

Política, identidad y ritual: las aristas de las imágenes

*Beatriz Isela Peña Peláez**

Resumen

En el baile de San Miguel confluyen tendencias identitarias que involucran elementos históricos, estéticos y políticos que son referentes culturales del pueblo otomí, donde la tradición se preserva en imágenes vivas; experiencia performática de la lucha permanente entre los opuestos y la complementariedad de los mismos como elemento fundante de la cosmovisión. Analizo el papel político asumido por el baile, preservado hasta el siglo XXI que suma el valor estético y artístico de las imágenes vivas al recurso político y cultural de las mismas.

Palabras clave: baile, combate ritual, otomíes, imagen activada, subjetividad, experiencia.

Abstract

In Saint Miguel dance converges identity trends that involve historical, aesthetic and political elements shown as cultural references of otomies groups, involving tradition as living images; performative experience of the permanent fight between opposites and their own complementarity, fundament of a worldview. I analyse political role assumed by dance, preserved until twenty first century as an addition of aesthetic and artistic value of lived images to political and cultural source of images.

Key words: dance, ritual combat, otomies, activated image, subjectivity, experience.

* Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM [zirtaebalesi@gmail.com]. Agradezco a la comunidad de San Miguel Tolimán por las facilidades para registrar la fiesta y los testimonios; al Programa Doctoral en Historia del Arte, UNAM y al Seminario Papiit *El arte rupestre y la voz de las comunidades*.

San Miguel Tolimán festeja el 29 de septiembre a su patrono, San Miguel Arcángel, en un evento religioso comunitario que integra elementos indígenas prehispánicos como virreinales y aun posteriores. La diferenciación de las temporalidades de éstos sólo es posible cuando se fragmentan y se ponen en contexto, apuntalados con referentes históricos que determinan participación y rechazo a mercedes y propiedad de tierras, privilegios y dignidades.

Esta festividad es una profusión de imágenes en movimiento donde el elemento performático participa de la afirmación identitaria y de existencia como comunidad tradicional. San Miguel es un poblado otomí que se localiza en Tolimán, Querétaro, en la base de la Sierra Gorda queretana, donde aun antes de la Conquista española del Septentrión habitaban grupos otomíes procedentes de Xilotepec (Bonney, 2009). En 1538 se erigió un convento franciscano en el pueblo vecino de San Pedro, donde poco después se construyó un presidio (Bonney, 2009), poblado fundado apenas seis años por el capitán otomí Nicolás de San Luis Montañés en compañía de Francisco Sánchez y Fernando Mendoza de Luna (Chemín, 1993:23-24).

El poblado de San Miguel fue reconocido como tal desde 1560, aunque los documentos no lo refieran antes de 1590, terminada la Guerra Chichimeca (Chemín, 1993:24); siendo posible que existiera desde 1530 sin haber alcanzado el rango de pueblo por la cantidad de habitantes, que quizá era poco menor a la establecida para ser considerado como tal.

El templo de San Miguel Arcángel es consistente con el barroco queretano del siglo XVIII y aun con detalles del XIX, mas su interior revela modificaciones constantes y detalles que permiten entrever una primera fase constructiva del XVII; su orientación es sureste-noreste (entrada-muro testero), acaso por problemas en el terreno, que impidieron que fuera sur-norte.

El modelo tradicional académico plantea definir teoría, metodología y contexto para abordar el objeto de estudio y realizar su análisis; sin embargo, les propongo una ruptura y ofrezco al lector la posibilidad de conocer dicho objeto desde el inicio, buscando que imagine el espacio y ambiente donde tiene lugar el baile; luego discuto en breve

el contexto histórico y su inclusión como recurso estético y político ligado a la afirmación identitaria desde la mirada indígena, y abordo la teoría con juicios que conducen a la reflexión final.

El baile de San Miguel en la fiesta patronal de este poblado en Tolimán

El 29 de septiembre la liturgia cristiana vaticana celebra a los tres arcángeles con raíces bíblicas: Miguel fuerza de Dios, Gabriel mensajero de Dios y Rafael salud de Dios; por lo cual, muchos pueblos que tienen a San Miguel como advocación patronal cumplen ciclos de celebraciones comunitarias. En San Miguel Tolimán se realizan acciones desde tres meses antes seleccionando a los que participarán en la fiesta, con individuos de cinco barrios organizados en las diferentes acciones a desempeñar en ésta; una de ellas es el baile de San Miguel.



Imagen 1

Arco de Cucharilla de San Miguel Tolimán, Querétaro.
Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

La fiesta se instala propiamente el 27 de septiembre, cuando se levanta el gran chimal¹ por los cargueros de los cinco barrios;² el chimal es un escudo que funge de fachada efímera en forma de torre con estructura de madera y carrizos cubierta con “hoja de cucharilla”³ revestida con flores, frutos, tortillas y otros alimentos. El día 28 se realizan diferentes danzas, entre las cuales tiene lugar la de San Miguel, que anticipa la recepción de los “toritos” y la llegada de los xitas y los xitales,⁴ previo a la celebración eucarística donde participan los mayordomos y las cuadrillas. El festejo es una manifestación ritual con gran riqueza cultural donde imágenes de algunas pinturas murales de capillas familiares cobran vida; sin embargo, me concentro en el baile a San Miguel, integrando la imagen asumida por los “bailadores” con su vestimenta, el desarrollo de la danza por cuadrilla y el discurso que recitan los grupos que se confrontan en el baile.

