

DANZAS DE LA ALTERIDAD: LA OTREDAD AFRODESCENDIENTE, MIRADA DESDE DOS DANZAS INDÍGENAS

Natalia Gabayet González
Universidad Iberoamericana
ngabayet@gmail.com

Alessandro Questa Rebolledo
Universidad Iberoamericana
alessandro.questa@ibero.mx

RESUMEN

En este texto ofrecemos una comparación etnográfica entre dos danzas tradicionales indígenas, la *danza de Tejorones* en el carnaval entre los ñuu savi (o mixtecos) de la costa de Oaxaca, y la *danza de Negritos* o *Tipekayomej* entre los *maseual* (o nahua) de la Sierra Norte de Puebla. En ambas danzas aparecen personajes enmascarados, localmente identificados como “negros”, y en ambas regiones hay, igualmente, una presencia histórica de población regional afrodescendiente, también concebida como afroindígena (Goldman, 2020). Las danzas muestran un flujo constante de alteridades producidas y mantenidas por el intercambio y tensión ceremoniales entre grupos indígenas y afrodescendientes sin llegar a sintetizar, sin embargo, una identidad común. Las danzas son, siguiendo otros trabajos (Questa, 2020), tecnologías para la visualización y producción de dichas alteridades.

PALABRAS CLAVE

ALTERIDAD, NEGROS, DANZA, COSMOPÓLITICA, MASEUAL, ÑUU SAVI

ABSTRACT

This text offers an ethnographic comparison between two different Indigenous dances, the *Tejorones dances* in the carnival festivities by Ñuu Savi or Mixtec people in the Pacific coast of Oaxaca, and the *Tipekayomej dance* among Maseual or Nahuatl people in

the Eastern Sierra of Puebla. Both dances show masked characters locally identified as “negros” and in both region there is also a historical presence of Afro-descendent population, also currently conceived as “Afro-indigenous” (Goldman, 2020). Dances show a constant flow of alterities, produced, and maintained by ceremonial exchange and tension between Indigenous and Afro-descendent population without however synthesizing a common identity. Dances are this way, following previous work (Questa, 2020) technologies for the visualization and production of such alterities.

La ubicuidad de las danzas indígenas

La antropología sobre las danzas realizadas por pueblos originarios ha reparado, sobre todo, en el aspecto religioso de las mismas, en su estructura regular, su coreografía y sus narrativas míticas. Al mismo tiempo ha obviado sus motivaciones, innovaciones y entramados conceptuales particulares. En efecto, la profusión de estas prácticas, catalogadas bajo el término “danza” —pero que efectivamente pueden contener, o no, complejas coreografías, acrobacias, parlamentos, caracterizaciones histriónicas, procesiones y caminatas, improvisaciones individuales o incluso peleas físicas— parece eludir cualquier intento de clasificación totalizante hasta el momento. En México existen numerosas obras con descripciones y registro de estas danzas catalogadas como “tradicionales”, “indígenas” o “folclóricas” (CDI, 2012) que, si bien contribuyen al conocimiento sobre éstas, salvo contadas excepciones (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996, por ejemplo), poco reflexionan sobre los procesos históricos, contextos sociales o conceptualizaciones filosóficas, ecológicas o políticas contenidas en ellas.

En este texto ofrecemos una comparación etnográfica entre dos danzas tradicionales indígenas que cumplen para ayudar a visualizar otras posibles vetas de interpretación antropológica, que siga, de manera más precisa, ciertas reflexiones nativas que alientan dichas prácticas. Antes de ahondar en el tema tal vez sea pertinente detenernos a reflexionar sobre qué entendemos por *danzar*, *danzante* y *danzas*, como términos en español concatenados en un mismo campo semántico que usualmente se da por sentado y que, pensamos, debemos contemplar a mayor profundidad si queremos entender su relevancia contemporánea.

Las llamadas danzas indígenas en México son, en su enorme mayoría, organizaciones colectivas, coreográficas y musicalizadas, usualmente compuestas por participantes ataviados y enmascarados de forma específica. En algunos casos, los danzantes participan movidos por cumplir con un compromiso —agradecimiento o petición—

hacia una imagen sagrada; como forma de enfrentar una enfermedad o un problema económico; o continuar con una tradición familiar ya que muchos danzantes pertenecen a familias que suelen bailar por generaciones en el mismo grupo. Están también aquellos que lo hacen por un mero placer lúdico y estético, por formar parte de un grupo coetáneo y quienes lo hacen como una demostración de su interés por cumplir con su deber para con su pueblo. En la mayoría de los casos, tanto danzantes como músicos declaran combinaciones de varias de estas razones para participar.

Los danzantes son, así, campesinos, comerciantes, trabajadores en la construcción, empleados o profesionistas quienes, con mayor o menor experiencia, participan regularmente en estas organizaciones locales por los motivos expuestos. Sin embargo, cada danza implica complejas ordenaciones colectivas que exceden en cantidad y labores al conjunto de danzantes y músicos, pues incluyen proveedores de insumos ceremoniales, artesanos y costureras, mascareros y lauderos, así como mayordomos, asistentes y personas que hacen arreglos de flores y preparan alimentos. La “huella” social de cada danza, por tanto, suele incluir un número amplio e indeterminado de actores en distintas localidades e incluso regiones.

