

DE LAS DANZAS DE CONQUISTA AL ARTE CONTEMPORÁNEO. UNA VISIÓN COSMOPOLÍTICA

Dra. Natalia Gabayet



Francisco Toledo, Sin título, de la serie *Visiones de la conquista*, 2016.

1521

 Antigua Colegio De
SAN ILDEFONSO

Dra. Natalia Gabayet

La Conquista como hecho histórico en la región zapoteca del Istmo fue distinta de aquella de las regiones p'urhépecha, en ambas marcó el fin de un ciclo de tiempo y el comienzo de otro, tanto político, como económico y por supuesto religioso. La forma como se ha reflexionado este punto de inflexión también es diferente en una u otra región, no existe la noción de la visión de los indígenas sobre la Conquista, pues los indígenas como tal no existen, son una construcción del Estado nación, como lo define la lingüista mixe Yasnaya Aguilar: "Soy indígena en la medida en que pertenezco a una nación encapsulada dentro de un Estado que ha combatido, y combate aún, la existencia misma de mi pueblo y de mi lengua, que niega la historia de mi pueblo en las aulas, que ha intentado silenciar los rasgos contrastantes de mi experiencia como mixe mediante un proyecto de amestizamiento que intenta convertirme en mexicana", y continúa "El rasgo mexicano, inexistente hace 300 años, moldea y jerarquiza las narrativas identitarias de las personas. En este sentido, mi experiencia como indígena se contrapone y a menudo se contradice con la que tengo como mixe [...] El pueblo mixe posee un territorio, una lengua y una historia que contrasta con la del pueblo zapoteco, del pueblo ainu en Japón o el de la nación saami que habita en los países del norte de Europa. En cambio, el rasgo 'indígena' contrasta con el rasgo identitario creado por el nacionalismo mexicano. No he deseado nunca dejar de ser mixe, he deseado muchas veces dejar de ser indígena"². Aunque Aguilar

refiera el momento del nacimiento de ese rasgo mexicano al nacimiento del México independiente, es un proceso que comenzó con la llegada de Cortés y la extremadamente poderosa alianza con diversas naciones que pelearon por su liberación del imperio mexica³. Pero entonces, ¿cuál es la categoría que agrupa a artistas tseltal, raramurí, maya o tlapaneco? Si partimos de la idea de pueblos diferentes, cada uno con un territorio, una lengua y una historia propia, podemos ver si hay coincidencias en cuanto a la reflexión y los métodos de expresión en el plano individual sobre la caída de México-Tenochtitlán.

Las obras que propongo pensar son de artistas que han cultivado su oficio inmersos en las dinámicas puestas en tensión de lo que significa la experiencia de las identidades opuestas que menciona Aguilar, por un lado, la noción impuesta de lo indígena por parte del Estado y, por otro, una serie de prácticas



1



2

y manifestaciones comunitarias. De este conflicto parte la mirada hacia la Conquista en las que confluyen ciertas ideas que conforman un manifiesto político, el cual asume que la debacle y transformación del mundo que se anunció desde los presagios que interpretó Moctezuma, ha seguido teniendo un peso específico entre muchas de las culturas que siguen pensando la Conquista y el Virreinato. Manifiesto que, me parece, integra tres grandes ámbitos: diferentes rostros de la misma violencia política de la autoridad y extracción de bienes, destrucción del patrimonio biocultural y de la autonomía del territorio y la imposición de estéticas de la dominación que generan discriminación, racismo y desigualdad.



3

Ahora, este manifiesto político está imbuido de una forma de relación con los otros que parte de la idea de la cosmopolítica, en la que según la filósofa de la ciencia Isabel Stengers "cosmos se refiere a lo desconocido constituido por estos mundos múltiples y divergentes y a la articulación que pueden alcanzar"⁴ y continúa "se trata de imbuir a las voces políticas con el sentimiento de que no dominan la situación que discuten, que la arena política está poblada de sombras de lo que no tiene voz política, no puede tenerla o no quiere tenerla"⁵. Con base en este orden de ideas dice Marisol de la Cadena, antropóloga peruana, "mi objetivo no es inducir a la acción política; por el contrario, lo que me propongo es desacelerar la razón y provocar el tipo de pensamiento que nos permitiría deshacer o, más exactamente, desaprender la ontología única de la política para abrir la posibilidad de algo así como prácticas políticas pluriversales"⁶. Como en diversos

1.-Francisco Toledo, Sin título, de la serie *Visiones de la conquista*, 2016.

¹ Aguilar, Yasnaya, "Ēets, atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena". Revista de la universidad, Dossier Septiembre, UNAM, México 2017, P. 22.

² *Ibid* P. 23.

³ Navarrete, Francisco, *¿Quién conquistó México?* Penguin Random House Grupo Editorial México, 2019.

2.- Francisco Toledo, Sin título, de la serie *Visiones de la conquista*, 2016.

3.- Francisco Toledo, Sin título, de la serie *Visiones de la conquista*, 2016.