Uno de estos grupos viste de rojo emulando a San Miguel Arcángel, que a su vez encarna al ejército de Moctezuma y sus aliados; el otro usa uniforme azul y personifican al ejército de Cortés. De acuerdo con el señor Felipe Flores, los bailadores de ambos regimientos se enfrentan en un combate ritual al ritmo un tambor, una tambora y un violín, que marcan los tiempos en que debe recitarse el guión de cada grupo y realizarse las secuencias de baile y los movimientos escénicos. Cada

¹ Chimal significa “escudo” y según don Erasmo Sánchez: “representa el escudo de San Miguel, con el cual protege a la comunidad”; además de referir al “indio chimal” que proclamaba “adonde quedan los hijos del sol, los muy afanados caballeros a nuestra tierra han entrado con grande atrevimiento de guerra en contra de nosotros. Nuestro dios que adoramos dice [...] que los tengamos bien prevenidos de pedreros y flecheros” (en Bonnefoy, 2009). El chimal de Tolimán es el más alto en su tipo, pues mide más de 20 metros de altura.

² Los cinco barrios son San Miguel, El Molino, Casas Viejas, Higueras y La Loma (Luis Pérez, barrio de los Tecozautla en San Miguel Tolimán, septiembre de 2016).

³ Las hojas de cucharilla conforman el núcleo de las hojas de una agavácea silvestre (*Dasylirion acrotiche*) del Mezquital, el Bajío y la Sierra Gorda, entre otras regiones de América (Charco).

⁴ Los xitas y xitales son diferentes, los primeros casi siempre visten de forma tradicional y los otros también representan a los ancestros y vienen del mismo sitio, aunque se visten diferente y distraen a los presentes con sus travesuras (Marco Peña, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016).

cuadrilla recibe un espacio en la terraza inmediata superior al atrio del templo, divididas en cinco rectángulos continuos.

Los bailadores de los dos ejércitos se comprometen a participar en el baile durante las posadas que comienzan el 30 de junio; éstas son visitas a las casas de la comunidad por los “arcángeles viajeros”,⁵ a modo de peregrinación durante julio y agosto, en cada casa que lo recibe se designa un bailaror niño, adolescente o joven, sean mujeres u hombres.⁶ Cada cuadrilla baila de forma independiente, encadenando el término de una con la siguiente. Inicia la quinta cuadrilla, luego la cuarta y así hasta la primera que corresponde a la sede: San Miguel.

Las cuadrillas se organizan en dos filas de niños y jóvenes; los vestidos de azul se ubican en la mitad cercana al templo, y los de rojo en el otro extremo; los soldados en azul (orientados al suroeste) ubican en el extremo de la fila al representante de Cortés y sus capitanes; los arcángeles visten en rojo y representan al pueblo mexica de Moctezuma y sus aliados; Moctezuma se ubica en la parte más distal al templo (al noreste), junto con el indio Chimal y los principales de los poblados aliados. El ejército de Moctezuma porta una bandera mexicana y el de Cortés una española.

Los bailadores del ejército de Cortés portan uniforme azul marino, vestido para las mujeres y para los varones gorro con bandas en amarillo oro, pantalón y casaca con bandas en los lados de los brazos y piernas en amarillo con cinta roja al centro; los generales llevan charreteras en dichos colores; las mujeres llevan abanicos de plumas amarillas con franja roja al centro; todos portan una banda cruzada en el pecho en amarillo con línea roja al centro; los colores señalan la filiación española; en su mayoría usan zapatos negros. Como capitanes se evocan los nombres de Cortés, Alvarado, Tejada, Solís, Alférez, además de soldados y españolas (Bonney, 2009).

⁵ Los arcángeles viajeros son pequeñas esculturas del Arcángel Miguel y representan a las comunidades.

⁶ Felipe Flores, violín de la cuadrilla de Las Higueras, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

El ejército de Moctezuma emula la vestimenta tradicional del Arcángel Gabriel, en rojo con vivos en amarillo, algunos de los trajes llevan espejos en el pecho y se caracterizan por tener una túnica en la parte superior y faldilla larga con muchos pliegues, un morralito con los colores de la bandera mexicana y capa roja con borde y/o flequillo amarillo oro, regularmente bordado con chaquira o lentejuela la imagen del arcángel Miguel o de la Virgen de Guadalupe; la mayoría porta huaraches y algunos llevan abanico de plumas en verde, blanco y rojo. El tocado consiste en una corona dorada, que en ocasiones lleva un San Miguel Arcángel, plumas, piedras u otra decoración; los principales tienen al frente el nombre de quien representa, que son Moctezuma, Chimal y los señores de Tlaxcala, Xilotepec, Tula, Texcoco y Chalco, entre otros; además de los flecheros y las Malinches o princesas indígenas que no llevan nombre en su tocado.

Algunos bailadores portan machetes que chocan entre sí en el encuentro de los contrarios, para enfatizar acuerdo y diferencia, y en compañía al diálogo entre quienes lo llevan, que se ubican en los extremos. Aunque algunos habitantes refieren ciertos cambios en esta danza, tales como menos rigor en los movimientos y en el discurso;⁷ otros recuerdan que era casi idéntica incluyendo la participación de hombres y mujeres por igual, aunque las mujeres “nunca han ocupado los puestos de los extremos”.⁸

El ritmo de la música determina la forma en que los bailadores siguen los pasos de baile, que marca un diagrama con los pies que se repite constantemente; interrumpido por puentes que sirven para cambiar secuencia o reacomodo general, que retorna al preexistente.

