

Danzar la frontera

Procesos socioculturales
en la apropiación renovada
de la tradición de danza azteca
en las californias

Olga Lidia Olivas Hernández

Danzar la frontera

Procesos socioculturales en la apropiación renovada de la tradición de danza azteca en las californias



El Colegio
de la Frontera
Norte



El Colegio de la Frontera Norte
Juan Pablos Editor

México, 2017

Primera edición, 2017

D. R. © 2017, El Colegio de la Frontera Norte, A. C.
Carretera escénica Tijuana-Ensenada km 18.5
San Antonio del Mar, 22560, Tijuana, B. C., México
<www.colef.mx>

ISBN EN TRÁMITE

D. R. © 2017, Juan Pablos Editor, S. A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán, México, 04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

ISBN EN TRÁMITE

Diseño editorial, formación y corrección: Juan Pablos Editor

Diseño de portada: Daniel Domínguez Michael

Impreso en México/*Printed in Mexico*
Reservados los derechos

Juan Pablos Editor es miembro de la Alianza
de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI)
Distribución: TintaRoja <www.tintaroja.com.mx>

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	11
1. Anclaje y movilidad ritual en la frontera México-Estados Unidos	25
2. Naciones imaginadas en la tradición de la danza. <i>Aztlán y Anáhuac</i> redefiniendo las fronteras	61
3. Identidad etno-cultural en la tradición. La resignificación del mestizaje en las californias	91
4. Redes de movimientos sociales y ciudadanía desde los márgenes. Danza ritual en acciones colectivas	117
5. Religiosidades en la tradición: sincretismo, descolonización y fraternidades politizadas	179
6. Los procesos de corporización ritual: formas de ser y estar en el mundo de la tradición	237
Conclusiones generales	291
Bibliografía	299

AGRADECIMIENTOS

Quiero extender un sincero agradecimiento a quienes hicieron de este trabajo una danza de encuentros, reflexión, diálogo, conocimiento, emociones e innumerables satisfacciones. Agradezco el financiamiento del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología para la realización de la investigación en la que se fundamenta este libro, a El Colegio de la Frontera Norte y a la Red de Investigaciones del Fenómeno Religioso en México por su edición y publicación.

De manera especial agradezco a la Dra. Renée de la Torre, la Dra. Cristina Gutiérrez Zúñiga y la Dra. Olga Odgers Ortiz, quienes desde su mirada académica enriquecieron mi interés por explorar la tradición de la danza más allá del movimiento, del olor a copal y el sonido del tambor en el que me envuelvo como danzante, lo cual ha sido una experiencia invaluable. El acompañamiento que me brindaron en el proceso de investigación y la precisión de sus observaciones enriquecieron notablemente este trabajo. Del otro lado de la frontera agradezco al Dr. Thomas Csordas, por su interlocución y guía en el desarrollo del análisis de los procesos de corporización, así como por abrir enriquecedores espacios académicos para el diálogo, intercambio y discusión en la *University of California*, San Diego.

Con especial afecto, reconocimiento y admiración agradezco a los danzantes de California y Baja California que mantienen viva la tradición, a quienes les antecedieron y a todos los que

vendrán continuando y renovando sus pasos. Gracias por su convicción, por sembrar la semilla y dejarla florecer, por compartir su movimiento, su palabra, su rostro y su corazón. *Tlazohcamate nob nihuan*. Finalmente, estoy agradecida de manera infinita a mi familia por su apoyo incondicional siempre, en especial a Luna por su acompañamiento absoluto y por compartir este camino de interminables danzas.

INTRODUCCIÓN

En la década de los noventa, fue la primera vez que escuché sobre la existencia de grupos de danza azteca, quienes mantenían esta práctica ritual como una manifestación actual de la cultura antigua-prehispánica en el centro de México. Desde entonces, me inquietaba conocer e incluso formar parte de alguna agrupación de este tipo, pero en la frontera norte del lado mexicano no existían tales manifestaciones y no estaba enterada de su presencia en la frontera del lado estadounidense. En el 2000, fue la primera vez que observé un grupo de danzantes aztecas en Tijuana, se encontraban realizando una celebración ritual en una de las explanadas del palacio municipal. En ese momento sólo los observé por unos instantes, estaban inmersos en el ritual de manera tal que no me fue posible indagar quiénes eran, de dónde venían y qué era lo que estaban celebrando. En los años posteriores no volví a ver ninguna manifestación de este tipo en la ciudad, sino hasta principios del 2003, cuando me enteré que había un grupo de danza en Tijuana que ensayaba semanalmente y que tenía pocos meses de haber iniciado, al cual sin dudarle me incorporé.

Unas semanas después de mi ingreso, se realizaría por cuarta ocasión una celebración ritual que conmemoraba el nacimiento y la muerte de Cuauhtémoc,¹ el último *Tlatoani*² azteca, preci-

¹ Cuauhtémoc es un vocablo en náhuatl, interpretado como águila que desciende; es el nombre del último gobernante o *tlatoani* mexica-azteca.

² Es un vocablo en náhuatl que se interpreta como “el que habla, orador”, era el término utilizado por los pueblos mesoamericanos de habla náhuatl para nombrar a sus gobernantes.

samente en la explanada del palacio municipal y en la glorieta en la que está erigido un monumento en su honor. Entonces supe que la celebración ritual que había presenciado en el 2000, era en honor a Cuauhtémoc y el motivo de que no hubiera visto en la ciudad otra manifestación de danza azteca en los años posteriores, era porque, además de que en ese tiempo no había un grupo de danza establecido en Tijuana, los organizadores de la ceremonia eran grupos de danzantes que venían una vez al año desde Los Ángeles, California, a honrar al abuelo Cuauhtémoc en la frontera del lado mexicano.

La celebración en honor a Cuauhtémoc ya se realizaba en Los Ángeles, Ca. desde la década de los ochenta y era organizada por el grupo *Xipe Totec*,³ establecido en esa misma ciudad. Fue en el año 2000 cuando un grupo de danzantes aztecas de Los Ángeles, Ca., llamado *Huehuetéotl*,⁴ junto con el apoyo de *Tata Cuaxtle*,⁵ quién entonces tenía contacto con las comunidades indígenas de B.C. y Ca., se organizaron para llevar a cabo la celebración en Tijuana. Desde la perspectiva de los organizadores era necesario realizar una celebración ritual a Cuauhtémoc en la frontera del lado mexicano, en donde ya había un monumento en su honor al que no se le rendía culto, a su vez que el ritual les permitiría realizar un trabajo de purificación espiritual de la ciudad (De la Torre y Gutiérrez Zúñiga, 2012, p.28).

La práctica de la danza azteca había emigrado primero de sur a norte, desde la Ciudad de México a California, Estados Uni-

³ *Xipe Totec* es un vocablo náhuatl y significa el desollado, representa uno de los personajes de la mitología azteca. Es el nombre del primer grupo de danza establecido en Los Ángeles, California, liderado por Lázaro y Virginia Arvizu, bajo la autorización de Florencio Yescas, quien difundió la enseñanza de la danza azteca en Estados Unidos a partir de la década de los setenta.

⁴ *Huehuetéotl*, vocablo náhuatl que se interpreta como esencia antigua, este grupo fue fundado en Los Ángeles, California en la década de los noventa, es liderado por René y Sofía Poblano.

⁵ Originario de Copalillo, Guerrero, México, nahua hablante, activista en asociaciones nativistas y chicanas en Estados Unidos, ha sido un vínculo entre los danzantes aztecas de uno y otro lado de la frontera, a partir de ser fundador de la celebración a Cuauhtémoc en Tijuana.

dos, antes que a la frontera norte del lado mexicano. Con un desplazamiento posterior de norte a sur, pues fueron los danzantes de Los Ángeles quienes fundaron en Tijuana la celebración ritual de danza azteca en honor a Cuauhtémoc. Este fenómeno da cuenta de un patrón de movilidad cultural y/o religiosa distinta al que clásicamente se plantea en los procesos de globalización, definidos por una trayectoria de un sólo sentido que va del centro a la periferia y de las metrópolis a los márgenes. El contexto actual de la globalización, muestra el aumento de la influencia religiosa extendiéndose en una dirección reversa, de los márgenes a la metrópolis (Csordas, 2009), adquiriendo en algunos casos carácter transnacional.

Csordas (2009) plantea que a diferencia de la expansión mundializada de las grandes religiones impulsadas por los Estados-nación imperialistas, el proceso de transnacionalización que ahora observamos es al revés, de sur a norte, de oriente a occidente, de las periferias hacia los centros metropolitanos, de las culturas subalternas a las regiones hegemónicas. Tales desplazamientos operan mediante redes transnacionales policentradas y no derivan necesariamente de las estrategias de las grandes instituciones (Argyriadis y De la Torre, 2012, p.13). La migración de la tradición de la danza a la frontera entre México y Estados Unidos, se dio a través de miembros de grupos de danza del centro de México que viajaron por intereses económicos y culturales a la región fronteriza, donde formaron vínculos con personas interesadas en la tradición, quienes a su vez eran parte de otro tipo de asociaciones tanto culturales, como religiosas y políticas.

La migración de la tradición a la región fronteriza inicia en la década de los setenta, partiendo de la Ciudad de México al suroeste de Estados Unidos, región que era parte de México antes del desplazamiento de la frontera en 1848. El suroeste estadounidense se caracteriza por estar habitado por una cantidad significativa de población de ascendencia mexicana, tanto por los residentes que quedaron en el lado estadounidense después del desplazamiento de la frontera entre México y Estados

Unidos, como por las continuas oleadas de migrantes mexicanos que han llegado a Estados Unidos a partir 1920. La migración de la danza azteca de sur a norte, estaba enlazando a grupos culturales no hegemónicos de ambos países, que compartían una misma ascendencia nacional, además de que el establecimiento de la práctica en el suroeste estadounidense, tomó un sentido de reconquista de la memoria y el territorio ancestral mexicano.

Por otro lado, el segundo desplazamiento de la práctica ritual que atravesó la frontera, ahora de norte a sur con el propósito de realizar la celebración ritual en honor a Cuauhtémoc del lado mexicano en el año 2000, también ejemplifica un proceso de reconquista espiritual y cultural de un territorio que es oficialmente mexicano, pero que desde la perspectiva de los danzantes de Los Ángeles, no tenía manifestaciones vivas de la herencia cultural azteca, la cual había sido fragmentada a partir de la invasión española en México y que ellos estaban recuperando en el actual territorio estadounidense.

De acuerdo con Mary (2012, p. 133) la metáfora guerrera y espacial de la reconquista, pone énfasis en la ocupación de un territorio espiritual que hay que recobrar, que también se distingue como la reapropiación de un pasado robado o perdido. En este sentido, las políticas actuales de reconquista espiritual se inscriben en la continuidad de la herencia de las naciones primeras y son transmitidas por sujetos colectivos que se piensan como parte de una nación imaginada cuyos términos sustanciales son en gran medida imaginarios (Mary, 2012, p. 139). Si bien las personas que participan en la tradición de la danza en la región fronteriza de México y Estados Unidos, son oficialmente de ascendencia mexicana, comparten de manera imaginada la herencia cultural azteca.

Tales procesos de circulación, intercambio y reconquista cultural, espiritual y del territorio entre los danzantes aztecas de la región fronteriza, pueden ser mejor entendidos a través del concepto de lo transnacional. Como bien lo plantea Argyriadis y De la Torre (2012, p.14), el término globalización por su carácter abarcador y holístico, dificulta las dinámicas de la intervención

humana, basadas en la adaptación y las respuestas de los procesos locales que abarcan las nuevas estrategias para reconquistar lo local en el horizonte transnacional, o incluso para reinventar lo nacional desde las asimetrías de los acercamientos a la movilidad que redefinen el juego entre alteridades e identidades locales-nacionales y transnacionales.

A través del establecimiento de la tradición de la danza en la región fronteriza de las Californias, no sólo se reconquista cultural y espiritualmente las identidades de quienes se adscriben a este tipo de grupos, sino que también el territorio se recrea como parte de una misma nación, aunque actualmente se encuentre dividido por una frontera geopolítica (De la Torre y Gutiérrez Zúñiga, 2012).

La apropiación de la tradición de la danza, actualmente conocida como azteca, ha suscitado la conformación de grupos en la sociedad urbana contemporánea, los cuales fungen como nichos de identidad colectiva. La identificación con la herencia cultural azteca ha generado la construcción de vínculos a nivel local, regional, transfronterizo y transnacional, entre quienes, a pesar de ser de ascendencia mexicana, no se percibían y organizaban como grupo, sino hasta que apropiaron de manera colectiva la práctica ritual de la danza, de la cual se proclaman herederos. Para consolidar su identidad, los grupos se dotan de un pasado fundante y una memoria histórica que otorga sentido a su unidad sociocultural y en muchos casos la historia común y cohesiva del colectivo es más inventada que desentrañada (Díaz-Polanco, 2005, p.132). La creación de nichos de identidad colectiva a través de la apropiación de la tradición, puede ser entendida como un medio de escape a la creciente individualización y fragmentación que provoca la modernidad y que destruye los tradicionales tejidos comunitarios (Díaz-Polanco 2005, p. 138). La invención de los elementos que unifican al grupo, da cuenta de la necesidad de construir comunidad ahí donde ésta se encuentra dispersa, fragmentada o no existe como tal.

En los términos planteados por Hobsbawm (1992), aunque las tradiciones pretenden la continuidad con un pasado histórico, al

ser reactualizado es matizado con nuevos sentidos, símbolos y propósitos. Por tanto, la tradición de la danza en la sociedad contemporánea, se configura a partir de la apropiación actual de materiales (étnicos, culturales, sociales, políticos y religiosos) atribuidos a la cultura antigua mexicana, con sentidos que se definen a partir de las necesidades sociales, culturales, políticas y religiosas actuales de los colectivos que se adscriben como herederos de la tradición.

En la región fronteriza entre México y Estados Unidos, tanto los procesos de colonización, como el desplazamiento de la frontera en 1848 y la migración de mexicanos a California y Baja California, ha incidido en la fragmentación, dispersión y/o pérdida de comunidades de origen, lo cual ha impactado en la búsqueda y creación de colectivos de pertenencia en ambos lados de la frontera. La apropiación de la tradición ha fungido como un punto de encuentro entre personas de diversos orígenes nacionales y culturales. Dicha apropiación se manifiesta en la configuración de un linaje creyente (Hervieu-Léger, 2005) que deriva en un sistema de creencias y prácticas rituales, por medio del cual recrean una noción sagrada del tiempo y del espacio, generando procesos de territorialización a través del anclaje y movilidad de la tradición en contextos específicos.

Tanto en México como en Estados Unidos la pertenencia a un grupo de danza puede tomar sentidos particulares, no obstante, en ambos países el surgimiento de este tipo de agrupaciones se plantea como un medio para la reivindicación identitaria colectiva, a partir de la cual sus miembros significan el territorio fronterizo como parte de una misma nación. Sin embargo, estas formas colectivas se dan dentro de marcos nacionales y no llegan a ser una amenaza para la organización política de las naciones oficiales. Es decir, quienes se adscriben a la tradición de la danza, es generalmente población urbana, no indígena, que también desempeña otros roles en la sociedad contemporánea.

De acuerdo con Zarate (2005) no se puede entender la creación de comunidades en localidades consideradas plenamente mestizas y perfectamente integradas a la nación, sin considerar

que no pretenden un simple regreso al origen o una súbita recuperación de la historia, sino que se trata de un discurso elaborado por actores locales para articularse de otra manera a la sociedad mayor sin perder su sentido de totalidad. En este sentido, la adscripción a un grupo de danza permite a sus miembros posicionarse de una manera particular ante lo cultural, lo nacional, lo religioso e incluso lo político, sin desligarse de su pertenencia a una comunidad total-nacional de la que son miembros.

La investigación en la que se sustenta este trabajo, está enfocada en el análisis comparativo de tres grupos de danzantes asentados en San Diego y Los Ángeles California, Estados Unidos, así como en Tijuana, Baja California, México. El objetivo es analizar las diferencias y similitudes en los procesos de gestación, apropiación y significación de la tradición que hacen los tres grupos de estudio en contextos fronterizos específicos. La comparación en tales procesos, no sólo toma sentido al identificar las agrupaciones dentro de una vertiente diferenciada de la tradición, sino que para los propósitos de este trabajo, interesa analizar dichos procesos en relación a los contextos nacionales, étnicos, culturales, políticos y religiosos en los que se ancla la tradición de la danza en México y Estados Unidos, así como las trayectorias individuales de quienes se adscriben a ella, aspectos que permiten discutir el sentido dinámico en que son apropiadas y recreadas las tradiciones imaginadas como ancestrales en la sociedad contemporánea.

APUNTES METODOLÓGICOS

El estudio consiste en una etnografía multisituada, por un lado, dicha aproximación metodológica favoreció el análisis comparativo de grupos que anclan la tradición de la danza en ambos lados de la frontera y por otro, permitió analizar la movilidad de los colectivos a través de un circuito⁶ anual de participación ri-

⁶ De acuerdo con Magnani (1999) el circuito es un padrón de la distribución y articulación de establecimientos que permiten el ejercicio de la socia-

tual. Durante el trabajo etnográfico se realizó observación participante en los rituales que formaron parte de los calendarios de participación anual de cada colectivo. Este acercamiento permitió apreciar su apego a una vertiente específica de la tradición, su conformación y sus formas de organización grupal, así como las alianzas que han establecido con otros grupos que organizan las celebraciones y los sentidos que cobran las celebraciones rituales en contextos determinados.

De acuerdo con Marcus (1995), la etnografía multisituada se caracteriza por una movilidad que toma trayectorias inesperadas al trazar la formación cultural a través y dentro de múltiples sitios de actividad que desestabiliza la distinción, por ejemplo, entre la vida en el mundo y el sistema. En este sentido, hacer etnografía multisituada entre California, Estados Unidos y Baja California, México, donde se dan regímenes diferenciados de los Estados-nación, me permitió reconocer los puntos de encuentro en los que se dan las diferencias y similitudes entre quienes interactúan en dicha región a partir de las prácticas rituales y los espacios en que recrean la tradición.

Aunque cada uno de los casos ancla la tradición en una zona específica, que responde al lugar geográfico en que el grupo está establecido, Tijuana, San Diego y Los Ángeles, su participación ritual a través de la danza, genera una movilidad específica en México y Estados Unidos. Por tanto, los procesos de territorialización de la tradición de la danza en la zona de frontera, sólo pueden ser entendidos al analizar tanto el anclaje a través del asentamiento del grupo en una ciudad específica, como a través de la movilidad que ejercen atravesando diferentes contextos, en función de su participación ritual con otros colectivos.

Desde la perspectiva de la etnografía multisituada, se asume que la formación cultural se produce en muchas localidades distintas, más que las condiciones de un conjunto particular de sujetos que son su objeto de estudio. Por tanto, ir más allá del

bilidad por parte de usuarios habituales, que no supone necesariamente una contigüidad espacial, pero sí una articulación por prácticas típicas.

estudio de ciertos grupos de danza azteca a través de seguir las trayectorias que configuran las redes de los danzantes, ya sea en su vinculación con otros colectivos y escenarios, me permitió identificar los procesos culturales, sociales, políticos y/o religiosos de los que los danzantes son parte a través de la interacción entre los miembros de la red.

Durante la observación participante en las celebraciones rituales, también fue posible realizar un registro de los emblemas con que se representan los colectivos, lo que me permitió comparar modalidades que cada uno le imprime al ritual, y describir los elementos simbólicos, estéticos y narrativos puestos en escena, así como la manera en que los símbolos y las prácticas rituales contribuyen a consagrar territorios y conquistar memorias sobre lo ancestral. Si bien no es necesario atravesar la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos para experimentar-la de manera simbólica, el tránsito de los grupos a través de diferentes contextos nacionales por su participación ritual, genera formas particulares de significar el espacio en que se ancla la tradición. La selección de los colectivos se realizó en función de que cada uno es representativo de diferentes modalidades de apropiar la tradición de la danza en la actualidad, de acuerdo a su aproximación a una vertiente de la tradición.

El grupo *Mexi'cayotl* de San Diego, California, se apega a las formas de la tradición en su versión conchero-azteca, caracterizada por adoptar la visión sincrética de la tradición en la que se da la entremezcla de las creencias religiosas católicas con las creencias indígenas. El segundo grupo, nombrado Cuauhtémoc, está localizado en Los Ángeles, California, muestra una tendencia mayor a la vertiente de la mexicanidad, la cual se caracteriza por el rechazo al sincretismo de la tradición con la religión católica, apelando más hacia la reindianización aztequizada de la cultura, y en el caso particular de este grupo adquiere un sentido político, de reivindicación cívica y cultural. Finalmente, el tercer grupo se llama *Chicahuac Ollin* Tijuana y está establecido en Tijuana, Baja California, resulta una entremezcla entre la vertiente de la mexicanidad y la nueva mexicanidad, ya que apela a

una reindianización aztequizada de la cultura nacional, pero también muestra apertura para la inclusión, a nivel colectivo, de otras tradiciones culturales de tipo nativo americano y para la apropiación, a nivel individual, de espiritualidades neo esotéricas de tipo *new age*.⁷

Su identificación relativamente clara con alguna de las vertientes de la danza, permite dar cuenta tanto de las formas diversas en que es apropiada la tradición de la danza en la actualidad, así como de las características particulares que adquieren dichas vertientes en el contexto de la frontera entre México y Estados Unidos. Si bien el análisis se centra en las formas colectivas en que se apropia la tradición en cada caso presentado, las trayectorias individuales de sus miembros, me permite tener acceso a las experiencias personales que nutren y recrean constantemente al colectivo, así como también las historias de vida de los sujetos, pueden dar cuenta de los contextos sociales, políticos, religiosos y culturales en los que se ancla la tradición.

