le enseñaste al perrito a ser maromero?

**C:** Yo creo que ya lo traía, porque cuando lo vi era un perro que mordía mi sombrero, que me perseguía con la bicicleta, que corría de una manera muy hábil.

**J:** ¿Lo tienes desde cachorro?

**C:** Pues más o menos, ahorita ya tiene tres años. Es un perro que lo educaron bien, es como un humano. Yo siento, cuando como él quiere comer. Cuando viajo, él quiere viajar. Después de ya ir con Don Chava y de tener nuestro cuadro pues seguimos trabajando para poder obtener recursos. Hasta el día veintiuno de abril que es el día de la fiesta de Santiago Chazumba, invitamos a Charlotte Pyscaire y a uno de los maromeros zapotecos, los cuales conocimos en el encuentro de maromeros. Hicimos el contacto y nos ayudaron para hacer la primera maroma después de treinta y tres años en Santiago Chazumba, en la cual pues pedimos recuperar el arte maromero en nuestra región, además de inaugurar nuestra compañía *Súper Águila Mixteca* sugerencia del abuelo Venustiano Chiquilín. Retomando el nombre de su compañía *Superman*, retomando al águila ancestral mixteca, pues es así como es *Súper Águila Mixteca*. Pues es así como arrancamos esta actividad, estuvimos presentes en la primera maroma Azucena, yo entre otros.

**J:** ¿Cuántos años tiene ella?

**C:** Tiene diecisiete años. Nuestro compañero Esmar, un joven de veinte años.

**J:** ¿Cómo fue que los invitaste?

**C:** Son amigos que conocí en el camino. Cuando me fui a vivir a Chazumba, seguí conociéndolos y me di cuenta que les gustaba también la tradición, la cultura y también la poesía. Les empecé a platicar y dar talleres de otras actividades como el dibujo y platicamos de la maroma y pues se interesaron. Y pues ya también Avelino y Don Venustiano, Charlotte en el alambre y en la onda y yo en el trapecio y fue así como iniciamos la maroma de Santiago Chazumba. Fue muy bonito y pues ya a partir de ese día, pues el reto fue continuar y nos abrimos paso, también nos ayudó Chiquilín a poner el cuadro, hacer los nudos. El segundo reto fue en Tianguistengo.

**J:** ¿Cuáles han sido los obstáculos que has tenido? ¿Cuáles se te han presentado para que puedas ser maromero?

**C:** Pues el primero yo creo que ha sido el familiar, pues el romper con una rutina y estar en un ritmo distinto de una vida, estar aquí en la Ciudad de México bajo un régimen, bajo un horario, cosa que pues en algún momento parece ser que no preferirías no vivir he ahí la tranquilidad de un pueblo, pero también la vida se pone difícil. No hay el mismo trabajo que aquí, no son las mismas funciones, pero también el ambiente y la comida, el aire puro son cosas que también lo valen ¿no? Pues ese ha sido el primer reto: estar lejos de mi familia. De una forma ellos viven aquí en México y pues sobre todo abirme paso ya entrela región y creer, creer en esto, pues al final de cuentas son las generaciones jóvenes las quehan olvidado este arte de la maroma. Últimamente gracias a otros agentes deentreteneamiento como los jaripeos, los juegos mecánicos y las maquinitas y también la llegada del internet, ha hecho que la capacidad de asombro haya disminuido, pues que la maroma se haya quedado obsoleta, además que pues los chistes que realiza la maroma pues son blancos en su naturaleza o sutiles y actualmente los chavos, la gente, piden ya las cuestiones explicitas, prefieren otro tipo de chistes.

Lo que más trabajo me ha costado pues es eso, la gente de alguna forma. Los que más lo aprecian son los ancianos, pero hay algunos que a veces creen o piensan que ya pasóde moda, me han dicho que pare el cuadro en medio del jaripeo, y antes la maroma era lo

que reinaba. Entonces pues ese ha sido el mayor reto, como poner esto de moda, ese es el reto que sigue vigente.

**J:** ¿Qué función desempeñan cada uno de los integrantes de la compañía *Súper Águila Mixteca*?

**C:** Que bonita pregunta. Debe ser bien sabido que cada maroma tiene que tener un payaso y debe ser quien dirige y tiene que responsabilizarse de todo, de la ilación de todo el número. Ahora en este caso pues al iniciar yo como responsable de esta compañía, pues me doy cuenta que es necesario aprender de todos los números un poco para enseñar de esta forma a los jóvenes, a los niños. Actualmente tenemos la ventaja de tener con nosotros al payaso Chiquilín el cual pues es un icono de la maroma en la región, entonces pues nos da siempre credibilidad, siempre nos da una carta de presentación. Chiquilín actualmente todavía lleva las cosas, define las vigas para que se pueda armar el cuadro y para que podamos trabajar, entonces esa es una parte importante de nuestra compañía, Chiquilín yo creo que porque lo mueve, yo creo que yo soy la energía como el ímpetu y el la sabiduría.