Para instalar el baile se realiza una presentación de los bailadores en dos filas que se apropian del espacio y avanzan hasta el límite, para luego comenzar a definir su ubicación avanzando al centro y regresar por el interior de éstas hasta el extremo físico del área asignada hasta que el redoble de tambor y tambora enfatizan que Moctezuma ha levantado su sonaja y la agita con fuerza, seguido de los demás como

⁷ Luis Pérez, barrio de los Tecozautla, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

⁸ María González Reséndiz, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.



Imagen 2

Baile de San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

indicación del final del tránsito. Sigue un “pase de lista” de los aliados de Moctezuma por parte de Chimal. El apoyo a Moctezuma para unirse a la lucha y defender su territorio de forma valiente es aceptado con el choque de machetes. Chimal comienza dirigiéndose a Moctezuma como “su gran majestad”, para luego nombrar a cada uno de los aliados quienes responden: “decid qué querréis Chimal”, “decid Chimal qué ordenáis”, siempre chocando los machetes. Posteriormente se narran los hechos: la invasión y la guerra por el territorio, acompañada de voces que refuerzan la lucha por los derechos de “los mexicanos”.

Continúan las indicaciones de Cortés que habla de la intención del Imperio español de conquistar las tierras y convertir a sus habitantes en cristianos; esta fase finaliza exaltando a Dios y la veneración a San Miguel Arcángel con una genuflexión hacia el templo, en la que se suman los bailadores del pueblo indígena. Suenan entonces tambores y sonajas en ritmo marcial mientras el embajador de Cortés avanza al centro de las filas e inicia el baile donde todos los bailadores, indígenas

y conquistadores, se mueven al unísono de izquierda a derecha y de adelante hacia atrás, para luego girar y repetir el movimiento, primero hacia el templo, luego atrás, después a la izquierda y finalmente a la derecha, acompañando a los músicos con las sonajas; el embajador de Cortés regresa a su extremo bailando. Doble afirmación de los rumbos del universo o *ñutsi*, aunque el punto de orientación es el templo, hacia donde se dirige el baile, el cual está orientado al suroeste.

Mientras acontece el baile, los representantes de las dos fuerzas enfrentadas bailan avanzando por el centro de las filas, hasta el medio que divide a los ejércitos. Cuando se encuentran, la música entra en silencio con algunos acordes de la tambora, que marcan el diálogo entre Chimal y el embajador acompañado del choque de machetes. El embajador solicita ir al palacio de Moctezuma a dialogar; Chimal grita desde el centro esta solicitud y finaliza el encuentro. El representante de Cortés regresa marchando a su extremo acompañado de un ritmo marcial; el baile retorna mientras Chimal se dirige danzando al suyo y, al llegar con Moctezuma, se fija postura que Chimal llevará a la contraparte bailando hacia el centro una vez más, desde donde grita la aceptación de que pasen al palacio, regresa a su extremo acompañado de la música y las sonajas.



Imagen 3

Detalles del baile a San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

Cortés discute las acciones a realizar y envía dos representantes que marchan hasta llegar con Moctezuma en ritmo marcial y las sonajas en alto; se discuten los derechos de los pueblos originarios frente a los del emperador español que pretende tomar el control del territorio para cristianizarlo, ordenando su aceptación a Moctezuma, él responde que no tienen por qué obedecer, seguido del golpeteo de la tierra con los machetes, los capitanes de Cortés plantean las máximas del cristianismo y las usan para validar la toma territorial y la imposición del gobierno imperial español, destacando la muerte de Cristo por todos los humanos y la encomienda de difundir la fe mediante la predicación del evangelio, rechazado por los indígenas. Al no haber acuerdo, los embajadores retornan con Cortés entre redobles y sonajas.

Ante el desacuerdo, el grupo de Cortés canta *¿Quién como Dios?*, canción a San Miguel Arcángel, mientras ondean la bandera española, al cual se suman los indígenas ondeando la bandera mexicana; se concluye con una jaculatoria a San Miguel seguida de la genuflexión de todos los bailarines en dirección al templo. El delegado de Cortés camina entonces hasta donde está Moctezuma y sus aliados para chocar sus machetes, golpeando el piso cuando hablan de tierra, luego regresa a su extremo indicando que se dirigen al mar, mientras los indígenas dicen que defenderán sus tierras y su bandera con choques de machetes entre los danzadores. Se dividen las tropas y se emplazan como al inicio en avances cíclicos de los extremos hasta el centro con retorno por el interior de las filas, donde se enfrenta Moctezuma con Cortés intercambiando choques de machetes cuando se encuentran, al igual que los aliados con los capitanes, hasta que Moctezuma levanta su sonaja y la agita con fuerza, determinando el cambio de ritmo e indicando el fin del combate.

Los embajadores de Cortés se dirigen hasta el sitio donde está Moctezuma luego de chocar su machete con todos los indígenas. Acuerdan cierta autonomía con aceptación del cristianismo y del culto a San Miguel Arcángel como representación de la cristiandad y de la muerte de la idolatría, seguida de una genuflexión de todos los bailarines en dirección al templo, concluyendo con su participación y dando lugar a la de la siguiente cuadrilla.



Imagen 4

Detalles del baile a San Miguel Arcángel, San Miguel Tolimán, Querétaro.

Foto: Beatriz Isela Peña Peláez, septiembre de 2016.