Los informantes principales fueron treinta danzantes de los tres colectivos, identificados en las agrupaciones como actores eje o base. De acuerdo con la descripción de Argyriadis y De la Torre (2012), los actores eje o base son individuos que se concentran localmente en una posición de autoridad ritual anclada en las estructuras “tradicionales” de poder de cada práctica. Esto me permitió contactar a personas que han establecido una forma de compromiso con la agrupación y por tanto cierta estabilidad en su participación. Otro tipo de informantes fueron actores nodales de cada uno de los grupos. De acuerdo con Argyriadis

⁷ De acuerdo con De la Torre (2013), el *new age* más que definirse como un movimiento en el que están contenidas un conjunto de disciplinas, prácticas y contenidos fragmentarios de diferentes culturas, es una matriz de sentido o marco interpretativo basado en el principio holístico, a partir del cual la sacralización del *self* genera la sacralización del cosmos. Por tanto, esta matriz de sentido traduce y resemantiza las prácticas como holísticas, de tipo terapéuticas para sanar el espíritu y el cuerpo, psicologizantes que guían hacia la autosuperación individual y establecen armonía con el cosmos y la naturaleza, así como generadoras de flujos energéticos que conectan al yo interior con la naturaleza y a esta con el cosmos (De la Torre, 2013: 34)

y De la Torre (2012), los actores nodos son aquellos que debido a su pertenencia a múltiples circuitos de la red se encuentran en varios eventos importantes, se caracterizan por tener liderazgo y articular distintos circuitos de la red. Las autoras refieren que generalmente son mediadores ya que manejan con facilidad los códigos esenciales de todos los contextos donde transita. En el caso de este estudio, se identifican como actores nodo a los danzantes que transitan a través de las redes generando vínculos entre el grupo de danza y otras agrupaciones.

Se realizaron entrevistas en profundidad con la mayoría de los informantes, a través de las cuales se exploraron sus trayectorias como participantes en colectivos culturales, políticos y/o religiosos a lo largo de su vida; así como también el proceso de adscripción al grupo de danza azteca y la experiencia que esto ha generado tanto a nivel individual como colectivo. La selección de informantes eje y nodo, me permitió dar cuenta de la exploración tanto al interior de los grupos como en su relación con los otros, y en este sentido generar una visión del fenómeno en los niveles intra e intergrupales en los procesos de apropiación de la tradición en la región fronteriza.

ORGANIZACIÓN DEL LIBRO

El trabajo está organizado en seis capítulos, cada uno de los cuales aborda una de las dimensiones analíticas sobre las que se organizaron los resultados de la investigación. En el primer capítulo “Anclaje y movilidad ritual en la Frontera México-Estados Unidos”, se presenta la genealogía de los grupos de estudio, la historia de su conformación y las vertientes de la tradición de la danza en la que cada uno se adscribe, lo cual da cuenta de los procesos de anclaje y asentamiento de la tradición en la región fronteriza. Asimismo, se discuten los procesos de movilidad local, transfronteriza y transnacional de los colectivos para la participación ritual en México y Estados Unidos, considerando que dichos procesos están atravesados por dinámicas sociales, cultu-

rales, políticas y económicas que caracterizan la frontera entre ambos países. Lo cual permite analizar en términos de movilidad y anclaje de los grupos estudiados, el proceso a través del cual los límites territoriales de la nación se redefinen y el espacio fronterizo es resignificado como parte de una misma nación ancestral.

El segundo capítulo “Naciones imaginadas en la tradición de la danza. *Aztlán* y *Anáhuac* redefiniendo las fronteras”, discute las formas en que los procesos de territorialización y la reconquista de la memoria ancestral que hacen los danzantes a través de sus prácticas rituales en la frontera, replantean la relación entre identidad, cultura y territorio que intentan establecer los Estados para definir la nación. Tales procesos son analizados a través de la estética ritual que apropian los danzantes para representar sus comunidades de pertenencia, imaginadas desde los márgenes, pero recreadas a partir tanto de símbolos nacionales oficiales, como del imaginario sobre las naciones ancestrales.

El tercer capítulo “Identidad etno-cultural en la tradición. La resignificación del mestizaje en las Californias”, analiza los procesos identitarios que se gestan en el marco de la tradición, que a su vez se encuentran vinculados a los procesos de redefinición de nacionalismos. Apelar a una identificación con lo ancestral-autóctono como parte de la adscripción a este tipo de agrupaciones, recrea las categorías etno-nacionales desde las cuales los danzantes son definidos en los marcos estatales en ambos lados de la frontera. Las formas diferenciadas en que los danzantes definen el contenido etno-cultural de su identidad nacional, da cuenta de la manera en que las formaciones nacionales de alteridad (Segato, 2007) en México y Estados Unidos, inciden en las formas particulares de resignificar el mito del mestizaje en el que se asientan las identidades de las personas de ascendencia mexicana en la sociedad contemporánea.

En el capítulo cuatro “Redes de movimientos sociales y ciudadanía desde los márgenes. Rituales de danza en acciones colectivas” se discute la dimensión política que atraviesa a los colectivos de danzantes. Se describe etnográficamente la participación ritual de los grupos en acciones colectivas, tales como

marchas, eventos político-culturales y culturales-educativos, que tienen el propósito de manifestar problemáticas sociales, culturales, ambientales y políticas que aquejan a la sociedad contemporánea. Las causas o luchas sociales con las que se vinculan y las características de su participación en las acciones colectivas, dan cuenta de las formas en que la adscripción a los grupos de danza, constituyen un nicho desde el cual sus miembros pueden ejercer una forma de ciudadanía desde los márgenes.

El quinto capítulo “Religiosidades en la tradición. Sincretismo, descolonización y fraternidades politizadas”, da cuenta de las diferencias en la configuración de linajes creyentes en los grupos de danza. Sin embargo, a pesar de las diferencias, las prácticas rituales que apropian los danzantes en el marco de la tradición, permiten analizar comparativamente las formas en que sacralizan el tiempo y el espacio en los procesos rituales, desde su noción de lo ancestral, así como el papel que desempeñan los símbolos rituales y su significación en las formas tanto de dramatizar como experimentar la participación ritual.

El sexto y último capítulo “Los procesos de corporización en las prácticas rituales. Formas de ser y estar en el mundo de la tradición”, discute los procesos a través de los cuales los danzantes se recrean a sí mismos y su cosmovisión desde la experiencia corporal. Encarnar o corporizar la tradición de la danza azteca, integra la experiencia física, mental, emocional, espiritual, tanto objetiva como subjetiva e intersubjetiva de los danzantes, en relación a una forma de “ser en el mundo” vinculada a la tradición.

El análisis multidimensional que abordo para el estudio de los grupos de danza, en torno a los ejes de lo etno-cultural, lo político, lo religioso y lo corporal, da cuenta del dinamismo que se juega en su interior en relación a estas dimensiones. Así como de las maneras particulares que toma la apropiación de la tradición en diferentes contextos y actores sociales. Además de que en gran parte los sentidos en que se apropia la tradición de la danza por quienes se adscriben en este tipo de grupos en California y Baja California, se encuentra delineada por la dinámica social, cultural, religiosa y política que tienen lugar en la frontera entre México y Estados Unidos.

I. ANCLAJE Y MOVILIDAD RITUAL EN LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

La frontera entre México y Estados Unidos puede ser estudiada desde su característica como un límite, oposición, contradicción y asimetría; al mismo tiempo, puede ser analizada como punto de encuentro, intercambio y fusión. Ambas polaridades tienen lugar en ella, y son experimentadas de manera diferenciada por los sujetos que la habitan en función de su capacidad o no para la movilidad y el anclaje de sus creencias y prácticas en esta región.

Las condiciones diferenciadas y en ciertos aspectos asimétricas entre estos dos países, genera estilos de vida y formas de posicionarse social, cultural y políticamente distintas. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, la movilidad de los sujetos en esta zona, puede generar vínculos entre sus habitantes, a través de compartir algunos referentes o bien construirlos en el curso de su interacción. Sin embargo, la permeabilidad de la frontera no es accesible de manera igualitaria entre quienes habitan esta región, y en algunos casos, aunque exista la capacidad para la movilidad, no se tienen los recursos sociales y culturales para atravesarla, lo que pone en juego las diferentes formas en que es experimentada la vida en la región fronteriza.

Desde la perspectiva del Estado nacional, la frontera sirve para trazar el marco territorial y definir sus límites, que a su vez demarca los límites de la sociedad y la cultura (Fábregas 2002). Sin embargo, al definir la frontera en función de las relaciones entre sus habitantes, la actividad humana se vuelve un eje im-

portante en su configuración. Para Fábregas (2002) la frontera es modelada y transformada por la actividad y el crecimiento del grupo humano o por las consecuencias de su dominio sobre otro grupo; lo que nos da referencias de las formas de relación en un sistema jerarquizado.

La relación asimétrica entre México y Estados Unidos se muestra tanto en las diferencias entre sus políticas migratorias, como en la economía. Por un lado, la expansión económica de Estados Unidos y las condiciones desfavorables en México, en varios momentos han determinado el flujo de población mexicana de sur a norte; y por otro, las políticas migratorias han incrementado el flujo de migración forzada de norte a sur por deportaciones. Aun cuando existe la posibilidad para la movilidad a través de la frontera, esta puede tener experiencias diversas entre las personas, ya que estos tienen acceso desigual a los recursos sociales, culturales, económicos y políticos que se requieren para ejercerla.

Sheller y Urry (2006) señalan que la capacidad para la movilidad es desnivelada entre los dos países, la circulación frecuentemente conlleva el respaldo de riqueza multicultural, libertad, movilidad, comunicación e hibridación creativa. Sin embargo, aunque se cuente con estos recursos, no es posible evadir “la infraestructura material e institucional de movimiento y las coerciones económicas y garantías políticas que limitan o promueven la circulación” (Sheller y Urry 2006, p. 210). La frontera entre México y Estados Unidos puede ser experimentada de formas diversas, quienes cuentan con los recursos culturales y sociales, pueden no tener el recurso económico ni político para ejercer la movilidad y a la inversa quienes están autorizados políticamente para ejercerla, pueden no tener el interés social, cultural y/o económico para atravesar la frontera.

Las relaciones en las fronteras afectan al conjunto de relaciones entre los países, en ese sentido las fronteras son lugares estratégicos para configurar nuevas relaciones entre las sociedades y culturas (Grimson, 2004). Pueden gestarse nuevas formas de identificación entre los sujetos de ambos lados, por tanto, emer-

ger nuevos grupos sociales que constituyen referentes identitarios para quienes los conforman, aun cuando en su interior los símbolos que comparten se signifiquen de manera distinta, o bien la práctica que compartan tome sentidos diferenciados.

En este sentido, es importante señalar que, en el caso de los tres grupos de danza analizados en este trabajo, el grupo *Chicahuac* muestra una movilidad mayor de sur a norte, para participar en celebraciones rituales de la danza en el contexto estadounidense, que los grupos de California para asistir a celebraciones rituales de la tradición en la frontera del lado mexicano. Sin embargo, el grupo *Mexi'cayotl* si participa en celebraciones rituales de danza en el centro de México, a diferencia de los grupos *Chicahuac* y Cuauhtémoc. Mientras que el grupo Cuauhtémoc limita su participación ritual a la región de California. Tales diferencias en la movilidad que ejerce cada grupo, para participar de las celebraciones rituales de la danza tanto en México como en Estados Unidos, permite dar cuenta de que ésta en gran parte está determinada por las identificaciones y lazos culturales que establecen con otras agrupaciones de danza tanto en México como en Estados Unidos.

Es decir, aunque el grupo *Mexi'cayotl* cuente con el recurso económico y las facilidades (políticas y de ciudadanía) para cruzar la frontera de norte a sur, generalmente no asiste a las celebraciones rituales de la danza en Baja California. Aunque si asiste, al menos una vez al año, a las celebraciones de los grupos concheros-aztecas en el centro de México. Por un lado, esto tiene que ver con las diferencias en la vertiente de la danza con la que cada uno se identifica, mientras que el grupo *Mexi'cayotl* es conchero-azteca, la mayoría de los grupos en Baja California se adscriben a la vertiente de la mexicanidad. Aunque esto no es determinante, pues ambos grupos en algún momento han asistido a celebraciones rituales de diferentes vertientes de la tradición, siempre y cuando tengan algún tipo de vínculo afectivo o alianza con los grupos receptores, por el apoyo que se han brindado mutuamente a lo largo de la historia de su relación intergrupala.

Por otro lado, aunque algunos miembros del grupo *Chicahuac* (algunos otros no cuentan con el visado), si cruzan la frontera de sur a norte para participar en celebraciones rituales de la danza, generalmente no asisten a las celebraciones organizadas por los otros dos grupos analizados en este trabajo. Sino que participa de las celebraciones que organizan otros grupos de danzantes en California,⁸ algunos de ellos identificados con la mexicanidad, con quienes han tenido un lazo desde que se establecieron como grupo en Tijuana. Finalmente, el grupo Cuauhtémoc, aunque tiene el recurso para moverse a diversos lugares alrededor de la frontera, generalmente enfocan su participación en los grupos con quienes comparten la visión político-cultural de la tradición, los cuales están localizados principalmente en la región de Los Ángeles. Sin embargo, el estatus migratorio de algunos danzantes, dificulta su movilidad de norte a sur.

Por tanto, la movilidad para la participación ritual de los grupos de danza, en gran parte está definida por la interrelación entre el recurso económico, las políticas migratorias y las identificaciones sociales y culturales que han generado con otras agrupaciones de danzantes tanto a nivel local, como transfronterizo y/o transnacional.

GENEALOGÍA Y MOVILIDAD DE LOS GRUPOS DE DANZA AZTECA EN CALIFORNIA Y BAJA CALIFORNIA

Los procesos históricos de conformación de los grupos de danza analizados en este trabajo, dan cuenta de los linajes de donde provienen (las agrupaciones de danza que les antecedieron), las alianzas, las tensiones, así como los contextos sociales, culturales, políticos y religiosos en que ancló la tradición en la frontera entre México y Estados Unidos. Los procesos de establecimien-

⁸ Grupo *Tenochtitlan* y *Huehueteotl* de Los Ángeles; Toltecas en *Aztlán*, *Calpulli Mexihca* y *Atl-Tlachinolli* de San Diego; y el grupo *Tonalehque* de San José, California.

to y la preservación de los colectivos hasta la actualidad, definen las vertientes de la tradición en que se perfilan las agrupaciones de danza en la región de las Californias. Entre más antigua ha sido la fundación de un grupo, más se apega a las formas tradicionales de los concheros-aztecas, como el caso de *Mexi'cayotl*, y entre más reciente, es mayor la entremezcla de diferentes vertientes de la tradición como el grupo *Chicahuac*, con mayor identificación a la nueva mexicanidad.

Sin embargo, los grupos de danza en California y Baja California, han establecido vínculos en función de la identificación común con la tradición, aunque haya diferencias en su forma de apropiarla, se perciben como parte de una misma comunidad imaginada. Además de que el vínculo entre los grupos de danza de uno y otro lado de la frontera, se fortalece a través de la movilidad que algunos de sus miembros ejercen, con el propósito de participar en las celebraciones que organizan otros colectivos de danzantes, ya sea en el territorio mexicano o estadounidense. De tal manera que la movilidad que ejercen los grupos de danza a través de un circuito de participación ritual al año, configura un mapeo en torno a los lugares en los que cada cual ancla la tradición como parte de un proceso de reconquista de la memoria y el territorio ancestral de la frontera entre México y Estados Unidos.

¿Qué representa para los danzantes de California la frontera mexicana en función de una cultura de origen?, ¿qué representa para los danzantes de Baja California la frontera estadounidense en relación a la recreación de una tradición? ¿Qué sentido cobra para los danzantes cruzar o no la frontera en sus trayectorias rituales y en la construcción de una identidad etno-cultural en relación a su origen? ¿Cómo es recreada la idea de nación y territorio por los grupos de danza azteca, en función de su movilidad a través de la trayectoria ritual y los espacios en los que ancla la tradición?

Estos son algunos de los cuestionamientos que emergen a partir de analizar la movilidad que ejercen las agrupaciones de danza en su trayectoria de participación ritual, tomando como

eje de comparación el cruce o no de la frontera. En los siguientes apartados voy a describir la genealogía de cada uno de los grupos que forma parte de este estudio, con el propósito de dar cuenta de las formas particulares en que apropian y anclan la tradición de la danza en la región fronteriza, así como las alianzas, tensiones y vinculaciones que han establecido con otros colectivos a lo largo de su historia como agrupación. Para posteriormente analizar la movilidad que ejercen en función de su participación ritual, lo que puede dar cuenta del sentido que toma para ellos el territorio en el cual apropian la tradición de la danza.

La dinámica de la población de ascendencia mexicana en ambos lados de la frontera, trastoca los significados de los símbolos asociados al origen, y esto incide en un proceso de autonomía de los vínculos entre cultura, identificación y territorio (Grimson, 2004). Puede haber símbolos culturales, religiosos, sociales y políticos que son referentes comunes para la población de ascendencia mexicana tanto en México como Estados Unidos, como la bandera nacional mexicana, aun cuando los significados otorgados puedan tener múltiples sentidos entre los habitantes de uno y otro lado. Este proceso de recreación cultural en la frontera, da cuenta de que compartir símbolos, orígenes, referentes culturales y nacionales, no implica una misma significación.

Para Grimson (2004) en la frontera hay diferentes marcos de significación, desde su perspectiva, cada ciudad puede manipular de manera distinta las referencias simbólicas en función de construir una identificación propia; refiere que hay un límite que separa y contacta a dos campos de interlocución nacionales y este se trata de una frontera entre significados y entre regímenes de articulación de significados. Frente al sentido común que buscan imponer los Estados nacionales acerca de la frontera geopolítica como división cultural, se ha mostrado la existencia de numerosos circuitos de intercambio, códigos e historias compartidas, dando cuenta del carácter socio-histórico del límite (Grimson, 2004).

La movilidad espacial de los grupos de danza en California y Baja California, les permite escapar del poder del Estado nacio-

nal como aquel que reconoce y legitima las identidades diferenciadas en función de una pertenencia nacional con límites territoriales estatales específicos. Al mismo tiempo dicha movilidad da cuenta del anclaje de la tradición a través de los vínculos que configuran con otras agrupaciones, reelaborando los límites en los que se define la nación de pertenencia a través de las fronteras geopolíticas o bien dentro de ellas.

DANZA CHICHIMECA-CONCHERA-AZTECA
MEXICAYOTL

Este grupo es el tercero en conformarse en Estados Unidos, fue fundado en 1982⁹ y su líder, Mario Aguilar,¹⁰ fue uno de los pioneros en el grupo de danza azteca Toltecas en *Aztlán*¹¹ conformado como el primer grupo en California, Estados Unidos, creado bajo el liderazgo de Florencio Yescas. Yescas provenía del grupo del general Pineda en la ciudad de México y también formaba parte del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández.¹² Sus primeras visitas a Estados Unidos en la década de los sesenta estaban relacionadas con presentaciones y enseñanza de danza folclórica.¹³ Cuando la madre de Yescas falleció en

⁹ Aunque M. Aguilar, el líder del grupo, fue reconocido en 1980 como capitán de la danza por los generales de la ciudad de México, en ese tiempo era parte del grupo de Toltecas en *Aztlán* y es hasta 1982 cuando conforma el grupo que ahora lidera, nombrado *Mexicayolt*.

¹⁰ Es nacido en México y criado en Estados Unidos, ha sido parte de agrupaciones estudiantiles y artísticas chicanas. Es doctor en filosofía, trabaja como consejero de educación en *San Diego State University*.

¹¹ Región mítica de donde se cree que partieron los aztecas para fundar Tenochtitlán en el actual centro de México. Para una discusión más amplia sobre la nación de *Aztlán* ver el capítulo dos de este libro.

¹² Compañía que presentaba una versión estilizada, exaltante y teatral de la danza azteca, reforzada por una cultura política en México, que pretendía la proyección del indio como raíz genuina del nacionalismo mexicano. (De la Torre y Gutiérrez, 2012, p. 156)

¹³ Danza escénica que representa las tradiciones dancísticas regionales de México.

1972 regresó a la ciudad de México y en 1974 llevó a San Diego, Ca., al grupo Esplendor Azteca, conformado por doce danzantes de Tacuba en la Ciudad de México. Habían sido contactados por una organización de artistas chicanos del Centro Cultural de la Raza,¹⁴ interesados en que se integrara la danza a las actividades culturales que hacían en esa región.

Años después, Yescas con su grupo Esplendor Azteca y algunos de los que se habían incorporado en San Diego, viajaron a Los Ángeles y Chicago realizando presentaciones de danza; en este periodo Yescas realizó un proyecto de escenografía, vestuarios y coreografías teatrales para *Disneyland* (De la Torre y Gutiérrez, 2012, p.157). Una vez que los danzantes aprendices regresaron a San Diego, conformaron el primer grupo de danza en California, E.U., teniendo como base las enseñanzas de Yescas, lo nombraron Toltecas en *Aztlán*, que era el mismo nombre que tenía el grupo de artistas que dirigía el Centro Cultural de la Raza en San Diego.

Cinco de los miembros fundadores¹⁵ se quedaron al frente del grupo, cada uno tomando un cargo en específico para preservar la tradición que les fue enseñada por Yescas. En 1980, Mario Aguilar fue a la ciudad de México y recibió el reconocimiento como capitán por varios jefes de danza (entre ellos la familia Plascencia de Guadalajara, y Manuel Pineda, Rosita Maya y Felipe Aranda provenientes de la Ciudad de México), quienes legitimaron la fundación del grupo Toltecas en *Aztlán* en San Diego, Ca. Este reconocimiento implicó la elaboración de un estandarte que fue reconocido por los jefes de tradición en México. Lo cual significa que son parte del linaje de la Cofradía de Unión, Conformidad y Conquista y se rigen por su reglamento,

¹⁴ El Centro Cultural de la Raza de San Diego, fue fundado en 1970 como un centro cultural de la comunidad chicana, es un espacio alternativo que promueve y facilita el crecimiento artístico, así como el intercambio cultural en la región Tijuana/San Diego. <http://centroculturaldelaraza.com>, consultado en julio del 2017.