**J:** ¿El funge como payaso principal?

**C:** Sí. Chiquilín regularmente participa con sus cantadas.

**J:** ¿Puedes ser payaso-versista-maromero?

**C:** Sí, puedes ser todo.

**J:** Pero él ya no puede hacer algunas actividades debido a su edad, tú ¿eres payaso-maromero-versista?

**C:** Sí, pero cabe destacar que Chiquilín es el principal. Ahora hay dos figuras: está el payaso Comodín, que en este caso lo interpreto yo, y payaso Chiquilín. Tenemos una especie de alternancia en las canciones. A veces él hace una cantada, a veces yo hago otra, a veces él sólo hace las cantadas y yo soy el payaso animador. El payaso que yo interpreto que es Comodín, es el que realiza las presentaciones, el saludo, es el que encabeza la calenda. Chiquilín ya no anda en la calenda y yo doy el pre a cada número. Chiquilín es quien realiza las cantadas alternancia en cada uno de los números. Y bueno de ahí viene el payaso el trapecista, ese es el numero en el que trabajo yo, el trapecio y pues eso lo he

aprendido poco a poco, a partir de ver, de observar, también a partir del señor Alfonso Jiménez; él es un maestro del trapecio, y de él aprendí varios vuelos, de ahí de San Miguel Amatitlán. Ahorita somos Chiquilín y yo. Hay otros compañeros que han interpretado papeles como el diablo. Azucena, por ejemplo, es una payasa versista: se pone su traje de payasa y ella hace sus poemas, recita sus versos. Y por ejemplo en Acatizapan compuso un poema especial para Acatizapan, porque ella trabaja ahí y fue mucho del gusto de la gente porque menciona algunos de los personajes del pueblo. Y por ejemplo habla de los invernaderos que tiene Don Juvencio y la gente se ríe al recordar, al encontrar ahí a los personajes de su pueblo.

**J:** ¿Y cuál es la función de Esmar?

**C:** El joven Esmar también realiza cantadas y participa en las pantomimas como personaje que sea necesario. Las pantomimas pues son para nosotros momentos en los que podemos interpretar acciones de la vida cotidiana de un mundo fantástico para mostrar ciertas críticas y burlas o señalar ciertos aspectos de la vida.

**J:** ¿Qué es necesario para ser un maromero, que encuentres en ti y que crees que las otras personas necesiten?

**C:** Bueno, actualmente yo creo que es diferente la práctica de un maromero hace treinta años. En aquel tiempo si bien la maroma a veces era un trabajo o por obligación de sus familias para obtener un recurso mayor (es más, el payaso Chiquilín cuando empezó no quería trabajar en la maroma, lo convencieron y quizá le gustó y siguió con este trabajo), pero entonces yo pienso que actualmente la calidad de los maromeros está en su creatividad, en su intención y atención a la realidad. Entonces yo creo que mientras un joven o un grande o un chico tengan un interés y una capacidad de asombro es más que suficiente para que pueda ingresar con este ritmo de trabajo. Yo lo veo como una plataforma de creación y expresión artística contemporánea que retoma los elementos pues tradicionales ancestrales de la cultura y el pueblo mixteco para proyectar a una posible visión de futuro.

**J:** ¿En qué te basaste para diseñar tu vestuario y tu maquillaje?

**C:** Ah bueno, pues yo creo que cada función, cada pueblo me dice que maquillaje usar.

**J:** Entonces ¿No es el mismo diseño? Yo he visto en Don Venustiano que es el mismo para todas las fiestas.

**C:** A veces Don Venustiano hace alguna alteración. Yo que he tenido el gusto de trabajar con él, pues a veces cambia de color rojo vivo o azul en los puntitos sobre el maquillaje blanco. A veces hay una lágrima, dos lágrimas. A veces sus cejas las hace más profundas o pronunciadas. A lo largo del tiempo ha cambiado. Relacionando con el nombre de Chiquilín, también creo que este traje y sobre todo el maquillaje se va acomodando a la experiencia. Hay cierta energía y cierto público y con base en eso es como yo realizo el vestuario y maquillaje. En cuanto al vestuario, cada uno ha sido pensado para una función. Por ejemplo, para la primera maroma fue con un traje que se usó de cortina con unos pantalones anchos, y de la parte de arriba ajustadas con muchos encajes, pero se van rompiendo y hay que arreglarlos. Y hay otro que es de dos piezas, ese se comprende de una falda pantalón y una pieza de arriba como tipo sudadera con holanes y fue hecha con varios retazos de tela, fue el que use en el encuentro nacional de maromeros. Estoy con la intención de sacar un nuevo traje, para estrenar ahí con Don Chava. Creo que todos mis trajes han sido muy bonitos, pero no han cumplido con las características del huacaro que lleva muchos metros de tela. Me ha costado aprenderlo pero esperemos que pueda hacerlo.

**J:** ¿Sabes por qué se llama huacaro?

**C:** No.

**J:** ¿Es una palabra en mixteco?

**C:** No, yo creo que es un nombre adaptado, pero no sé qué signifique huacaro.

**J:** El vestuario que yo vi en Trinidad Huaxtepec la primera vez que te presentaste allí, que dabas vueltas y se movía la parte superior como una capa.

**C:** Esta genial. Ese traje de hecho se quedó perdido. Son tres piezas, una arriba, otra abajo y la tipo capa. Se quedó perdido en Cuahutinchan, ya ni modo, pero pues se está trabajando buscando producir. A veces me pasa que los hago muy rápido. Tengo una función y los hago en dos o tres y vámonos. Quisiera hacer uno con más calma, tener un traje duradero.

**J:** Y ¿cómo podrías describir un antes y un después, de cuando no eras maromero y ahora que lo eres? ¿Qué me podrías decir con respecto a esto?