Siglo XVIII: afirmación de la identidad y preservación de la propiedad de la tierra

Durante el siglo XVIII tuvieron lugar cambios importantes en la política del Imperio español, condicionadas por la lucha de sucesión que culminó con la sustitución de la casa reinante de los Habsburgo por la de los Borbón; esto alteró el ritmo de vida y gobierno en todo el territorio de este Imperio; los virreinos perdieron independencia de acción y crecimiento al transformarse estructuralmente en colonias sometidas al gobierno central.

Esto tuvo afectaciones en las capitales de los virreinos como en los poblados distantes, tanto de criollos como de mestizos y de indios, favoreciendo a los peninsulares ante el enojo de los habitantes de las colonias. La expansión ganadera y hacendaria propició la invasión de tierras indígenas dando lugar a movimientos de reafirmación de la identidad y de sustento de la propiedad de la tierra, con la copia y/o

materialización de documentos de posesión⁹ y en manifestaciones culturales y artísticas como festividades y baile, dando lugar a la conformación de comunidades vinculadas con la idea de un Estado nacional representativo para criollos, indígenas y mestizos.

En 1778 Tolimán, Vizarrón y Zimapán iniciaron una sublevación en respuesta al despojo de tierras como consecuencia de la fundación y expansión de haciendas ganaderas: en 1774 Tolimán interpuso una queja ante la Real Audiencia contra Felipe Teruel, dueño de las haciendas de Juchitán el grande y Tequisquiapan, por invadir tierras comunitarias con mojoneras que tomaban las tierras de cultivo de San Pedro, San Pablo y San Miguel Tolimán, quemar 63 casas con ayuda de soldados y encarcelar a los principales; la Audiencia falló en favor de los indios y liberó a los encarcelados y les devolvió sus tierras; mas la invasión e impunidad de los hacendados continuó dando lugar a que los indios se sumaran a los otros pueblos en rebeldía (Chemín, 1993:34-35).

En 1806, ante la presión de los hacendados, el Corregidor de Querétaro visitó Tolimán y “pasó por alto las órdenes de la Real Audiencia”, tomando presos a quienes se habían sublevado y a otros

⁹ Existen diferentes elementos que sustentan este hecho, como la reafirmación de fundación del Pueblo de Ystla, en Apaseo el Grande, Guanajuato, en la *Reducción de indios en un lugar denominado Ystla* [paleografía literal (Peña, 2010:A3-A4)], que es una copia de inicios del siglo XVIII de un documento del XVI; empleada como sustento de la parte acusatoria en un proceso por invasión de tierras comunitarias por las haciendas aledañas, validado por el Oidor Mayor que favoreció a este poblado con la merced completa, a finales del siglo XVIII (Peña, 2010:A6-A16, procedente de AGN, tierras, vol. 339, exp. 1, fs. 1-21). Dorantes analiza la recuperación de documentos extraviados como la factura de los que sólo respondían a compromisos orales para sustento y defensa de la propiedad de la tierra, donde se ubican algunos de los “títulos primordiales” –documentos de pueblos nahuas del Valle central que manifiestan la propiedad de tierras comunitarias–, sobre los que realiza una breve fortuna crítica y recupera los planteamientos de Paula López y Yukitaka Inoue (Dorantes, 2013:3-4). López refiere su carácter estratégico para frenar la indiscriminada expansión hacendaria y/o proteger sus tierras, con el objeto de “cubrir la ausencia –por la pérdida o el vacío– de documentos originales del siglo XVI y XVII” constituyéndose como “herramientas de legitimidad sobre la tierra” (López, 2003:27, en Dorantes, 2013:6). Inoue, en tanto, destaca su papel como recurso para “probar los derechos territoriales” sustentados en el cristianismo, donde el “Dios cristiano” concede “la tierra legada por los ancestros” [Inoue, 2007:107-131, en Dorantes, 2013:6).

que impedían el libre ejercicio de los hacendados, imponiendo nuevas autoridades indígenas (Chemín, 1993:36-37). En 1808, los otomíes de Tolimán, armados con palos y piedras recuperaron sus tierras de cultivo invadiendo las haciendas que las habían tomado (Chemín, 1993:37). La diferencia con los criollos y peninsulares que tenían sus grandes haciendas en la región fue asumida como resultado de un gobierno que desdeñaba a los indígenas y las mercedes ganadas como aliados de la Corona, propiciando rechazo a la misma y a las instituciones, culpadas de las omisiones y contravenciones de los hacendados en previo y por el Corregidor a principios del siglo XIX.

El movimiento en defensa de sus posesiones y afirmación identitaria de la segunda mitad del siglo XVIII desarrolló animadversión al gobierno de Carlos III y favoreció un movimiento paralelo al emprendido por los criollos en la definición de lo “mexicano”, asumido a su tradición y cosmovisión integrando los colores presentes en la Virgen de Guadalupe y en las alas del ángel a sus pies: verde, blanco y rojo, ícono del nuevo nacionalismo.

El baile de San Miguel se suma a esto en la narración de una ficción histórica que desvanece la alianza que dio lugar a las mercedes de tierras, donde Moctezuma encarnaba el conquistador ante el cual se rebelaron los grupos otomíes de Xilotepec, sitio de origen de los que en el siglo XVI migraron hacia Tolimán. Asimismo, es falsa la integración de Xilotepec, Tlaxcala, Texcoco y otros pueblos indígenas, algunos de ellos otomíes, como aliados que resistieron la Conquista española, pues los mexicas los habían sometido; los otomíes siempre mantuvieron cierta autonomía e independencia al servir como intermediarios comerciales y militares con los pueblos tarasco y tlaxcalteca mediante acuerdos para combatir por ellos a cambio de tierras.