¹⁵ Mario Aguilar, Guillermo Rossete, Felipe Esparza, León Magallán (Azteca) y Jaime Enrique (Tupac).

así como también la organización del grupo se apega a la estructura militar de las agrupaciones concheras en México.¹⁶

Una vez que Aguilar regresó a San Diego, hubo disputas con los otros miembros de Toltecas en *Aztlán* en relación a la toma del liderazgo del grupo, por lo que Aguilar decide conformar el grupo Danza Chichimeca-Conchera-Azteca *Mexi'cayotl*¹⁷ en 1982¹⁸ y liderarlo siguiendo las enseñanzas de Yescas y con la guía de danzantes de México que visitaban ocasionalmente Estados Unidos para enseñarles aspectos fundamentales de la tradición, como Rosita Maya Hernández, Moisés González y Pedro Rodríguez, los primeros de la ciudad de México y el último de Morelos. Posteriormente el grupo *Mexi'cayotl* tuvo contacto con Cruz Maldonado Aguilar de la familia Aguilar del Bajío, Querétaro, México,¹⁹ que hasta la actualidad siguen siendo una guía importante en su trayectoria como grupo de danza tradicional.

La primera ceremonia en la que el grupo *Mexi'cayotl* participó fue la celebración en abril al aniversario del Chicano *Park*.²⁰ Inicialmente era una celebración de tipo cultural organizada por el comité de chicanos del parque, conforme transcurrieron los

¹⁶ Los grupos concheros se organizan bajo una estructura militar de acuerdo a los cargos asignados a sus miembros. Los líderes tienen el cargo de Capitanes, los encargados de la disciplina son Sargentos, el que custodia el estandarte es el Alférez, las que custodian el sahúmador son Malinches y los danzantes en general son los peones.

¹⁷ Vocablo en náhuatl que se interpreta como “corazón de la mexicanidad”.

¹⁸ En ese mismo año el capitán Aguilar fue de nuevo a México para que reconocieran el estandarte del grupo *Mexi'cayotl* y estar legitimados por los jefes tradicionales.

¹⁹ La tradición conchera se origina en el Bajío, específicamente en Querétaro, la familia Aguilar es una de las que se distingue como una de las principales familias de tradición conchera en este lugar.

²⁰ Es un parque localizado en el Barrio Logan de San Diego, California, y su fundación el 22 de abril de 1970, es resultado de la lucha de la comunidad de esa zona, para preservar un espacio recreativo y cultural para las familias chicanas. Ahí se reúne la mayor muestra del muralismo chicano, que plasma los símbolos de una identidad nacional basada en la objetivación material, territorial y simbolizada, de la nación imaginada de *Aztlán*. (De la Torre y Gutiérrez, 2012).

años los danzantes fueron tomando espacio para hacer, un día posterior al festejo político-cultural, una ceremonia de danza azteca. Consideraban que era importante aprovechar esa ceremonia para hacer un rezo en contra de la violencia y el creciente pandillerismo que perturbaba la seguridad de la comunidad chicana en San Diego. Sin embargo, debido a una balacera propiciada en la comunidad una de las noches de la celebración, el capitán Aguilar decidió reubicar una parte de la celebración nocturna (velación), en un centro comunitario en San Ysidro,²¹ para resguardar la seguridad de las familias que participaban en la ceremonia.

Posteriormente *Mexi'cayotl* dejó de participar en la celebración de abril debido a diferencias con el comité del Parque y decidieron organizar su propia celebración en julio. Sin embargo, el grupo de danza Toltecas en *Aztlán*, liderado actualmente por Rosa Olga Navarro, continuó organizando la ceremonia ritual en el aniversario del Chicano *Park*, actualmente con el apoyo del grupo de danza *Atl-Tachinolli*,²² también establecido en San Diego.

En la década de los ochenta se fundaron nuevos grupos de danza azteca en otras zonas de Estados Unidos. Varios de los danzantes que seguían la tradición en San Diego, cambiaron su residencia a otras regiones como Nuevo México, Colorado, Los Ángeles y San Francisco, e iniciaron grupos de danza en estos lugares. La mayoría eran grupos de chicanos llevando la tradición en Estados Unidos. Las primeras ceremonias que se reali-

²¹ San Ysidro forma parte del condado de San Diego y es el núcleo de población más próximo a Tijuana B.C. La Casa Familiar *Recreation Center* San Ysidro, es un centro comunitario dedicado a brindar asistencia social a la comunidad de San Ysidro, en relación a la educación, cultura y vivienda. Permite al grupo *Mexi'cayotl* usar sus instalaciones a cambio de colaborar danzando en ciertos eventos organizados por el centro, como el día de los muertos y el día de San Ysidro.

²² Vocablo en náhuatl que significa “agua quemada”, representa el aliento de vida, la unión del agua con el fuego. El grupo *Atl-Tlachinolli* apegado a la vertiente conchero-azteca, fue fundado en el 2007 por uno de los aprendices de Mary Lou Valencia, quien a su vez formó parte de Toltecas en *Aztlán*.

zaron fueron, la celebración a Cuauhtémoc en Los Ángeles, a *Xilonen* en San Francisco, la de primavera en Sacramento y la de Chicano *Park* en San Diego. Por varios años eran las únicas celebraciones de las que participaba *Mexi'cayotl*, quienes se autoidentifican como los más tradicionales desde ese tiempo.

Uno de los motivos que ellos daban a la celebración que organizaban en julio, era hacer un homenaje a los jefes de México que habían estado apoyándolos con enseñanzas de la tradición. Sin embargo, al ser criticados por algunos círculos de danza en México por tener una celebración político-cultural, buscaron un motivo religioso y de esta manera apegarse a las formas tradicionales (conchero-aztecas) de la danza. Debido a que el grupo siempre se ha caracterizado por estar integrado por familias, desde el 2003 tomaron como motivo de su celebración ceremonial a la Sagrada Familia y a el señor de los danzantes, que es un crucifijo que el capitán Aguilar trajo de Chalma en 1982.²³ Después de la fundación del grupo, llegaron varios danzantes mexicanos a establecerse en Estados Unidos y formaron nuevos círculos de danza azteca, como *Huehuetotl*²⁴ en Los Ángeles y *Nahui Ollin*²⁵ en San Fernando Valley, Ca.

Desde la perspectiva del capitán Aguilar, su grupo ha tenido influencia de varios grupos concheros aztecas, de Morelos, de Querétaro y de la Ciudad de México, así como relación con grupos de habla náhuatl en Veracruz, México y con los pueblos nativos de Nuevo México. Dichas relaciones imprimen un sentido particular a la apropiación que ellos hacen de la tradición de la danza en San Diego, Ca., caracterizada por tener una visión sincrética de la tradición, fungen como un grupo cultural que representa las tradiciones nativas de México en Estados Unidos.

El grupo está conformado principalmente por personas mexicano-americanas de primera, segunda o tercera generación, algunos

²³ El crucifijo representa al Cristo de *Chalma* en México, santuario de obligación ritual para los danzantes concheros.

²⁴ *Huehuetotl*: Vocablo náhuatl que se interpreta como esencia antigua.

²⁵ *Nahui Ollin*: Vocablo en náhuatl interpretado como Cuatro Movimiento.

inmigrantes mexicanos con estatus de residencia permanente, pero ninguno indocumentado; tal vez esto está relacionado con su proximidad a la frontera con México, donde es menos probable que residan los inmigrantes sin documentos. La mayor parte de los danzantes tienen entre 30 y 50 años de edad. Las ocupaciones de los miembros se caracterizan por ser en el campo de la educación principalmente, consejeros y profesores en *College, Junior High School* y *Elementary School*, algunos otros son estudiantes o empleados en el campo de la salud y el comercio.

Varios de los integrantes del grupo han sido parte de las agrupaciones estudiantiles chicanas, algunos de ellos ahora son profesores o guías de los jóvenes que integran estas organizaciones, por lo que el colectivo de danza mantiene un vínculo con la organización de estudiantes chicanos (M.E.Ch.A Movimiento Estudiantil Chicano de *Aztlán*) en la *San Diego State University (SDSU)* y en la *University of California, San Diego (UCSD)*. La mayoría de los integrantes han participado en grupos de música y danza folclórica de México y la mayoría ha comulgado con la religión católica en algún momento de su vida. Una minoría ha participado en ceremonias nativistas de temazcal e ingesta de peyote con la *Native American Church*.²⁶ En el 2016 el capitán Aguilar fue reconocido como General por algunos jefes de la tradición en el centro de México, pues se conformó la primera mesa de danza conchera-azteca en Estados Unidos, nombrada “El señor de los danzantes”.

MOVILIDAD TRANSNACIONAL DE LA TRADICIÓN. EL CASO DE *MEXI'cayotl*

La movilidad del grupo *Mexi'cayotl*, actualmente se define por una presencia significativa en el suroeste de Estados Unidos, se

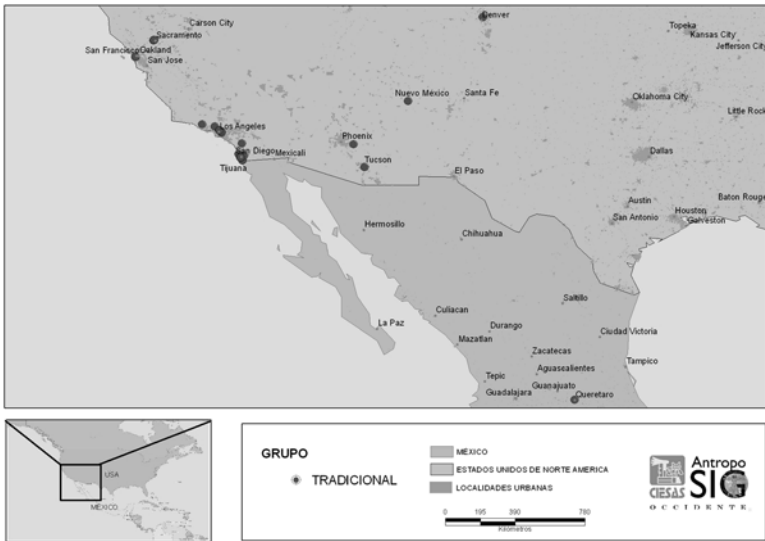
²⁶ Es una religión nativa en Estados Unidos, la cual tiene el permiso legal para realizar rituales en los que se consume peyote con propósitos religiosos, espirituales y chamánicos.

concentra de manera prioritaria en California y se extiende ocasionalmente a Arizona, Colorado y Nuevo México, continúa teniendo una visita anual al interior de México en la celebración ritual realizada en Querétaro, por lo que adquiere un carácter de movilidad transnacional. Las características de la participación ritual anual de este grupo, se caracteriza por una movilidad amplia entre los grupos que anclan la tradición de la danza en el suroeste de Estados Unidos, lo cual da cuenta del fortalecimiento de los vínculos con los grupos de esta región, caracterizados cada vez más por el apego a las formas sincréticas de la tradición.

Sin embargo, la visita anual a México funge como un medio para legitimarse como herederos de la tradición de la danza azteca en Estados Unidos, lo que le permite ser reconocido tanto por jefes tradicionales de danza en México, como por los grupos en Estados Unidos que buscan apegarse a la tradición conchera-azteca. En algunas ocasiones el grupo *Mexi'cayotl* ha sido un actor nodo entre los jefes tradicionales de México y los grupos de danza que buscan ser respaldados por ellos en Estados Unidos. En parte, la amplia movilidad del grupo tiene relación con el acceso a los recursos materiales que los miembros del grupo tienen o generan para vincularse con otros espacios de significación para la tradición, así como con las identificaciones y relaciones que establecen con los grupos que han reconquistado el suroeste de Estados Unidos, como un territorio ancestral mexicano a través de la danza.

Analizar el circuito por donde circula el grupo con la práctica de la danza, permite identificar sus vínculos con otras agrupaciones. La mayoría de las ceremonias que se encuentran en el ciclo ritual anual del grupo *Mexi'cayotl*, intentan apegarse a la vertiente conchero-azteca de la tradición. Las presentaciones de danza azteca en las que participa, le permiten transmitir a los espectadores información sobre la tradición de la danza y reafirmarse como un grupo que preserva las tradiciones indígenas de México dentro de Estados Unidos, a través de ellas se ha vinculado con diversas instituciones o agrupaciones étnicas y nativas, así como escuelas, museos, reservaciones indígenas y festivales culturales.

MAPA I
MOVILIDAD ANUAL DEL GRUPO *MEXI'CAYOTL*



FUENTE. Elaboración propia con la colaboración de Jorge Cruz.

El grupo *Mexi'cayotl* resignifica el territorio estadounidense como un referente cultural y social en donde se ancla la tradición en Estados Unidos, renombrando a este territorio como *Aztlán*, el cual es legitimado a partir de la vinculación con México, de donde se reconoce que se origina la tradición.

DANZA MEXICA CUAUHTÉMOC

Después de llegar el grupo de danza Esplendor Azteca a San Diego, California en 1974, Yescas y los doce danzantes que lo integraban viajaron haciendo presentaciones de danza a Chicago, Texas y posteriormente a Los Ángeles, Ca. A finales de la década de los setenta, ya sólo estaban en Estados Unidos cuatro de los danzantes de Esplendor Azteca y Yescas. La comunidad chicana de Los Ángeles se interesó en aprender la tradición de la danza y

consiguieron un espacio en la Plaza de la Raza²⁷ para realizar ensayos. Las personas que se integraron a las prácticas de danza, eran varios danzantes de folclórico e integrantes del movimiento chicano.

La agenda de presentaciones de danza azteca de Yescas cada vez tenía más demanda, por lo que el líder no se hacía cargo completamente de los ensayos, uno de los danzantes que había venido con él desde Tacuba, Cd. de México, Lázaro Arvizu, le pidió permiso para conformar un grupo de danza y continuar con las prácticas. En el año de 1978 se fundó el grupo *Xipe Totec*²⁸ en Los Ángeles, Ca., liderado por Lázaro Arvizu²⁹ y su pareja Virginia Carmelo. Fue el segundo grupo conformado en Estados Unidos después de Toltecas en *Aztlán* en San Diego; y el primero en hacer un levantamiento de estandarte en Estados Unidos. Aunque no fueron a recibir el reconocimiento del estandarte que dan de manera tradicional los jefes de danza conchera en el centro de México, como lo hizo el capitán Aguilar de *Mexicayotl*, si contaron con la presencia de diferentes danzantes tradicionales de México en Los Ángeles, como Moisés González, Jorge Salinas de Tacuba y Rosita Maya.³⁰

Por varios años *Xipe Totec* fue el único grupo de danza en Los Ángeles y una de las celebraciones que organizaban era en honor a Cuauhtémoc. Entre las personas que se integraron a *Xipe Totec* había varios danzantes mexicanos que habían emigrado a

²⁷ Situado en el Corazón de Los Ángeles en *Lincoln Park*, “Plaza de la Raza Cultural Center for the Arts and Education” es el único centro multidisciplinario de este tipo en Los Ángeles. Ha sido un espacio en el que los artistas *performers*, niños y familias, audiencias y visitantes convergen para celebrar la riqueza de la contribución artística latina en Los Ángeles. Consultado en: <http://www.plazadelaraza.org>

²⁸ *Xipe Totec* es un vocablo en náhuatl que se interpreta como el desollado, así es nombrado una de los personajes de la mitología azteca.

²⁹ Era uno de los danzantes provenientes de la Ciudad de México, que llegó a Estados Unidos con el grupo Esplendor Azteca liderado por Florencio Yescas.

³⁰ (V. Carmelo, comunicación personal, agosto de 2012). Capitana de danza del grupo *Xipe Totec*.

Estados Unidos y que posteriormente conformaron sus propios grupos, también había personas nacidas en Estados Unidos interesadas en la tradición e inmigrantes mexicanos que comenzaron a bailar una vez que estaban en Estados Unidos y se integraron a *Xipe Totec*.

A principios de la década de los ochenta, cinco bailarines de *Xipe Totec* se separaron y conformaron su propio círculo de danza, el cual fue liderado por Arturo Mireles. El nuevo grupo fue nombrado Danza Mexica Cuauhtémoc en 1984. Sin embargo, la vertiente de la danza que sigue este grupo, no corresponde a la que era llevada por sus antecesores en Esplendor Azteca y *Xipe Totec*, quienes apelaban por una forma sincrética de la tradición de la danza, sino más bien Danza Mexica Cuauhtémoc se vincula con un sentido político-cultural. Desde la perspectiva del fundador de Cuauhtémoc, el grupo surge como una necesidad social de que existiera una manifestación político-cultural a través de la danza azteca, por eso cuando ellos toman un lugar en el campo de la danza, empiezan a realizar ceremonias en honor a Emiliano Zapata³¹ y al día de la Resistencia Indígena.³²

Desde la perspectiva del fundador, existe una necesidad de que haya esta expresión político-cultural dentro del campo de la danza azteca, la cual empatiza en gran medida con los movimientos activistas chicanos de Los Ángeles. Después de que se funda este grupo, se empieza a extender a diferentes zonas de California, con la apertura de nuevos círculos también nombrados Cuauhtémoc, siendo todos células del mismo movimiento; la apertura de nuevos círculos ha tenido la autorización y en algu-

³¹ Emiliano Zapata fue uno de los líderes militares y campesinos más importantes de la Revolución Mexicana y un símbolo de resistencia campesina en México. Una de las frases célebres de este personaje que sigue teniendo eco en la comunidad latinoamericana en Estados Unidos es, "La tierra es para quien la trabaja", en alusión a la comunidad campesina de ese territorio, principalmente de ascendencia mexicana.

³² El 13 de agosto de 1521 se consumó la ocupación del territorio mexicano por los europeos, los bailarines aztecas conmemoran este día en honor a la Resistencia indígena de los pueblos invadidos.

nos casos la petición de los líderes fundadores. Actualmente hay círculos de Cuauhtémoc en varias regiones de Estados Unidos, aproximadamente cinco en California, dos en Minnesota, en Washington, Boston y Arizona, uno respectivamente en cada Estado. En California, los grupos están conformados en su mayoría por personas de ascendencia mexicana, residentes permanentes, inmigrantes mexicanos indocumentados y ciudadanos estadounidenses.

El círculo de Cuauhtémoc en el que está enfocado este trabajo, es el que se fundó en 1993 en San Fernando *Valley* (SFV),³³ fue de los primeros grupos de danza en establecerse en esta zona, donde ya estaba el grupo *Nahui Ollin*³⁴ y donde posteriormente se fundó el Centro Cultural Tía Chuchas,³⁵ el grupo *Coaxóchitl*³⁶ y *Tloquenahuaque*.³⁷

Aunque este grupo se vincula en ciertas celebraciones con otros círculos de danza fuera del movimiento Cuauhtémoc, ellos dan prioridad a las celebraciones en las que se promueva espíritu de resistencia con la gente, de ahí la importancia de extenderse en varias zonas de Estados Unidos y abrir nuevos grupos donde identifican que hay necesidades sociales urgentes, pues buscan movilizar a la comunidad a través de la danza. Una de las prioridades del círculo es compartir con sus miembros información político-cultural, acerca de los derechos humanos, la producción de transgénicos, las dificultades sociales, políticas y

³³ Es un valle urbanizado al sureste de California, sus comunidades son parte de la sección norte de la ciudad de Los Ángeles.

³⁴ Grupo de danza conchero-azteca establecido en San Fernando, proviene del linaje de la familia Ayala en Jalisco, México.

³⁵ Es un centro cultural de arte, no lucrativo, fundado por Luis y María Trinidad Rodríguez en el 2001, enfocado a la comunidad chicana, mexicana y centroamericana en la parte noroeste de San Fernando *Valley*.

³⁶ *Coaxóchitl* es un vocablo en náhuatl que se interpreta como serpiente florecida. La capitana de ese grupo fue líder del grupo Cuauhtémoc en SFV por catorce años y actualmente es capitana de un grupo de danza que se identifica en la vertiente conchero-azteca.

³⁷ Es un vocablo en náhuatl que se interpreta como el señor del cerca y del junto, por quien vivimos, hace alusión a los cuatro elementos fundamentales para la vida, agua, aire, fuego y tierra.

culturales de la comunidad chicana/mexicana en Estados Unidos, los problemas políticos en México, el movimiento zapatista, y aspectos culturales como el estudio del calendario mexicano, la historia y la lengua náhuatl.

Los danzantes del grupo Cuauhtémoc se proclaman como indígenas actuales en el contexto estadounidense, dicha identificación no se deriva de la categorización de lo indígena que plantea el Estado, sino que la definen en relación a la apropiación de una forma de ver y ser en el mundo ligado a la conciencia de un origen imaginado en lo ancestral y las dificultades que enfrentan en la sociedad contemporánea, “somos indígenas de hoy en día, no somos indígenas tratando ser indígenas del pasado, se necesita revelar un tipo de conciencia política, es muy importante igual como la conciencia de saber historia, las danzas y la tradición”.³⁸ Por esta razón varias de sus participaciones en ceremonias, marchas o manifestaciones están relacionadas con problemáticas sociales, culturales y políticas actuales, que caracterizan también las luchas sociales en las que se involucra el movimiento chicano en Estados Unidos, además de que varios de sus miembros se identifican como chicanos y algunos de ellos participan en actividades cívicas, políticas y culturales de la comunidad chicana.