**C:** Pues es muy bonita esta vida, te trae muchas alegrías. Finalmente pues es el esfuerzo y que me la vivo pues en las ferias. Previo a esto pues me gustaba ir a las ferias. Cabe destacar que también la maroma yo la conocí y me interesé más en ella a partir del grabado, de la práctica del grabado en madera, de la xilografía ya que pues escogí ese tema para trabajar cuando entré a la licenciatura en artes visuales, fue en tercer semestre 2016-2015 y pues ahí empecé hacer ciertas imágenes de la maroma y plasmarlas, y ahí surgió una exposición en Santiago Chazumba. Y pues eso de alguna forma me trajo más intención de trabajar en la maroma, de verlo tan bonito en los grabados, dije, “que bonito sería vivirlo y realizarlo” y me di cuenta que podía. Entonces fue que al vivir ya en este arte, el ir a los pueblos, pues el reto, yo creo que sobre todo el reto de sacar movimientos, la intención de hacer un nuevo verso, de aprenderte bien una cantada y de oírla y hacer reír es algo muy bonito que es grato, satisface y sentimentalmente eso es por el lado del payaso. Por el lado del maromero, poco a poco y que me responsabilizo de la instalación que yo haga del cuadro, es igual al riesgo que voy a correr. Al estar subiendo es también otro tipo de sensaciones a experimentar en la vida son muy nuevas y muy gratas también.

**J:** Y sigue la secuencia de la función: primero es la presentación, después es la acrobacia en piso, luego la barra, enseguida el alambre, el trapecio es al final, ¿Es el mismo que las primeras maromas o ya le añaden otros elementos?

**C:** No, pues buscamos alternar la estructura porque es pues tenemos un número de acrobacia de piso, tenemos un número de varios números de trapecio, tenemos varias cantadas y también algunas pantomimas. Entonces lo que hacemos pues es comenzar con el saludo. En el saludo se habla y se saluda al pueblo, a la feria se reconoce al santo de ahí. Se comienza a lo mejor con una cantada de Chiquilín. De ahí podemos pasar a una pantomima. De ahí a otra cantada. Las cantadas generalmente son los intervalos entre las pantomimas o los números del trapecio o las acrobacias de piso. Entonces va una cantada, luego un número de trapecio a si más o menos.

**J:** Y ¿tienen algún vuelo especial que tenga algún nombre? Porque algunas compañías que tienen vuelos con nombres.

**C:** A la fecha no, pues está el vuelo con un pie, con dos pies y otro que me dijo Charlotte que se llama Charlotte que te agarras nada más con los pies.

**J:** Y sin protección, ¿Pero tienen algún entrenamiento especial, realizan ejercicios de calentamiento antes de subirse?

**C:** Pues yo creo que es muy importante la calenda. Todo el proceso es un calentamiento. La calenda es muy importante porque andas bailando, te andas moviendo y de ahí viene la barra, cuando se trata de la barra pero si no hay barra están las acrobacias de piso como el primer calentamiento, luego algún bailecito que realices en la pantomima y pues al momento en que los números del trapecio se realicen estas como en una sensación ya muy buena para trabajar.

**J:** Este que le llaman *el esperio*, uno que te amarras y te dejas caer de la cuerda como tipo bongie.

**C:** No, todavía no, es muy peligroso. Más bien ahorita, lo que yo estoy trabajando es el trapecio. Estoy digamos que perfeccionándolo y empezando con la onda. Ahora la barra estamos empezando a trabajarla. Los que están fuertes en el trabajo de la barra son los de Cuahutinchan, ellos son los que tienen el mejor trabajo de barra. Y de ahí el alambre, también vamos a ver como lo trabajamos, ahorita a menos altura, tenemos la onda y el trapecio.

**J:** ¿Y qué otras compañías hay con mucho auge, es una de ellas la de Cuahutinchan Puebla?

**C:** Pues hay varias. Una de ellas es la Cuahutinchan Puebla, muy famosa. Ellos se suponen que traen la herencia de la maroma mixteca por eso todavía conservan la barra, el alambre, los trapecios. Ellos trabajan mucho con niños, son muchos niños. Luego viene la maroma de Santa Teresa Veracruz. Ellos trabajan el alambre, la onda, sobre todo la onda, ellos no trabajan el trapecio. Está trabajando mucho la compañía de San Miguel Amatitlán.

**J:** ¿Sabes quién es Rabanito?

**C:** Él es único y es grande, pero está muy fuerte; de hecho, no deja subir a sus hijos al trapecio. Ellos no trabajan trapecio, nada más él, pero yo creo que, sí han de saber. Sí han

de subir, pero cuando hay función él es el único que sube y bueno ellos hacen pantomimas, cantadas y trapecio.

**J:** ¿Entonces son las compañías más importantes?

**C:** Hay más todavía. Yo tuve la oportunidad de ver a los de Zacatepec, son como niñitos, ahí van creciendo. También, bueno, del lado de Mariscal hay varias compañías que están en pueblitos más internos y también los comuneros del viento, están trabajando mucho también.

**J:** ¿Los comuneros del viento son como más hacia el ritual?

**C:** Sí, pues ellos todavía llevan su tradición viva, su cultura ancestral y pues por eso fueron los jamás conquistados. Entonces son ellos los que tienen el trabajo de más altura, más impresionante, porque son doce metros de alto y trabajan vuelos muy buenos.

