

Visibilizar el arte totonaco: Las danzas entre el folklore y la ceremonia ritual

Make Totonaco art visible: Dances between folklore and ritual ceremony

Martell León Jesús Alberto✉

✉ Autor para correspondencia: jesuslaberto35@hotmail.com

Recibido: 15/04/2019

Aceptado: 15/05/2019

RESUMEN

Este artículo emerge de la investigación de carácter exploratorio realizada a partir de enero de 2017 a 2019 en la región del Totonacapan, denominada “Producir, reproducir y resignificar las artes regionales. Para no quedarse sólo con la dimensión espectacular y turística fue necesario articular diversos saberes interdisciplinarios que giran alrededor del patrimonio cultural, el arte indígena y la perspectiva de género; de tal forma que permitió una comunicación intercultural con los autores de las danzas del Totonacapan.

Palabras clave: Espectáculo, Festividad, Tradición.

ABSTRACT

This article emerges from the exploratory research carried out from January 2017 to 2019 in the Totonacapan region, called “Produce, reproduce and resignify regional arts. In order not to remain alone with the spectacular and tourist dimension, it was necessary to articulate various interdisciplinary knowledge that revolve around cultural heritage, indigenous art and gender perspective; in such a way that it allowed an intercultural communication with the authors of the Totonacapan dances.

Keywords: Show, Festivity, Tradition.

INTRODUCCIÓN

Patrimonio cultural. Acercamiento desde la poscolonialidad. Los estudios críticos del patrimonio cultural desde los debates de la poscolonialidad, comprometen o al menos obligan a ser conscientes de la realidad social y la postura que adoptamos al trabajar directa o indirectamente en este campo; pues la visión poscolonial desenmascara, hace consiente nuestros intereses alrededor de un proyecto de patrimonio/patrimonialización; pues sitúa discusiones que atraviesan la arena política, las lógicas de mercado, en ámbitos transnacional, nacional y translocal. Todo lo ahora dicho tiene como referente el texto de Kaltmeier y Rufer (2017) que han estudiado el campo del patrimonio desde la condición particular de América Latina

Así que, los estudios se centran en mirar el patrimonio como proceso y práctica política. Cabe destacar que una de sus lógicas es despolitizar el trabajo que gira alrededor del patrimonio cultural para continuar sosteniendo de forma velada la lógica colonial de los Estados poscoloniales, aún de aquellos países que se autodenominan multiculturales; no obstante, como respuesta, de acuerdo a Crespo, Rufer y Kaltmeier, las comunidades resignifican y devuelven el gesto de "patrimonialización" con la versión de su memoria.

La dimensión del arte indígena.

Las expresiones artísticas eurocentricas se fundamentan en un primer momento en una disciplina que se ha denominado "Estética. El pretender que la Estética (occidental) se posicionara como un saber universal, de acuerdo a Adolfo Colombres, se impuso una visión, excluyendo y negando visiones estéticas

de otras partes del mundo, que dio como resultado la legitimación de cierto tipo de arte denominado Bellas artes.

“Dicha civilización no aprovechó tan notable ventaja para avanzar hacia una teoría universal, confrontando sus conceptos y modelos con los de otros pueblos. Prefirió imponerlos como un discurso único, que no sirvió para comprender la producción simbólica ajena, sino para oscurecerla, para borrar o devaluar los sentidos que los otros habían construido a lo largo de una historia a menudo Milenaria” (Colombres, 2014).

Por otro lado, analiza que la idea de lo estético se experimenta de forma distinta en cada grupo cultural, de modo que, arremete contra el etnocentrismo de la noción de la función estética al afirmar lo siguiente:

“esta suele definirse por oposición a lo utilitario, y se presenta, desde tal punto de vista, como gratuita, aunque en verdad no lo es. La función estética conforma, como vimos, un tipo de función simbólica que, al añadir elementos a lo utilitario busca potenciarlo, para que cumpla mejor su finalidad” (Colombres, 2014, pág. 299).

Además, manifiesta que en el arte de las minorías étnicas su función estética se relaciona con otras funciones.