Varias de las personas que conforman el grupo son ciudadanos mexicoamericanos de primera, segunda o tercera generación, otros son inmigrantes mexicanos y centroamericanos, algunos residentes y otros indocumentados, aunque la mayoría de los integrantes tienen gran parte de su vida establecidos en Estados Unidos. Las edades oscilan de los 10 a los 52 años, la mayoría se ubica entre los 25 y 35 años. Los dirigentes son profesionistas trabajando en el campo de la educación, por lo que hubo un tiempo en que la mayoría de los asistentes eran estudiantes de educación básica. Ahora se han sumado estudiantes de *High School*, *College* y Universidad, otros integrantes son empleados o

³⁸ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012). Tiene el grado de licenciatura y maestría en *Chicano(a) Studies*. Actualmente es docente en el área de Estudios chicanos en El Camino *College Compton Center* y líder del grupo de danza en SFV, Los Ángeles, Ca.

tienen negocios propios. Varios de los miembros del grupo han sido parte de los movimientos estudiantiles chicanos y el grupo de danza continúa manteniendo un vínculo con las organizaciones de estudiantes chicanos y participan en eventos comunes. Aunque varios no han sido partícipes de alguna organización activista, se vinculan con algunas dedicadas a asuntos ambientales, migratorios, laborales y educativos, entre otros.

MOVILIDAD LOCAL DE LA TRADICIÓN. EL CASO DE CUAUHTÉMOC.

El grupo Cuauhtémoc de SFV tiene una movilidad que se caracteriza por ser de tipo local, principalmente en la zona de Los Ángeles, Ca. Desde que el grupo de SFV se fundó en 1993, sus vínculos principales han sido los diferentes grupos de danza con quienes tienen una visión política-cultural de la tradición, la cual toma una forma particular en el contexto estadounidense y tiene su respaldo cultural y social a nivel local entre los grupos Cuauhtémoc de Los Ángeles, Ca.

Aunque los danzantes de este grupo muestran un mayor apego a celebraciones que tienen un carácter político-cultural, se apegan a la vertiente de la mexicanidad. Debido a esto, en la parte superior del mapa se observa una visita a San José California, la cual corresponde a una celebración del año nuevo mexicana que organiza el *Calpulli Tonalebque*³⁹ en el mes de marzo. Desde la perspectiva del grupo en SFV, la tradición la danza azteca es un instrumento de movilización comunitaria, en relación a la población en general que ocupa la zona donde se ancla la tradición.

Es necesario mencionar que la mayoría de las celebraciones rituales tanto en California como en Baja California pueden identificarse dentro de estas dos vertientes de la tradición, con-

³⁹ Vocablo en náhuatl que se traduce como “comunidad de guardianes que acompañan el Sol”, es una agrupación de danza mexicana fundada en el 2004, apegada a la vertiente de la mexicanidad.

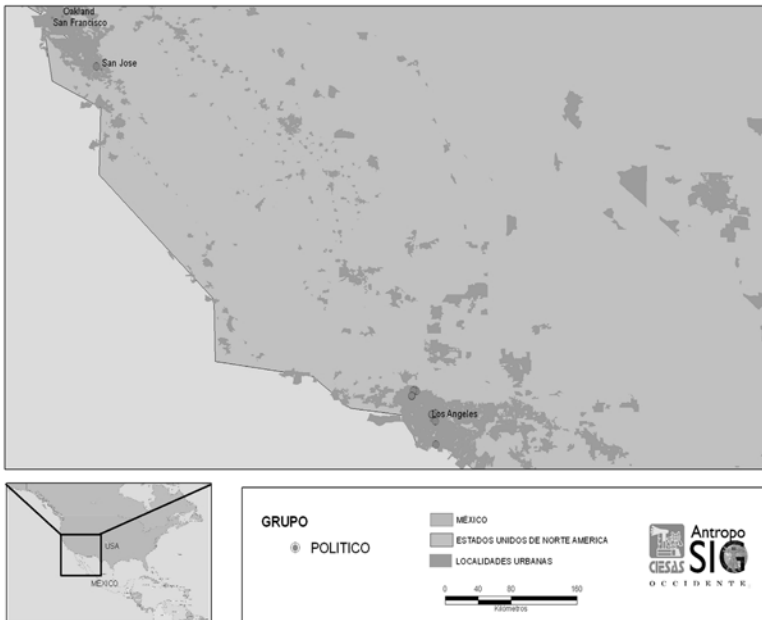
chera-azteca y mexicanidad. La mayoría de los grupos de danza en Los Ángeles, se caracterizan dentro de la vertiente conchero-azteca, constituyendo una minoría las agrupaciones de danza caracterizadas por la visión político-cultural de la tradición y que en su mayor parte son organizadas por este complejo de grupos Cuauhtémoc en Los Ángeles.

En este sentido la configuración de la movilidad del grupo de SFV, está constreñida a un nivel local, por un lado, porque sus miembros trazan una frontera simbólica entre la visión político-cultural de la tradición que toma un sentido particular en la zona de Los Ángeles y las otras formas religiosas o culturales en que ésta es recreada por otros grupos tanto en México como en Estados Unidos. Mientras que, por otro, su propósito es trabajar con la población que habita en la región en la que el grupo de danza está establecido.

La prioridad del grupo es difundir en la comunidad la conciencia política-cultural de las minorías en Estados Unidos; y no tanto establecer largas redes de vinculación con otros grupos de danza azteca en México y Estados Unidos. Por tanto, la construcción que el grupo de SFV hace de la identidad colectiva como miembros de la tradición, aunque tiene un referente cultural y de origen anclado en la cultura mexicana, es resignificada y anclada en el territorio estadounidense a través de la realidad social, cultural y política que experimentan las personas de ascendencia mexicana o centroamericana en Estados Unidos. Tales como problemas de inmigración, deportaciones, discriminación, racismo, guerras y derechos laborales, problemáticas que históricamente han sido un tema central dentro del movimiento chicano.

Los integrantes de este grupo refieren que la población de ascendencia mexicana y centroamericana de SFV, participa en algunas celebraciones rituales de la danza, uniéndose a través de esta participación a la resignificación del territorio estadounidense, como un espacio para la expresión de su cultura de origen mexicano, al mismo tiempo que reformulan la identidad étnica que se les impone en Estados Unidos. Como lo refiere una de las danzantes con relación a la celebración del día de muertos en SFV.

MAPA 2
MOVILIDAD ANUAL DEL GRUPO CUAUHTÉMOC



FUENTE. Elaboración propia con la colaboración de Jorge Cruz

En nuestra ceremonia del día de muertos, toda la comunidad participa, la mayoría somos hispanos⁴⁰, gente del Salvador, de Guatemala, mexicanos, aquí en esta ceremonia todos nos reunimos, eso los hace reanimarse, me lo ha dicho a mí la misma comunidad, “sentimos que estamos en México cuando venimos a esta ceremonia”. El poner nuestro altar, estar toda la noche velándolo, la danza, es bonito hacerles recordar lo que se hacía en México, que cuando llegamos a este país, aquí lo perdemos todo, todas esas celebraciones que hay allá, aquí a veces se nos olvidan.⁴¹

⁴⁰ En Estados Unidos se utiliza para nombrar a todos los hablantes de español o castellano, independientemente de su grupo étnico o nacionalidad.

⁴¹ (E. Ramírez, comunicación personal, junio de 2013). Inmigrante mexicana en Estados Unidos con residencia permanente, empleada en una empresa de repostería.

La resignificación que se hace del territorio a través de las celebraciones rituales, genera un anclaje de la tradición en nuevos sitios, los cuales resultan significativos para el grupo de danzantes, ya que empiezan a fungir como referentes territoriales para la expresión de las creencias y prácticas que apropian de su cultura de origen, a través de la tradición de la danza en Estados Unidos.

El grupo de SFV muestra un apego mayor a las celebraciones que se vinculan con cuestiones de resistencia y lucha social de las problemáticas que afectan a indígenas, chicanos, mexicanos y centroamericanos principalmente, tanto en México como en Estados Unidos. A pesar de que el grupo de SFV tiene una movilidad local, establece un puente simbólico con la realidad social y política de México, especialmente con la relacionada a los movimientos sociales actuales. En varias ocasiones han participado en marchas que son realizadas en Los Ángeles y están relacionadas con problemáticas en México, como la situación de los presos políticos de Atenco⁴² y el movimiento “yo soy 132”,⁴³ ambas tienen un carácter de lucha social contra la opresión e imposición del gobierno mexicano a la sociedad civil. De esta manera su vinculación ideológica con México no está reflejada en el cruce de la frontera hacia el lado mexicano para participar en alguna celebración ritual, sino que se da en un sentido sim-

⁴² En el 2006 en Atenco, Estado de México, hubo una serie de enfrentamientos violentos entre la Policía Federal Preventiva, la Agencia de Seguridad Estatal del Estado de México, la policía municipal y los habitantes del pueblo, militantes del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra y otros adherentes a La Otra Campaña del EZLN. Fueron resultado de la represión política gubernamental en contra de las protestas de la sociedad civil. Según la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México, en dichos hechos hubo violaciones graves a los derechos humanos, así como un uso excesivo de la fuerza por parte de la policía.

⁴³ Movimiento ciudadano conformado en su mayoría por estudiantes mexicanos de educación superior. Surge en el año 2012 durante la campaña presidencial de Peña Nieto. Inicialmente el movimiento buscaba la democratización de los medios de comunicación, la creación de un tercer debate entre los candidatos presidenciales y el rechazo a la supuesta imposición mediática.

bólico-cultural de su práctica en Estados Unidos. Por tanto, aunque la movilidad del grupo se defina como local, la preocupación y demandas que manifiestan por ciertas problemáticas sociales, culturales y políticas, tienen un carácter transnacional.

CALPULLI CHICAHUAC OLLIN TIJUANA

Los fundadores del grupo de danza en Tijuana, tienen una trayectoria de pertenencia a diferentes grupos en el Estado de México, todos ellos se han caracterizado por ser grupos enfocados a la mexicanidad y que no se vinculan con la parte religiosa católica como lo hacen los grupos concheros tradicionales y concheros-aztecas. Sin embargo, la raíz de donde se derivan los grupos a los que ellos pertenecieron, si tienen un referente tradicional y sincrético.

Felipe Aranda fue un jefe tradicional reconocido entre la comunidad de danzantes al interior de México. Perteneció a la cofradía de danza conchera llamada Unión, Conformidad y Conquista que lideraba don Ignacio Gutiérrez, formaban parte de este grupo Teodora Murillo, Manuel Pineda, Francisco Díaz, Florencio Osorio, Gerónimo Rosas, Rafael Sánchez y María Carrillo (Galovic, 2002). En el año de 1962 el grupo se disolvió tras la muerte de don Ignacio Gutiérrez y varios de sus integrantes posteriormente se convirtieron en jefes tradicionales de la danza, entre ellos Felipe Aranda, quien después obtuvo el cargo de general.

Felipe Aranda a pesar de ser tradicional, se mostró a favor de que las nuevas generaciones de danzantes empezaran a usar el traje azteca y se enfocaran en el rescate de la cultura antigua de México desvinculándose de las creencias religiosas católicas, pero manteniendo el respeto a los grupos concheros o tradicionales que continuaban con el sincretismo a través de la danza. El grupo de danza conchera-azteca que el jefe Aranda lideró llevaba por nombre *Tloquenahuaque*,⁴⁴ posteriormente el grupo se frag-

⁴⁴ Es un vocablo en náhuatl que se interpreta como “el señor del cerca y del junto, por quien vivimos”, representa la integración de los elementos que generan la vida, tierra, agua, fuego y viento.

mentó y se formaron nuevos, perdiéndose cada vez más la visión sincrética de la danza. Uno de los grupos que se desprendió, fue liderado por el Jefe Ameyal, la característica de este grupo era que rechazaba cualquier vinculación con las creencias religiosas, más bien buscaba recrear y rescatar la cultura antigua de México a través de una visión aztequizada de la tradición. Y como éste, surgieron más grupos con la intención de desvincular la tradición de la danza del sincretismo religioso.

Por otro lado, en 1977 se fundó en la Ciudad de México, la organización llamada Centro de la Cultura Preamericana A.C. *Zemanauak Tlamachtilyan*,⁴⁵ se regía mediante el Consejo de Gobierno o *Tlahtokan*⁴⁶ presidido por el periodista Miguel Ángel Mendoza y Bahena *Kuaukoatl*⁴⁷ y tenía como secretario al maestro Ángel Valladares. *Zemanauak Tlamachtilyan* fue creado como una organización educativa multidisciplinaria; algunos de sus fundadores eran expertos en algún tema relacionado a las culturas antiguas mexicanas, las actividades se desarrollaban de manera académica, e iban desde las matemáticas y la lengua náhuatl hasta la danza.

Felipe Aranda, Andrés Segura y *Zemanahuak* se aliaron para recuperar el Zócalo capitalino después de una prohibición de más de 450 años para la practicar la danza azteca. Cuando falleció Polo Rojas el primer dirigente de la danza en *Zemanahuak*,⁴⁸ fue electo por el *Tlahtokan* como nuevo dirigente Sergio Ramírez Muñoz, conocido como *Ocelocoatl*.⁴⁹ La pareja de danzantes provenientes del Estado de México, Mario Sánchez y Refugio Olivares,⁷⁵ quienes fundaron el grupo de danza en Tijuana, han pertenecido a grupos de danza dirigidos por Ameyal⁷⁶ y *Ocelo-*

⁴⁵ (A. Meraz, comunicación personal, noviembre de 2012). Ex miembro del Centro de la Cultura Preamericana A. C. *Zemanahuac Tlamachtilyan*.

⁴⁶ Vocablo en náhuatl interpretado como “Lugar de la palabra”.

⁴⁷ Vocablo en náhuatl interpretado como águila-serpiente.

⁴⁸ Vocablo náhuatl que se interpreta como tierra completamente rodeada de agua, así era nombrado antiguamente el continente ahora conocido como América.

⁴⁹ Vocablo en náhuatl interpretado como serpiente-jaguar.

coatl.⁷⁷ Por tanto, su trayectoria se caracteriza más en una versión mexicanista de la tradición, en la que se promueve el estudio de la cultura *anahuaca*, *nahuatlaca* y *mexica*, pero que en su genealogía se liga a los grupos tradicionales de la ciudad de México, lo cual también los ha colocado en situaciones de contacto con esta forma de la tradición.

La pareja de danzantes Mario Sánchez y Refugio Olivares, llegaron a Tijuana bajo el nombre del grupo *Tlaloke* en junio del 2002, junto con otros danzantes del zócalo en la Ciudad de México. Inicialmente tenían la intención de hacer presentaciones de danza en lugares públicos por una temporada corta. A través de las presentaciones los contactó una persona que tenía un centro de tipo *new age*⁵⁰ en Tijuana y les pidió que les enseñaran danza. El grupo *Tlaloke* propone hacerlo por un par de semanas, pues no pensaban quedarse por más tiempo, inician las negociaciones y consiguen que les sea prestado un espacio en el parque Fundadores bajo la Torre de Agua Caliente⁵¹ para realizar los ensayos. Para los danzantes era importante que la práctica fuera realizada al aire libre, como generalmente es realizada en el Zócalo de la Ciudad de México, esto permitía que fuera visible para la población de Tijuana.

La visibilidad de la práctica llamó la atención de los residentes de Tijuana y el grupo de danza se volvió numeroso en poco tiempo, los danzantes que venían de la ciudad de México decidieron quedarse más tiempo y establecer un nuevo grupo conformado por gente residiendo en Tijuana, además de ser el primero en la ciudad. Como su intención siempre estuvo puesta en volver a la Ciudad de México, a los meses de haber conformado el grupo empezaron a delegar cargos a los miembros que mostraban mayor constancia y responsabilidad en los ensayos,

⁵⁰ Es un centro llamado Crisol, en el que se impartían distintos talleres de tipo humanista- esotérico y se hacían temazcales, entre otras actividades.

⁵¹ Es uno de los íconos de la ciudad de Tijuana, fue inaugurada en mayo de 1988. Es una réplica de la antigua y original Torre de Aguacaliente construida en 1929, la cual funcionó como campanario en las instalaciones del Hotel de Agua Caliente.

de tal manera el grupo podía preservarse y continuar, aunque los fundadores ya no estuvieran presentes.

El grupo está conformado por personas que provienen de diferentes Estados de México, algunas son originarias de Tijuana y otras tienen la ciudadanía o residencia estadounidense, aunque residan en Tijuana, todos se identifican como mexicanos, mestizos-no indígenas. Las edades de los integrantes oscilan entre los 8 y los 60 años, aunque la mayoría está entre los 25 y 45 años. Entre las ocupaciones de los integrantes destacan los propietarios de negocios diversos, profesionistas en el campo de la psicología, educación, varios son empleados tanto en México como en Estados Unidos y otros más son estudiantes; varios de ellos han vivido temporalmente de la venta de artesanía. En general los participantes han sido católicos sin estar comprometidos con la religión, la mayoría ha estado involucrado en prácticas de tipo *new age*, como meditación, *yoga*, *tai chi*, *reiki*, asociaciones gnósticas, entre otras. Además de ser participantes activos en celebraciones rituales de distintas tradiciones nativas (*huicholes*, *lakotas*, *kumiai*).

Una de las celebraciones rituales que fungió como eje articulador entre el grupo *Chicahuac* y los diferentes grupos de danza en California, fue la celebración en honor a Cuauhtémoc, la cual ya se realizaba desde el 2000 en Tijuana y era organizada por danzantes de Los Ángeles. En julio del 2003 el grupo *Chicahuac* realizó su primera ceremonia de aniversario y para este momento ya había vínculos con danzantes de California, principalmente Toltecas en *Aztlán* de San Diego y el grupo *Nahui Ollin* de San Fernando Valley. En esa misma ceremonia se celebró el levantamiento del estandarte del grupo, se les pidió a los representantes de los grupos de danza en San Diego y Los Ángeles que asistieran para respaldarlo.

Desde la perspectiva del fundador de *Chicahuac Ollin Tj*, era necesario recrear el sentido autóctono de la tradición bajo la vertiente de la mexicanidad radical, apropiando creencias y prácticas ancestrales ligadas a la cosmovisión mexicana-azteca. Consideraba que varias de estas prácticas y creencias eran compartidas

por varios grupos nativos del *Anáhuac* (continente americano), entre las que destacan el temazcal.

En la tradición mexicana, tenemos el trabajo del temazcal que es un trabajo que lo poseían desde los pieles rojas, hasta los yaquis, hasta los mexicas, era una medicina que se conocía a todo lo largo y ancho del continente *anahuaca*, nuestra filosofía (cosmovisión mexicana) no le pide nada a ninguna filosofía, la mexicanidad está bien completa, debe de quedar bien claro qué cosa es mexicana, qué cosa es lo *hare krishna*, qué cosa es lo huichol, es bonito saber, pero si tú eres mexicana, enfócate, hay que enfocarte si somos mexicas, pero también hay que ser abiertos, nos enriquece bastante.⁵²

Desde la perspectiva del fundador era necesario tener claridad sobre lo que es ser mexicana como parte de una cultura *anahuaca* y centrar la tradición en ese entendimiento y aunque se conozcan otras tradiciones nativas, siempre debe tenerse muy claro el límite y la diferencia con ellos. Sin embargo, los miembros que se fueron integrando al grupo, a diferencia de los fundadores, mostraban mayor inclusión a diferentes prácticas nativo americanas y orientales (meditación, *yoga*, *reiki*, *tai chi*).

Entre otras cuestiones, tales diferencias entre las trayectorias de los fundadores y los integrantes del grupo, dieron lugar a una ruptura a los dos años de haberse conformado la agrupación. Tras la ausencia de sus fundadores se reestructuró el liderazgo y la tradición de danza en *Chicahuac* como un sentido nativista con algunos rasgos de nueva mexicanidad (González 2005; De la Peña 2002).

Posteriormente el grupo *Chicahuac Ollin Tijuana*,⁵³ adopta el nombramiento de *Calpulli* y no Mesa o Cuartel, como son nombradas las organizaciones de danzantes entre los concheros, aso-

⁵² (M. Sánchez, comunicación personal, octubre de 2008). Fundador del *Calpulli Chicahuac Ollin*.

⁵³ Vocablos en *náhuatl*, *Chicahuac* se interpreta como “Fuerza” y *Ollin* “Movimiento”.

ciado a la visión militar de la organización. Deciden nombrarlo *Calpulli* para apegarse a las formas de organización antigua de los nativos en México. En los tiempos prehispánicos, el *Calpulli* constituyó la unidad básica de la organización de los barrios, donde cada uno de ellos tenía un gobierno autónomo, y ahí se desarrollaba el conjunto de la vida social, productiva y educativa. Desde la perspectiva de la mexicanidad, las diferentes agrupaciones de danzantes aztecas son denominados como *Calpulli*, ya que cada uno tiene una organización propia y autónoma, realizan diferentes actividades alusivas a la tradición, entre ellas organizar una celebración ritual anual a la que invitan a otras agrupaciones de danzantes, se preparan no sólo en la práctica de la danza, sino en el estudio de su cosmovisión, y se apoyan unos a otros en la difusión, preservación y rescate de la tradición antigua.

El *Calpulli Chicahuac Ollin Tijuana*, se configuró como un híbrido entre la mexicanidad radical y la nueva mexicanidad, se vinculó a diferentes tradiciones y guías espirituales. Uno de sus primeros vínculos fue con un anciano de habla náhuatl, Félix Evodio quien ceremonialmente era conocido como *Tata Cuaxtle*. Fue uno de los precursores de la celebración a Cuauhtémoc en Tijuana, aunque él no era danzante mexicana. Inició apoyando al grupo *Chicahuac* con la enseñanza de la lengua náhuatl, posteriormente con la ceremonia de búsqueda de visión; actualmente el *Calpulli* realiza esta ceremonia dos veces al año en el territorio *kumiai* de Tecate. Aunque algunos de los miembros del grupo ya estaban participando en la danza del sol en Dakota del Sur desde el 2005, a partir del año 2006, el *Tata Cuaxtle* los vinculó con la ceremonia de Danza del sol, que se empezó a realizar en la Rumorosa, Baja California.⁵⁴ El vínculo con el *Tata Cuaxtle* ha sido uno de los más significativos para el *Calpulli*, ha sido una de las guías principales en la trayectoria del grupo.