**J:** ¿Tampoco tienen protección?

**C:** No.

**J:** ¿Has tenido conocimiento de algún accidente?

**C:** Pues sí pero de que me han contado los antepasados, pero actualmente no. Pues sí ha habido muchas historias: que no han alcanzado agarrar el otro trapecio o del salto que dices tú que se cuelgan, pues no calculan bien y hay muchos, hay varias historias. Y pues de hecho es uno de los motivos por los que la maroma deja de estar de moda, porque como anteriormente las estructuras eran de madera eran más peligrosas. Además de que a veces el alcohol era un elemento importante y eso también pudo devenir en algunos accidentes, en fin.

**J:** Y ¿Cómo te sientes de ser maromero?

**C:** Bueno, pues ahora en estos momentos me siento comprometido, más que nada, ya que este cuadro de maroma nos lo prestaron. De hecho mañana vamos a presentarnos en Rosario Micaltepec, correspondencia a ese préstamo que hizo Don Chava para nosotros. De hecho el cuadro lo va a poner él porque tiene dos, ya no vamos a cargarlo hasta allá y vamos a platicar también con él para acordar que tanto más nos lo va a prestar y cómo

vamos hacer para conseguir el nuestro. Ese es el reto ahora, crecer como compañía y también apoyarnos de la oficina de culturas populares para que formemos núcleos, generaciones de maromeros ahí en Santiago Chazumba y los alrededores. Hay algunos interesados que están trabajando ya con nosotros. Falta ahora más apoyo, más ánimo, realizar más vestuarios y pues echarle más ganas.

## **No sé si por herencia, pero siempre me gustó. Entrevista a Don Avelino Cruz.**

En el año 2016, posteriormente a mi primer viaje a la comunidad de Trinidad Huaxtepec en la Mixteca baja de Oaxaca, regresé al pueblo en el mes de mayo. A medio día el Sr. Avelino Cruz Morales me brindó una entrevista para contarme su experiencia como el Payaso Avelin en el pueblo.

Don Avelino de avanzada edad, unos 80 años aproximadamente, me contó cómo fueron los maromeros de Trinidad Huaxtepec y como colisionó la compañía. Me contó, también que él, además de tener la herencia maromera, se dedicó también a ser payaso de animación infantil.

**Jessica:** Buenos días. Le agradezco mucho por brindarme este tiempo.

**Don Avelino:** Gracias a usted por interesarse en la historia del pueblo.

**J:** Don Avelino ¿hace cómo cuantos años vino alguien a enseñarles el arte de la maroma?

**A:** Hace mucho tiempo. Ya no recuerdo muy bien, pero hace como cincuenta años aquí en Trinidad hubo una compañía de maroma nada más que a través del tiempo mucha gente empezó a cambiar, porque hay otras diversiones y cosas. Y acá por mala suerte el representante de la maroma de aquel tiempo se le quemó accidentalmente su casa, tenía casa de palma, una casa que ardía fácilmente y nos quedamos sin maroma. Como payaso Avelin he tratado de recuperar esa cultura, aquí, en San Miguel Amatitlán, Tacache de Mina. He recorrido mucho pero a través de la casa de culturas populares de Huajuapán de León y de Oaxaca y de la Mixteca de Puebla nos apoyamos.

Mucha gente ya se fue y se fue aislando porque ya no hay trabajo. Se fueron retirando y ya nadie quiere ser maromero.

**J:** Y ¿Por qué cree que ya no quieren?

**A:** Porque no es fácil. La maroma es un trapecio y hay que volar y hacer marometas en el columpio y no se quieren arriesgar, y los viejitos que quedamos queremos que la gente jale, pero ellos ya no quieren. El maromero, el que se columpia en la barra, no teníamos red de

protección, al valor mexicano, entonces sí es algo difícil. Tampoco hay para comprar material, no hay recursos.

**J:** En otros pueblos, ¿hay personas que hagan maroma?

**A:** Joven ya no. El único estaba en San Miguel Amatitlán y ahí es pura familia.

**J:** Ustedes lo que hacen es decir versos y maromas. Son payasos y son maromeros entonces como esta eso ¿Cómo fue que lo crearon?

**A:** Ah bueno, pues hace muchos años, se dice, porque así le decía la gente que el payaso debe decir versos, son con lo que la gente se ríe del payaso. El maromero se columpiaba. El payaso es el que hace el recorrido por el pueblo e invita a público.

**J:** Entonces ¿El payaso también sube al trapecio? ¿También hace maroma?

**A:** Así es.

**J:** ¿Cómo escoge su vestuario?

**A:** El vestuario, lo que normalmente se usa, el traje de payaso se le llama huacaro.

**J:** ¿Por qué se llama huacaro? ¿Es en mixteco?

**A:** Pues es nombre que se le da normalmente al vestuario de todos los payasos, lo que nos identifica, huacaro. Ya no se usa en algunos pueblos, ahora usan traje o ropa normal, pantalón, saco y zapatotes. Un payaso con huacaro es de los antes. Un payaso con traje es otro payaso.

**J:** ¿Quién le enseñó ese vestuario? ¿Quién se lo enseñó hacer?

**A:** Pues es muy fácil. Es como una sola tela, con puntos rojos para hacerlo más vistoso.

**J:** ¿Quién le enseñó a ser maromero?

**A:** Bueno, mi papá fue maromero de la compañía aquí en Trinidad hace muchos años. A mí no sé si es herencia, pero desde chico me gustó y me fui a México. Fui payaso de fiestas infantiles y ya me vine aquí. Como a los 18 años comenzaba.