La prolífica existencia de danzas en comunidades originarias o indígenas ha sido a un tiempo celebrada por su plasticidad y características formales, al tiempo que ha sido homogeneizada como “práctica religiosa”. En efecto, la significación de las danzas ha sido supeditada mayormente a formas de expresión religiosa y calendárica, recreación mitológica, magia terapéutica o experiencia performática (Foster, 1962; Warman, 1968; Crumrine and Halpin, 1983; Sevilla, 1990, 2019; Lechuga, 1991, 1988, 1994; Bonfiglioli y Jauregui, 1996; Croda, 2005; Stresser-Péan, 2013; Ruiz, 2016; García de León, 2006). A pesar de la enorme pluralidad de pueblos y la equivalente diversidad de danzas, las exégesis antropológicas han sido excesivamente uniformes y un tanto mecánicas, similar a lo que ha sucedido con otros campos de análisis como el chamanismo, la adivinación o la mitología. En otras palabras, en la interpretación antropológica sobre danzas ha operado un principio tautológico en donde las motivaciones de los pueblos suelen entenderse como evidencias de una misma cosmovisión indígena que se expresa a sí misma. La cultura, la costumbre, la tradición o la cosmovisión suelen ser conceptos académicos que se utilizan para unificar y, sobre todo, automatizar la existencia de estas prácticas tan etnográficamente distintas.

El resultado de esta automatización y homologación formal es que, por ejemplo, mientras podemos reconocer un traje, máscara, pieza de música o secuencia coreográfica, e incluso un mito asociado a éstas, y aun cuando podemos fácilmente asociarlas a una fiesta patronal, centro ceremonial o fecha en el calendario en que ocurren,

nos es más difícil entender por qué la gente danza. O qué factores motivan a distintos pueblos a conservar, innovar o abandonar elementos en cada danza. Por otra parte, hay poca literatura atenta a cuáles son las vicisitudes, circunstancias afectivas, imaginativas y prácticas que originan y renuevan cada danza. Por tanto, incluso cuando podemos concordar en que ciertas narrativas míticas, protocolos ceremoniales o significados culturales pueden permear tal o cual danza, pensamos que resulta necesario cuestionar el “principio robótico” que parece asumir, desde la mayor parte de la literatura académica, la realización de estas complejas organizaciones.

Presentificar la alteridad

Proponemos que las diversas danzas producidas por la gran mayoría de los pueblos originarios de México formulan mundos en donde operan otras reglas y posibilidades de sociedad; esto no es necesariamente una realidad alterna (Gell, 1992) sino, mejor dicho, una “realidad extendida” (Questa, 2019). Es decir, la producción constante de alteridades¹ —nombres, rostros, cuerpos, colectivos— es inherente a la danza y no se encuentra limitada a un acto de representación sino a una visualización del mismo mundo, aunque de otro modo (Questa y Neurath, 2018; Gabayet, 2020; Questa, 2020). Esta propuesta coincide con lo planteado por Neurath (2021), cuando se refiere a la pintura corporal y ritualidad wixárika o huichol. Dichas acciones, según este autor, convocan estrategias para la *presentificación* —y no de simple representación— de otredades concomitantes en la vida local, como dioses o entidades ancestrales. Es decir, estos protocolos vuelven visibles ciertas cosas-gentes que normalmente permanecen imperceptibles, conformando lo que llama “imágenes verdaderas” (2021, p. 14). Así, parafraseando la premisa de Wagner (1981), las danzas se mantienen —en tanto

1 En este texto no utilizamos una teoría del ritual para entender las danzas sino una de la *alteridad ontológica*. Entendemos el concepto de *alteridad*, en primera instancia, como una capacidad humana para producir simultáneamente nociones de similitud (identidad) y diferencia (Taussig, 1993). Esta condición doble permite el mantenimiento de distinciones relevantes entre grupos fluidos, al tiempo que produce formas recurrentes —como en este caso, las danzas— de revelación de relaciones (Chua y Mathur, 2018). Así, la alteridad requiere procesos creativos que resultan a su vez clave para el reconocimiento de mundos conceptuales (ontologías) no occidentales radicalmente distintos (Viveiros de Castro, 2004; Kohn 2015), pero insertos en esferas políticas globales y en constante transformación (Killick, 2014; Erazo y Jarret 2018).

prácticas equiparables a la cultura— como dispositivos que constantemente “redescriben” el mundo para bosquejar otros diversos posibles.

Por ello, si aceptamos que bailar puede ser más que una serie de actos coordinados o una acción expresiva y, además, un método para visualizar la memoria e inventar alteridades, cabe preguntarnos, primeramente, ¿cómo éstas inciden en la realidad, la historia y la vida cotidiana de las comunidades en donde ocurren?

En el caso particular de las danzas analizadas en este texto, la alteridad es presentificada con relación a la presencia histórica de pueblos e individuos afrodescendientes y al impacto que su presencia, costumbres y conocimientos han tenido en las sociedades originarias. La presencia de cuerpos y rostros “negros” en ambas danzas no es evidencia de una coincidencia cromática, sino de la confluencia de —*grosso modo*— dos poblaciones que entraron en contacto directo durante el proceso colonial: los pueblos amerindios originarios y los africanos esclavizados que llegaron tanto a las costas Atlántica como Pacífica de la Nueva España. Sin embargo, más allá de simplemente representar su presencia, las danzas de *Tejorones* y *Negritos* o *Tipekayomej*, presentifican su existencia en cada ocasión, esto es, vuelven a mostrar su relevancia como una alteridad constituyente dentro de sus respectivos mundos indígenas. Esto nos lleva a la segunda pregunta que moviliza este texto. Si aceptamos que las danzas implican tecnologías para la visualización de la alteridad (Questa, 2017), entonces ¿qué ideas sobre la diferencia, en este caso, de corte racial y cultural, son postuladas en estas danzas indígenas?