Una contravención a la historia de la Conquista del Septentrión encabezada por los otomíes, dio lugar a la fundación y reconocimiento de Tolimán; esta subjetivación de la historia obedece a motivaciones políticas y de propiedad de la tierra, que coincidieron con el afán independentista de los criollos desde la segunda mitad del siglo XVIII y del XIX, en respuesta a lo que fue percibido como resultado de la normativa impuesta por Carlos III y la permisividad dada a

los peninsulares que poseían las haciendas, omitiendo el papel del criollismo en los mismos hechos.

Cambios y continuidad: el baile de San Miguel en el siglo XXI

En un proceso interpretativo ajeno a la comunidad, la fenomenología me permite un acercamiento al sentido del baile desde su valor performático y como elemento identitario que congrega el sentido histórico ficcional asociado con el constructo nacionalista de los siglos XVIII y XIX, desde una óptica indígena regional que transformó el discurso, preservado hasta la actualidad.

El baile encarna la suma de recursos estéticos, performáticos, políticos, identitarios y resultantes de la interpretación de los elementos simbólicos en lo individual y lo colectivo, mediados por referentes mnémicos, la experiencia comunitaria y familiar, intereses políticos y el contexto en que el montaje escenográfico es representado activando en la memoria las imágenes pictóricas de esta danza y las manifiestas en el baile, el discurso y aun en la vestimenta y accesorios de los bailadores. Es a partir de estos elementos que los individuos resignifican su pasado, desde constructos mentales impregnados por la subjetividad.

Al acercarnos a un montaje escenográfico vinculado con la danza tradicional expresada por niños, adolescentes y jóvenes, es necesario tener en cuenta procesos contextuales de temporalidad, en relación con la tradición misma y relativa a su permanencia y tránsito. Este baile alude a la fusión de horizontes que resultó de la Conquista espiritual, donde la cosmovisión indígena enfrentó otro pensamiento religioso. La doctora Marie Areti Hers¹⁰ plantea el desarrollo de un cristianismo otomí, donde ninguna de las dos formas religiosas se somete a la

¹⁰ Marie Areti Hers en diferentes sesiones de los Seminarios Papiit “La mazorca y el Niño Dios”, “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria” y “El arte rupestre y la voz de las comunidades”, así como en asesorías personales.

otra, sino que se integran para generar un modelo cosmogónico independiente.¹¹

El mundo indígena se organiza en rutas y trayectos espaciotemporales transitados por los hombres y por la divinidad, juego de espacialidades que determina el sentido de los detalles, del movimiento de las manos y los pies a la forma en que se organiza la vida cotidiana.¹² Procesos de “figuración” y “significación” resultante del contexto, de convenciones temporales y la experiencia individual que define la interrelación de los grupos humanos con el mundo (Mier, 1999:51).

La existencia y preservación de la tradición y su transmisión inmutable que separan las “sociedades tradicionales del mundo contemporáneo”, como “pliegue que cruza entre la materia y el alma”, “línea de inflexión” que experimenta un proceso permanente de diferenciación, pliegue donde se actualiza el alma presente en la materia (Deleuze, 1989:50), extrapolable al baile y a su puesta en escena por niños, adolescentes y jóvenes. La tradición inmersa en la vida cotidiana donde se manifiesta una “estética-semiótica” que refuerza el proceso de observar, analizar y apreciar las imágenes (Deleuze, 1989:50); la danza como imagen

¹¹ Más allá de los paradigmas cristianos de unidad religiosa y pensamiento herético, la integración religiosa obedece a un modelo prehispánico, donde vencedores y vencidos sumaban divinidades, aprovechado por los franciscanos en un intento aculturante y sincrético, que para el pueblo otomí adquirió un valor particular por lograr reestructurar su modelo cosmogónico y el ofertado por los frailes en un constructo que permitía fusionar algunos elementos modificando ambas teologías fundantes, sin intención herética y como diálogo y negociación desde el siglo XVI y vigente en el XXI. La fusión de horizontes sumó el valor simbólico en un proceso de plurisignificación donde los elementos “se resignificaron y potenciaron” como nuevos recursos simbólicos donde los santos cristianos y la cruz adquirieron “funciones y propiedades análogas que permitieron su asimilación a la organización espacial del universo y de la vida otomí” (Galinier, 1990).

¹² Francisco Luna Tavera, hombre sabio otomí del Mezquital, refería que en Alfajayucan se acostumbraba acomodar los huevos de la gallina conforme al cosmograma, desde la flor de ocho pétalos” que encarna la idea del “ñutsi”, aunque cuando llegara la gallina para empollarlos moviera el orden dado en inicio [Francisco Luna Tavera en sesión de Seminario Papiit “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria”, adscrito al IIE-UNAM, en octubre de 2014]. Este ejercicio cosmogónico manifiesto en la vida cotidiana ejemplifica el valor de la vivencia de las imágenes por el pueblo otomí.

activada que rompe la estructura discursiva y adquiere plurisentido a partir de la experiencia colectiva e individual.

“Ver” como miradas sesgadas que integran ángulo, perspectiva, experiencia, intereses y sentimientos que participan de lo que se “aprehende” y la forma en que cobra sentido (Merleau-Ponty, 1993:31); partícipes de procesos de ficción fisiológica que responden a la excitación celular, al configurar “fantasmas” que apelan a nuestro registro mnémico para su identificación, significación e interpretación (Imdahl, 1996:189). La percepción como reacción inmediata e individual, mediada por referentes mnémicos; engramas detonados por un suceso que se transforman en imágenes mentales que operan a nivel de la psique (Báez, 2012:24-25); la imagen como “fenómeno antropológico total” que se entrelaza con los individuos y la comunidad en los diferentes campos de existencia (Didi-Huberman, 2009:42-43).