**J:** ¿Qué más le han preguntado sobre su vestimenta?

**A:** Yo les cuento porque soy payaso, porque me pinto la cara, cómo se maquilla uno y por qué lo hace uno.

**J:** ¿Le gusta que le hagan esas entrevistas?

**A:** Sí, me gusta, han venido muchos reporteros.

**J:** ¿Sabe cómo aprendió su papá a ser maromero?

**A:** No, pero aquí vino un maestro. No me acuerdo muy bien de él. Estuvo aquí, no sé cuánto tiempo duró y de aquí se fue a otro pueblo y a otro pueblo y andaba de pueblo en pueblo.

**J:** ¿Recuerda cómo se llamaba?

**A:** Su apellido era Palafox, así se llamó.

**J:** ¿Y sabe si era de otro país o era mexicano? ¿Cómo era él?

**A:** Pues no era tan moreno, era algo claro.

**J:** ¿El vino sin pedir nada a cambio, sólo vino a enseñarles?

**A:** Pues se le daba una gratificación.

**J:** ¿Cuántos integrantes eran en la compañía?

**A:** Yo, Tomás, Ramón, Eustebio, Marco, Fidencio, Guadalupe, como seis o como ocho y Elías el payaso y Guadalupe su esposa era la bailarina.

**J:** ¿Pero también en Puebla había maroma?

**A:** En Puebla hay mucho todavía. Aquí quieren que haga lo mismo de aquellos tiempos, pero yo tengo otra modalidad.

**J:** ¿Entonces el profesor Palafox les enseñó también rimas?

**A:** Sí, nos enseñó de todo: el baile, el columpio, versos...

**J:** ¿Y qué pasó con el Sr. Palafox?

**A:** No lo sé. Yo tenía como seis años.

**J:** En Guerrero hay una danza que se llama de maromeros. Ponen una cuerda donde brincan y otros bailan, pero no dicen versos ni suben a un trapecio.

**A:** Es que ese es un rito y también algunos se disfrazan.

**J:** ¿Por qué aquí se llama maroma campesina? ¿Por qué no se llama maroma mixteca?

**A:** Así le puso culturas populares: maroma campesina. Ahora ya hay varias grabaciones, de aquí se ha hablado mucho, de Trinidad Huaxtepec. Ahora integramos la maroma a la calenda, como una comparsa de disfraces, ya muchos ya no son payasos.

**J:** ¿La maroma se presentaba cuando había fiestas patronales o en otras ocasiones?

**A:** Pues cuando era la fiesta del pueblo.

**J:** ¿Aunque no fuera para algún fin religioso?

**A:** Era pura diversión. No es como en México, porque yo estuve en México y ahí traté de aprender más por eso mi diversión es diferente.

**J:** ¿A usted le gusta ser maromero?

**A:** Pues ya no, porque ya siendo viejito ya no se presta. Aunque aún bailo, brinco, le hecho relajo al público.

**J:** Le agradezco mucho su tiempo y las experiencias que me compartió.

**A:** Nosotros agradecemos y ojalá esto no se pierda, que esto no se debe de perder.

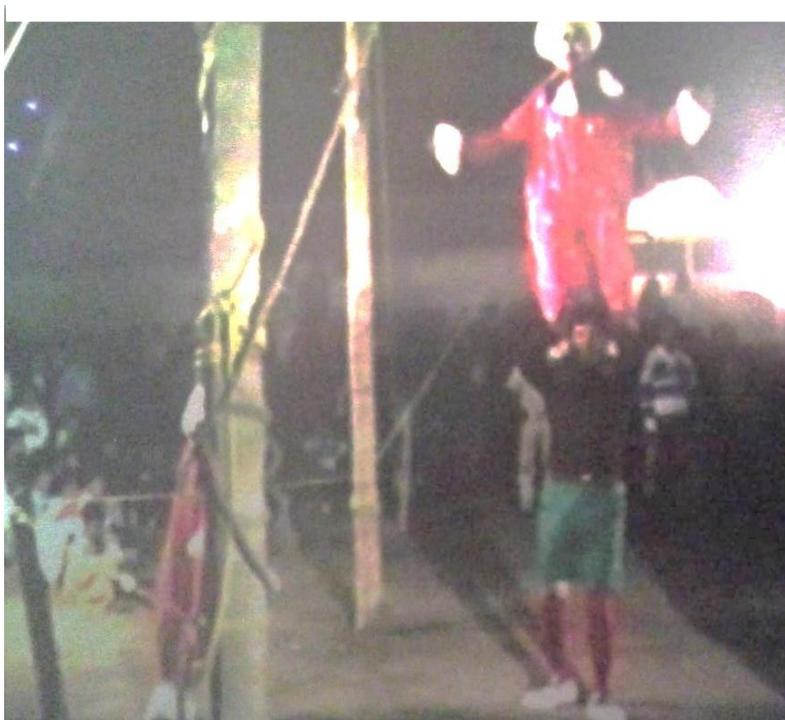
**J:** La disciplina que ustedes tenían, la entrega y el amor con el que hacían y aún hacen su trabajo... los artistas de México debemos seguir ese ejemplo.