Específicamente, describiremos analíticamente dos danzas indígenas practicadas por diferentes grupos y en distintos estados de la República Mexicana pero que, más allá de sus diferencias, nos permiten evidenciar ciertas similitudes que consideramos clave en su influencia y significación. La primera danza es la de *Tejorones*, en el carnaval entre los ñuu savi (o mixtecos) de la costa de Oaxaca, la segunda es la *danza de Negritos* o *Tipekayomej* entre los *maseual* (o nahua) de la Sierra Norte de Puebla. Mientras que la primera es una danza ganadera que evoca el arribo de los primeros afrodescendientes vaqueros a la región costeña articulando diferentes grupos de seres en la danza (Gabayet y Ziga, 2022), la segunda muestra un grupo más bien uniforme de personajes atacados por una serpiente a la cual dan luego muerte y cuyos cuerpos forman cada uno las montañas serranas (Questa, 2020). En ambas danzas aparecen personajes enmascarados localmente identificados como “negros” y en ambas hay, igualmente, una presencia histórica de población regional afrodescendiente o, de forma contemporánea, afroindígena, es decir, una alteridad que se mantiene en intercambio y tensión con la población indígena (Goldman, 2021). Sin embargo, si en la danza mixteca de *Tejorones*, los negros se asocian de forma abierta

con sus vecinos pueblos negros de la zona costera de Guerrero y Oaxaca, en la danza de *Tipekayomej*, esta identificación es indirecta y se encuentra condicionada por asociaciones a la zafra de la zona cañera de Veracruz.

Observadas desde una perspectiva relacional, apoyada en la mimesis empática (Willerslev, 2007), tanto la danza ñuu savi de *Tejorones* como la *maseual* de *Tipekayomej* proponen epistemologías hacia la revelación colectiva de la alteridad como factor del devenir. Ambas danzas demuestran una preocupación semejante para estos pueblos: la de identificar relaciones con población inicialmente exógena —desde la correspondiente mirada local indígena— para volverla socialmente propia, mediante la producción de cuerpos y conductas específicas que conducen no a la integración total sino a la interacción entre grupos.

Los dos casos etnográficos se caracterizan por haber desarrollado modos de socialización que exceden por mucho los límites humanos, encontrando como sujetos relacionales a distintos animales, vegetales y entidades invisibles asociadas a lugares o a fenómenos meteorológicos (Århem, 1996; Descola, 1996; Viveiros de Castro, 2010). De tal suerte que diversos procesos terapéuticos, productivos y políticos pasan por establecer, enmendar o repudiar relaciones con diversos seres no humanos. Entonces, ¿qué dicen sobre la diferencia entre indígenas y negros como categorías sociales?, ¿pueden estas danzas evidenciar cómo las sociedades indígenas y afroindígenas coexisten en la actualidad?

Imágenes de la memoria

Para analizar las danzas como artefactos mnemónicos, hemos seguido el trabajo de Severi sobre las artes de la memoria. Éste propone, como aproximación metodológica a ciertos contextos rituales, localizar el orden de ciertas secuencias —elementos que se repiten ordenada y cíclicamente— y cómo entre ellas se entreteje una prominencia de lo visual, *saillance visuel* (Severi, 2009). Dichas secuencias crean, a su vez, una morfología específica que define un ámbito ceremonial preciso, como, por ejemplo, una danza. Las secuencias —acústicas, coreográficas y cronológicas— marcan, por así decir, un ritmo que confirma su veracidad. Sin embargo, estas secuencias no son lineales ni uniformes, por lo que la encarnación de alteridades permite la aparición de personajes quiméricos, es decir, seres contruidos con algunos rasgos prominentes distintos de otros seres (una montaña-negro-serpiente, un ancestro-extranjero-negro), que, en cada contexto ritual, como la danza, se plasman como “ac-

tos de metamorfosis” secuencial o fragmentaria (Severi, 2009, p. 482). Por tanto, es posible que las danzas contengan, a través de dichas secuencias de actos e imágenes, memorias compartidas por un grupo humano dado.

En el caso de la danza *maseual* de *Tipekayomej*, por ejemplo, las máscaras utilizadas, que son de color negro, hacen una referencia indirecta a personas esclavizadas de origen africano y las danzas de calendas que éstos practicaban históricamente alrededor de la zafra de la caña en las tierras vecinas (Croda, 2005). Estas evocaciones en los nombres que recibe esta danza, así como sus temas y por supuesto sus máscaras, son asociadas a otros campos semánticos como el de la tierra y el subsuelo oscuros, así como el inframundo. Como para sus vecinos totonacos, como también sugiere Stresser-Péan (2013, p. 58), son “los negros de antes” para los *maseual* de hoy, los rostros negros evocan la negritud de la misma tierra serrana y la oscuridad de sus cuevas utilizando el término “negro” o *tliltik* para aludir a ambas asociaciones. Paralelamente, los rasgos que presentan cada una de ellas, están marcados por un bigote corto y peinado, que a su vez evocan a los *koyomej*, “mestizos” o “extranjeros”. Los seres negros “electrizan trazos de la memoria” (Stresser-Péan, 2013, p. 471) sin definirse de forma fija como tal o cual personaje o narrativa.