4 Stengers, Isabelle, "La propuesta cosmopolítica", *Revista Pléyade* 14, julio-diciembre, 2014. P. 21.

5 *Ibid*. P. 21-22.

6 de la Cadena, M. "Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la 'política'". *Tabula Rasa*, 33, 273-311, 2020. P. 304.

ámbitos de los mundos tojolabal, teneek o cora, la cosmopolítica es un ejercicio que también realizan los artistas contemporáneos en su individualidad creativa, en el sentido de tejer relaciones en espacios propios y extranjeros, tomar las herramientas de los otros y abismarse en materialidades distintas, sean del mundo de los espíritus o como embajadores de sus pueblos.



4

Como un ejemplo notable de este —es decir, de un arte que es también una herramienta cosmopolítica—, pienso en los dibujos de Francisco Toledo incluidos en *Visiones de la conquista*. Con su gracia e ironía, el oaxaqueño rechaza las condenas a la vida sexual de pueblos originarios, quienes son definidos como depravados y sodomitas, un pretexto para la colonización y la esclavitud en la pluma de algunos de los cronistas de la época. Toledo toma la narración que describe cómo un soldado de la guardia de Cortés se masturbaba frente al gran Tlatoani de Tenochtitlán: “[...] hacía cosas deshonestas, que lo oyó Montezuma, y como era un rey de estas tierras tan valeroso, túvolo a mala crianza y desacato que en parte que él lo oyese se hiciese tal cosa y sin miramiento de su persona”⁷, lo que inspiró al artista zapoteco a mofarse dibujando al tal soldado. También Toledo, de ascendencia zapoteca, encuentra una descripción sobre un astrólogo que viajaba con Cortés al que le encontraron un juguete sexual con forma de pene erecto, se describe así en las fuentes: “Y también se halló en la petaca una natura como de hombre, de obra de un gеме, hecha con baldrés, ni más ni menos, al parecer de natura de hombre, y tenía dentro como una borra de lana de tundidor”⁸. El citado personaje, recuerda Toledo, pedía que al morir lo enterraran con su caballo, al cual el pintor zapoteco dibuja despatarrado, con cara de horror, junto a la caja en la que el astrólogo guardaba su secreto placer.