El arte de una minoría étnica está esencialmente vinculado a su mundo simbólico y sus prácticas

visuales. Puede, en todo caso, romper con estas últimas, pero no con el primero...Debe moverse en la estructura del imaginario social y, de hecho, confrontarse con la estética dominante, desplegando de algún modo su identidad (Colombres, 2014, pág. 476).

Por su parte, Guillermina Ortega (2017) identifica los agentes que intervienen en el arte occidental, que han sido interpelados por la emergencia del otro. “El mainstream occidental contenía al sistema que engloba al arte: curadores, críticos, teóricos, gestores, organizadores de exposiciones, etcétera; sin embargo, desde finales del siglo pasado se inició un discurso global acerca de lo multicultural, un aparente interés acerca de lo diferente, la alteridad, lo otro” (Ortega Vargas, 2017, pág. 39).

Estos cambios en occidente, como ella destaca también influyeron en la forma de organizar los saberes con la aparición de los denominados estudios culturales que posibilitaron la emergencia de los estudios visuales. La consecuencia de estos estudios es que permitieron cuestionar disciplinas tradicionales como a sus conceptos centrales; de forma especial a la historia del arte y la estética.

De la historia del arte cuestiona, entre otras cosas, el control de las subjetividades y denuncia que el concepto de arte y de artista, así como sus estructuras sociales son de matriz occidental; De modo que se empujó a pensar que quien deseara formarse para convertirse en un mejor “artista” debía realizarlo en las metrópolis.

Esta manera de asimilación de la historia de arte universal es la enseñada en las academias de arte hasta la actualidad, principalmente en el

siglo XX. La consigna era hacer una producción similar a las corrientes estéticas de Europa o EUA, por lo que toda producción realizada fuera de las grandes urbes era vista con discriminación e inferioridad, (Ortega Vargas, 2017, pág. 45).

MATERIALES Y MÉTODOS

Se usó una metodología de corte cualitativa, con el método etnográfico. Con la participación de estudiantes invitados fuimos analizando el instrumento construido, y emprendimos las primeras reuniones y visitas a personas de las comunidades. Durante ese periodo se exploraron comunidades de la Sierra (cabeceras municipales como Coyutla) y de la Costa (ejemplo, la localidad de Adolfo Ruiz Cortines “el Aguacate”) donde emergieron la alfarería y las danzas, como temas que por conveniencia decidimos trabajar, con el paso del tiempo se fue ampliando el trabajo a otras comunidades.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Las danzas del Totonacapan hoy. Entre cambios y continuidades

Encontrar explicaciones sobre el por qué y para qué danzan los totonacos de Veracruz en un contexto donde se han desarrollado relaciones interculturales asimétricas no es tarea fácil debido a la erosión, imposición, hibridación de elementos culturales, políticos y económicos, se dificulta la obtención de una respuesta unívoca. Lo anterior se demuestra a través de los resultados de una investigación empírica de carácter exploratoria desarrollada desde agosto del 2017 a la fecha. Sirva los casos de ejemplos que se presentan a continuación para identificar los cambios y continuidades de estas expresiones culturales del Totonacapan. Por

ejemplo:

La ejecución de la “danza” de los voladores desde antes de la colonización de los españoles se relaciona con la madre tierra y en general con la naturaleza. De forma especial se vuela para que existan buenas cosechas y lluvias. Aunque algunos danzantes le añaden otros sentidos complementarios o más ajenos a su matriz cultural; por ejemplo, puede ser que lo hagan por una conciencia política a manifestar que ejecutan la danza para conservar la cultura como lo hizo un entrevistado perteneciente a la danza de los Negritos de la Costa, quien dijo que lo hace “porque surge como una práctica cultural de la comunidad” (N1).

También se observa la presencia de un sincretismo religioso que implica la apropiación de algunos espacios para danzar. Por ejemplo los entrevistados de la danza de los Quetzales y Quetzalines manifestaron que se danza durante las fiestas patronales. En contraste con la respuesta de los Voladores al expresar que la suya corresponde a una danza de petición, estas últimas se realizan como forma de agradecimiento a las cosechas, y también se refiere —que la danza (el danzante) es una ofrenda/ representa un adorno en la fiesta patronal.