Es imposible imprimir en nuestro registro mnémico una imagen, fija o en movimiento, en una primera impresión, ya que nuestra visión es sesgada y parcial al no poderse despojar de la experiencia, lo que la hace subjetiva (Merleau-Ponty, 1993:90); conforme se conoce más del objeto, el registro se transforma sin distanciarse del paradigma individual de subjetivación; el fantasma muta a ser “algo” que abreva del saber familiar y colectivo asumido a la historia individual. Las imágenes fijas y en movimiento son objeto de percepción y significación mediadas por las afecciones implicadas en el contexto de existencia.

Las imágenes fijas son parte de un entorno y se asumen a un marco de existencia donde el soporte o base participa de la forma en que serán percibidas, al igual que el límite que las enmarca y aun su ausencia (Schapiro, 1999:25-27); de igual forma, las imágenes en movimiento tienen soporte y límite, que puede ser película o recursos digitales y pantalla cinematográfica o televisión u ordenadores, para filmes y videos, que para el baile determinados por el sitio de ejecución. A pesar de ser imagen y ceñirse a paradigmas generales, es una “imagen otra” que involucra procesos performáticos asociados con la libertad de acción de los bailadores, que en casos como el que se analizan son eje de la representación que involucran “anti-objetos emergentes en los procesos artísticos” (Espinoza, 2010), vistos como “menor rigor en la

ejecución”,¹³ sin que afecte la acción, la preservación de la tradición, el discurso de la danza misma y el texto recitado.

La danza como el baile son fenómenos performáticos que existen sólo mientras son ejecutados y mirados; después se tornan en memoria, recuerdos mediados por los procesos de percepción y el registro audiovisual, que también es producto de la subjetividad desde el interés de quien lo realiza y/o de quien propicia su grabación o filmación. Por tanto toda imagen fija o en movimiento preservada del baile es subjetiva, parcial e intencionada.

El baile de San Miguel subjetiva la historia como toda narración de la misma, al ser mediada por intereses políticos y socioeconómicos; se muestran como aliados de Moctezuma a tlaxcaltecas y otomíes que conquistaron para la Corona las tierras del norte del Imperio mexica. ¿Por qué entonces se narra una historia de alianzas bajo el ícono de la “mexicanidad” reforzada con la idea de los colores de la bandera?, estos colores definían “lo mexicano” desde la Virgen de Guadalupe y las intenciones narrativas vinculadas con nuevas alianzas y discursos independentistas decimonónicos a las que se sumaron, reafirmando un nacionalismo hasta ese momento inexistente.

El baile como recurso mnémico que preserva la tradición y es agente vivo de la historia a la que subjetiva y transforma en función de tendencias políticas que emplean al arte como recurso de afirmación del discurso y como medio para su activación como mensaje comunitario.

La organización en cinco cuadrillas representativas de la sede de la fiesta y los cuatro barrios contiguos que la comparten, es un modelo político que articula la organización social en la estructura de la danza, siendo que los bailadores son representantes de los barrios y poblados que representan, pues cada uno de ellos procede de una familia del mismo. Asimismo, reflejan un modelo de sociedad igualitaria, donde los cargos son rotativos, ofreciendo a todos ser parte del modelo y en algún momento ejercer el liderazgo; esto incorpora por igual a hombres que a mujeres, y a niños que a adolescentes, que ocupan un lugar en

¹³ Luis Pérez, barrio de los Tecozautla, San Miguel Tolimán, septiembre de 2016.

la danza por una estructura definida por la selección de mayordomías, y no por experiencia, edad, género u otro referente.

Un modelo de sociedad con ejercicio del poder horizontal llevado al ritual, manifiesto en la danza, tanto en la articulación del grupo de bailadores como en el momento de presentarla a la comunidad. Asimismo, la religión se integra al ámbito civil y al modelo indígena con preservación tradicional a partir del ritual como en la vida cotidiana.

Epílogo

La danza es una de las bellas artes, aunque para ser considerada como tal es mediada por parámetros estéticos determinados por las corrientes de diferentes periodos, lo cual tiende a dejar fuera a manifestaciones tradicionales que mantienen vivo el imaginario cultural de los pueblos, a veces definido como “folklórico”, “vernáculo” y hasta como “pintoresco”. A pesar de estas clasificaciones, la danza ritual es arte por su coreografía y continuidad de pasos, vestimenta y movimientos, además de dar vida a imágenes, sonidos y referentes mnémicos comunitarios.

La danza tradicional comunitaria convoca en torno a sí a los grupos humanos como agente de conservación del patrimonio intangible de la humanidad, que más allá de plantearse como objeto de análisis o fenómeno cultural y estético, sirven de pilares para la preservación de la organización sociopolítica y religiosa de las comunidades, como el baile de San Miguel Arcángel en Tolimán.

La inclusión de niños, adolescentes y jóvenes como bailadores ofrece la preservación de la tradición al inculcarla en las futuras generaciones, mientras que trasgrede la normativa de ejecución dotando al baile de elementos performáticos que diferencian incluso la presentación del mismo baile en las diferentes cuadrillas, cada una como representante de la organización y preservación mnémica y tradicional de la comunidad que representa. Procesos mediados y propiciados por la experiencia individual, familiar y comunitaria que refuerza la subjetivación del arte, del baile, del sentido del mismo y de la historia con que se asocia.