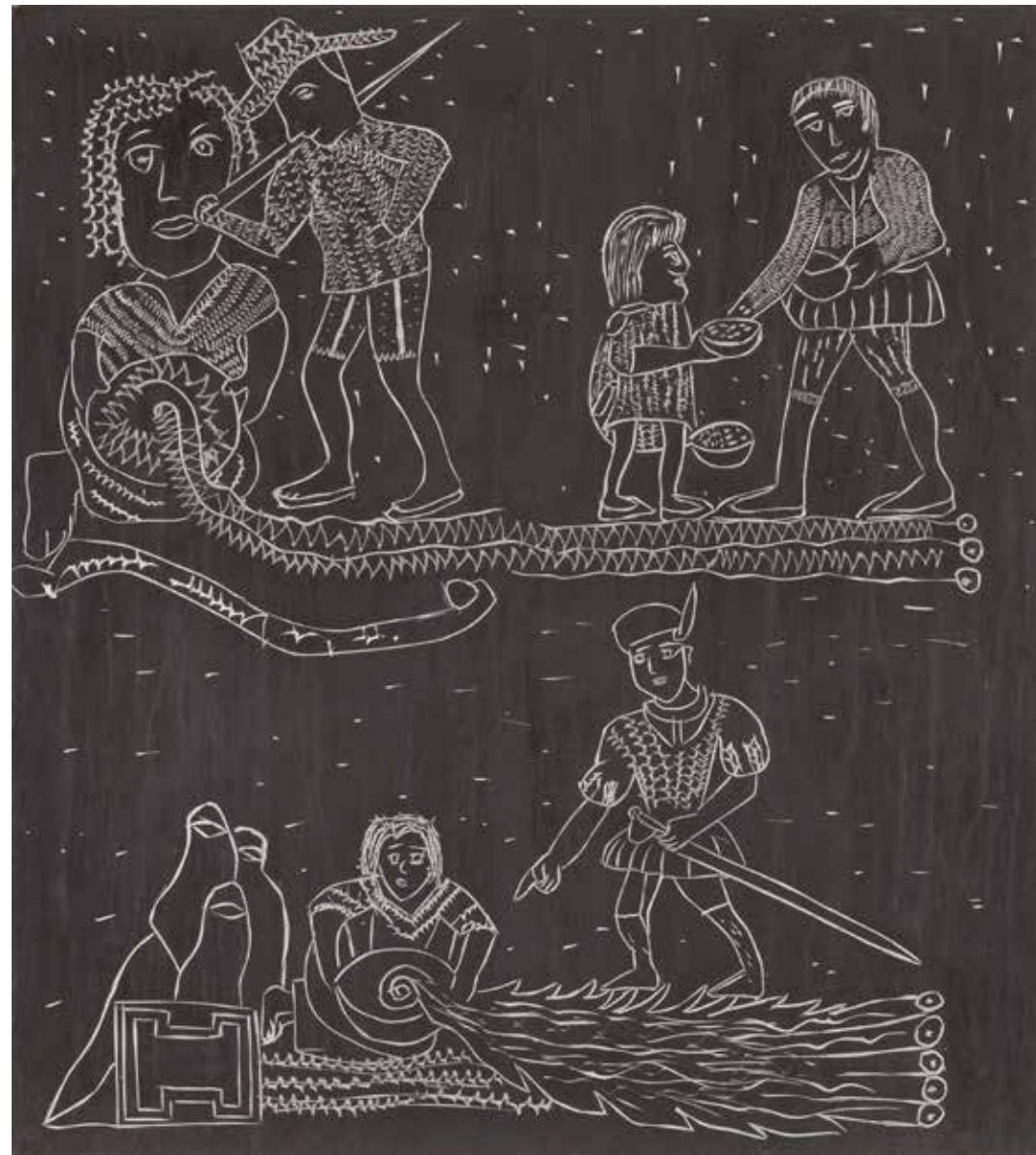
5

4.- Francisco Toledo, Sin título, de la serie *Visiones de la conquista*, 2016.

⁷ <https://www.proceso.com.mx/toledo-lee/2016/10/18/visiones-de-la-conquista-172413.html>

⁸ *Ibid.*

5.- Sergio Hernández, Sin título, de la serie *Diálogo Purépecha*, 2015.



6

6.- Sergio Hernández, Sin título, de la serie *Diálogo Purépecha*, 2015.

7

En las obras tipo código de Sergio Hernández, originario de Huajuapán de León, pueblo mixteco, el artista reproduce, en una versión personal, lo que en 1539 le es entregado al primer virrey de la Nueva España, don Antonio de Mendoza: la *Relación de Michoacán*. En este documento, compilado y traducido por el monje franciscano fray Jerónimo de Alcalá, se describen los extraños dioses y sus fiestas, las costumbres y organización política de los habitantes purépechas de la región, incluida la vida del héroe cultural Tariácuri. Los grabados de Sergio Hernández se inspiran en dicho documento para reescribir una historia que nos presenta su propia traducción sobre la otredad y la barbarie.



8

7.- Sergio Hernández, Sin título, de la serie *Diálogo Purépecha*, 2015.
8.- Sergio Hernández, Sin título, de la serie *Diálogo Purépecha*, 2015.

Otro ejemplo de apropiación y utilización de las fuentes históricas, es la obra de Demián Flores, artista zapoteco de la región de Juchitán, el cual creó una serie de cuarenta grabados llamados en conjunto *América: las visiones nuevas desde el viejo mundo*, en la que como dice Joaquín Barrientos, "sustituye la alegoría y el símbolo por la materialidad y la corporalidad de la imagen"⁹. Desglosada en tres series, la primera llamada *El buen salvaje*, luego *Antropofagias* y finalmente *La destrucción de las Indias*, hace una especie de intervención radical en las ilustraciones que Theodor De Bry realizó en el siglo XVI. Estas fuentes históricas, que son justo las herramientas coloniales para legar su propia visión de las cosas, Flores las retoma, las hace suyas y dibuja sobre ellas su versión de la historia. Se pregunta, por ejemplo, "¿qué permitió que la palabra *América* se grabara en nuestro entendimiento como el territorio natural de los caníbales?"¹⁰. Estas imágenes que



9



10

definían la tierra incógnita poblada de salvajes, primitivos y caníbales cambian de protagonistas del horror, pues influenciado por los trágicos eventos de los jóvenes de la normal de Ayotzinapa, Flores entrelaza temporalidades, haciendo en toda la obra, una crítica a las guerras, al imperio y a la militarización de los reyes católicos, que personifica también en soldados nazis y narcotraficantes. Una mezcla en la que resalta la dominación armada y la destrucción del otro, tal como sucede en el doloroso caso de los jóvenes indígenas que estudiaban para mejorar las condiciones propias y de sus comunidades de origen a través de su opción por el magisterio. Jugando con los tiempos, Flores denuncia la situación que prevalece desde la Conquista, en cuanto al racismo y la violencia, y la extiende tanto al Estado en manos del ejército como al territorio en manos del crimen organizado¹¹, además de los políticos corruptos y cómplices.



11

9.- Demián Flores, 01, de la serie *Destrucción de las indias*, 2016.
10.- Demián Flores, 01, de la serie *Destrucción de las indias*, 2016.

⁹ Barrientos, Joaquín, "América de Demián Flores", *Visiones Nuevas Desde el México Antiguo*. FONCA, México, 2019.

¹⁰ *Ibid.*, P. 25.

¹¹ Sepúlveda Lluvia, "Comentarios a la obra", *Visiones Nuevas Desde el México Antiguo*. FONCA, México, 2019. P. 106.