⁵⁴ La ceremonia en la que participan los danzantes de *Chicahuac* está guiada por un danzante del sol que reside en Los Ángeles, California y que estuvo participando por muchos años en la ceremonia de danza del sol organizada por los navajos en Arizona.

Otro de los guías ha sido el maestro Arturo Meza,⁵⁵ quien ocasionalmente imparte en Tijuana talleres y conferencias sobre la cultura de México y el calendario mexicano, así como también realiza rituales de iniciación a la tradición de la danza, a través de la siembra de nombres.⁵⁶ Otra relación significativa fue con la tradición *wixárika*, popularmente conocida como huichol, a través de Don Pablo Taizán,⁵⁷ quien le propuso al grupo de danzantes que enraizaran un dios de la tradición *wixárika* que representaba la energía de la danza. Finalmente, el grupo asume el compromiso y se involucra en el ciclo ceremonial de la tradición *wixárika* durante un año. Posteriormente hay diferencias entre la disposición de los danzantes y lo que se les exige como parte del compromiso de haber enraizado un dios, lo que lleva a la disolución de la relación y al desenraizamiento de la tradición *wixárika*.⁵⁸

Finalmente, otro de sus vínculos se da con la tradición de la danza de los espíritus en Escondido, California, con la familia Velarde, de origen *kumiai* y *shoshone*, quienes invitaron al grupo de danza a participar de los temazcales mensualmente y después algunas mujeres del grupo se comprometieron en la participación ritual de la danza de los espíritus. La trayectoria personal de algunos de los miembros del grupo los ha llevado a asumir el compromiso de guiar temazcales, por lo que actualmente cuatro de los miembros del *Calpulli* realizan esta ceremonia cada quin-

⁵⁵ Es un guía del movimiento de la mexicanidad, radica en la ciudad de México, ha escrito libros sobre la reinterpretación de la cultura antigua de México y el calendario mexicano.

⁵⁶ Consiste en un ritual de iniciación a través del cual los danzantes adoptan un nombre personal en náhuatl, que deriva de los símbolos del calendario mexicano a los que se asocian de acuerdo a su fecha de nacimiento.

⁵⁷ Es guía de la tradición *wixárika* (*mará akame*), que ha abierto la enseñanza de sus costumbres a personas no indígenas y fue contactado a través de uno de los miembros del *Calpulli*, que había participado en las ceremonias huicholes en Guadalajara en el *Teopantli Calpulli*, vinculado a MAIS (Mancomunidad de la América India Solar), organización derivada de la Gran Fraternidad Universal (GFU). Para conocer más detalles sobre la conformación de MAIS ver García y Gutiérrez Zúñiga (2012).

⁵⁸ Para conocer más detalles sobre el proceso de desenraizamiento ver (Aguilar, 2013).

ce días, en la que participan la comunidad tijuanaense en general, entre ellos los danzantes.

MOVILIDAD TRANSFRONTERIZA DE LA TRADICIÓN. EL CASO DE *CHICAHUAC OLLIN*

El mapeo de movilidad del grupo en relación a su participación en celebraciones rituales, ha cambiado desde su fundación a la actualidad. En sus inicios el grupo *Chicahuac* asistía exclusivamente a celebraciones rituales organizadas por los grupos de California, San Diego y Los Ángeles principalmente, pues no existía ningún otro grupo de danza que organizara rituales en Baja California. En el transcurso del tiempo estableció relaciones y contacto con otros grupos del centro de México, a través de los danzantes que migraban a Tijuana provenientes principalmente de la Ciudad de México, sin embargo, no se encuentra en la agenda anual de celebraciones rituales del grupo la visita a las ceremonias del interior del país.

Aun cuando el grupo *Chicahuac* ha generado lazos de identificación con los danzantes de California, reconocen la diferencia que hay entre anclar la tradición en México o en Estados Unidos. Así como también experimentan la diferencia entre los marcos nacionales, culturales, sociales y políticos de México y Estados Unidos, como referentes para configurar su identidad basada en la diferencia en el cruce fronterizo.

Generalmente cuando voy a Estados Unidos es para ir a una ceremonia, el cruzar es una incomodidad para mí, ir a otro país que no tiene esa apertura y ese recibimiento hacia mí, hacia mi cultura, entonces a veces yo me cacho en rebeldías cuando cruzo a EU. Me pongo lo más mexicano que tengo de mi closet... el rebozo, las trenzas, el huarache, que vean de dónde soy y quién soy... comparto el sentimiento de resistencia, de estar levantando esa parte de orgullo, de una identidad como mexicano, yo me uno a pelear con la identidad.⁵⁹

⁵⁹ (A. Valverde, comunicación personal, diciembre de 2011). Primera palabra del grupo, originaria del Distrito Federal, residente en Tijuana desde la infancia, Psicóloga de profesión.

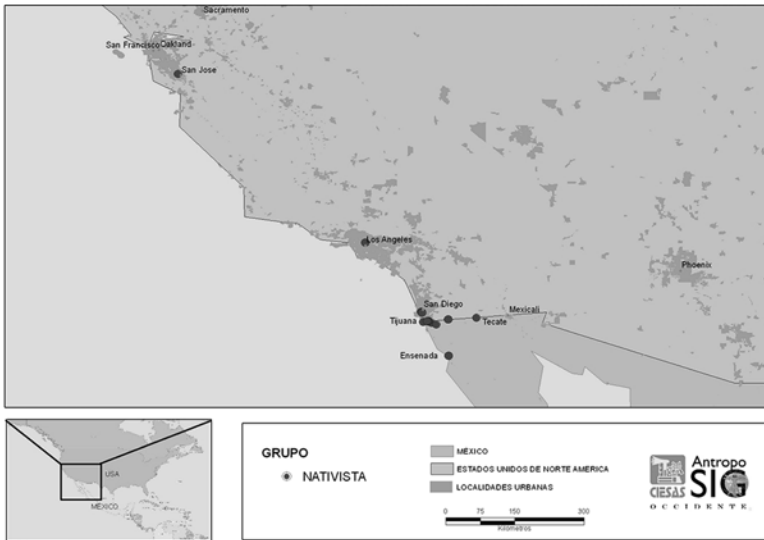
Aunque en el contexto mexicano la adscripción a la tradición de la danza, no responde a un proceso de construcción étnica a partir del cual se refuerzan las fronteras identitarias con los otros connacionales mexicanos mestizos o indígenas; la experiencia mencionada anteriormente da cuenta del proceso de etnización del que forman parte los danzantes de Tijuana al cruzar la frontera con Estados Unidos. Ya que, al tener contacto con la cultura estadounidense, reafirman sus fronteras etno-culturales en su relación con los otros (anglosajones), realzando y exaltando el valor de su identidad como mexicanos en la región fronteriza.

A partir del año 2009 aproximadamente, se fundaron más grupos de danza azteca en Baja California, uno de los primeros integrantes del grupo *Chicahuac*, fundó un grupo de danza en Tecate, danzantes provenientes del centro de México fundaron uno en Ensenada y finalmente otro grupo de danzantes también se conformó en Mexicali, B.C., lo que generó nuevas vinculaciones regionales para el grupo. Como puede apreciarse en el mapa, la movilidad de *Chicahuac* se concentra principalmente en la región transfronteriza, que abarca lugares de Baja California y California. Aunque en algún tiempo la movilidad del grupo tenía mayor presencia con los grupos del lado estadounidense, actualmente ha tomado mayor fuerza en su relación con los grupos establecidos en Baja California, sin embargo, no deja de ser transfronteriza.

En cuanto a la capacidad para la movilidad, no todos los miembros del grupo cuentan con los recursos materiales para poder moverse a través de la frontera, algunos no tienen la documentación requerida y los que la tienen no siempre cuentan con los recursos económicos necesarios. En este sentido, las personas que generalmente asisten a las celebraciones rituales en el contexto estadounidense son la minoría de los miembros del grupo, entre los que se incluyen los representantes del mismo, en cambio las realizadas en Baja California tienen mayor presencia de los danzantes de *Chicahuac*.

Lo que deja ver que uno de los principales obstáculos para trasladarse a las ceremonias en Estados Unidos es, por un lado,

MAPA 3
 MOVILIDAD ANUAL DEL GRUPO *CHICAHUAC OLLIN*



FUENTE. Elaboración propia con la colaboración de Jorge Cruz

la ausencia de la documentación necesaria para cruzar la frontera mientras que, por otro, el tiempo que toma trasladarse debido a la espera en el cruce fronterizo, como consecuencia del fortalecimiento de la frontera entre los dos países. El grupo *Chicahuac* ancla la tradición o su participación ritual en la región transfronteriza y no tanto en otros puntos a nivel nacional donde existe una larga trayectoria de la tradición, incluso de donde emigra la danza azteca a Tijuana.

Esto puede ser el resultado de diferentes factores, por un lado, la posibilidad de acceder a los recursos para la movilidad es determinante tanto para moverse a través de la frontera como dentro del territorio nacional, y asistir a una celebración en la región transfronteriza en algunos casos implica menos costos que moverse al interior del país. Por otro lado, desde sus inicios el grupo *Chicahuac* tuvo mayor apoyo y guía de los grupos de danzantes establecidos en Estados Unidos, que de los del centro de México, esto también nos da la pauta para identificar la ma-

nera en que se resignifica el territorio fronterizo en función de una construcción étnica y/o identitaria.

Es decir, para el grupo *Chicahuac* construir una identidad colectiva vinculada a un linaje imaginado en la cultura antigua mexicana, no necesariamente implica anclar sus prácticas en los lugares en los que la tradición de la danza tiene larga trayectoria, como es el Estado de México, Querétaro y Guanajuato. Sino que se crean nuevos espacios de significación de los cuales asirse en el proceso de construirse identitariamente en relación a lo étnico y lo cultural en la frontera. Generan vínculos con la amplia comunidad de danzantes en California y el reciente crecimiento de los grupos de danza en Baja California. Reivindicando así el territorio fronterizo como un lugar en el que las tradiciones mexicanas ancestrales se preservan vivas.

La experiencia de danzar en Estados Unidos, les ha dotado de elementos identitarios que no encuentran en México y que tienen que ver con la reafirmación de una identidad colectiva en un contexto culturalmente contrastante. Por otro lado, la realización de algunas de sus celebraciones rituales en el territorio considerado sagrado por los nativos de Baja California, respalda el sentido autóctono que apropian de la tradición de la danza azteca, al estar vinculado territorialmente con la cosmovisión de otras tradiciones ancestrales. En el contexto ritual de la danza el territorio se resignifica y se resta importancia a las diferencias nacionales y territoriales oficiales, para dar paso a una experiencia de unidad cultural y nacional entre los danzantes en torno a una comunidad imaginada (Anderson, 1993).

Decir yo soy danzante, es como imaginariamente sacar una credencial de danzante y saber que tengo otras oportunidades dentro de los grupos de danza, si voy a San José, a Arizona, a San Francisco, a Los Ángeles, California, donde sea que se esté moviendo la danza, tanto en el norte como aquí en México y en todos los Estados... la emoción que se vive en el círculo, si alguien más puede vivir eso es mi hermano, somos, se de lo que hablas, se lo que sientes, se lo que trabajas, lo que ofrendas, lo que cuesta.⁶⁰

⁶⁰ (A. Valverde, comunicación personal, diciembre de 2012).

Lo que puede observarse en el grupo *Chicahuac Ollin Tj* es que la frontera geopolítica juega un papel que divide las culturas, aunque si crea diferencias estructurales; la visión de la cultura de origen y la tradición puede cruzar las fronteras sin perder la legitimidad en función de su construcción étnica. La construcción nacional imaginada se vuelve inclusiva de una cultura nativa que abarca tanto la región de México como parte de Estados Unidos. La movilidad de los grupos en torno a una trayectoria ritual anual, recrea el territorio fronterizo, los símbolos y el linaje imaginado, en nuevos espacios de significación para los danzantes de California y Baja California.

Las diferentes formas de ejercer la movilidad dan cuenta de los recursos materiales y simbólicos que tienen los grupos y de las maneras diferenciadas en que se construye la identidad colectiva a través de la tradición anclada en contextos locales, transfronterizos y transnacionales. La idea de nación es recreada en la movilidad de los danzantes, bajo el esquema de una nación imaginada que atraviesa las fronteras nacionales ya sea de manera física o simbólica.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, en el cual abordo la discusión sobre la frontera, así como los procesos de anclaje y movilidad de los grupos de danza analizados en este trabajo, cobra particular importancia identificar el papel que desempeña la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos en la vida cotidiana de las personas, no sólo en un sentido físico, sino simbólico, en relación a la legitimación de ciertas identidades desde el Estado.

Hay diferentes aspectos que atraviesan la región de frontera y que inciden en la experiencia cultural, social y política de los sujetos que la habitan. Por un lado, los Estados nacionales a través de su sistema clasificatorio, dotan de referentes culturales, sociales, étnicos y políticos distintos a las personas que la viven

de uno y otro lado. Sin embargo, estos no necesariamente determinan una separación entre las personas del lado norte y del lado sur, sino que más bien inciden en las posiciones desde las cuales se establecen los vínculos, se recrean los imaginarios sobre la nación, la cultura de origen y se define la otredad al mismo tiempo que la identidad.

Analizar un fenómeno común en ambos lados de la frontera, como es la apropiación de la tradición de la danza, deja ver que hay necesidades similares en las personas de ascendencia mexicana que habitan esta región, por construir un sentido de pertenencia social a una comunidad con la que se comparta un origen etno-cultural. Por un lado, este fenómeno permite dar cuenta del debilitamiento de los referentes nacionales estatales para la conformación de comunidades de pertenencia. Por otro, también permite ver que la diversidad cultural, étnica y nacional que converge en la frontera tanto del lado estadounidense, como del mexicano, ha incidido en la necesidad social de construir comunidad donde esta se ha fragmentado históricamente.

En los tres casos analizados, hay una necesidad de reafirmar su ascendencia ancestral mexicana, lo cual reta a los nacionalismos configurados desde el Estado, tanto en México como en Estados Unidos. Al habitar la región fronteriza, los grupos de danza están expuestos a esquemas diversos desde los cuales se define su identidad de origen y estos no sólo tienen efecto si se atraviesa o no la frontera, sino que el peso tanto físico como simbólico que tiene la frontera en la vida cotidiana de las personas, también incide en las formas en que se apropia la tradición. Como ocurre con el caso del grupo Cuauhtémoc en SFV, quienes, a pesar de no cruzar la frontera para participar de la tradición, tienen un sustento cultural transnacional.

Por otro lado, establecer vínculos culturales y étnicos a través de la frontera como ocurre en el caso del grupo *Chicahuac Ollin* Tijuana, reconfigura y resitúa los anclajes de la identidad colectiva vinculada a un origen ancestral mexicano. La cual no se define a partir de los límites territoriales del Estado mexicano, sino que se define a partir de la reconquista de la memoria y el

territorio ancestral que hacen los colectivos, en relación a un origen etno-cultural común que atraviesa las fronteras. Mientras que el sentido transnacional que adquiere la tradición para los danzantes de *Mexi'cayotl* en San Diego, se sustenta en su vinculación con otros grupos de danza conchero-azteca en el centro de México, legitimándolos en México y en Estados Unidos como herederos de la tradición. Es decir, para este grupo no sólo es importante reafirmar su diferencia en el contexto multicultural estadounidense a través de su pertenencia social y cultural a una tradición, sino que también es importante que esta pertenencia sea legitimada por quienes apropian la tradición en el contexto mexicano.

Las diferencias entre las estrategias de legitimación que cada uno de los colectivos apropia para definirse como herederos de una tradición ancestral en la región fronteriza de las Californias, en gran parte están relacionadas con la identidad etno-cultural que es recreada colectivamente en cada una de las agrupaciones, así como el imaginario desde el cual configuran su idea de nación.

2. NACIONES IMAGINADAS EN LA TRADICIÓN
DE LA DANZA. *AZTLÁN* Y *ANÁHUAC*
REDEFINIENDO LAS FRONTERAS

It's different being mexicano en México, and it's different being Chicano in the United States, it's different way of thinking, of going up.

Alejandro Ochoa.
Danzante Conchero-Azteca.

La construcción de los Estados nacionales, ha implicado la creación de estructuras que permitan ordenar a los miembros de una nación como sujetos que comparten ideologías, creencias y prácticas con las cuales se identifican, dotándoles así de una identidad común. En este proceso la construcción de la nación conlleva la puesta en marcha de un formato modular (Chaterjee, 1996) a través del cual se busca homogenizar a la población. Las historias de las naciones dan cuenta de la diversidad de grupos a partir de los cuales se originaron (Alonso, 1994), así como de las confrontaciones entre unos y otros en torno a la defensa de sus creencias, prácticas, ideologías y territorio en el proceso de homogenización y construcción nacional.

Los procesos de colonización vividos en el continente americano, son el referente de las luchas sociales que subyacen a la formación de las naciones y que han sido resultado del ejercicio de poder de unos grupos sobre otros, lo que ha generado la fractura de tradiciones, culturas, creencias, prácticas, visiones del mundo y formas de pertenecer al territorio de los grupos originarios.

Los colonizadores se han dado el papel de organizar y clasificar a la población (Williams, 1989), así como de propagar una ideología entre quienes conforman la nación. Sin embargo, la manera en que esto es asimilado o resistido por los otros, deja ver la continuidad de una lucha por el reconocimiento de la diferencia, a pesar de la dominación. Ya que los diferentes grupos sociales a pesar de ser sometidos a ciertos formatos de construcción nacional, han preservado en la memoria y en el imaginario elementos que les dotan de una identidad ligada a un origen precolonial.

Esto es claramente visible en los grupos indígenas de México, así como en los grupos nativos en Estados Unidos, quienes han preservado en los contextos nacionales ciertas prácticas y creencias vinculadas a su origen étnico, o bien se perciben a sí mismos como una nación dentro de otra nación. Sin embargo, a pesar de la resistencia cultural, social y política de estos grupos, han intentado ser asimilados, fragmentados y en algunos casos devaluados a través de la imposición de un nacionalismo legitimado desde el Estado. Por su parte la población no indígena en México y los grupos étnicos minoritarios en Estados Unidos, no son considerados estatalmente parte de los pueblos originarios, por tanto, sin cuestionar la existencia de alguna diferencia de tipo étnica y/o cultural en cuanto a su forma de pertenecer a la nación, con mayor facilidad pretenden ser asimilados por el nacionalismo estatal.

En la modernidad, los procesos de homogeneización nacional cada vez son más cuestionados y retados por las formas de pertenencia colectiva dentro de sociedades plurales. Al interior de estas poblaciones que los Estados identifican como masa nacional, los grupos que apropian la tradición de la danza han gestado la configuración colectiva de una identidad etno-cultural, a partir de la cual se vinculan con los pueblos originarios que habitaron el territorio actualmente identificado como México y Estados Unidos.

La genealogía histórica de la tradición da cuenta de las diversas transformaciones de las que ha sido objeto a lo largo del tiempo, las cuales resultan de la apropiación actual de materiales

(culturales, sociales y religiosos) considerados antiguos con propósitos y sentidos nuevos. En la sociedad contemporánea, la tradición de la danza azteca da cuenta de un proceso colectivo de invención-recuperación de un sistema de creencias, símbolos y prácticas rituales consideradas ancestrales, que se plantean como una vía a través de la cual sus adherentes construyen un sentido de pertenencia a una comunidad imaginada desde los márgenes (Anderson 1993; Chaterjee 1996).

LA FORMACIÓN DE LOS ESTADOS-NACIONALES

Con el propósito de entender los procesos a partir de los cuales se nutren los grupos de danza, para reconfigurar su idea sobre nación y la forma en que sustentan nacionalismos contrahegemónicos, considero importante dar cuenta de las implicaciones sociales, culturales y políticas que históricamente ha conllevado la conformación de los Estados nacionales. El surgimiento del Estado-nación es parte de la organización del poder en un territorio dado. La organización del poder implica a diferentes grupos en posiciones jerárquicas desiguales, en las que unos organizan, diseñan y ejercen estrategias de homogeneización a la población, a través de una propagación legitimada por el Estado de un nacionalismo. Para Gellner (1991) el nacionalismo es esencialmente la imposición de una cultura a una sociedad, en la que hasta entonces la mayoría y en algunos casos la totalidad de la población, se había regido por culturas primarias; lo cual supone el establecimiento de una sociedad anónima e impersonal, con individuos atomizados intercambiables, que el nacionalismo mantiene unidos por encima de toda una cultura común localizada en un territorio delimitado, en lugar de una estructura compleja de grupos locales.

Tanto Alonso (1994) como Gellner (1991), refieren que el proceso que enfrenta el Estado para lograr la homogeneidad étnica de una unidad política territorial e imponer una conciencia colectiva sobre sus construcciones de carácter e identidad nacional,

conlleva una lucha contra otras formas de percepción y otras moralidades que expresan las diferencias históricas de los dominados, por lo que el Estado a través de su poder legitimado, busca expulsar, exterminar y/o asimilar a los que sustentan las diferencias.

En este sentido, el Estado-nación pugna por la propagación y legitimación de un nacionalismo que genere una conciencia colectiva desde su idea de nación y por tanto lo coloque en la posición máxima de poder. Para Anderson (1993) la nación es una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. La refiere como imaginada porque en la mente de todos los miembros que la componen vive la imagen de su comunión, aun cuando no conozcan de manera personal a sus miembros. Se distinguen por el estilo en que son imaginadas, más allá de que sean verdaderas o falsas y se imagina limitada por sus fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. De acuerdo con Anderson (1993) se considera soberana porque las naciones sueñan con ser libres, y la garantía y emblema de esta libertad es el Estado soberano. Finalmente se imagina como comunidad porque, aunque haya desigualdad y explotación, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo occidental.