Cinco cuadrillas de bailadores, integradas cada una de cuatro mayordomías, representativas del modelo de organización indígena, el cual no sólo ha sido preservado para la festividad, sino que es la base del sustento comunitario, con funcionamiento horizontal que rige la circularidad de los cargos, como de la forma de organización, interacción y gobierno de estos poblados, donde las mayordomías encarnan los rumbos del universo manifiestos en la unidad de la comunidad.

Las cuatro cuadrillas visitantes complementa el modelo con continuidad desde el periodo prehispánico al plantear alianzas entre los pueblos con origen común, fortaleciendo los procesos de negociación que les han dado independencia desde su origen, datado al menos en el Clásico, hasta nuestros días. Con las visitas entre comunidades se fortalecen los vínculos y la tradición, ampliando el periodo de existencia y la fuerza que puede tener en las nuevas generaciones.

El baile a San Miguel Arcángel es subjetivación de la historia que trastoca la memoria oral de quien la ejecuta y transmite a las siguientes generaciones en un doble discurso, uno al narrar el pasado y otro en su alteración para ajustarse al discurso oficial del siglo XVIII; un baile con variantes locales presentes en las cuadrillas que particularizan desde la vestimenta hasta el discurso, mas los pasos y la estructura es la misma.

A pesar de las adecuaciones y del discurso histórico construido, evidentemente distanciado de los hechos ocurridos con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, esta danza es una fuente histórica que muestra los intereses políticos de los siglos XVIII y XIX, donde la participación otomí fue activa, como en el XVI, desde su propio espacio que preserva su cosmovisión en forma de cristianismo otomí. Asimismo, plantea un discurso que suma las diferentes aristas de la vida comunitaria, unificadas bajo el mismo argumento religioso y comunitario, planteando un perfil definitorio de este poblado, donde las imágenes y formas adoptadas en el cristianismo otomí han permeado todas las estructuras, o bien esta forma de entender los preceptos católicos fue incorporada a un modelo con fuertes nexos con su antecedente prehispánico.

En el discurso dialógico que acompaña al baile se habla de alianzas con Moctezuma para resistir la conquista armada que dirime dife-

rencias al venerar cantando a San Miguel, arcángel ícono de la Conquista espiritual y artífice de la lucha emprendida por la monarquía española y el clero regular contra la idolatría; la afirmación ofrece la misma independencia que le dio al pueblo otomí su alianza con los conquistadores en la incursión en el norte del virreinato.

En el siglo XVI San Miguel encarnaba las fuerzas de los conquistadores que secundaban las empresas de los frailes, preservado aun en el XVII en las campañas de *Propaganda fide* que llevaron a los franciscanos hasta Santa Fe en California. En este baile las fuerzas indígenas que defienden su autonomía e inician rechazando la fe católica, son quienes lo emulan en su vestimenta.

A lo largo del siglo XVII proliferaron las esculturas de arcángeles, así como sus pinturas en otros espacios como el virreinato del Perú donde surgieron los arcángeles arcabuceros, que representaban presencia y ojos de Dios que se vinculaba como un respaldo divino a la monarquía Habsburgo que hacía cierto contrapeso a la autoridad papal. En este mismo sentido, la llegada de los Borbón a principios del siglo XVIII condicionó una nueva normativa para la representación de arcángeles, prohibiendo los arcabuceros y limitando al mínimo su pintura y escultura, además de limitar el culto a los tres arcángeles bíblicos, Miguel, Gabriel y Rafael.

La encarnación de arcángeles por los indígenas es oposición franca al modelo borbónico, una muestra tolerada por el proceso religioso en que se inscribe, que además de su carácter religioso y estético ligado a la danza y el performance, es un arma política de oposición a la casa gobernante. La vinculación de los otomíes con San Miguel es, además de una franca veneración como factor de la vivencia del cristianismo católico comunitario, una confrontación velada y connotada con los españoles que se oponen a ellos en el baile, que en la representación iconográfica de este arcángel encarnan a su opositor, el demonio, a quien derrota y expulsa del Paraíso.

Mas, ¿hasta dónde se preservan estos elementos en el baile contemporáneo? Difícilmente los bailaradores entienden la importancia de su papel en el baile como elemento de resistencia activa y afirmación identitaria de “lo mexicano”, en un momento de crisis regional con

alcance internacional, que inició con el cambio de casa monárquica gobernante y alcanzó el clímax con las invasiones napoleónicas, favoreciendo el ambiente idóneo para la lucha por la independencia del territorio “mexicano”.

Menos aún se hace analogía entre los conquistadores y el demonio, aunque la lucha entre los indígenas como arcángeles y los conquistadores es evidente. ¿Es por ello de menor valía el discurso preservado?, no porque está presente como raíces otomíes de independencia ideológica en forma de cristianismo otomí, que está vivo y activo en el siglo XXI.

Este fenómeno vivo, que se mantiene activo y activado en su preservación y presencia comunitaria con participación de niños, jóvenes y adolescentes es por una parte una subjetivación de la historia y por otra permanencia de la misma, desde enfoques locales y de oposición al régimen en el poder. La subjetivación de la historia en la narración es una constante porque los historiadores recuperamos fragmentos del pasado que tratamos de reconstruir, mas estamos mediados por nuestra experiencia y tendencias que determinan qué miramos y cómo lo significamos al integrarlo al discurso; de igual forma el pueblo otomí integró en el baile este recurso, referente de momentos históricos y de valores culturales preservados y en constante resignificación.