Las danzas, entonces, se articulan como espacios en donde es posible recordar de forma colectiva ciertas relaciones y episodios relevantes para cada comunidad, como la fundación misma de algún pueblo, la emergencia del maíz, la llegada de algún colectivo forastero o la recurrencia cíclica de las lluvias. Dichos depósitos de la memoria están entreverados en las danzas locales, constituyendo, a un mismo tiempo, un patrimonio tanto material como intangible de cada pueblo.

De la memoria a la cosmopolítica

Las danzas no constituyen documentos inamovibles de una historia lineal, sino que proponen, junto con la memoria, la reinterpretación constante de dichos eventos. El reconocer a las danzas de los pueblos indígenas como un sistema de transmisión del conocimiento mediante imágenes y gestos nos permite acercarnos a preocupaciones sociales, políticas, ambientales y sus transformaciones más que limitarnos a codificar su “tradición” o, mejor dicho, la idea tradicional que la antropología imagina sobre la tradición de otros.

Danzar no es más que un conjunto de elaboradas técnicas (coreográficas, musicales, histriónicas, performativas) para la producción de alteridades (Questa, 2020).

A través de esta tecnología de la alteridad, cada danzante se convierte individualmente en otro ser y, a su vez, cada grupo de danzantes se transforma colectivamente en un colectivo distinto al humano que permite a sus creadores especular creativamente sobre el mundo, los diversos seres que lo habitan y las potenciales relaciones que puede haber entre ellos. No sólo eso, el énfasis de cada danza propone procesos dialógicos para, primero, entender el punto de vista de esa otra entidad al producir y ocupar su cuerpo y, luego, provocar que ese mismo ser entienda y se comprometa, a su vez, con la agenda de los danzantes. La conjunción de puntos de vista no sólo reconoce la otredad, sino que la integra mediante la socialidad, es decir, mediante la compartición de códigos y valores. Es decir, lo que se produce en cada danza es un modelo relacional entre alteridades (espíritus, ancestros, extranjeros, muertos, animales, etc.) orientado, sin embargo, a la reciprocidad (Questa, 2017). Todo esto implica tanto una expresión artística como una visualización y negociación política.

En términos de Stengers, las danzas operan como una práctica cosmopolítica, es decir, una actividad sintética que parte de considerar una ecología compartida entre los diversos grupos humanos y no humanos para construir constantemente puentes de entendimiento entre diversos hechos, valores, objetos y sujetos mediante una propuesta estética (Stengers, 2014). La verbalidad y textualidades asociadas a la acción política desde el racionalismo occidental se desvanecen ante la evidencia performativa de la danza que, al presentificar espíritus, demuestra corporalmente la cercanía entre éstos y los humanos y su innegable interdependencia. Como una construcción estética, las danzas permiten a estas sociedades originarias proponer un tipo de conocimiento que integra las asumidas diferencias entre naturaleza y sociedad, pero que también recompone las ideas sobre la historia lineal de un pueblo y sobre su recurrencia en el mismo mundo (Stengers, 2014). Así, por ejemplo, cuando los danzantes *maseual* de *Tipekayomej* participan en una fiesta de mayordomía reconocen una adherencia a la filiación con el santo de ésta y con el pueblo. Mientras que los tejorones *ñuu savi*, por su parte, como personajes ataviados de vaqueros negros, asocian las artes de la ganadería a una actividad productiva de los vecinos pueblos afrodescendientes, asentados desde el siglo XVI en los llanos costeros (Aguirre Beltrán, 1958).

Dadas estas dimensiones políticas y filosóficas expuestas en las danzas de *Tejorones* y *Tipekayomej* proponemos pensarlas —más allá de su dimensión como expresiones artísticas— como formas de acción, memoria y especulación, que parten de una epistemología distinta a la occidental junto con otros ámbitos de la cultura como la terapéutica, la adivinación, la interpretación de los sueños, o la brujería (Cook y

Brown, 1999). Bajo esta otra epistemología, ciertas acciones, como la danza, muestran realidades alternas a las producidas por las narrativas dominantes, provocando efectos reales en el mundo, como las lluvias, la fertilidad o la continuidad de la vida.

Los tejorones negros en el carnaval ñuu savi

La *danza de los Tejorones* se baila durante el carnaval en el mes de febrero en toda la región de la mixteca de la costa de Oaxaca, la cual comprende los municipios de Pinotepa de Don Luis, San Andrés Huaxpaltepec, San Juan Colorado, San Miguel Tlacamama, San Pedro Jicayán, Santa Catarina Mechoacán, Santa María Huazolotitlán, Santiago Jamiltepec y Santiago Pinotepa Nacional. En el contexto del carnaval, estos danzantes son llamados de diferente manera según la localidad y normalmente van acompañados de otros grupos llamados *viejos* y *diablos*. En cada grupo existe normalmente un personaje con máscara “de negro”, salvo en algunas comunidades como Huaxpaltepec y Huazolotitlán, colindantes con los pueblos negros del estado de Oaxaca, en las que todos los danzantes tejorones llevan máscaras de este tipo.