La descripción que hace Anderson (1993) de la nación como una comunidad imaginada, se refiere a una construcción hecha desde arriba, desde el Estado, en su proceso de configurar y hacer uso de estrategias que propaguen y legitimen un nacionalismo impuesto por las élites o por quienes detentan el poder en las esferas más altas de la jerarquía. Por tanto, la nación se concibe como una construcción con intereses específicos, principalmente como un proyecto de normativización cultural, la cual se piensa inclusiva y a través de la cual se construye un sentido de pertenencia a partir de compartir de manera imaginada un origen, una historia y un conjunto de creencias, símbolos y normas con los otros miembros, sobre las cuales se sustenta la nación.

De acuerdo con Alonso (1994), en el proceso de construcción de la nación, el Estado apropia y transforma las historias locales y regionales, así como las memorias de los grupos subordinados

por medio de estrategias de naturalización, idealización y desparticularización. De tal forma se trastocan las diferencias entre los grupos a partir de construir para todos los mismos referentes nacionales con los que son identificados como una masa homogénea, como parte del proceso de colonización. Gellner (1991) sostiene que el nacionalismo construido por el Estado suele conquistar en nombre de una supuesta cultura popular, aprovechando la multiplicidad de culturas o la riqueza cultural heredada históricamente; para tal fin es posible que se reinventen tradiciones, recuperen símbolos, idiomas y que se restauren esencias originales completamente ficticias.

Aunque este trabajo se centra en grupos de danza que habitan de uno y otro lado de la frontera entre México y Estados Unidos, están conformados principalmente por personas de ascendencia mexicana. Y el nacionalismo estatal propagado en México a través de los mitos nacionales de la independencia, que posteriormente fue retomado y recreado con mayor efervescencia en la construcción de la nación en el siglo XX, ha impactado en las personas de ascendencia mexicana de ambos lados de la frontera, en función de su identidad nacional.

Desde la perspectiva de Williams (1989), para que un pueblo o nación posea una imagen o rasgos que la distingan de otras, es necesario que posea una imagen o un mito con el que pueda identificarse y a través del cual se delimiten los marcos sociales, culturales y políticos de pertenencia a una nación. La independencia de México fue un suceso histórico que reconfiguró la idea de la nación en función de la visión criolla, sustentada en una vinculación de lo religioso con lo patriótico-antiespañol, la creencia ferviente en la Virgen de Guadalupe y la exaltación de un pasado anclado en el México prehispánico-azteca, fueron algunos de los mitos que dieron inicio a una forma de nacionalismo en México y que en la actualidad continúan teniendo presencia, aunque de manera transformada. La pública aclamación de la Guadalupeana señalaba que la realidad colonial se definía todavía en términos esencialmente religiosos. De acuerdo con Brading (1980) la fuerza de estos mitos residía en que liberaban al criollo

de sus orígenes españoles, además de que la exaltación de un pasado indígena les permitía anclar el origen de sus creencias en una cultura que tuvo lugar antes de la llegada de los colonizadores.

Es hasta la primera mitad del siglo XX cuando el indigenismo vuelve a cobrar vida asociado a la Revolución Mexicana, como parte integral y enriquecedora de la cultura nacional. José Vasconcelos y Manuel Gamio pugnaron por la integración armónica del indígena en México y contra el indigenismo etnólatra y excluyente (Sada, 2011) que devenía de la ideología criolla en el tiempo de la Independencia. Surge una perspectiva que destacará lo mestizo y lo no blanco, claramente más indigenista; desde esta perspectiva la verdadera noción de la patria mexicana surge del nuevo mestizaje de culturas, que procura el mejoramiento económico del indígena contribuye a la fusión étnica de la población (Sada, 2011).

Como parte de este nacionalismo mexicano del siglo XX, se presenta a la colonización como un acontecimiento destructivo de un pasado indígena considerado superior a todo cuanto puede ser entendido como parte de la cultura occidental, “por ello en México hoy en día los verdaderos héroes nacionales son los aztecas” (Sada, 2011, p. 89). En este sentido la configuración nacionalista de México, exalta y se identifica con los aspectos folclorizados del indígena mítico, más no con la situación política, social, económica y cultural de los indígenas en la actualidad, quienes continúan siendo marginados (Sada, 2011). Estos aspectos han incidido históricamente en la configuración nacional de México, contruidos y reinventados desde el Estado, se caracterizan por esa búsqueda de homogeneización a través de crear un mito de origen en la cultura prehispánica azteca, del que todos los mexicanos se suponen herederos, borrando así las diferencias culturales y tradicionales entre los distintos grupos indígenas y no indígenas (mestizos) que conforman la nación.

Es importante señalar que, aunque actualmente la tradición de la danza se nutre de un mito nacional de invención estatal, éste es transformado al interior de grupos que la apropian. Para los danzantes la identificación con el mito de origen en la cul-

tura azteca, tiene el propósito de reafirmar su herencia indígena, así como de recrear, en función de ésta, un sistema de prácticas y creencias que imaginan como ancestrales. Sin embargo, varios de ellos reconocen que las civilizaciones autóctonas de donde se desprende la tradición de la danza, no son propiamente las aztecas⁶¹ sino que más bien su origen es otomí-chichimeca, aunque la mayoría la sigue identificando como danza azteca o mexica. A través de la apropiación que los diferentes grupos hacen de la tradición, recrean su identidad en función de su pertenencia a una nación imaginada como ancestral, la cual difiere cultural y étnicamente de la que pretende ser homologada a través de la propagación de un nacionalismo hegemónico de tipo estatal.

Desde la perspectiva de Chaterjee (1996), los nacionalismos son un conjunto de formatos modulares que se extienden por el mundo a través de un dominio colonialista; por lo que sostiene que la imaginación de una comunidad también se encuentra colonizada. En este sentido, lo que Chaterjee (1996) propone es la posibilidad de pensar en una nueva forma de comunidad y en nuevos formatos de Estado moderno que reclamen una libertad de imaginación y que sea configurada desde los márgenes del Estado-nación. Por tanto, de acuerdo con el autor, puede ser imaginada por sujetos que generan contranarrativas de una forma de nacionalismo que se construye desde abajo.

En este sentido la emergencia de nacionalismos desde abajo o alternos, puede ser entendida a partir de las luchas simbólicas entre diferentes grupos y el Estado, en torno a la idea de nación, el espacio, el tiempo y la sustancia que, de acuerdo con Alonso (1994), pueden cuestionar la identidad entre nación y Estado.

⁶¹ Término utilizado para referirse a los mexicas, en referencia al mito narrado por las crónicas coloniales según el cual los mexicas habían salido de un lugar llamado *Aztlán*. Los mexicas fueron el último pueblo mesoamericano que condensó una compleja tradición religiosa, política, cosmológica, astronómica, filosófica y artística, aprendida y desarrollada por los pueblos de Mesoamérica a lo largo de muchos siglos, el cual gobernó en la parte central de México actual. Durante este estudio me referiré a la tradición como azteca o mexica, dependiendo de cómo cada grupo de danza la nombra.

Pensar que la nación puede ser imaginada desde los márgenes del Estado nacional, abre la posibilidad para identificar las formas alternas de nacionalismo que proponen los grupos de danza, a partir de las cuales también reconfiguran su identidad etno-cultural como miembros de la nación. A través de la apropiación que hacen de la tradición, los danzantes muestran varios elementos estéticos y narrativos, que hacen referencia a la construcción de un nacionalismo alterno al oficial, que recrea la historia, la cultura, la identidad y el territorio que se imagina ancestral.

Para aproximarme al análisis de la resignificación que hacen los danzantes sobre el territorio, la cultura y la identidad a través de la tradición, voy a entender por nación, en los términos planteados por Anderson (1993), una comunidad imaginada en la que sus miembros se sienten pertenecientes a ella y comparten una identidad, aunque no se conozcan personalmente, pero que, en los términos planteados por Chaterjee (1996), es imaginada por sujetos que generan contranarrativas y replantean la idea de nación oficial a partir de la recreación de la historia, la cultura, las fronteras territoriales y la identidad de origen (De la Torre y Gutiérrez Zúñiga, 2012).

LAS NACIONES IMAGINADAS EN LA TRADICIÓN

La reconquista de la memoria y el territorio ancestral a través de la tradición, replantea la relación entre identidad, cultura y territorio que conforma la nación actual. Ya que los mitos en torno a la cultura mexicana-azteca, dan cuenta de una forma particular de delimitar y nombrar el territorio, así como de organizarse cultural, social y políticamente, que antecede a la impuesta por los europeos. A través de estos mitos, los sujetos recurren a una memoria recreada de lo ancestral y resignifican el territorio a través de las prácticas, creencias y símbolos que apropian para dar continuidad a su herencia cultural indígena, tanto en México como en Estados Unidos.

Los límites de la nación se reconfiguran de acuerdo a la concepción ancestral del territorio, la cual no se define a partir de

las delimitaciones geopolíticas actuales de México y Estados Unidos, sino que se extienden a través de estos dos Estados nacionales en la invocación de la memoria de un territorio ancestral *mexica* y/o *anahuaca*.⁶² Cuando el mito de origen en la cultura azteca es retomado por los grupos de danza, toma un sentido de reivindicación de la historia, la cultura, el territorio y la identidad de las personas de ascendencia mexicana en la actualidad, que no necesariamente tiene el propósito de borrar sus diferencias con otros grupos étnicos como lo pretendía el proyecto nacionalista, sino que pretende construir para el mestizo un sentido diferenciado e indigenizado de su origen.

La frontera actual entre México y Estados Unidos, divide a comunidades que eran parte de una misma nación, como es el caso de las personas de ascendencia mexicana y a algunos grupos nativos. Por tanto, recurrir a la memoria sobre el territorio, la cultura y la identidad ancestral, ha llevado a la resignificación del territorio a través del cual los danzantes construyen una idea de nación imaginada que atraviesa y une la frontera entre México y Estados Unidos (De la Torre y Gutiérrez, 2012). Sin embargo, la recreación sobre la idea de nación que hacen los danzantes en la frontera, responde tanto al imaginario sobre la cultura azteca de la cual se proclaman herederos, como a la historia sobre el desplazamiento de la frontera entre México y Estados Unidos.

En este sentido la nación imaginada de *Aztlán* que apropian los danzantes en Estados Unidos para nombrar la parte suroeste de este país, responde al rescate de la memoria sobre este territorio que era parte de México antes del desplazamiento de la frontera y por otro lado está nutrido de la mitología azteca, ya que *Aztlán* alude al lugar mítico del cual partieron los aztecas para fundar *Tenochtitlán*. Es importante señalar que, si bien la nación imaginada de *Aztlán* cobra sentido entre los danzantes en el contexto estadounidense, para reafirmar su pertenencia a

⁶² La concepción continental del territorio para las antiguas civilizaciones mesoamericanas era el *Cem Anáhuac* (tierra rodeada de agua), renombrado América después de la invasión española.

este lugar como el territorio de origen de su cultura ancestral, la resignificación del territorio en relación a la nación imaginada de *Anáhuac*, toma sentido en ambos lados de la frontera.

Para los participantes del movimiento de la mexicanidad el territorio conocido por los mexicas antes de la invasión española y la conquista de México era nombrado *Cem Anáhuac*, término en náhuatl que se interpreta como “tierra completamente rodeada de agua”, y dicha expresión hace referencia a la percepción continental que tenían los mexicas frente al actual territorio del continente americano, rodeado por los océanos Pacífico y Atlántico. Todos los habitantes del continente eran *anahuacas*, aunque se distinguían por grupos al nombrarse, *anahuacah maya*, *anahuacah zapotecah*, *anahuacah mexicah*, dependiendo de su localidad. Ambas formas de imaginar la nación *Aztlán* y *Anáhuac*, son representadas a través de los símbolos de identificación nacional apropiados y reinventados por los danzantes aztecas de uno y otro lado de la frontera entre México y Estados Unidos.

La simbología ritual a través de la cual se representan los grupos de danza, puede variar de uno a otro lado de la frontera, de acuerdo a la apropiación que hacen de la tradición y la construcción étnica de sus miembros. Uno de los elementos rituales que representa a los grupos es conocido como estandarte o *pantli* en lengua náhuatl. En el caso de los tres grupos de California y Baja California analizados en este trabajo, la estética de este elemento ritual muestra las formas de representación de la nación imaginada, a través de la resignificación, transformación y reinención de símbolos tanto oficiales como recreados en torno a la idea sobre la nación en los grupos *Chicahuac*, *Mexicayotl* y Cuauhtémoc.

LA NACIÓN IMAGINADA DE *ANÁHUAC* EN LA REGIÓN TRANSFRONTERIZA DE TIJUANA, B. C.

Los símbolos con los cuales se representa la nación imaginada por los danzantes, pueden contener emblemas nacionales oficia-

les resignificados y fusionados con otros, o bien símbolos (recuperados o inventados) a través de los cuales representan una nación imaginada que rescata la memoria sobre el territorio, la cultura y la identidad de una nación mítica y ancestral. La estética de los grupos está relacionada con la vertiente de la danza azteca en la que se ubican y con su forma particular de apropiar la tradición.

El grupo *Chicahuac Ollin* Tijuana, se caracteriza por una visión de la tradición apegada a la mexicanidad, que recrea el sentido autóctono de la tradición y rechaza cualquier vinculación con las creencias religiosas católicas. El grupo tiene un elemento ritual que los representa como colectivo, tradicionalmente nombrado estandarte, reliquia o palabra entre los grupos de danza conchera, pero mejor conocido como *pantli*⁶³ por los miembros de este grupo que se inscribe en la vertiente de la mexicanidad. Las características de este elemento ritual en Tijuana, retoma símbolos que se derivan de la cosmovisión azteca y los recrea en relación al nombre del grupo y su pertenencia a la nación imaginada de *Anáhuac*. Las características de la *pantli* no se apegan a las formas tradicionales de los estandartes establecidas por los concheros, quienes se apegan a la visión sincrética de la tradición. Dentro de la vertiente conchera es necesario que el estandarte tenga una imagen religiosa, la fecha y el nombre del lugar en que fue levantado,⁶⁴ así como los nombres de los generales y capitanes que respaldan y legitiman su levantamiento, como lo veremos posteriormente en el caso del grupo *Mexicayotl*.

En cambio, la *pantli* del grupo *Chicahuac* es de madera y en ella están pirograbados los símbolos que representan al grupo. Los líderes fundadores del grupo buscaron que el nombre tuviera alguna relación con Tijuana, “ésta es una ciudad de mucho movimiento, una ciudad de paso, todo el tiempo está llegando

⁶³ Vocablo en lengua náhuatl que se interpreta como bandera.

⁶⁴ El levantamiento del estandarte consiste en el momento ritual en que el estandarte es reconocido por primera vez por los jefes de la tradición, a través del cual se legitima al grupo como parte de un linaje en la tradición conchera.

gente, es una ciudad que se ha levantado con gente que ha emigrado de su lugar de origen... gracias al esfuerzo de mucha gente que viene a trabajar, por eso le nombramos al grupo *Chicahuac Ollin Tijuana, Fuerza y Movimiento en Tijuana*".⁶⁵

En el lado anterior tiene el símbolo de un brazo en representación de la fuerza y el trabajo, en el centro el símbolo del *Ollin* (movimiento) y debajo las letras "TJ" representando a Tijuana. En el lazo izquierdo está el símbolo del *atl-tlachinolli* (la unión del agua con el fuego), del lado derecho un símbolo de un cuadrado contenido en un círculo, que es la representación de la tierra y los cuatro rumbos cardinales en el universo circular; ambos símbolos representativos de la cosmovisión azteca. En las cuatro esquinas de la *pantli* están grabadas huellas de pies, que representan los pasos de los migrantes, hace alusión a la movilidad que se vive en este lugar por ser ciudad fronteriza. Tales símbolos dan cuenta de la visión del territorio en que se ancla la tradición, como un lugar de movimiento en función de la migración vinculado con una cosmovisión mexica-azteca.

En el contexto de la tradición reelaboran el contenido etnocultural de su identidad como mexicanos, apropiando emblemas de la cosmovisión azteca desde los cuales se identifican colectivamente como descendientes de una civilización ancestral mexicana, pero además resaltando la característica de radicar en la zona fronteriza de México. La frontera es resignificada vinculando a dos naciones como parte de un mismo territorio ancestral, al mismo tiempo que está confrontando constantemente las diferencias con el país vecino, lo cual permea la noción que construyen de sí mismos como mexicanos establecidos en la frontera nacional legitimada por el Estado.

En el lado posterior de la *pantli*, está representada la bandera de *Anáhuac*, identificada territorialmente desde Nicaragua hasta el norte de América. Sin embargo, la bandera de *Anáhuac* que recrean para representarse, es el símbolo apropiado por los pueblos de *Anáhuac* que fundaron México *Tenochtitlán*, donde algu-

⁶⁵ (M. Sánchez, comunicación personal, octubre de 2008)

FOTO 1

LADO POSTERIOR DE LA *PANTLI*

FOTO 2

LADO ANTERIOR DE LA *PANTLI*

FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Tijuana, B.C., 11 de junio de 2012.

nas agrupaciones de danza consideran que se originó la tradición. Desde la perspectiva de los danzantes, los símbolos de la bandera de *Anáhuac* fueron apropiados y a la vez distorsionados en la representación actual de la bandera nacional mexicana. El actual líder de *Chicahuac Ollin Tj* hace una distinción en cómo era reconocido y nombrado el territorio por los pueblos originarios y cómo fue renombrado a partir de la invasión:

Antes de la llegada de los españoles, México, la República Mexicana o el Imperio Mexicano, todos los nombres que ha tenido el país no existían, lo que era México Tenochtitlan era esa pequeña ciudad que se fue extendiendo y que dominó, si, pero los *xochi-*

milcas no se llamaban mexicanos, se llamaban *xochimilcas*... Ahorita mexicanos somos todos los que nacimos desde Baja California al norte hasta Chiapas al sur.⁶⁶

Para el grupo *Chicahuac* portar esta bandera para representar su nación de origen y no la bandera oficial de México, toma un sentido de reivindicación de la historia sobre la nación ancestral. La bandera de *Anáhuac* es de color azul verde y al centro está un sol, sobre él un águila con las alas extendidas que tiene en su pico una figura que representa la unión del agua con el fuego, simbolizado a través del emblema del *atl-tlachinolli*. Desde la perspectiva de varios líderes⁶⁷ del movimiento de mexicanidad actual, la versión de la bandera nacional mexicana actual retoma algunos de los símbolos de esta bandera ancestral, pero en una versión distorsionada. Ya que cambia el *atl-tlachinolli* sostenido en el pico del águila por la serpiente, deformando así la verdadera cosmovisión de los *anahuacas*.

Por tanto, para los danzantes de *Chicahuac*, la idea de la nación estatal mexicana y sus emblemas oficiales, no desempeñan un papel de representación de la cultura de origen. La recreación que hacen de los emblemas de representación nacional, tiene un fundamento histórico que busca ser rescatado de la memoria ancestral, así como resignificado desde la imaginación de los danzantes para legitimarse en la actualidad como parte de una nación antigua denominada *Anáhuac*.

Aunque los danzantes de *Chicahuac* identifican la tradición como mexica-azteca-chichimeca, ellos mismos se perciben como descendientes de los grupos indígenas, pero no precisamente de los mexicas, sino de los pueblos originarios de *Anáhuac-América*. Desde esta perspectiva varios de los integrantes de este gru-

⁶⁶ (E. Peña, comunicación personal, septiembre 2011). Es representante de la primera palabra del grupo *Chicahuac*. Nacido en Tijuana, es contador de profesión, ha impartido talleres sobre la numerología y la filosofía náhuatl dirigidos a los miembros del grupo. Ha participado en las ceremonias de danza del sol y búsqueda de visión en Baja California.

⁶⁷ Arturo Meza y *Ocelocoatl* Ramírez

po participan en diversas tradiciones indígenas que no se limitan a la danza mexicana, como la danza del sol y los temazcales de origen *lakota*, la danza de los espíritus apropiada por los *shoshone* y *kumiai*, así como los rituales de origen *wixárika*.

LA REPRESENTACIÓN DE LA TRADICIÓN ENTRE LOS CHICANOS: EL ESTANDARTE EN *AZTLÁN*

Como se ha referido, el grupo *Mexi'cayotl* se identifica con la vertiente conchera-azteca de la tradición. El estandarte de este grupo tiene características similares a los que son utilizados por los grupos tradicionales en México. Es llevado a todas las celebraciones rituales en las que participan, es danzado y revoleado durante la ceremonia por diferentes miembros del grupo, según lo indique el encargado principal del estandarte, nombrado alférez.

En la estética del estandarte, están inscritos varios elementos que dan cuenta de los símbolos nacionales mexicanos que los danzantes recrean para representarse como colectivo. Sus colores tienen relación con los de la bandera de México (verde, blanco y rojo), lo cual da cuenta de lo significativo que es para ellos este símbolo nacional, para representarse identidariamente como descendientes de mexicanos en Estados Unidos. En la parte frontal está el símbolo de la Virgen de Guadalupe, porque es la santidad por la que se regía el linaje de los danzantes concheros del que ellos provienen. Este emblema está colocado sobre un símbolo verde, el cual representa la mariposa que también está plasmada en el estandarte de Toltecas en *Aztlán*, de donde era parte el fundador de *Mexi'cayotl*.

Aunque la Virgen de Guadalupe es completamente un símbolo religioso, también funge como un símbolo de identificación nacional, que fue propagado en México con gran auge durante la Independencia en 1810. Este símbolo ha sido apropiado por la comunidad chicana en Estados Unidos como un emblema de su identidad anclada en la cultura mexicana. En la parte superior

Foto 3
ESTANDARTE DE *MEXICAYOTL*



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Santa Paula California, junio de 2012.

está escrito: Unión, Conformidad y Conquista,⁶⁸ posteriormente está el nombre del grupo y los nombres de las personas que lo representan en sus diferentes cargos.