**A:** Exactamente.

## Galería maromera.



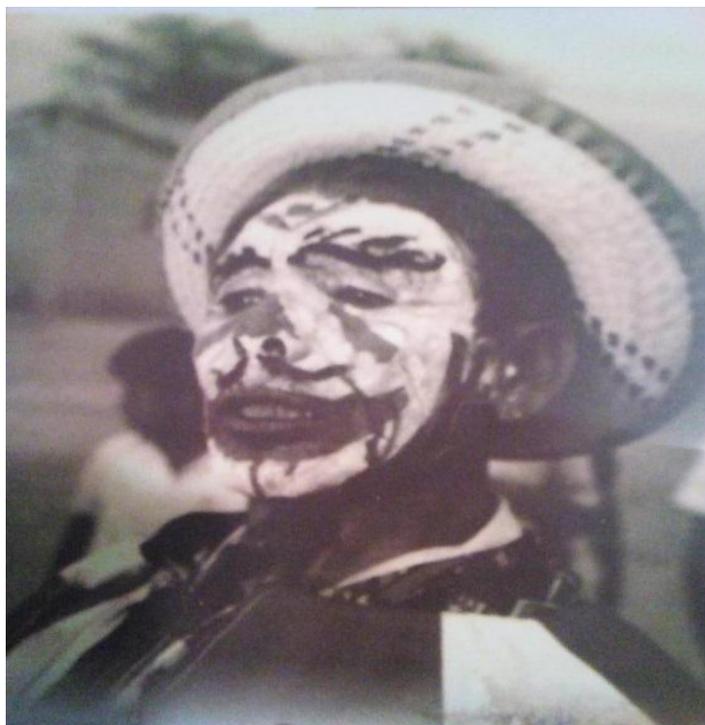
**Fig.1 Cuadro de maroma en San Juan Yolotepec, 1987. Foto de Neftalí González. PACMYC.**



**Fig.2 Abad Castro Mendoza y Venustiano Martínez en actos de gimnasia de piso en San Juan Yolotepec, 1994. Foto Araceli Martínez García. PACMYC.**



**Fig.3 Don Venustiano actuando en la barra, 1994. Foto Araceli Martínez García. PACMYC**



**Fig.4 Payaso maromero, Venustiano Martínez, 1987. Foto Neftalí González Huerta. PACMYC.**



**Fig. 5 Recorrido de maromeros por calles principales de San Juan Yolotepec.1989. Foto Neftalí González Huerta. PACMYC.**



**Fig.6 El día que conocí a Don Venustiano Martínez, Payaso Chiquilín, 2014.  
Foto Frida Campos**



**Fig.7 Calentando para la calenda, Payaso Avelin y Payaso Chiquilín, 2014. Foto Diana Otero y Frida Campos.**



**Fig. 8 Preparándose para la calenda, Payaso Chiquilín, 2014. Foto Diana Otero y Frida Campos.**



**Fig.9 Comenzando el recorrido por las calles de Trinidad Huaxtepec, 2014. Foto Diana otero y Frida Campos.**



**Fig. 10 xilografías 80 x 120, maroma campesina, autor: César Martínez.**



**Fig. 11 Terminando la Calenda en Trinidad Huaxtepec, 2017. Foto Darío Cruz.**



**Fig.12 Cesar Martínez maromeando en el trapecio y Oso en la plaza de Santiago Chazumba, Oaxaca. Foto Aldemir Soriano.**



**Fig.13 Cesar Martínez y Oso. S/D**



**Fig.14 César Martínez. S/D**



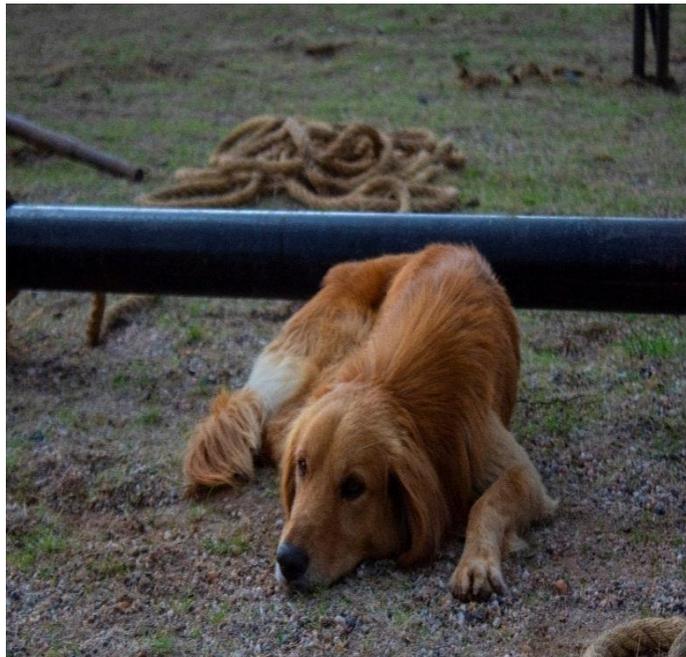
**Fig.15 Payaso mixteco con un suave lomito mixteco bailador, Cesar y Oso, 2018.  
Foto Karen Cruz.**



**Fig. 16 Productor de productos de pitaya y pitayos en Trinidad Huaxtepec, Oaxaca. 2019.  
Foto Amayrani Vidales.**



**Fig. 17** Ultimando detalles de mi investigación  
Y saludando de nueva cuenta a Don Venustiano, 2019.  
Foto Amayrani Vidales.