El eje principal de los carnavales ha sido pensado desde las ciencias sociales desde los conceptos de la inversión y la transgresión (Sevilla, 1990; Rubio y Neurath, 2017; Trejo, 2017). Este presupuesto proviene, a su vez, de las interpretaciones sobre carnavales europeos como, por ejemplo, la que hace Mijail Bajtin (1987). Sin embargo, suponer que todos los carnavales se constriñen a una desatada inversión social sería caer en un universalismo impropio del quehacer etnográfico y antropológico. En efecto, este tipo de mirada universalista acrecienta, además, los prejuicios sobre la presencia de los africanos de América, manteniendo las asociaciones racistas y sexualizadas de los cuerpos negros. Como hemos dicho, las danzas indígenas proponen usualmente modelos relacionales entre distintos colectivos para potenciar o evidenciar relaciones (Gabayet, 2020; Questa, 2017). En particular, el carnaval ñuu savi de la costa del Pacífico oaxaqueño evidencia un énfasis distinto sobre la presencia de los personajes y colectivos negros. Así, al colocar en un lugar central las relaciones interétnicas entre ñuu savi y su propia interpretación sobre los afrodescendientes en el carnaval, descentramos las ideas hegemónicas europeizantes que han dominado el estudio de estas ceremonias para contemplarlas a la manera local: como una forma de memoria y de expansión social.

El término *Tejorón* proviene de la palabra *tojo* que en la lengua mixteca se traduce como amo, dueño, extranjero (Ziga, 2013). Los tejorones de máscara negra en la comu-

nidad de Huaxpaltepec (Ziga, 2013) aparecen en varios momentos del ciclo ceremonial anual construyendo una narrativa que nos orienta en la definición de su identidad ontológica. A finales de noviembre, en la fiesta de San Andrés, santo patrono del pueblo, durante la *danza de la Mulita* se escenifica la llegada de los negros a la comunidad, cuando dos arrieros que vienen de los pueblos costeros, con el rostro pintado de tizne y vestidos como caporales, intentan vender su mula, uno de los hermanos muere y es entonces que aparecen *los judíos* —a veces llamados diablos— quienes bailan gozosos sobre el cuerpo del muerto después de haber abusado de la viuda. En esa misma fiesta bailan Los Chareos, en cuyo contexto emergen los tejorones de máscara negra. Esta danza de conquista es el enfrentamiento entre dos bandos, los caídos en las batallas son las almas que los tejorones y los judíos se llevan consigo, produciendo la conversión de los afrodescendientes en seres del inframundo, es decir, un tipo de ancestro.

Durante el carnaval, dentro del grupo de los tejorones, hay una pléyade de personajes casi inclasificables, que, además, cambian año con año de acuerdo con los sucesos acontecidos; no intentamos hacer una clasificación de éstos, pues justamente la definición primera de los tejorones de máscara negra es la vocación por la diversidad. El tercer día del carnaval se lleva a cabo un recorrido con una serie de acciones rituales particulares y da un giro significativo a todo el carnaval. Este grupo de danzantes es acompañado de cuatro o cinco judíos, personajes que van semi desnudos y con el cuerpo pintado con rayas negras y blancas que trazan algunos huesos del esqueleto; otras líneas circulares en sus extremidades semejan espirales. Ya el día anterior varios de los tejorones fueron al monte, recogieron flores de cacaloxóchitl, bulbos de ceiba, semillas del monte y manojos grandes de bugambilia que pondrán en una gran cruz que llevarán a cuestras. Este poderoso artefacto ritual es arrastrado y llevado sobre el hombro por una pareja singular de personajes, un tipo de Jesús y su señora. Al despuntar el día, salen de la casa de la señora que organiza la danza y dan una vuelta que recorre el pueblo por sus calles principales, el objetivo del recorrido es pasear la cruz que carga esta pareja. También va con ellos la Virgen María, embarazada y montada en un burro que va trotando adornado de flores. La gran comitiva de tejorones, judíos, músicos y demás seguidores recorre las calles del pueblo que apenas despierta, la gente sale de sus casas para verlos pasar y reírse de las cochinas del mono y los bailes de los payasos; también miran cómo se lame el tigre y juega con su cola; y cómo el vaquero laza al toro que corre tratando de escapar. En medio de toda esta alegría, lo principal es el movimiento de la cruz y el tejorón que la carga, los cuales giran sobre su propio eje cada vez que un judío pasa corriendo y jala un extremo de los maderos haciendo que, al girar, las flores y semillas se desperdigen por el

pueblo. En esta etapa matutina del carnaval, el foco se encuentra en las semillas, en un momento del año en el que se prepara la tierra y los granos que serán sembrados: la vida nueva que viene.

Así, los tejorones de máscara negra de Huaxpaltepec, en la exégesis local, son seres con dos tareas fundamentales: por un lado, se encargan de llevarse las almas de los difuntos muertos en batalla, como lo muestran las otras danzas, pero también de fertilizar el mundo al inicio de la siembra.

Danza maseual de Tipekayomej

La *danza de Negritos* ocurre en múltiples comunidades *tutunaku* (totonaca) y *maseual* (nahua) en la Sierra Madre Oriental, desde Papantla, en Veracruz, hasta San Miguel Tzinacapan, en Puebla (Ichon, 1973; Medina, 2005; Croda, 2005; Stresser-Péan, 2013). En la Sierra Norte de Puebla, el grupo principal de danzantes cuenta normalmente con entre 16 y hasta 40 personajes de negritos. El origen histórico de esta danza se asocia, comúnmente, a la llegada de esclavos africanos a los ranchos ganaderos y, especialmente, a los campos de caña en las tierras bajas del Golfo (Ichon, 1973; Croda, 2005). En la danza, que tiene numerosas variaciones, un grupo de personajes vestidos de manera uniforme, denominados negritos o negros, sufre y luego caza e intenta dar muerte a una serpiente venenosa, hecha de madera y portada por el único miembro femenino del grupo, la Marenquilla o Maringuilla. Dicho personaje, que anteriormente interpretaba un danzante varón vestido de mujer, es ahora danzado por una joven que debe ser soltera. La Marenquilla aparece en diversas danzas, pero en la de *Negritos* ha sido interpretada o bien como una curandera que salva a los negros curándolos de la picadura de la serpiente (Croda, 2005) o bien como una entidad terrestre asociada como hija o esposa del líder de los negritos, a su vez, *kwoshiwa* y *tipewewe* o “señor o dueño del monte” (Questa, 2017).