En la parte anterior del estandarte, está escrito el nombre del lugar al que pertenece y la fecha en que fue levantado: “San Diego Kosoy, California, *Aztlán*, Dec. 12 1980”. Tanto las palabras

⁶⁸ Son los tres aspectos fundamentales que guían a los grupos de danza conchera, unión entre los pertenecientes a la tradición, conformidad en cuanto a que todos están de acuerdo en los lineamientos de la tradición y conquista referido a la adhesión que logran de nuevos miembros a través de la difusión y preservación de la tradición (Galovic, 2002).

Kosoy como *Aztlán*, hacen referencia a los nombres autóctonos y/o ancestrales de San Diego, California. Uno de los grupos nativos originarios de la región fronteriza son los *Kumiai*, quienes fueron divididos con el desplazamiento de la frontera en 1848, “*Kosoy* es el nombre que dieron los indígenas *Kumiai* al área que hoy es San Diego”⁶⁹ y los danzantes lo rescatan para reivindicar el nombre que los pueblos originarios dieron al territorio.

Por otro lado, la referencia a *Aztlán* da cuenta de la resignificación que hacen del territorio vinculado a la cultura mexicana o azteca, como lo mencioné anteriormente, hace referencia al lugar mítico de donde partieron los aztecas para posteriormente fundar *Tenochtitlán* y la comunidad chicana afirma que *Aztlán* es lo que actualmente conforma la parte suroeste de Estados Unidos. En el estandarte no hacen referencia a la nación oficial de Estados Unidos, sino que más bien recrean su sentido de nación a partir de *Aztlán* y *Kosoy*, de esta manera renombran el territorio en el cual anclan la tradición, y lo resignifican a través del rescate de la memoria ancestral.

Por otro lado, la participación ritual anual del grupo, muestra una movilidad dentro del marco territorial que le es asignado a la nación imaginada de *Aztlán*, esto es California, Nuevo México, Arizona, Colorado, Utah y parte de Nevada (Acuña 1976). “*Aztlán* es nuestro terreno antiguo, es nuestra *homeland*, aquí es donde vivimos, aquí es donde nacimos, nacimos de esta tierra de *Aztlán*, que no nomás es la tierra física de los Estados del *southwest*, pero también como metafórica la idea de que nosotros estamos creando un espacio en donde estas tradiciones, estas raíces, este folclor, se puede plantar, se puede plantar la semilla y se puede lograr crecer y florecer”⁷⁰.

De esta manera se da una resignificación del territorio comprendido en el suroeste de Estados Unidos, como un territorio antiguo, mítico, territorio de la cultura ancestral que se revive en

⁶⁹ (M. Aguilar, comunicación personal, mayo de 2013). Fundador del grupo *Mexi'cayotl*.

⁷⁰ (V. Enrique, comunicación personal, mayo de 2012).

la actualidad a través del anclaje de la tradición de la danza azteca en toda esta región. En la parte posterior del estandarte, están inscritos los nombres de los danzantes que respaldan la fundación del grupo, General Florencio Yescas y debajo Capitán Mario E. Aguilar. Para legitimarlo y poder utilizarlo de manera ceremonial, los líderes del grupo llevaron el estandarte al interior de México para que fuera reconocido por los jefes tradicionales de la danza, de esta manera se dio el “levantamiento del estandarte” respaldado y legitimado por la tradición en México.

La fecha en que se levantó fue el 12 de diciembre, día en que se celebra a la Virgen de Guadalupe, como lo mencioné anteriormente el grupo se ubica dentro de la vertiente sincrética de la tradición y esta fue una de las ocasiones que asistieron a la celebración ritual hecha en La Villa (de Guadalupe) en la ciudad de México, donde se funda el mito de la aparición de la Virgen a Juan Diego en 1531. El mito de la Virgen de Guadalupe también utilizado como un elemento de integración entre los españoles y los indígenas en tiempos de la colonia, se ha considerado como un símbolo que representa la fe y las creencias de los mexicanos.

Por un lado, la imagen de la Virgen de Guadalupe reafirma su diferencia religiosa en un contexto donde el catolicismo es una religión minoritaria. Por otro lado, los colores de la bandera de México en su estandarte, recrean el sentido que toma representar su origen a través de los símbolos oficiales nacionales mexicanos, en un contexto de nacionalidades fragmentadas por las diferencias étnico-nacionales de sus habitantes. Los colores de la bandera nacional mexicana, el emblema de la Virgen de Guadalupe y la referencia al territorio ancestral de *Aztlán* y *Ko-soy* plasmados en el estandarte, son aspectos que representan la idea de nación imaginada por los danzantes chicanos en Estados Unidos. Los elementos plasmados en el estandarte son un referente de identidad para los danzantes, da lugar a un proceso colectivo de construcción de la identidad etno-cultural desde la cual reelaboran su pertenencia al territorio como parte de los pueblos originarios.

UNA VISIÓN PANAMERICANA DE LA TRADICIÓN. LAS BANDERAS NACIONALES E IMAGINADAS EN L.A.

El grupo de SFV forma parte de un complejo de grupos de danza que, aunque se apegan a la vertiente de la mexicanidad, tienen una visión político-cultural de la tradición. Están integrados principalmente por personas de ascendencia mexicana y en menor número salvadoreña y guatemalteca. Varios de ellos se autodenominan como chicanos/xicanos⁷¹ o mexicanos y algunos prefieren no identificarse con una etiqueta étnica en particular, sino como seres humanos o como raza, que es un término apropiado por el movimiento chicano en Estados Unidos.

Yo sé que soy mexicano, sé que soy mexicana, pero yo me considero raza, para mí raza es la gente que lucha para conseguir una vida digna, sea que tenga piel oscura, ojos azules, no importa. Si yo lo veo que están luchando para sobrevivir, resistir y mantener una vida digna, para mí ellos son mi raza, ellos son mis hermanos, gente con quien puedo luchar y les puedo dar lo más que necesiten de mí, para que ellos puedan lograr vivir de esa manera. Culturalmente yo sé de dónde vengo, pero en el aspecto de con quién tengo más relación, no me considero nada más una raza, para mí raza significa la gente que lucha contigo, entonces para mí eso no tiene fronteras, no tiene sabor, no tiene color, yo me considero raza de la gente, esa es mi identidad.⁷²

Desde esta perspectiva, la identidad más que definirse por la ascendencia nacional, se da por la identificación que tiene lugar

⁷¹ La categoría étnica de chicano apropiada principalmente por las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, alude a la conciencia de discriminación y opresión que han vivido como minoría étnica en este país. A través de su identificación como chicanos renuncian a la categoría de hispano o latino y pretender realzar el valor de su origen cultural anclada en lo mexicano. Sin embargo, la identificación como "Xicanos", hace alusión a la conciencia de que esta herencia mexicana se encuentra asentada en una herencia cultural indígena.

⁷² (N. Cuauhtémoc, comunicación personal, junio de 2012).

entre quienes forman parte de un colectivo en la lucha social contra la opresión en una sociedad donde forman parte de una minoría. Aunque esto no significa que la ascendencia nacional no juegue ningún papel en la configuración identitaria, ya que finalmente apropian una tradición ancestral que tiene un origen mexicano. Sino más bien que la manera de instrumentalizar la tradición como una forma de reivindicación política como minoría en Estados Unidos, los lleva a construir vínculos como una sola comunidad con otras minorías nacionales, étnicas y/o culturales, con las que forman alianzas para protestar contra un sistema opresor mayoritariamente anglosajón.

En las celebraciones rituales organizadas por este complejo de grupos Cuauhtémoc, portan banderas que representan las diferentes nacionalidades de los miembros, entre las que se encuentran tanto banderas de las naciones oficiales: México, El Salvador y Guatemala, como de las imaginadas: *Aztlán* y *Anáhuac*. La entremezcla de símbolos tanto oficiales como no oficiales para representar la nación, da cuenta de cómo ambos inciden en la configuración de la nación imaginada por lo danzantes de Cuauhtémoc.

En este caso las banderas nacionales oficiales, son un símbolo de la representación del origen nacional de los integrantes, el cual es apropiado durante las celebraciones rituales, y funcionan como emblemas de identificación en la construcción de la identidad colectiva etno-nacional de los danzantes en el contexto estadounidense.

La clasificación de la población en Estados Unidos en referencia a su origen, reafirma las diferencias nacionales o étnicas de los grupos minoritarios que conforman el país, creando identidades nacionales fragmentadas en función de sus diferencias de origen, por tanto, el reclamo de los derechos toma lugar a partir de estas diferencias y de la pertenencia a un grupo minoritario. La representación del origen a través de las banderas nacionales oficiales en los contextos rituales, toma diferentes sentidos entre los miembros del grupo en SFV. Por un lado, les permite reafirmarse como minoría étnica en un contexto multicultural y por otro les posi-

Foto 4
DANZANTE CON LA BANDERA DE MÉXICO



Foto 5
DANZANTE CON LA BANDERA DE ANÁHUAC



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, California, agosto de 2012.

FOTO 6
DANZANTE CON BANDERA
DE GUATEMALA



FOTO 7
DANZANTE CON BANDERA
DE EL SALVADOR



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, California, agosto de 2012.

bilita visibilizar la alianza entre los diferentes grupos étnico-nacionales que conforman el colectivo, como pertenecientes a una misma comunidad en torno a su idea de nación imaginada.

Por tanto, los símbolos oficiales de representación nacional, son instrumentalizados por los danzantes para dar cuenta de cómo su idea sobre la nación imaginada, es inclusiva de diferentes grupos nacionales, que, si bien forman parte de una misma comunidad, han sido fragmentados a través de la imposición de nacionalismos estatales. Aunque este grupo utiliza banderas que representan la nación de origen, desde la perspectiva de algunos danzantes, las etiquetas étnicas no es lo que importa al momento de compartir la danza y la lucha social en la que se involucran como un grupo de danza político-cultural. “A veces eso (las etiquetas nacionales) crea ciertas divisiones, aun así, últimamente yo trato de decir nosotros somos seres humanos. *Where are you from?*, no importa si eres más clara, más oscura, si vienes de

México, si vienes de Centroamérica, de cualquier parte de donde vengas no importa, eres un ser humano, y así como las plantas lo son, todos somos y todos tenemos derechos”.⁷³

Aun cuando los danzantes de este grupo deciden identificarse como chicanos, manifiestan un sentido de inclusión a la diversidad nacional y cultural, con la que se identifican porque comparten las problemáticas de la discriminación y el racismo que viven como minoría en la sociedad anglosajona. Lo cual se asocia más con el giro que dio el movimiento chicano en el siglo XXI, hacia una noción de la identidad Xicana asociada a la transnacionalización en el proceso de identificación colectiva. Lo cual abrió la posibilidad de que las personas de otras nacionalidades (inmigrantes mexicanos, centro y sudamericanos), no sólo los mexicanoamericanos se identificaran como Xicanos (Ríos, 2013). La ideología del nuevo Xicanismo se sustenta en una visión más amplia de la justicia social y los derechos humanos, ya que se define en un marco en el que el multiculturalismo, la construcción de alianzas y coaliciones, así como la unidad y la justicia son los principios bajo los cuales se guía (Ríos, 2013, p. 61).

Por otro lado, también recuperan e inventan banderas que representan las naciones imaginadas de *Anáhuac* y *Aztlán*. La invención de la bandera de *Aztlán* está representada con los colores rojo y verde (colores de la bandera nacional mexicana) y en el centro está una imagen emblemática resultado del nacionalismo mexicano que exaltaba la cultura azteca, titulada “Grandeza azteca” y elaborada por el pintor Jesús Helguera, en la que un hombre carga en sus brazos a una mujer, ambos con indumentaria de tipo azteca.

La invención de estas banderas resignifica el territorio en donde actualmente se ancla la tradición de la danza azteca, tanto en México como Estados Unidos. Aunque hay un reconocimiento de las banderas nacionales oficiales de México, El Salvador y Guatemala, la bandera de Estados Unidos no desempeña un papel de representación del origen nacional en los dan-

⁷³ (C. Cuevas, comunicación personal, abril de 2012).

zantes, aunque hayan nacido en ese Estado-nacional, sino que reinventan la bandera de *Aztlán* y *Anáhuac*, relacionándolas con un linaje imaginado en la cultura mexicana- azteca.

Otro aspecto que caracteriza a este grupo, es la verbalización de consignas durante las celebraciones rituales, varias de ellas están relacionadas con la problemática que conlleva la inmigración a Estados Unidos. Uno de los líderes grita las consignas y los demás danzantes responden: “¿Qué queremos?, ¡No más muertes en la frontera!, ¡Viva la Raza!, ¡abajo la migra!, *What do we want? A just immigration reform!, When do we want it? Now!*”, aunque las consignas que verbalizan en las celebraciones rituales son diversas, éstas específicamente hacen referencia al papel que juega la frontera y el reforzamiento de la misma por parte del aparato estatal, y cómo esto afecta la realidad cultural, política y social de las personas que intentan o logran emigrar a Estados Unidos, lo cual muestra su sensibilidad ante este fenómeno y buscan hacerlo visible a través de la tradición, ya que varios de ellos lo viven o bien lo han vivido sus antecesores.

Uno de los elementos rituales utilizados en este grupo, que también se vincula con la problemática que conlleva emigrar a Estados Unidos, son tres bastones que se utilizan durante las celebraciones rituales y las marchas. En cada uno de ellos se representa a las mujeres, hombres y niños que han muerto intentando cruzar la frontera entre México y Estados Unidos, están adornados con listones de colores en memoria de cada una de las personas fallecidas. La visibilidad que hacen los danzantes en torno a la problemática que conlleva la migración a Estados Unidos, se vuelve parte de la estética que los caracteriza en el contexto estadounidense. Mostrarse conscientes de un fenómeno que afecta a personas con las que comparten un origen nacional, muestra el sentido de solidaridad y de comunidad imaginada con toda esta población que cruza de sur a norte la frontera entre México y Estados Unidos.

La inclusión de diferentes nacionalidades representadas en las banderas, como la problemática del cruce de la frontera estadounidense, hace alusión a una visión de las naciones desde

una perspectiva panamericana (hispana o latina, como son categorizados por el sistema racial estadounidense), que da cuenta de una forma de solidaridad entre las diferentes naciones que forman parte del continente americano, identificado por los danzantes como *Anáhuac*; el cual constituye la nación y el territorio imaginados del cual se proclaman como originarios y por tanto reclaman sus derechos como nativos en Estados Unidos. Para los miembros del grupo, aunque se afirmen cultural y étnicamente a través de la tradición de la danza azteca, hay una conciencia de vivir en una sociedad multicultural en donde habitan otras minorías que también son afectadas por la discriminación y la opresión del sistema estadounidense.

Las divergencias y convergencias en relación a las formas en que es representada la nación por los danzantes tanto en California como en Baja California, responden a los regímenes de la diferencia étnica y nacional en México y Estados Unidos, así como la vertiente de la tradición con la que se identifican. Ello nutre el imaginario desde el cual los danzantes imaginan su nación de pertenencia y reconfiguran su identidad etno-cultural como colectivo, a través de mitos, emblemas y narrativas sobre el origen en la cultura ancestral mexicana-azteca y en lo mexicano.

CONCLUSIONES

Como lo mencioné a lo largo del capítulo, los referentes étnicos, culturales y nacionales legitimados por el Estado para definir a la nación y a quienes la integran, como los imaginados desde los márgenes por los danzantes en relación de la cultura de origen mexicana y la memoria de un territorio ancestral, nutren el nacionalismo contrahegemónico que cada uno de los grupos de estudio recrea colectivamente en ambos lados de la frontera.

En el caso de los grupos estudiados en el contexto estadounidense, el imaginario sobre la cultura de origen apropia elementos populares de la cultura mexicana, entre ellos la bandera nacional y sus colores. En este contexto mayoritariamente an-

glosajón y multinacional, representarse o apropiarse elementos simbólicos de la de la bandera de México, cobra un sentido de diferenciación, reafirmación y reivindicación de un origen cultural alterno al hegemónico. Siguiendo la misma lógica de nacionalidad estadounidense construida a partir de la diferencia étnica, pero en este caso, sólo resaltando su identificación con la cultura mexicana y no con la anglosajona, pues no portan la bandera de Estados Unidos.

Las representaciones nacionales que hacen los danzantes en Estados Unidos, tienen correspondencia con la ideología chicana/xicana, identidad étnica con la que varios de ellos se identifican. Los chicanos construyen un vínculo de origen con la cultura mexicana; y a partir de su imaginario sobre México, apropian símbolos populares como la Virgen de Guadalupe, la bandera nacional, la simbología azteca y la idea mítica de *Aztlán* para representarse en Estados Unidos como una nación dentro de otra nación (Acuña 1976); lo cual se asocia con el reclamo por el reconocimiento de su pertenencia al territorio como descendientes de los pueblos originarios.

Sin embargo, la bandera oficial de México en el grupo *Chicahuac*, no funge como un símbolo de representación nacional para los danzantes, sino que más bien se apropia una bandera que representa la nación imaginada de *Anáhuac*. En este sentido la ausencia de las banderas oficiales, tanto de Estados Unidos entre los danzantes de *Mexicayotl* y Cuauhtémoc, y la de México entre los danzantes de *Chicahuac*, da cuenta de un proceso de construcción de un nacionalismo contrahegemónico al interior de la tradición. La apropiación colectiva de la tradición, conlleva la configuración de una nación imaginada a través de la cual se resignifica el territorio por medio de los emblemas rituales, se busca descolonizar la cultura y se plantea una postura nacional alterna a la de los grupos hegemónicos.

Para los danzantes en California, la colonización de la cultura de origen y los grupos hegemónicos están representados por los anglosajones y de ahí se explica la ausencia de la bandera estadounidense como representación nacional. Por otro lado,

para los danzantes en Baja California, los europeos representan el grupo que propició la colonización de la cultura nativa en México y desde su perspectiva, la cultura nacional hegemónica en México continúa colonizando a las minorías étnicas, por tanto, la bandera oficial de México además de que consideran que es una distorsión de la bandera original de esta zona, no actúa como un símbolo de representación para los danzantes en el contexto mexicano.

Por otro lado, la alusión a *Aztlán* de los grupos *Mexi'cayotl* y Cuauhtémoc en California, reconquista la memoria ancestral sobre el territorio y lo resignifica como un lugar de origen de la cultura ancestral azteca, y actualmente representada en este contexto a través de los chicanos y mexicanos. Así como la nación imaginada de *Anáhuac* en el caso de *Chicahuac* y Cuauhtémoc, recrea la noción continental del territorio y reivindica la unidad cultural de los diversos grupos que habitan el actual continente americano. A pesar de que en la actualidad están fragmentados por las fronteras geográficas y las diferencias culturales, sociales y políticas que han resultado de los nacionalismos estatales.

Las naciones imaginadas por los danzantes aztecas, *Aztlán* y *Anáhuac*, replantean las fronteras territoriales, la cultura y la identidad, del nacionalismo estatal en México y Estados Unidos, y proponen formas alternas de significar y vivir el territorio vinculado al origen en una cultura ancestral. Así como también son constructoras de comunidades que trascienden las fronteras geopolíticas, y que, a pesar de sus diferencias comparten un origen en las culturas ancestrales *anahuacas*, el cual se recrea a través de la apropiación de la tradición de la danza azteca en la sociedad contemporánea.

Por otro lado, la representación de la frontera toma sentido entre los danzantes de *Chicahuac* y de Cuauhtémoc, pero desde discursos particulares. Los danzantes de Cuauhtémoc, a pesar que son los más alejados de la zona fronteriza en comparación con *Chicahuac* y *Mexi'cayotl*, exaltan la idea de la frontera como un límite geopolítico reforzado, controlado y vigilado por el gobierno de Estados Unidos, lo que ha ocasionado la muerte de

personas que intentan cruzar la frontera de sur a norte, así como la fragmentación de familias por las movilizaciones forzadas de norte a sur a través de las deportaciones de los inmigrantes indocumentados.

Otro aspecto que también señalan, son las condiciones políticas desfavorables en las que viven las personas inmigrantes indocumentadas en territorio estadounidense. Este grupo configura una idea sobre la frontera entre México y Estados Unidos, que exalta su función como un límite que impone políticas de exclusión y marginación hacia los inmigrantes. En este sentido la frontera geopolítica entre estos dos países, tiene presencia en contextos nacionales que no están definidos por la proximidad con los límites territoriales de la nación, sino por las consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales que genera el fortalecimiento de la frontera por parte del Estado.

Por su parte los danzantes del lado mexicano, hacen alusión a la ciudad fronteriza de Tijuana como un lugar de tránsito de personas a partir de la migración nacional y la idea que resaltan es la característica de la ciudad como receptora de esta diversidad nacional, así como también el papel significativo que los migrantes han desempeñado en la formación cultural, social, política y económica de Tijuana. Por otro lado, aunque los límites geopolíticos actuales entre México y Estados Unidos, se reelaboran en la visión que los danzantes construyen sobre la nación imaginada de *Anáhuac*, la proximidad con la frontera estatal entre estos dos países y por tanto con los anglosajones, tiene un peso en la experiencia cultural de los danzantes mexicanos en su relación con la alteridad.

La idea de la frontera entre los danzantes de México y Estados Unidos, corresponde a las diferentes maneras en que ésta es vivida en la cotidianidad por los habitantes de ascendencia mexicana de uno y otro lado de la frontera en su relación con la alteridad, así mismo por las implicaciones políticas, culturales y sociales que ha tenido el reforzamiento y militarización de la frontera entre ambos países. Finalmente, recrear la identidad colectiva en el marco de la tradición de la danza, en relación a la

pertenencia a una comunidad imaginada y una nación vinculada a lo ancestral, incide en los ámbitos nacionales, políticos y religiosos en que se definen identitariamente estas agrupaciones que apropian la tradición de la danza azteca.