12

12.- Demián Flores, *01*, de la serie *Destrucción de las indias*, 2016.

En uno de los grabados, con su capacidad de leer el pasado y juzgar el presente, Flores toma la pieza original de De Bry sobre la matanza del Templo Mayor, pero integra una escultura maya y otra huasteca, protagonistas en la historia de la caída de Tenochtitlán con su presencia en las alianzas y sujeciones que realizó Cortés en su camino al ombligo del mundo, nombre del centro del imperio mexica. Una cabeza de serpiente emplumada, representación de Quetzalcóatl, robada por un soldado español, puede ser leída como el despojo que se hace de esta figura al asociarla con la idea de que la corte de Moctezuma interpretó la llegada de los hombres blancos como el regreso de este dios. Narrativa que dulcifica la posible reacción pasiva del tlatoani, una versión controversial de la caída del pueblo mexica. Finalmente, el rostro de Bush en el cuerpo de un soldado aparece por ahí para recordar la extensión del mundo imperial por medio de la guerra hasta nuestros días.

María Sosa, artista de origen purépecha, retoma también las fuentes históricas para reflexionar desde su arte el comienzo de la Conquista, para ello se vale del *Códice Florentino* escrito y pintado en el siglo XVI, del que retoma los presagios. Estos presagios son leídos por la corte de Moctezuma como el anuncio de la llegada de los conquistadores.

Del sexto presagio dice así: "Muchas veces se oía por la noche a una mujer que lloraba, iba gritando por la noche —¡Hijos míos, pues ya tenemos que irnos lejos!— y a veces decía, —Hijos míos, ¿a dónde os llevaré?"¹². Magaloni describe a esta mu-

jer como el anuncio del fin del tiempo, dibujada como la diosa Cihuacóatl, "Mujer serpiente", diosa de la guerra y de la tierra productora. Sosa reproduce la imagen en caña de maíz pues es la materia de la carne según varias cosmogonías indígenas, pero escribe por su cuerpo nombres de los desaparecidos por la violencia en México. En palabras de la artista la obra adquiere el nombre de Minerva pues "honra a Minerva Bello Guerrero, madre de Everardo Rodríguez Bello, alumno del caso de estudiantes de Ayotzinapa. Minerva falleció el 4 de febrero de 2018 sin haber conocido el paradero de su hijo y sin haber dejado de buscarlo"¹³. Tal como Cihuacóatl, Minerva también pierde a su hijo como consecuencia de una violencia desgarradora que, en su punto de vista, opera desde hace 500 años: perder a los hijos es el aniquilamiento de la reproducción de la cultura propia, peligro latente y poderoso que enfrentan los pueblos originarios y al que han resistido, unos más que otros.

En el séptimo presagio, María Sosa hace un repaso por el mundo apocalíptico desencadenado tras la Conquista de América: progreso y destrucción, guerra y violencia, son los elementos que la grulla gris proyecta en su espejo de obsidiana, en esta ocasión una pantalla que en una secuencia vertiginosa de imágenes nos muestra la barbarie. Dice Magaloni sobre este presagio: "En la cabeza [del ave] había algo que parecía un espejo, redondo, circular, se mostraba perforado por el medio, ahí se veían las estrellas, [la constelación] *Mamalhoatzli* (Mastelejo). Y Motecuhzoma tomó esto como un mal presagio, ver las estrellas, el Mastelejo. La segunda vez que vio

¹² Magaloni-Kerpel, Diana « Visualizando la nueva era. Los ocho presagios de la conquista de Mexico en el *Códice florentino*. », *Nuevo Mundo Nuevos* [Online], Optika - Exposiciones virtuales, 2004, Online since 10 February 2005, connection on 08 February 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nuevomundo/636>

¹³ <https://www.amexica.me/maria-sosa>

en el espejo sobre la cabeza del ave miró a una multitud de personas que venían hacia donde él estaba, venían en masa, vestidos para la guerra, montados sobre ciervos¹⁴. La constelación del Mastelejo, continúa la misma autora, "representa el instrumento para encender el primer fuego del ciclo temporal de 52 años en la ceremonia del Fuego Nuevo. De esta manera, el séptimo presagio anuncia el cambio de era. La nueva luz se acerca y será creada después de la conflagración sagrada, equiparada a los últimos momentos del Apocalipsis", que es lo que vemos en el ave visionaria de María Sosa, la cual desglosa imágenes que van de la caída del Templo Mayor de Tenochtitlán, a la esclavitud, la doble discriminación que sufre una mujer indígena debido a la implantación de los cánones de la estética europea.