Como el resto de las danzas *maseual* en las comunidades de la sierra, la *danza de Negritos* ocurre en asociación a las celebraciones calendáricas de mayordomías y fiestas patronales que, en Tepetzintla, ocurren entre junio y agosto de cada año. La *danza de Negritos*, a pesar de su nombre, parece mostrar una historia común entre los africanos allegados a la región cañera durante la época colonial. Actualmente, sin embargo, los *maseual* de Tepetzintla no identifican a esta danza con la población afrodescendiente histórica y la mayoría desconoce la existencia de los relativamente cercanos campos de caña en las tierras bajas vecinas. Los negritos son conocidos

en lengua náhuatl también como *kaporalmej*, como un castellanismo de “caporales”, término que en efecto hace alusión a los capataces, usualmente africanos negros, que dirigían los trabajos en los campos de caña. Sin embargo, la alteridad afrodescendiente se transforma en esta danza en donde los negritos convocan seres ancestrales nativos del interior de la montaña.

La *danza de Negritos* gira alrededor de un grupo de seres primordiales del monte, llamados *tipekayomej* o “cuerpos/habitantes de la montaña”. Los danzantes llevan en la cabeza protuberantes sombreros llamados “coronas” de color negro que muestran una serie de características de las montañas: pequeños espejos para las cuevas, flores para los árboles, flequillos para la lluvia y el musgo. Durante los días en que la mayordomía se lleva a cabo, los danzantes escoltan las figuras sagradas desde el hogar del mayordomo en turno a la iglesia, y después a la casa del nuevo mayordomo recién nombrado. En el primer día de la danza, los danzantes portan una serpiente de madera —que en ocasiones puede ser tan sólo una rama de árbol labrada— y la cargan alrededor del pueblo. La serpiente se llama *kwojtlacowatl* (“serpiente del monte” o “de madera”) y recibe también el nombre de *iwitlapilnixikol* o “la cola del diablo”. Los danzantes se enorgullecen de poder tocar hábilmente un par de castañuelas que representan el sonido de las gotas de lluvia, mismas que también llaman *awaknixikol* o “testículos del diablo”. Los *tipekayomej* son seres no cristianos, son los hijos del diablo, *nixikol* o “envidioso”, quien precedió al Sol, Cristo y quien existe aún debajo de la tierra y dentro del cerro.

El diablo es un espíritu poderoso dentro del paisaje *maseual*, quienes comúnmente se refieren a él como *kwoshiwa* (“señor del monte/bosque” en náhuatl). Cuando este ser masculino, ancestro de la humanidad se manifiesta, lo hace como un hombre barbado de piel verdosa y cubierto por musgo, y quien inventó y les enseñó la música y los pasos que constituyen la *danza de Tipekayomej*, como una imitación de su modo de andar: del movimiento de su cola, del sonido continuo que hace el choque de sus testículos. El diablo es también, al mismo tiempo, la serpiente de madera que los danzantes matan al final de la danza durante el último día. El traslape entre narrativas, materiales (donde la serpiente de madera es tanto el diablo como su cola; las castañuelas son tanto el sonido de las gotas de lluvia como sus testículos; y los danzantes son tanto sus hijos como sus cazadores) y la danza no concuerdan entre sí, pero ese no es el punto. Los danzantes *maseual* dicen que los *tipekayomej* están ahí para imitar al diablo con su danza, al ser sus hijos y también para matar a la serpiente al toque de un son en específico.

Finalmente, al danzar y tocar sus castañuelas al unísono, los *tipekayomej* forman un solo cuerpo, el del diablo mismo, en palabras de un capitán de la danza: “así van, son juntos, todos, como dijéramos, el diablo. Así bailamos, todos somos la misma”.

La coordinación de danzantes no implica, desde este punto de vista local, simplemente una coreografía grupal, sino, además, la manifestación de un ser hecho a partir de los cuerpos de los danzantes como colectivo. Los danzantes, en otras palabras, invierten ciertas escalas dado que no sólo son cerros miniaturizados al tamaño humano, sino que juntos, conforman el cuerpo de *nixikol*, la entidad que domina el interior de la tierra y el monte en toda la sierra.

Cualesquiera que sean las historias alrededor de las acciones de este grupo, los *tipekayomej*, desde las diferentes exégesis locales expuestas, condensan materialmente una serie de relaciones entre los espíritus invisibles de los cerros tanto locales y como distantes, vientos, lluvias, cuevas, bosques con quienes los campesinos *maseual* deben lidiar a fin de sembrar y cosechar juntos el maíz. La danza puede ser pensada, entonces, más como un mapa donde los *maseual* expresan las relaciones entre personajes que como una secuencia narrativa lineal.