Al integrar niños como bailadores se asegura su inclusión en el modelo comunitario y que sean parte de la estructura horizontal de la comunidad, esto es la continuidad de la danza y la fiesta, pues al crecer participarán en la selección de nuevos bailadores y en la enseñanza del papel que deberán representar, donde Cortés, Moctezuma, Chimal y todos los miembros de cada cuadrilla son tan importantes como el resto, independientemente de la experiencia, la edad y el género; una auténtica sociedad igualitaria con un modelo horizontal y cíclico manifiesto en las festividades y elementos rituales, involucrando a todos los individuos con procesos de responsabilidad rotativa.

El baile de San Miguel es uno de los múltiples elementos de una gran fiesta en honor a este arcángel, patrono de San Miguel Tolimán, que debiera ser vista en el universo general en el que existe y se ha preservado, mas la fragmentación ofrece la posibilidad de acercamiento al fenómeno desde una visión determinada por mi interés en las

imágenes, manifiestas en los movimientos corporales y escenográficos, tanto como en las vestimentas y forma en que ocurre la ejecución dancística; sin negar la complementariedad que dan el contexto, el espacio y la narrativa asociada.

Una danza que más allá del baile encarnado es la confluencia de la pluralidad discursiva de los individuos que la representan, integrando la veneración al arcángel, la narración histórica, la afirmación como poseedores de la tierra, la afirmación de su defensa al territorio nacional frente a los extranjeros, la apropiación de San Miguel y del cristianismo por los otomíes al abrazar y encarnar al arcángel, el modelo comunitario de organización y la memoria colectiva.

Por tanto, la danza en honor a San Miguel es un recurso artístico y estético, ligado a la danza como arte y al performance, donde el ritual se nutre y preserva, mientras se muestra un modelo de organización y estructura presente desde antes de la llegada de los españoles a territorio americano en las estructuras políticas y sociales de las comunidades otomíes. Imágenes en movimiento que dan cuenta de la danza tradicional asociada con la festividad católica en honor a San Miguel como un discurso político y cosmogónico que da continuidad a este pueblo.

Concluyo este análisis con una invitación al lector para que visite San Miguel Tolimán en las fiestas de septiembre (26 a 30), donde más allá de mi subjetividad e intencionalidad narrativa puedan disfrutarla desde su experiencia e individualidad.

Bibliografía

- Báez Rubí, Linda (2012). *Aby Warburg. El atlas de imágenes Mnemosine*, vol. II, *Un viaje a las fuentes*. México: IIE-UNAM.
- Bonnefoy, Anne (2009). “San Miguel Tolimán, tres Tolimanes y un Chimal: las capillas oratorios y la fiesta patronal”, *Lugares de México*, México [www.lugaresdemexico.com/toliman.html], fecha de consulta: septiembre de 2016.
- Chemín Bässler, Heidi (1993). *Las capillas oratorios otomíes de san Miguel Tolimán*. México: Fondo Editorial del Estado de Querétaro.
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. España: Paidós.

- Didi-Huberman, Georges (2009). *La historia superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Dorantes Soria, Maricela (2013). “Título primordial de los reyes Tlalanxayopanecan, análisis de las imágenes”. Tesis de maestría en historia del arte. México: FFyL-IIE-UNAM.
- Espinoza, Elia (2010). *La historia del arte y de la imagen III. De la pintura a los no-objetualismos (formas y procesos del arte de acción, la poesía y el cine). Zonas de trabajo para la tercera sesión del propedéutico a maestría en historia del arte*. México: Programa de Posgrado en Historia del Arte, UNAM.
- Galinier, Jacques (1990). *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: UNAM/CEMCA/INI.
- Imdahl, Max (1996). *Coleur: les écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*. París: La Maison des Sciences de l’homme.
- Inoue, Yukitaka (2007). “Fundación de pueblos indígenas novohispanos según algunos títulos primordiales del Valle de México”, *Ritsumeikan International Affairs*, núm. 5. Kioto: Institute of International Relations and Area Studies.
- López, Paula (2003). *Los títulos primordiales del Centro de México*. México: Conaculta.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mier Garza, Raymundo (1999). “Semiótica y discordia: el testimonio estético”, en Landowsky *et al.* (eds.), *Semiótica, estesis, estética*, São Paulo/ México: EDUC/UAP.
- Peña Peláez, Beatriz Isela (2010). “Ystla y sus capillas familiares”. Tesis licenciatura en historia. México: FFyL-IIE-UNAM.
- Schapiro, Meyer (1999). “Sobre algunos problemas de la semiótica del arte visual: espacio y vehículos de las imágenes-signos”, en *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- El Charco del Ingenio (s/f). “Cucharilla o chimal: una planta ritual en peligro”. México: el Charco del Ingenio, jardín botánico, San Miguel de Allende Guanajuato [www.elcharco.org.mx/actividades/actividades4.html], fecha de consulta: octubre de 2016.

Testimonios

IIIE, Seminarios Papiit, “La mazorca y el Niño Dios”, “Arte y comunidades otomíes. Metamorfosis de la memoria identitaria” y “El arte rupestre y la voz de las comunidades”: Francisco Luna Tavera (octubre 2014), Marie Areti Hers S. (2011-2016).

San Miguel Tolimán (septiembre 2016): Luis Pérez, María González Reséndiz, Felipe Flores, Marco Peña.