**Fig.18** Oso contemplando el montaje del trapecio, 2019.  
Foto Amayrani Vidales.



**Fig.19 Don Venustiano  
supervisando el montaje del  
trapecio, 2019.  
Foto Amayrani Vidales.**



**Fig. 20 Cèsar Amarrando el trapecio para elevarlo, 2019.  
Foto Amayrani Vidales.**



**Fig.21 Payaso Comodín y Oso caminando por el pueblo previamente a la función, 2019.  
Foto Amayrani Vidales.**



**Fig.22 Payaso Catrín, 2019. Foto Amayrani Vidales.**



**Fig., 23 Payaso Catrín, Payaso Comodín y Oso en acción 2019, foto Amayrani Vidales.**



**Fig.24 Amistad maromera 2019, Foto Amayrani Vidales.**



**Fig. 25 Comenzando la función, 2019. Foto Julio Montes de Oca.**



**Fig.26 Jaripeando al viento, 2019. Foto Julio Montes de Oca.**

## Referencias bibliográficas.

ACUÑA, René, (1978) *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*.

México. Universidad Nacional Autónoma de México.

BARBRO Dahlgren de Jordan, (1954) *La Mixteca, su cultura e historia prehispánicas*.

México. Imprenta universitaria.

CALZADA Martínez, Hilda (2000). *Maromeros y titiriteros en la nueva España a fines de la época colonial*. Tesis para obtener el título de licenciada en Historia. Universidad

Nacional Autónoma de México

CARRILLO Julián Antonio (2014) *La maroma: The Revival of ritual circus in the Mixteca*.

Master's Thesis. México. Indiana University.

CEDILLO Gonzales, Gloria Araceli (2013) *El carnaval en la colonia Peñón de los Baños: tradición y teatralidad*. Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura

Dramática y Teatro. Universidad Nacional Autónoma de México.

CLAVIJERO, Francisco Xavier (1945) *Historia Antigua de México*. México. Porrúa.

CORTES, Hernán, (1986) *Cartas de relación de la conquista de la nueva España*. México.

Porrúa.

DÍAZ Del Castillo, Bernal, (2016) *Historia verdadera de la conquista de la nueva España: antología, estudio introductorio y selección de Miguel León Portilla*. México.

Secretaría de Cultura.

*Diccionario enciclopédico universal*. (1997) España. CREDIMAR , Volumen 1.

DUBRAVKA, Mindek, (2003) *Mixtecos, pueblos indígenas del México contemporáneo*. México. CDI: PNUD.

DURAN, Fray Diego de, (1995) *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme*. Tomos I y II. México. CONACULTA.

FERNÁNDEZ de Oviedo, Gonzalo, (1959) *Historia general y natural de las Indias*. Madrid. Ediciones Atlas.

GASCÓN, Mercado, (1975) *El payaso Mexicano*. México. Editorial Diana.

KOWZAN, Tadeusz. *El signo en el teatro*, en el libro *Teoría del Teatro*. Arcolibros S.L.

LÓPEZ De Gómora, Francisco, (1922) *Historia general de las indias*. Madrid. Calpe.

MARIA y Campos, Armando de. *Historia de la maroma*. México. Fondo documental la carpa en México, CITRU. Documento mecanografiado.

MARIA y Campos, Armando de, (1939) *Los payasos, poetas del pueblo*. México. Botas.

MARÍA Garibay, Ángel (1953) *Cantares mexicanos, historia de la literatura náhuatl*. Vol. 1. México. Porrúa.

MORENO Jiménez Wigberto; Mateos Higuera Salvador, (1940) *Códice de Yanhuítlán*; edición en facsímile y con un estudio preliminar, Instituto Nacional de Antropología e Historia (México) México, Musco nacional.

OLIVARÍA y Ferrari, Enrique de, (1895) *Reseña histórica del teatro en México*. México. La europea.

REBOLLEDO Cárdenas, Julio, (2004) *La fabulosa historia del circo en México*. México. Escenología.

SAHAGÚN, Bernardino, (2006) *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México. Porrúa.

TERRACIANO, Kevin, (2013) *Los mixtecos de la Oaxaca colonial: la historia ñudzahui del siglo XVI al XVIII*, traducción Pablo Escalante. México. Fondo de Cultura Económica.

ROBLES Dávila, Luz María (2012) *Fronteras circenses: antecedentes, desarrollo y arte del circo*. México. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

## Referencias electrónicas

AGUILAR, Leslie (2018) *Inauguran Museo comunitario de San Juan Yolotepec*. Quadratin Oaxaca. Fecha de consulta: 10 de julio del 2018, encontrado en: <https://oaxaca.quadratin.com.mx/ignahuguracion-museo-comunitario-de-san-juan-yolotepec/>

GUEVARA Francisco (2018) *Chiquilín, una leyenda de la maroma en la cultura Mixteca*. El imparcial, el mejor diario de Oaxaca. Encontrado en: <https://imparcialoaxaca.mx/arte-cultura/255626/chiquilin-una-leyenda-de-la-cultura-mixteca/>

ISAÍAS (2015) *La maroma, tradición de pueblos Mixtecos*. Diario Marca. Fecha de consulta: 4 de julio 2018. Encontrado en: <https://www.diariomarca.com.mx/2015/08/la-maroma-tradicion-de-pueblos-mixtecos>

Instituto Nacional de Antropología e Historia *Acrobacia Prehispánica*.. Edición jueves 2 de octubre del 2008. Encontrado en <https://www.inah.gob.mx/es/boletines/2254acrobacia-prehispanica>

MAYO, Samuel (2012) *Historias/ El cirque du soleil de los mixtecos*, El Universal. Encontrado en: <https://www.domingoeluniversal.mx/historias/detalle/El+cirque+du+soleil+delosmixtecos>