Sembrar el maíz en la montaña implica una asociación con dichas entidades, quienes cultivan las mismas plantas de manera simultánea al interior de la montaña. Cada planta de maíz posee así una estructura doble, reflejada al interior de la montaña. Lo que los campesinos *maseual* ven como la raíz de la planta es la planta misma para los espíritus dentro de la montaña y viceversa. Esta asociación en torno a la co-producción interespecífica entre los *maseual* y los *tipekayomej* no se limita al cultivo del maíz sino también influye en el mantenimiento y protección de las milpas y la vegetación secundaria, así como la fauna asociada a ellas. Los espíritus de los *tipekayomej*, encarnados en danzantes, visitan los pueblos para recordar a los *maseual* la interdependencia que existe entre ellos y el necesario respeto que debe procurarse para continuar conjuntamente sembrando en la montaña. Por ello, durante la danza, el mayordomo trata a los danzantes como sus invitados y llama al capitán *compalijta* o “compadre” es decir, en una extrapolación del discurso ritual, humanos y *tipekajomej* se reconocen mutuamente como emparentados (Questa, 2017).

Los *tipekayomej* invocan para los *maseual* contemporáneos a “la gente original”, invisible y no cristiana que vive dentro de la montaña y que toma la forma de animales ante ojos humanos y el término “negro” se refiere al color de la tierra (*tliltik*) y a la obscuridad que reina dentro del cerro. Posiblemente, los negros-capataces-cerros-seres inframundanos conforman una alteridad plural identificada por los *maseual* como radicalmente distinta, aunque necesaria para la continuación de su mundo. En efecto, los significados locales no son totalmente estables pues encuentran distintas interpretaciones según la generación de personas o cierto nivel de conocimiento sobre la danza. Son así más apilados que simplemente excluidos.

Conclusiones

La comparación de la danza ñuu savi de *Tejorones* en la costa oaxaqueña y la *maseual* de *Negritos* en la sierra poblana evidencian una similar presencia histórica, la de los afrodescendientes como vaqueros en una y cañeros o paneleros en la otra. Igualmente, en ambas es parecida la tecnología utilizada para, a un tiempo, negociar y visualizar a estos seres y sus costumbres por parte de dos distintas sociedades amerindias. Si para la *danza de los Tejorones*, los ñuu savi evocan la vaquería y los incluyen en los colectivos que habitan el mundo de abajo con los cuales intercambian las riquezas del mundo del monte, la *danza de Tipekayomej* también ancestraliza a estos seres negros, volviéndolos más antiguos que el mismo Sol y dotándolos de una identidad subterránea. En ambos casos, los afrodescendientes son incorporados mediante las danzas a la vida ceremonial y al cosmos local. El producto de estos intercambios productivos, ceremoniales y cosmopolíticos —por no mencionar los genéticos— son pueblos que se reconocen juntos y diferentes, presentificando una tercera forma de existencia posible, la afroindígena (Goldman, 2021).

Con el término afroindígena, Marcio Goldman alude el choque cultural y la invención que dio el encuentro entre estos dos grupos racializados (2021). Un encuentro que él define como, a un tiempo, anti-sincrético (no enfocado en la integración de distintos pueblos) e incluso marcado por un principio de contramestizaje, es decir, un proceso que no asume la homogeneización total como el horizonte inevitable para la interacción entre las diferencias, sino una amalgama de ambientes interétnicos regidos por la producción y reconocimiento de la alteridad e inherente a las culturas (p. 5). Goldman parte de pensar que el encuentro entre afros y amerindios está marcado por la experiencia histórica compartida de la desterritorialización forzada y la posterior reterritorialización, cada una en sus múltiples diversidades y en sus circunstancias particulares. Los estudios que se han dedicado al entendimiento de dichos movimientos continúan tomando como eje preponderante la conformación de estados-nación y la asumida asimilación de estas diversidades. Este enfoque, según este mismo autor, desconoce las teorías nativas sobre estos procesos que en vez de asumir una asimilación total mantienen una tensión de identidad y alteridad como estrategias culturales y políticas.

La propuesta de Goldman nos permite retomar elementos de estas teorías nativas para pensar en formas creativas de articulación o porosidad entre seres y pueblos, pero no por ello exentas de agendas sociales, belleza estética y funcionalidad ecopolítica. Así, pensamos que, en estas danzas, los pueblos ñuu savi y *maseual* han sabi-

do reconocer la importancia de la presencia afro desde su diferencia y la necesidad de mantenerla como un elemento más de sus mundos. Estas danzas, como aparatos de experimentación reflexiva de la memoria, reconocen en los “recién llegados” afrodescendientes conocimientos y capacidades distintas pero necesarias. Tanto la producción de azúcar y aguardiente, así como las artes ganaderas transformaron las economías regionales, provocando cambios en las relaciones de poder y formas de intercambio y consumo entre grupos humanos, de la misma manera que dieron como resultado la transformación del paisaje ambiental y social de los pueblos vecinos. Es decir, ambas danzas confirman procesos locales de una inflexión histórica y cultural radicalmente distinta a la narrativa dominante.

Referencias

Aguirre Beltrán, G.

(1989) [1958]. *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro*. Fondo de Cultura Económica.

Århem, K.

(1996). The cosmic food web: human-nature relatedness in the northwest Amazon. En P. Descola y G. Pálsson (eds.), *Nature and Society: Anthropological Perspectives* (pp. 185-204). Routledge.

Bajtín, M.

(1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento el contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial.

Bateson, G.

(1958). *Naven: A survey of the problems suggested by a composite picture of the culture of a New Guinea tribe drawn from three points of view* (Vol. 21). Stanford University Press.

Chua, L. y Mathur, N. (eds.).