El otro presagio que la misma artista utiliza es el octavo: "Muchas veces aparecían gentes monstruosas, de dos cabezas, pero con un solo cuerpo. Las llevaban al *Tiillan calmecac* para mostrarlas a Motecuhzoma, pero cuando las había visto, desaparecían." En la página electrónica de la artista, ella explica que tener dos cabezas implica, probablemente, una doble voluntad y una doble dirección de conducta; es por ello que "considerar al hombre bicéfalo como un claro testimonio de la violencia subjetiva de la Colonia en América, de la tensión entre formas distintas de ver y concebir el mundo que ocasionan sujetos perdidos en el tiempo y perdidos en la voluntad, perdidos en identidad, encontrados en la violencia que les fue impartida y que replican incesantemente contra su cuerpo y los cuerpos, 500 años después". A partir de esas cabezas perdidas



13

una de otra, se suceden las atrocidades que vivimos en México y que escribe en el cuerpo bicéfalo de la pieza como las siguientes:

16 de septiembre 2018, deambula por diferentes zonas de la Zona metropolitana de Guadalajara, un tráiler con 157 cadáveres no identificados [...]

Desde 2006 a 2016 fueron descubiertos casi 2 mil entierros ilegales donde criminales desaparecieron personas. infraestructura del Instituto Jalisciense de Ciencias Forenses.

"—Mi función específica dentro de la organización es hacer el trabajo del pozole, que consiste en que los miembros de las diferentes células de la organización me llevan cadáveres para que sean disueltos en una solución que se prepara a base de sosa cáustica y agua".

Es la declaración de Santiago Meza López, hombre casado, de 45 años, padre de familia, albañil retirado, originario de Sinaloa —cuna del cártel del mismo nombre— y con domicilio en Baja California, donde trabajaba para Teodoro García Pimentel, alias El Teo, capo del cártel que dominaba la ciudad fronteriza de Tijuana.

13.- Demián Flores, 01, de la serie *Destrucción de las indias*, 2016.

¹⁴ Magaloni-Kerpel, Diana, *op cit.*

Una vez más, así como Flores, Sosa utiliza las fuentes y ese cambio radical en el decurso de los acontecimientos, implícito en esa narrativa, para denunciar las atrocidades del presente.

Finalmente, dos figuras emblemáticas de la Conquista, Malinche y Cortés, son corporeizadas por Jimmie Durham, artista de origen cherokee. Entre bella y trágica, su Malinche dialoga con los mitos creados en torno a la figura histórica y a su imagen contradictoria. Inspirado primero en Pocahontas, como una salvaje civilizada y convertida en objeto sexual a través del cine de Hollywood, después de vivir en Cuernavaca en la época de oro de la izquierda ilustrada, de convivir con figuras como Iván Ilich y de mirar los murales del palacio de Cortés, Durham llega a pensar que la historia de México se sintetiza en esa figura femenina: una mujer indígena colonizada, esclavizada y acusada de traición. Esclava poderosa, sobre todo a partir de lecturas contemporáneas, traidora venerada, madre arquetípica asesina, la Malinche de Durham es un ser complejo que ensambla las dudas sobre el origen de un proceso de colonización continuo donde no han dejado de sucederse los esfuerzos de las naciones originarias para subvertir los proyectos coloniales. Ambos personajes del arte mural mexicano y representados desde el inicio del movimiento mural en el Colegio de San Ildefonso por José Clemente Orozco en 1924, son para Durham precursores de la pregunta: "¿qué tipo de yo tenemos y qué tipo de otro es el otro?". Triste y con media cara de piel de serpiente, la escultura de la Malinche presenta interrogantes, mitad conquistada pues usa sostén rosa, mitad india por el

uso de las plumas y las cuentas, no narra su capacidad como traductora y estratega de la otra guerra: la de los indígenas tributarios de los mexicas que también buscaban, como los españoles, derrocarlos.



14



15

A Malinche la acompaña un Cortés quien para Durham fue, "durante mucho tiempo, [...] solo una cara. Hice muchas capas diferentes que estaban teñidas de manera diferente, así que cuando lo lijo, se ve re-

pugnantemente como carne, si la carne fuera muerta y petrificada. Quería que se viera monstruosamente malo y codicioso, como si quisiera México"¹⁵. Este retrato de Cortés que realiza Durham es una máquina destructiva de guerra, con torso de metal y rostro inexpresivo; tiene ruedas para moverse y conquistar nuevos territorios. Aunque Cortés logró su cometido sólo gracias a su alianza con los numerosos pueblos enemigos de los mexicas, en una parte del imaginario nacional, sigue siendo el villano predilecto de la historia, un militar conquistador, un oportunista, un asesino y un destructor de civilizaciones que, sin embargo, transformó el mundo gracias a sus hazañas épicas. En esta obra, Durham enfatiza la movilidad maquina del personaje, una presencia no humana, mitad mito, mitad historia le permite habitar diversas narrativas.

Si lo planteado hasta aquí son algunas visiones de la Conquista desde el punto de vista individual, como contrapunto etnográfico me parece fundamental mirar hacia un ejercicio reflexivo colectivo, en este caso las danzas. Después de 500 años, las danzas de conquista son absolutamente vigentes y contemporáneas. Tan insertas en la modernidad como en las esferas de lo mítico, las danzas como un sistema de la expresión dancística sobre la Conquista son un arte complejo. Estructurado en mitades, dos bandos que se oponen, este sistema juega con los tiempos, los lugares y la ontología de los seres, también de las cosas así como de la materialidad del mundo. Además, son creaciones en movimiento para la reflexión sobre el pasado, el presente y el futuro.