Por otro lado, a partir de la respuesta de un entrevistado, de la danza de los Tejoneros, se puede interpretar que participa en esta expresión por un goce estético junto a una valoración histórica como lo menciona a continuación “Pues porque me gusta, ya que mi padre lo hacía, y con más razón lo hago, ya es de generación y no de ahorita”. En relación a la valor histórico, que podemos relacionar desde una mirada externa como parte del patrimonio cultural, los entrevistados lo manifiestan como “nuestra cultura, lo que dejaron nuestros antepasados”(T1)

Pa lakata li ta tantlikan,
xpulanchu dios ta li
lilakgachixkuikan, ama ta
tantlin limaxtukan la
akgtum likaxtlawan anka
la fiesta patronal, tantlinin
como la likaxtlawan
litaxtukgo por eso chu
liwankgan nak
maktantliya li katitum na
maktantliya ni par katuwa
par tuku...¹(MuQH1)

También reconocen algunos saberes axiológicos y espirituales que guían el comportamiento de los danzantes como la devoción, concentración, decisión, fuerza de voluntad, gusto, dedicación para aprender.

En contraste se destaca algunos cambios que explican algunas razones del por qué se danza actualmente. Por ejemplo danzar para algunos es como un trabajo que debe pagarse con dinero o recibir un apoyo; sin embargo, esta visión no es aceptada por todos pues algunos danzantes también visibilizan que el fomento de esta práctica por algunas instituciones ha erosionado antiguas formas de organización comunitaria; por ejemplo, “la gente trabajaba en el campo, la gente practicaba mano vuelta, tú me ayudas yo te ayudo, entonces la gente decía vamos a invitar a un caporal (V1).

Otros cambios presentes en relación a la obtención de la vestimenta del danzante contrasta con lo que sucedía en el pasado:

Xlata xa pulh wa xa lakgkgolon man
xta tatamaway putum xtamowo
tuku xmalakaskin por eso nix

¹ El por qué de la danza es, que hoy en día le dan gracias a Dios, la danza representa un adorno en la fiesta patronal, los danzantes también son un adorno por eso es que se dice que cuando vas a danzar tienes que respetar la danza no tienes que hacer cosas malas.

kgalhikgo takllhuwit per chu lanchu asta lakaskini taswau na maskawiya na tantli na maxkiya xtalhakgan na kaxyoya, na xokgoniya xkilhtamaku chu na tantli, ki la makalaktlowahl tsukulh tanu apoyo Tajin por eso.

chu kit palakata lanchu la ta tlaknan ni axni matajinan , chun kuani tantlin nak lismani nak tu ki tlopotu par chunta nak lismani por eso kit nik tlaja lata niku kin lenkan ,nachuna kuan par natlajayaw putum pues putum katlajaw, tantlinin na nak tlajay, porque par akit nak tlajay per wixinin ni ki lastaniyaw tantlin kon tlajama nitu nak ki tlow kit sextu, wixinin tantlinin ki kilalakgachixkuimanaw, akit pulama per ni tu nak tlow kit.²(DH1)

También hay modificaciones internas en cuanto a los roles del grupo de danzantes, donde algunas figuras comunitarias empiezan a desaparecer: “Ahorita quien lidera la danza es el caporal. Existía la presencia del casero que es la persona que presta la casa para ensayar; además era el responsable de buscar las salidas, agendar las fechas y buscar las fiestas patronales donde se iría...Alineándolos era Caporal, Casero y Músico los que estaban al frente de la danza”(N1).

Por otro lado, es cada vez más presente la

²² Hace tiempo los abuelos compraban todo lo necesario por eso no había problemas pero hoy en día hasta necesitan sueldo, le vas a pagar así van a bailar, también entregas traje para vestirlo...afectó que empezó a llegar apoyos de Tajin, por eso que actualmente cuando toco no cobro; así es como le digo a los bailarines, me acostumbraré a cobrar y ya no voy a querer ir si no me pagan; por eso no gano nada donde sea que me lleven, también digo que si vamos a ganar pues todos ganemos, así como los bailarines yo también, porque si solo yo voy a ganar, pues ustedes no me seguirán como bailarines porque yo estaré cobrando, sólo no puedo ir a hacer nada.

participación de un mismo bailarín en dos o más grupos de diferente tipo de danza para poder completar el número de integrantes mínimos para su ejecución.