(2018). *Who are 'we'?: Reimagining Alterity and Affinity in Anthropology* (Vol. 34). Berghahn Books.

Croda, R.

(2005). Danza de Negros. En Croda, R. (coord.), *Entre los hombres y las deidades. Danzas del Totona-capan*. CNCA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.

Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas [CDI].

(2012). *Colección de 50 Encuentros de música y danza indígena*. CDI.

Crumrine, R. y Halpin, M.

(1983). *The Power of Symbols: Masks and Masquerades in the Americas*, University of British Columbia Press.

Cook, S. y Brown, J.

(1999). Bridging epistemologies: The generative dance between organizational knowledge and organizational knowing. *Organization science*, 10(4), 381-400.

Descola, P.

(1996). *In the society of nature: a native ecology in Amazonia*. Cambridge University Press.

- Erazo, J. y Jarrett, C.**
 (2018). Managing alterity from within: The ontological turn in anthropology and indigenous efforts to shape shamanism. *Journal of the Royal Anthropological Institute RAI*, 24(1), 145-163.
- Foster, G.**
 (1960). *Culture and Conquest. America's Spanish heritage*, Quadrangle books.
- Gabayet, N.**
 (2020). *El tigre escondido. Memoria ritual de los pueblos negros de la Costa Chica*. Turner, UNAM.
- Gabayet, N. y Ziga, F.**
 (2022) Los tejorones negros en el carnaval mixteco. *Revista de Antropología MANA* (en dictamen).
- García de León, A.**
 (2006). *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. CONACULTA / IVEC / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Gell, A.**
 (1992). The technology of enchantment and the enchantment of technology. En Jeremy Coote (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics* (pp. 40-63). Clarendon Press.
- Goldman, M.**
 (2021). 'Nada es igual': anti-sincretismos y contramestizajes en los saberes afroindígenas. En Martínez, M. y Neurath, J. (eds.), *Cosmopolítica y cosmohistoria: una anti-síntesis*. Editorial SB.
- Ichon, A.**
 (1973). *La religión de los totonacos de la sierra*, INI-SEP.
- Jáuregui, J. y Bonfiglioli, C.**
 (1996). *Las danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. Fondo de Cultura Económica.
- Killick, E.**
 (2014). Whose Truth Is It Anyway? *Anthropology of this Century*, 9.
- Kohn, E. (2015). Anthropology of ontologies. *Annual Review of Anthropology*, 44, 311-327.
- Lechuga, R.**
 (1991). *Máscaras Tradiciones de México*. Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos.
- Lechuga, R.**
 (1988). Mask Making in Guerrero. En Brody J., *Behind the Mask in Mexico*. Museum of International Folk Art and Museum of New Mexico Press.
- Lechuga, R. y Sayer, C.**
 (1994). *Mask Arts of Mexico*. Thames and Hudson.
- Medina, A.**
 (2005). Danza de Negros Reales. En Croda, R. (coord.) *Entre los hombres y las deidades. Danzas del Totonacapan*. CNCA-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Neurath J.**
 (2021). *Someter a los dioses, dudar de las imágenes: Enfoques relacionales en el estudio del arte ritual amerindio*, Editorial SB.
- Questa, A.**
 (2017). *Dancing spirits. Towards a Maseual ecology of interdependence in the northern highlands of Puebla, Mexico* [Tesis de doctorado, Universidad de Virginia].

- Questa, A.**
 (2020). Danzas y adivinación: una antropología Maseual en la Sierra Norte de Puebla, México. En Pitarch, P. (ed.), *Mesoamérica. Ensayos de etnografía teórica* (pp. 293-332). Universidad Complutense de Madrid.
- Questa, A. y Neurath, J. (coords.).**
 (2018). Rostros de la Alteridad. *Artes de México*, 128, 9-21.
- Ruiz Rodríguez, C.**
 (2016). Las transfiguraciones de las danzas tradicionales afrodescendientes de la Costa Chica. En Oliva, A. (coord.), *Transfiguraciones de danzas tradicionales. Ensayos y entrevistas* (pp. 100-131). Universidad Autónoma de Chiapas.
- Severi, C.**
 (2009). L'univers des arts de la mémoire Anthropologie d'un artefact mental. *Annales HSS*, 2, 463-493.
- Sevilla, A., (ed.).**
 (1990). *El fandango y sus variantes. III Coloquio Música de Guerrero*. Instituto Nacional de Antropología.
- Stresser-Péan, G.**
 (2013). *El sol-dios y Cristo: La cristianización de los indios en México vista desde la Sierra de Puebla*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Trejo, L.**
 (2017). El sistema dancístico totonaca de la Huasteca. En Guzmán, A. (coord.), *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*. Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Danza.
- Stengers, I.**
 (2014). La propuesta cosmopolítica. *Revista Pléyade* 14, 17-41. <https://www.revistapleyade.cl/index.php/OJS/article/view/159>.
- Viveiros de Castro, E.**
 (2004). Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1), 3-22.
- Viveiros de Castro, E.**
 (2010). *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Katz Editores.
- Wagner, R.**
 (1981). *The Invention of Culture*. University of Chicago Press.
- Warman, A.**
 (1968). *La danza de moros y cristianos. Un estudio de aculturación* [Tesis de maestría]. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Willerslev, R.**
 (2007). *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood Among the Siberian Yukaghirs*. University of California Press.
- Ziga, G. F.**
 (2013). *Ritualidad y temporalidad en horizontes culturales diferenciados: la Costa Chica de Oaxaca*. [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma Chapingo.