14.- Jimmie Durham, *Cortez*, 1991.

15.- Jimmie Durham, *La Malinche*, 1988-1991.

¹⁵ Cederario digital de la exposición *Jimmie Durham at the center of the world*, Witney Museum of American Art, <https://whitney.org/audio-guides/1907?language=english&type=general&page=1&stop=10>, Sobre la estancia de Durham en Cuernavaca: Jessica Berlanga Taylor, "I'm still sitting at the table: The Cuernavaca Years" en *Jimmie Durham at the center of the world*, Ellewood Anne, Hammer Museum and DelMonico Books, Los Angeles, Nueva York, 2017.





16

16.- Tejorones mixtecos, carnaval de Huaxpaltepec, Oaxaca, febrero 2020. Foto: Natalia Gabayet.

Irónica y contundente, la expresividad dancística ritual permite —dentro de los cánones de un sistema de pensamiento propio— incluir cualquier tipo de cambio radical que presente la historia. Para que un objeto de arte tenga resonancia debe ejercer un efecto en la mirada de cada persona y esta mirada también abarca el cuerpo de lo social; esto sucede con las danzas de conquista, que permiten a los pueblos pensar cada año, como comunidad y como individuos, el momento de inflexión dramática en el curso de los acontecimientos a partir de 1521.



17

17.- Demián Flores, 01, de la serie *Destrucción de las indias*, 2016.

Las danzas de conquista existen en la mayoría de las regiones de México, así como en Centroamérica, los Andes y el Perú, con centenares de variantes¹⁶; como género arquetípico dialoga, juega y lucha con la alteridad, con esos otros que somos también todos nosotros. El conquistador y el conquistado, el que se impone y el que resiste; Cortés, Malinche, Moctezuma, Cuauhtémoc y Alvarado son corporeizados para continuar una negociación que nunca ha terminado y que asume diferentes materialidades. En este sentido, las danzas son una de las formas que toma la cosmohistoria —concepto acuñado por Federico Navarrete— quién propone la existencia de “[...] diversos mundos históricos, todos reales y anclados en lo que nosotros llamamos naturaleza y también en lo que conocemos como humanidad, pero todos diferentes en sus formas y tiempos, en la manera en que conciben lo que significa ser humano en el devenir del mundo”¹⁷. Desde la perspectiva de la cosmohistoria pueden confluír, sin eclipsarse, los mitos, sucesos concretos, los tiempos y las materialidades de los seres del mundo, una variante de la cosmopolítica mencionada anteriormente.

En estas puestas en movimiento de la historia que son las danzas de conquista —de las cuales se tiene el primer registro en 1566¹⁸— tienen una estructura común que permite agruparlas y que consiste en los enfrentamientos en dos bandos, cuyas batallas y negociaciones se repiten aunque su representación no sea la misma y los datos históricos varíen en el contenido de una a otra. Por ejemplo, en algunos casos como en la danza mixteca de los Tejorones de Pinotepa Nacional aparece un Pedro de Alvarado

¹⁶ Bonfiglioli, Carlo y Jáuregui, Jesús, *Las danzas de conquista. México contemporáneo I*. Fondo de Cultura Económica, México, 1996. P. 7

¹⁷ Navarrete, Federico, *Historias mexicas*. Turner Noemia, UNAM, México, 2018. P. 22.

¹⁸ Orozco y Berra, Manuel, *Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales, y seguida de un extracto de los mismos documentos. Por el licenciado D...*, Tipografía de R. Rafael, México, 1853. P. 38.

con viruela, pero no muy lejos de ahí, en la costa donde se asientan los Pueblos Negros, en el pueblo de Huehuetan y en una danza de conquista llamada los *Apaches*, aparece un barco en el que suceden batallas de signo diferente. El barco, asociado entre los afrodescendientes a la narrativa sobre el origen de los pueblos negros de la región, plantea a través de esta danza una lectura distinta pero complementaria a la que representan otras danzas de conquista¹⁹.

La caída de Tenochtitlán, así como las relaciones de fuerza y enfrentamiento toman, de acuerdo a cada versión, un camino diferente, como lo manifiestan en su magnífico libro *Las danzas de conquista*, Jesús Jauregui y Carlo Bonfiglioli, quienes explican que en la libertad interpretativa la narración puede diferir en quién es el bando ganador —a veces el conquistador, a veces los pueblos originarios—, pero donde siempre se pone en escena el nacimiento del mestizaje²⁰. A cada región su pasión y particularidad, por ejemplo, en Santa Ana del Valle en Oaxaca, versión proindígena, la historia se mezcla con el enfrentamiento entre zapotecos y mixtecos²¹, mientras en la danza de Chichimecas de San Miguel de Allende se le da cuerpo a los indios "salvajes" del norte, en una representación que oscila entre el orgullo y el temor que nos recuerda la imagen que de estos personajes históricos se presentan en los códices²².