En relación a la temporalidad y el espacio para el caso de los voladores refieren que bailar se hace en tiempos de preparación de la tierra “los viejos decían cada cosa tiene su tiempo cuando debes ir a ofrendar pedirle los permisos espirituales” (C1).

En cuanto a la resignificación del sentido de la danza, las instituciones relacionadas con gestionar políticas inter-culturales contribuyen en este proceso. Por ejemplo, se encuentran los grupos de bailarines que participan en eventos de las escuelas, festivales coordinados por instituciones y organizaciones públicas. Esto implica que al ejecutar la danza en diferentes espacios y fechas, en cada momento su significado es distinto. A veces bailar se le considera como una demostración-presentación; sin embargo hay momentos especiales que se reconoce como una ceremonia-ritual.

Sin embargo hay bailarines que cuestionan que la danza se ejecute fuera del contexto de la ceremonia ritual, en especial cuando ésta se inserta en otras lógicas como por ejemplo las que dicta el mercado internacional.

Ayer vi, ¡que lastima! fueron a zona arqueológica a pedir cosechas, allá en las pirámides no debe ser así, tenían que acudir a la milpas porque estas pidiendo cosechas. Si tú vas a pedirle o adorar en un piedra no es el momento, para pedir cosechas en medio de la milpa haces un cuadro le pondrás en medio los pulcales, vaso de agua , café ,una veladora y vas a invocar la madre tierra y al universo y le estas dando de comer por todo el

daño que se ha hecho (C1).

En cuanto a la participación de las mujeres, cada vez más tienen una mayor participación en las danzas, sin embargo, todavía enfrentan ciertos rechazos al ejecutarla. Por ejemplo, el Centro de las Artes Indígenas facilitó la producción de un video titulado Voladora (Campero, 2007), en éste se presenta el caso de Viviana Guerrero García, Voladora de Zozocolco de Hidalgo quien manifestó que desde muy chiquita le gustaba la danza; no obstante, le enviaron una carta a su caporal donde se le prohibía continuar volando a su grupo de mujeres. La explicación de la carta refería al papel de la mujer en los rituales de la danza:

...La participación de la mujer trae la mala suerte ya sea en los partícipes o para una comunidad entera, donde quiera que se meta una mujer hecha a perder todo por lo que carecen de madurez y son emotivas, imprudentes ilógicas, peresosas, inestables y además pecadoras, la burla social porque ellas la provocan. Si seguimos el modelo de los caporales de Zozocolco y Cuetzalan que han doblado las manos ante la insistencia de las mujeres a formar parte del ritual muy pronto veremos a mujeres desnudas volando. Esto acabará de plano con nuestra tradición poco a poco...
Atentamente

Oaxaca Oaxaca, 28 de marzo de 2007...visto en Voladora (Campero, 2007)

Una explicación más regional permite comprender como se miraba a la mujer en relación a las danzas del Totonacapan y por

ende no se les permitía ejecutarla.

Anteriormente estaba prohibido que dancen las mujeres; las celaban mucho porque en aquellos años quedó prohibido que la mujer no podía participar en la ceremonia la mujer porque pensaban que era la distracción de los jóvenes, los iban a distraer, confundir y a romper la concentración... yo tuve mujeres danzantes, un grupo mixto pero con respeto... con las muchachas se desintegró porque se casaron y no les permitieron volar (C1).

Casi 12 años después, en el transcurso de la presente investigación se aplicaron algunas entrevistas y cuestionarios a mujeres de comunidades de la sierra, sobre todo en la cabecera municipal de Mecatlán, la Escalera, Filomeno Mata y la comunidad de El Crucero. Se destacan los pocos años de edad de las mujeres. Una primer dificultad es manifestarle de manera explícita o indirecta que las mujeres no deben danzar:

- En el caso de una danzante Toreadora de 12 años de Mecatlan mencionó: “A veces te dicen que no debes bailar por ser mujer” (TM1).
- Por su parte la danzante Quetzal de 13 años, “A la hora de ejecutar la danza nos enfrentamos a la burla, algunas personas dicen que porque soy mujer pero a mí me gusta danzar” (QM1).