*Nuestro México, San Juan Yolotepec Oaxaca.* Fecha de consulta: 10 de Julio del 2018, encontrado en: <https://www.nuestro-mexico.com/Oaxaca/San-Pedro-y-San-Pablo-Tequixtepec/Areas-de-menos-de-500-habitantes/San-Juan-Yolotepec/>

PLANCHART Licea, Eduardo. *La risa en Mesoamérica.* Encontrado en <https://www.liceus.com/cgi-bin/au/pu/5100.asp>

Periódico El popular *El circo campesino en riesgo de perderse.* Fecha de consulta: 4 de julio del 2018. Encontrado en: <https://www.elpopular.mx/municipios/el-circo-campesino-en-riesgo-deperderse/>

*Pueblos originarios, escritura y simbología, códice vindovonensis* (anverso). Encontrado en <https://www.pueblossoriginarios.ono/index.html> .

Real academia de la lengua española, encontrado en: <https://www.rae.es/>

REVOLLEDO Julio. *El circo en la cultura mexicana/voces y trazos de Morelos.* Encontrado en <https://dialnel.unirioja.es/download/articulos/2540904pdf>.

REYES, Fernando (2018) *Matanza de chivos, tradición que persiste en la Mixteca.* Diario Marca. Fecha de consulta: 20 de marzo del 2019. Encontrado en: <https://diariomarca.com.mx/2018/10/inicio-primera-matanza-de-chivos>

*San Juan Yolotepec, la Mixteca, Oaxaca, México.* Encontrado en: <https://sjyolotepec.wordpress.com>.

Sitio oficial del grupo Pasatono: música de Oaxaca, la música de los mixtecos, encontrado en: <https://www.pasatono.com> .

VILLAVICENCIO Ramos, Javier. *Entre el ritual y la diversión: maromeros del jicaral*. El

blog de Frida. Fecha de consulta: 3 de julio del 2018. Encontrado en:

<https://fridaguerrera.blogspot.com/2012/07/entre-el-ritual-y-la-diversion.html>

## Referencias video gráficas.

*Breve historia de la colonia Roma*, fragmento del programa *La aventura del México desconocido*. Once tv (2009). AkiMahaviraJina. Encontrado en: <https://youtube/mbokvaJDWyE>

CALDERA Álvarez Iván (2016), *Compañía de maroma de San Miguel Amatitlán*. Encontrado en: <https://youtu.be/1QSiiYoo00> .

ECHEVERRÍA, Nicolás (1979) *Poetas campesinos*. Documental. Centro de Producción de Cortometraje México. 47min.

LEÓN, Eugenia (2009) *Tocando tierra. Oaxaca, la música de la Mixteca baja*. Canal 22. Encontrado en: <https://youtubr.be/D0zyUPDT89A>

*La ruta del sabor: mole de caderas en Tehuacán Puebla* (2014). Comidas de México. Encontrado en: <https://youtube/zspj-8-pvw/comidasdeMéxico>.

MANDUJANO E., Israel (2010) *Comuneros del viento: Maromeros y trapecistas de Tlahuitoltepec Oaxaca*. Rubén Gallardo. Unidad Regional de culturas populares de Oaxaca. CONACULTA. Encontrado en: <https://youtube.be/4SGZpUJ6zNo>

ROBLES Dávila, Luz María, (2009) *Maroma campesina: de la yunta a la escena*. Colección estudios documentales y obras de consulta CONACULTA IMBA- CITRU. DVD México.

ROBLES Dávila, Luz María. (2008) *Versistas de la escena: la maroma campesina*. Colección estudios documentales y obras de consulta. CONACULTA IMBA- CITRU. CD México.

OSORIO, José Luis (2015), *Poetas Campesinos-entrevista a Nicolás Echeverría*. José Luis

Osorio. Encontrado en: <https://www.youtube.com/watch?v=f/fofw-ize4>

WALTER, Shintani. (2013) *La jornada. Verso y maroma en la Mixteca*. Encontrado

en:<https://www.youtube.com/watch?xplDOWZGJBU> .

## **Bibliografía**

- CAMPERO, Chloe (2008). *La acrobacia ritual en México*. Paso de gato, vol. 34. Año de edición 6. P 58.
- CASO, Alfonso, (1945) *La religión de los aztecas*. México. Secretaria de Educación Pública.
- HERNÁN Ramírez, Hugo, (2009) *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Madrid- Bogotá. Iberoamericana.
- HERRERA, Antonio, (1940) *Historia general de hechos de los castellanos en islas y tierra firme*. Tomo X. Paraguay. Museo Nacional.
- HIRIART, Hugo (2002) *Circo callejero*. México. Ediciones ERA, CONACULTA, INAH.
- HORCASITAS, Fernando, (2004) *Teatro náhuatl*. México. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de humanidades.
- MARÍA Garibay, Ángel (1969) *Poesía Náhuatl*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MILLAN García, Manuel. *La fusión del teatro indígena prehispánico el auto sacramental español en el teatro latinoamericano actual*. Tesis para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ORTIZ Escamilla, Reina, (2008) *Caminos de la historia mixteca*. Huajuapán de León, Oaxaca. Universidad Tecnológica de la Mixteca.
- RUIZ Bautista, Raúl, (2010) *Camino para la Mixteca: un testimonio y documentos para lamicrohistoria de Oaxaca*. México. No identificado