Además del tinte bélico y las metáforas del mestizaje, el tercer tema central que se reflexiona a

través de las danzas es el de la evangelización. Este se escenifica como un código moral en el que se enfrentan las fuerzas del bien y del mal a partir de personajes y pasajes bíblicos, como es el caso en Tabasco de la danza de David y Goliat. En este sentido, las danzas de moros y cristianos tratan del conflicto religioso entre páganos idólatras y cristianos conquistadores, por lo que se consideran parte del gran conjunto de danzas de conquista, en el que la confronta-



18

ción étnica es el polo semántico del conflicto, como dicen Jauregui y Bonfiglioli.

Así, aunque se trate de aquello que Foster²³ llama cultura de conquista, importado de España, lo que se procesa en estas tierras son momentos o dinámicas históricas con símbolos actuales²⁴. Un ejemplo específico desde el punto de vista etnográfico de lo que aludo es el de los mixtecos de la costa de Oaxaca, pues a pesar de que



19

en la producción de las artes en México por lo general no se pinta, no se nombra, no se esculpe a la población de origen africano que llegó a estas tierras con Cortés, es a través de ciertas danzas que los pueblos originarios lo hacen.

Si el arte de corte europeo sobre la Conquista, aún aquel que se reconoce sincrético pero en manos de los tlacuilos nahuas, como los códices, borró la imagen de la tercera raíz —a excepción de raros ejemplos como el código de Azcatitlan y por supuesto los cuadros de castas— son los pueblos originarios, a través de las danzas, quienes los integran a su visión del mundo. Por ejemplo, las *danzas de negritos*, que existen en todo el territorio nacional, aunque llamadas así, la referencia histórica que llevan a cabo con respecto a la llegada y ocupación de las personas de origen africano se mezcló con la religiosidad local; y en muchos de los casos entran en la definición de danzas de conquista.

Para entender mejor cómo funciona la danza como maquinaria de relación con la alteridad, expondré brevemente el sistema de transformaciones que conforma el ciclo anual ritual de los mixtecos, como un ejemplo paradigmático que incluye la versión local de la danza de moros y cristianos, subgénero de las danzas de conquista, en la que los afrodescendientes son protagonistas.

La secuencia ritual que ha trabajado a profundidad Francisco Ziga²⁵, comienza con el carnaval a fines de febrero, en la que los Tejorones, una especie

18/19- Tejorones mixtecos, carnaval de Huaxpaltepec, Oaxaca, febrero 2020. Foto: Natalia Gabayet.

¹⁹ Mvengou Cruzmerino, Paul Raoul. *El barco afroamericano: memoria y resistencia*. REA. No. 3. Diciembre 2016. Dossier Culturas e Identidades Afroamericanas. ISSN: 2387-1555. www.iiacyl.com/rea

²⁰ Bonfiglioli, Carlo, Jáuregui, Jesús, *op cit.* P. 7.

²¹ Bonfiglioli, Carlo, Jáuregui, Jesús, *op cit.* P. 8.

²² Bonfiglioli, Carlo, Jáuregui, Jesús, *op cit.*

²³ Foster, George M., *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962 (1960).

²⁴ Bonfiglioli, Carlo, Jáuregui, Jesús, *op cit.*

²⁵ Ziga, Gabriel Francisco, *El castillo de naipes: tiempo, sujeto y desarrollo*. Tesis de Maestría en Ciencias en Desarrollo Rural Regional. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo, Estado de México, 2005. P 152. *Ritualidad y temporalidad en horizontes culturales diferenciados: la Costa Chica de Oaxaca*. Tesis de doctorado en Ciencias Agrarias. Universidad Autónoma Chapingo. Chapingo, Estado de México, 2013. P 123.

de espíritus del mundo de abajo, fértiles y jocosos, emergen, al inicio de la temporada del ciclo agrícola, en el pueblo de San Andrés Huaxpaltepec con máscaras de afrodescendientes para representar el calvario de Jesucristo. En el mismo contexto ritual rememoran el choque entre el mundo ñuu savi, representado por el protagonismo del jaguar y el mundo de la ganadería, modo de subsistencia que acompañó el desembarco de las personas de origen africano esclavizadas, y la invasión de los extranjeros —*Tojo* en mixteco, raíz del término Tejorón—. La ganadería que se introduce en la región a partir de la Conquista, y que es la razón de la llegada los afrodescendientes, provoca un cambio histórico radical entre una cultura que hasta ese momento se desarrolla exclusivamente en torno a la milpa. Ese cambio que se piensa todavía después de tantos siglos a través de la danza, redefine en la distribución del mundo, la aparición de los nuevos interlocutores, entre ellos, la población afrodescendiente. El mismo Jesús que llevaba la máscara negra y la cruz durante la fiesta ancestralizada, que es el carnaval durante el ceremonial de la petición de lluvias, meses más adelante, en su personificación de Cristo negro o Tatachú, como le llaman, pide la lluvia en el cerro acompañado de su tigre, ese tigre dueño de las aguas del inframundo. Finalmente cuando termina el ciclo temporal de siembra, en la fiesta de San Andrés, patrono del pueblo, que se une con las celebraciones a los muertos, aparece su versión de *moros y cristianos*, la danza de Chareos, donde se representa a un tigre derrotado por la evangelización; en ese mismo contexto narran también cómo llegan los negros a la región vestidos de caporales