Otras veces se les permite participar salvo en algunos espacios sagrados o cuando la danza se encuentra en el contexto de ceremonia-ritual; por ejemplo la respuesta de una mujer de 14 años del Crucero manifestó “mi grupo baila en la milpa cuando se van a cortar los tarros pero las mujeres no deben asistir y nosotros no participamos en ese momento (QM2).

Con respecto a la opinión de algunos caporales

hombres sobre la participación de las mujeres en la danza, van desde quienes opinan que, si participan las mujeres, pero juegan otro papel: “...en cuestión de las mujeres era en atender a los danzantes y hasta ahí nada más la participación de las mujeres era muy poca” (N1), y los que se abren a incluirlas como parte de su grupo no sin recibir cuestionamientos por esa apertura.

Hasta hoy ya se permite la danza de mujeres, una vez me quisieron demandar porque había corrompido la ceremonia es repetirla no importa quien fuera, yo para formar pedí prestado por todos lados y no me quisieron prestar porque decían que estoy corrompiendo y destruyendo la ceremonia fue ahí el porqué ahuyentaron a las mujeres digo yo que culpa tiene las muchachas por los descuidos de otras personas, pero cuando tu estas concentrado no pasa nada (C1)

En contraste en la región a primera vista existe una danza especial de mujeres denominada Xalactsu; Sin embargo, apareció una objeción de una danzante perteneciente a este tipo de danza de Mecatlán, que al parecer no siempre fue de puras mujeres.

La costumbre de aquí de Mecatlán hoy ya se está terminando. Cuando nació un niño o una niña los padres se ponían muy contentos; entonces, para que ese niño crezca bien, no tenga problemas, no se enferme y no le pase nada, pues se compromete, y como era la costumbre de que le tenían que hacer su fiesta; entonces, los que tenían dinero pues lo hacían al momento pero los que no, nada más se hacia una poquita comida y

ya se iba un año o dos y hacían la fiesta. Allí ya intervienen todos los papás de la muchacha papas del muchacho, abuelos, padrinos toda la raza se junta, y por eso, es que es hombre y mujer, no nada más es mujer. Hoy se acostumbra aquí, porque allá en el Tajín no quieren hombres y nada más quieren 12 personas. Dígame nosotros ahorita somos 26, pura mujer porque nos hemos olvidado del hombre; ahora nos vemos mal. A mí no me gusta ahí bailando mujer con mujer, yo quiero con un señor , con mi pareja (X1).

CONCLUSIÓN

Como se observó en este trabajo, la cosmovisión que alimenta las danzas de la cultura totonaca interactúa con otros saberes, lógicas e intereses que ha llevado a los totonacos a negociar, resistir, conciliar con otras culturas y la economía global. De modo que, estos no se pueden visibilizar como victimas sino como verdaderos protagonistas activos para conservar, regenerar, innovar las danzas.

Lo anterior permite hablar no sólo de un sentido de la danza sino de múltiples sentidos que oscila entre el esencialismo estratégico para resistir y favorecer el control cultural del patrimonio de las comunidades hasta caminar hacia el diálogo interactoral e intercultural en espacios dentro de la lógica de la economía nacional e internacional, En este sentido, paulatinamente la emergencia de las mujeres danzantes con el paso del tiempo es más representativa.

LITERATURA CITADA

Colombres, A. (2014). Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. México: CONACULTA.

Ortega Vargas, C. G. (2017). Hacia una cartografía de la visualidad decolonial. Cuatro artistas indígenas contemporáneas

de Norteamérica. Xalapa: REALIA.

Winter, T. (2012). Beyond Eurocentrism? Heritage conservation and the politics of difference. Obtenido de International Journal of Heritage Studies: <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.736403>

Copyright (c) 2019 Jesús Alberto Martell León



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)