de la ganadería y se instituyen como Tejorones. Así entonces, de febrero a noviembre, tiempo durante el cual se prepara la tierra y las semillas, se siembra y se cosecha, sustento material y divino de la vida, también se escenifica la visión y experiencia del devenir del pueblo mixteco, personificados a través de un tigre benefactor y alabado que es derrotado y vuelto a nacer cada año, en un tiempo cíclico en el que se piensa el cambio radical de la inflexión histórica de la Conquista.

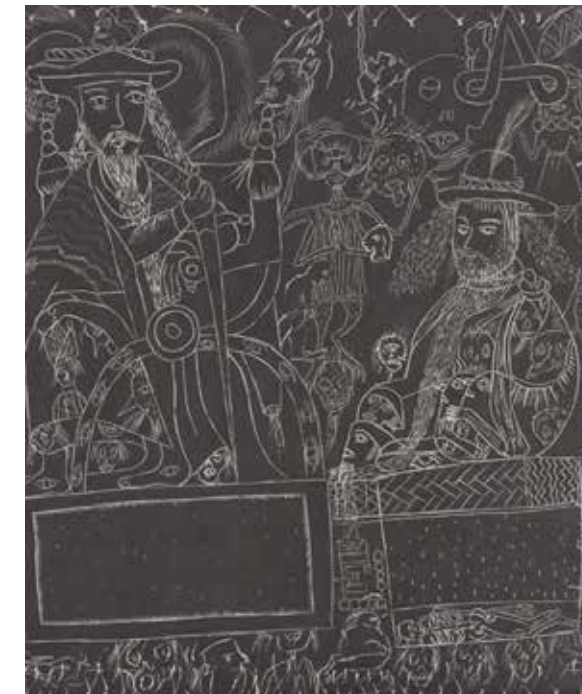
Esta descripción interpretativa tiene por intención mostrar la imbricación de mundos, de tiempos y de personajes, en la que los pueblos experimentan ese



20

20- Tejorones mixtecos, carnaval de Huaxpaltepec, Oaxaca, febrero 2020. Foto: Natalia Gabayet.

momento dramático de la Conquista por medio de la expresión corporal, imbuida con la lucidez de la sátira, la solemnidad performática, la metamorfosis, la imitación y por supuesto la utilización de símbolos discretos y por demás obvios para pensar desde la comunidad. Es a través de las danzas, una de las artes comunitarias, entendida como la materialidad de un sistema de pensamiento que incluye estilo, narrativa y cierta morfología, que se permite el diálogo con la otredad, es decir con los "recién llegados". Así entonces, considero que la Conquista, en uno de los ámbitos de expresión más importantes de las naciones originarias, toma cuerpo y sentido desde lo comunitario, lo colectivo, mientras



21

21- Sergio Hernández, Sin título, de la serie *Diálogo Purépecha*, 2015.

que algunas expresiones individuales de artistas contemporáneos suponen una nueva interpretación, la cual, sin embargo, establece un vínculo profundo con las manifestaciones de la cultura comunitaria. Por ejemplo, si la danza le da cuerpo a un jaguar, que comienza poderoso y va haciéndose débil durante el ciclo ritual, da pistas sobre la debacle o transformación de una cultura que resiste y se renueva cada año, la misma hecatombe civilizatoria que anuncian los presagios que María Sosa incluye en sus obras.

Para concluir: la danza como un universo propio se entrelaza con otros, mientras que en el arte contemporáneo sucede algo similar y en cada obra, donde el tema de la Conquista oscila entre una crítica tanto al presente como al pasado, el uso de los datos históricos es instrumentalizado de manera similar, lo cual enfatiza la utilización de las herramientas de la cosmopolítica para navegar entre tiempos, para dialogar y resistir entre culturas. La diferencia entre ellos radica, desde mi punto de vista, en que, si los artistas hacen uso de la técnica de las artes occidentales, en la danza como arte colectivo, la alteridad que representa ese otro mundo se integra como contenido dentro del engranaje de las tecnologías del movimiento cíclico del cosmos. Parecería que los artistas individuales al denunciar a Occidente en su arte rompieran con éste, pero no lo hacen pues se mantienen en las tradiciones que representa el sistema de las artes. Los artistas como individuos se integran a ese sistema, mientras que el colectivo incorpora continuamente ese "nuevo mundo" a su propio sistema.