3. IDENTIDAD ETNO-CULTURAL EN LA TRADICIÓN. LA RESIGNIFICACIÓN DEL MESTIZAJE EN LAS CALIFORNIAS

A un nivel cruelmente político soy ciudadano de los Estados Unidos, pero también nací en México soy chilango, soy de sangre nahua, otomí, purépecha y española, soy administrador y soy profesor de universidad, todas esas identidades me forman a mi como mexicano.

Mario Aguilar
Danzante Conchero-Azteca

Este capítulo está enfocado al análisis del papel que desempeñan los referentes nacionales oficiales e imaginados que retoman los danzantes de Baja California y California, en el proceso de recrear su identidad etno-cultural en el marco de la tradición de la danza. Propongo que, para analizar este fenómeno es necesario reconocer las implicaciones que ha llevado la construcción del Estado-nacional tanto en México como en Estados Unidos, ya que los aspectos históricos en torno a la construcción nacional oficial y las categorías étnicas en que se clasifica a la población desde el Estado, dan cuenta de los referentes identitarios a partir de los cuales los sujetos se recrean social, cultural y políticamente.

En la modernidad, las personas generan diversas pertenencias e identificaciones sociales, aunque en cada espacio de interacción desempeñen roles sociales particulares, las diversas formas de

pertenecer a la sociedad nutren el sentido global de la identidad. Sin embargo, aunque ésta se defina a partir de los diferentes roles que una persona desempeña, tiene su fundamento en la interacción social, desde la cual se configura tanto la identidad individual como la colectiva.

De acuerdo con Barth (1976) y Giménez (2003) la identidad tiene un carácter relacional, es decir, se define tanto por la interacción al interior del grupo con el cual se genera el sentido de pertenencia y se comparten marcos de significado, como por la interacción fuera del grupo, que da lugar a la reafirmación de la diferencia con los otros. Sin embargo, la diversidad de pertenencias sociales que toman lugar en la vida cotidiana de los individuos, vuelve complejo el proceso de configuración identitaria. Por un lado, reta el carácter esencialista en que ésta puede definirse con un contenido estático y perdurable, mientras que, por otro, abre la posibilidad de plantear el sentido dinámico en que se recrean constantemente los contenidos culturales de la identidad, en función de los intercambios entre los individuos y los grupos.

A pesar de tales reconfiguraciones en el contenido cultural de la identidad, hay algunos aspectos que continúan siendo un referente en la percepción que las personas tienen de sí mismas y en la percepción que los otros tienen de ellos, como la cuestión étnica y en algunos casos la nacional. Es importante señalar que, aunque los individuos y los grupos definan su identidad étnica y/o nacional a través de su interacción en contextos históricos y sociales específicos, el peso que ha tenido el Estado en su configuración ha sido relevante, especialmente a partir de la construcción y propagación de nacionalismos en el siglo XX.

Aunque la adscripción a la tradición de la danza puede tomar sentidos religiosos, políticos y culturales como lo veremos a lo largo de este trabajo, está directamente relacionada con la configuración de una identidad etno-cultural en función de la pertenencia a una nación imaginada como ancestral. Quienes apropian la tradición de la danza azteca tanto en México como en Estados Unidos, no sólo se perciben como descendientes directos de los mexicanos-mestizos que los han antecedido algunas

generaciones, sino también de aquellas civilizaciones antiguas que los anteceden desde hace más de quinientos años, como la chichimeca, otomí, mexica-azteca y todas las civilizaciones antiguas que habitaron el territorio del *Anáhuac*, las cuales han sido desdibujadas a través del tiempo y los procesos de colonización.

Por tanto, la identidad colectiva que se recrea en el marco de la tradición de la danza, está atravesada por el eje étnico. Aunque este tipo de agrupaciones están conformadas por personas no indígenas de acuerdo a la clasificación de la población nacional desde el Estado, los danzantes identifican su raíz cultural en las tradiciones y costumbres autóctonas-indígenas de México. La recreación de la identidad en términos etno-culturales en las agrupaciones de danza en México, no necesariamente da lugar a la configuración de una identidad étnica en los mismos términos en que se vive este proceso por los actuales grupos indígenas en la nación mexicana, a quienes se les ha impuesto esta categorización desde el Estado. Porque a diferencia de la posición favorable que ocupa la población no indígena en la estructura social mexicana, históricamente los grupos indígenas han sido colocados en relaciones de desigualdad social, ocupando las posiciones menos favorecidas.

Sin embargo, en el caso de los danzantes en Estados Unidos, las personas de ascendencia mexicana son consideradas estatalmente una minoría étnica, pero no cuentan con los mismos derechos del reconocimiento de la diferencia cultural y pertenencia al territorio como pueblos originarios. Al igual que los indígenas en México, las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, además de estar legitimados desde el Estado como grupo étnico (aunque en el primer caso como grupo originario y en el segundo no), esta categoría ha sido uno de los referentes identitarios desde los cuales reclaman el reconocimiento de la diferencia y el cumplimiento de derechos a los organismos de poder.

Quiénes apropian la tradición de la danza en Estados Unidos, se reivindican como descendientes de las civilizaciones autóctonas de México y colocan en grados inferiores, o en algunos casos rechazan, su vinculación con la herencia cultural española a la

que hace alusión la categoría de hispano o latino,⁷⁴ así como con la cultura anglosajona fusionada en la categoría de mexicanoamericano. En este sentido reelaboran su categoría étnica como Chicanos-Xicanos y en algunos casos como mexicanos, a partir de la cual construyen un linaje imaginado en la cultura mexicana-azteca en el marco de la tradición de la danza.

Mientras que el papel que juega la cuestión étnica en el caso de los danzantes en México, tiene mayor relación con un proceso de descolonización de la identidad nacional como mestizo-indigenizado, el cual no está legitimado desde el Estado, sino que se legitima desde los márgenes a través de la incorporación a una tradición que se imagina autóctona/ancestral.

Si bien la colonización en América implicó la imposición de formas de pensamiento, organización y relación dentro un sistema imperialista, en el que dominaba la cultura europea sobre la nativa; la descolonización puede ser entendida como un proceso de configuración de un sistema de creencias, prácticas e historias alternas a las hegemónicas (europeizadas e imperiales), en torno a las formas de pertenencia social, cultural, política y religiosa a una comunidad nacional. Lo cual, de acuerdo con Rivera (2006), permite enfrentar los proyectos hegemónicos con la renovada fuerza de las convicciones ancestrales.

La población de ascendencia mexicana que integra las agrupaciones de danza tanto en México como en Estados Unidos, muestra una forma de resistencia cultural a la aceptación total de la cultura nacional propagada por el Estado. Dicha resistencia no se define en el reclamo por un derecho a la autonomía como los indígenas y los nativos. Sino que al construir un vínculo con la cultura de las civilizaciones precoloniales, pretende la reconfiguración del contenido cultural y étnico desde el cual se define su identidad nacional anclada en lo mexicano.

En ambos lados de la frontera el proceso de reconfigurar la identidad etno-cultural a través de la apropiación de la tradición,

⁷⁴ Categoría étnica que se aplica a la población de ascendencia latinoamericana en Estados Unidos.

ha conllevado la recreación de la historia, la cultura y el territorio que se imagina ancestral. Aunque es necesario reconocer que, apropiarse la tradición de la danza y recrearse identitariamente a través de ella, implica echar mano tanto de la memoria y el imaginario de las culturas ancestrales fragmentadas y silenciadas en la construcción de la nación, como de los referentes de identidad nacional oficial impuestos por el Estado.

Por tanto, al entender la apropiación de la tradición de la danza como parte de un proceso de reconfiguración de la identidad etno-cultural entre la población urbana de la frontera entre México y Estados Unidos, es fundamental identificar en qué momentos y por cuáles motivos las identidades nacionales constituyen recursos útiles para la construcción identitaria de los grupos de danzantes en la frontera. Es decir, cuál es el papel que juega la etiqueta étnico-nacional (mexicanos, mexicoamericanos) impuesta por el Estado-nación, en el proceso de recrear la identidad colectiva en el marco de la tradición.

Aunque algunas de las personas que participan en la tradición de la danza, integran a diversos ámbitos de su vida aspectos de la identidad etno-cultural que configuran en el marco de la tradición, es a través de la participación colectiva en contextos históricos, sociales, culturales y políticos específicos, en donde la identidad del colectivo se delinea en términos relacionales. Ya sea a través de la interacción con agrupaciones religiosas, étnicas, culturales y sociales específicas, en el marco de celebraciones rituales, presentaciones culturales o acciones colectivas, generando elementos tanto de identificación como de diferencia con los otros.

La configuración de la identidad en términos étnicos dentro de la tradición, se define a partir de la apropiación de símbolos, creencias y prácticas que se imaginan ancestrales y que los conduce a identificarse de manera colectiva como descendientes de las culturas indígenas antiguas, de las cuales se proclaman herederos debido a su ascendencia mexicana. Aunque la cuestión étnica no necesariamente tiene una relación de interdependencia con el contenido cultural de la identidad. En el caso de los danzantes aztecas, son las apropiaciones culturales las que definen

el vínculo del colectivo con lo étnico-ancestral-indígena, lo cual incide en la forma en que definen su pertenencia a la nación.

Generar pertenencia social en los marcos nacionales, implica compartir la cultura, aunque sea parcialmente, la cual puede ser entendida como la organización social del sentido, interiorizado de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivado en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados (Giménez, 2003, p. 5). La construcción de nacionalismos contrahegemónicos, como hacen los danzantes de la región fronteriza, no necesariamente significa que las agrupaciones de danzantes tanto en México como en Estados Unidos renuncian a la pertenencia a la nación, sino más bien cuestionan y en algunos casos reelaboran el contenido simbólico-cultural e histórico en el cual se asienta la idea de nación e identidad nacional desde el Estado. Los miembros de los colectivos que apropian la tradición, recuperan, inventan y resignifican aspectos históricos, míticos, simbólicos, culturales, étnicos, políticos y religiosos que se imaginan ancestrales en torno a su identidad de origen.

La adscripción a un grupo de danza en California, puede fungir como un medio para la búsqueda del reconocimiento de la diferencia, en un contexto multinacional y poliétnico, de exclusión, segregación y discriminación de las minorías. Integrarse a la tradición de la danza en este contexto, puede ser identificado como parte de un proceso a través del cual los participantes reconfiguran su identidad etno-cultural anclada en la reconquista de la memoria y el territorio ancestral, lo cual los legitima como un grupo originario en el actual territorio estadounidense, resignificándolo como un lugar de pertenencia y de origen de su cultura ancestral.

Por su parte los danzantes en Baja California, aunque se siguen identificando como mexicanos categorizados por el Estado como mestizos-no indígenas, exaltan su herencia cultural indígena renunciando a la idea del mestizo hablante de español y de fe católica. Resignifican la identidad nacional, hacia un mexica-

no que, aunque mestizo, busca rescatar la memoria ancestral a través de la apropiación de creencias, símbolos y prácticas que se imaginan de origen autóctono-*anahuaca*. Por tanto, aunque no se consideran a sí mismos indígenas en el sentido en que son categorizados los grupos étnicos en México, si reelaboran su sentido del mestizaje, exaltando la herencia autóctona de la que se proclaman herederos al ser mexicanos; ya que la herencia indígena que propaga el Estado para los mestizos, se queda en un nivel de folclorización⁷⁵ y no en un sentido de apropiación de tradiciones que inciden en la visión del mundo y la identidad en la experiencia cotidiana del ser mexicanos.

Las formaciones nacionales de alteridad entendidas como “la producción y el trazado de líneas de fracturas, propias de procesos históricos particulares que configuran la matriz de la producción de las diferencias” (Segato, 2007, p. 28), inciden en los múltiples significados que viven los danzantes de uno y otro lado de la frontera al apropiarse y resignificar la tradición de la danza en este contexto. Ya que de acuerdo a los “regímenes nacionales del reconocimiento ciudadano de las diferencias, los danzantes negocian contenidos de identificación: indianizando, racializando, nativizando y/o nacionalizando” (De la Torre y Gutiérrez, 2012, p. 154) su identidad. En este sentido, el proceso de colonización, la construcción de los Estados nacionales, la clasificación étnica, así como los movimientos sociales que han incidido en la continua recreación de la identidad nacional en ambos países, generan marcos legítimos a partir de los cuales la población de ascendencia mexicana se construye identitariamente a través de la tradición.

Al hablar de frontera, estamos aludiendo a la construcción nacional desde dos Estados nacionales con sus historias particulares, lo que implica un sistema de categorización de la pobla-

⁷⁵ En este trabajo me referiré con folclorizar o folclorizado, a los procesos en los que las tradiciones culturales son desvinculadas de su sentido trascendental y se les limita a los aspectos idealizados de ellas o a su representación estética desvinculada del significado que adquiere para las comunidades en las cuales se gestan tales tradiciones.

ción diferente para cada lugar. Por tanto, es importante señalar los sentidos particulares que toma reconfigurar la identidad etno-cultural en relación a una pertenencia nacional en uno y otro lado de la frontera, a partir de los regímenes de la diferencia específicos para México y Estados Unidos.

CONFIGURACIONES ÉTNICAS Y NACIONALES EN MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS

El sistema de clasificación étnica configurado por los Estados nacionales, delimitan y legitiman las relaciones de poder desigual entre quienes forman parte de una misma nación. Para Segato (2007), las formaciones nacionales de alteridad son representaciones hegemónicas de nación que producen realidades, se constituyen como formas de generar otredad concebida desde la imaginación de las élites y buscan propagarse e incorporarse a través del Estado.

El surgimiento de categorías étnicas en México y Estados Unidos, se asienta en la experiencia de la conquista y la colonización (Velasco, 2008). Los colonizadores, para legitimar su poder, crearon un conjunto de categorías sociales en las que se diferenciaban ellos de los pueblos originarios. La región que comprende este estudio se localiza en las dos Californias de México y Estados Unidos, aunque actualmente California y Baja California forman parte de Estados-nacionales diferentes, comparten una historia sobre los procesos de colonización.

Varios de los grupos étnicos que habitan la región de California y Baja California, como los *kumiai*, *paipai*, *kiliwa* y *cucapá* (Olmos, 2008, p. 45), ahora están divididos por la frontera geopolítica y por tanto comparten la historia de la invasión española, que dio lugar a procesos de evangelización y clasificación étnica, por medio de los cuales los invasores legitimaban su dominio sobre los pueblos nativos. Los invasores europeos, en gran medida renombraron a los grupos nativos y el territorio que habitan, al mismo tiempo que destituyeron las formas autóctonas

en que los grupos nativos nombraban a su lugar y su grupo de pertenencia. Por ejemplo, los *kumiai* fueron nombrados dieguiños por los españoles, y de ahí deriva el nombre del actual condado de San Diego en California.

La región actual de las dos Californias, históricamente estaba unida como parte de la provincia de Alta California bajo el dominio de la Nueva España. En 1821 cuando México ganó la independencia de la corona española, conservó la jurisdicción de la Alta California. El movimiento para independizarse del gobierno de la Nueva España es promovido por los criollos, quienes al lograrlo se colocan en el poder y reconfiguran étnicamente a la población nativa. De acuerdo con Velasco (2008), el sistema de clasificación étnica, con sus relaciones jerárquicas, se reelaboró en una versión sintética de la diversidad étnica en el modelo dicotómico mestizo-indígena.

La ideología del nacionalismo oficial en México, pone en uso una representación conciliadora y tranquilizadora del mestizaje, a través de la cual se buscaba borrar el conflicto y el desgarramiento de la realidad del mestizaje cultural (Echeverría, 1995). El cual estaba caracterizado por el dominio cultural, territorial, social y económico de los grupos hegemónicos sobre los nativos, que a su vez generó la fragmentación de las tradiciones de los pueblos originarios. Las categorías de indígena, indio y nativo, toman sentido en referencia al patrón del poder que se origina en la colonización y que desde entonces no ha dejado de reproducirse y desarrollarse manteniendo sus mismos fundamentos de origen y de carácter colonial (Quijano, 2000).

De acuerdo con Williams (1989), la historia de la entremezcla de razas como sucedió en México, ha sido la historia de la raza blanca absorbiendo a lo mejor de la raza india mientras subordinaba sus deficiencias. La estrategia de dominación utilizada por ciertos grupos que se colocaban a sí mismos en las posiciones altas de la jerarquía racial, implicaba crear una nueva raza mediante la unión mezclada, lo cual eliminaría los conflictos inevitables que se asumen como consecuencia de la lucha

entre los grupos de diferentes razas para conservar su pureza y una patria para su cultura.

Sin embargo, el proyecto de construcción del Estado nacional y homogeneización cultural se implementó en México en el siglo XX. En los veinte años posteriores de la Revolución Mexicana, el nuevo gobierno creó instituciones políticas y administrativas orientadas por una “ideología nacionalista de unidad en torno a la figura del ciudadano mestizo hablante del español y de la fe católica” (Velasco, 2008, p. 8). La identidad de los grupos étnicos mexicanos categorizados como indígenas, adquiere nuevas significaciones a partir de su confrontación con modelos criollos o mestizos y busca ser asimilada dentro de una cultura nacional homogénea en torno a la construcción de un nacionalismo de carácter mestizo. A través del cual se impuso el español como la lengua oficial, se establecieron símbolos de identificación nacional y se elaboró la historia de la nación desde la perspectiva de los grupos dominantes. Para ese tiempo una parte de la población de ascendencia mexicana ya no habitaba en el territorio mexicano por el desplazamiento de la frontera entre México y Estados Unidos, quienes fueron parte de otro proceso de categorización étnica bajo el gobierno estadounidense.

A mitad del siglo XIX se dio una expansión estadounidense hacia el oeste, lo que generó una guerra entre Estados Unidos y México; la guerra culminó con la promulgación del Tratado Guadalupe Hidalgo en 1848, el cual estipulaba que México cedía la parte que actualmente comprende el oeste y suroeste de los Estados Unidos -California, Nuevo México, Arizona, Utah, Nevada y parte de Colorado- (Jiménez, 2010; Acuña, 1976).

Los mexicanos que se encontraban en el territorio que fue anexado a Estados Unidos, se convirtieron en ciudadanos estadounidenses, sin embargo, las limitaciones que les eran impuestas a pesar de ser ciudadanos, empezaron a generar conflicto en su relación con los anglosajones. Eran considerados ciudadanos de segunda clase y fueron social, política y económicamente desplazados (Jiménez, 2010). Por tanto, a las personas de ascenden-

cia mexicana que quedaron en territorio estadounidense con el desplazamiento de la frontera entre México y Estados Unidos, les fue impuesta otra forma de categorización étnica de acuerdo a los formatos colonizadores de los ingleses.

La colonización inglesa consistió en el casi exterminio de los pueblos nativos, el traslado de miles de personas del continente africano y de las migraciones masivas del siglo XX (Velasco, 2008, p. 6). El proyecto nacionalista “consistió en la integración diferenciada de las distintas poblaciones de un Estado-nación culturalmente angloamericano” (Velasco, 2008, p. 10). De acuerdo con Segato (2007), en Estados Unidos quienes controlaron históricamente el Estado y condujeron la construcción de la nación, se sostenían en la tesis de que la unidad de la nación dependía de la administración de la convivencia de varios contingentes étnicos. La nación estadounidense se concibió como una sociedad en donde convergen las razas, concebidas como un conjunto de unidades étnicas segmentadas, segregadas, jerarquizadas y enfrentadas de acuerdo con una estructura originaria polar de blancos y negros, que posteriormente se complejizó en relación a la gente de otros colores, configurando el pentágono étnico. De acuerdo con Hollinger (citado en Segato, 2007), en el imaginario del pentágono étnico se invoca la pertenencia a una única ancestralidad (africano, mexicano, asiático, europeo, hispano).

En Estados Unidos todo ciudadano es obligado a reconocerse como una de estas parcialidades, como mexicano-americano, afro-americano, asiático-americano. De tal manera que en Estados Unidos las fracturas de la sociedad nacional y las identidades políticas pasan por lo racial entendido como lo étnico y el reclamo de los derechos y los recursos se da a través de la pertenencia a una minoría (Segato, 2007). Tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX, se han identificado desigualdades económicas en las que el factor raza está involucrado (Lee y Bean, 2010).

Ser de ascendencia mexicana y haber nacido en el actual territorio estadounidense, ya sea antes o después del desplazamiento de la frontera, no hizo desde ese tiempo una distinción

en la implementación de procesos de reformación nacional impuesta por el gobierno estadounidense. Acuña (1976) sostiene que el papel primordial de las escuelas angloamericanas era educar a los niños para que aceptaran el *establishment*,⁷⁶ a través del cual se sobrevaloraban los aspectos culturales anglosajones, se estableció como lengua oficial el inglés y fueron prohibidos otros idiomas, entre ellos el español, lo cual impactó en la idea y el valor que las personas de ascendencia mexicana configuraron de su propio origen.

Sin embargo, en la década de los sesenta Estados Unidos se redefinió en el campo legislativo y se realizaron cambios significativos en las leyes de inmigración y derechos civiles; en ese mismo periodo se anularon leyes que eran consideradas racistas por los nuevos legisladores y se promulgaron tanto la ley de los derechos civiles y la del derecho al voto (Jiménez, 2010). En esta época de redefinición tanto legislativa como identitaria en Estados Unidos, emergió una nueva generación de mexicoamericanos, quienes se autodenominaban como chicanos y se identificaban con la lucha por los derechos civiles, el orgullo negro y los movimientos anti-guerra de los años sesenta. Aun cuando el término chicano tenía connotaciones negativas para la clase baja de origen mexicano, los activistas chicanos lo consideraron un símbolo de resistencia y lo aceptaron porque planteaba una exigencia de autodeterminación (Acuña, 1976).

Para los chicanos tanto los mexicoamericanos como los inmigrantes mexicanos, vivían condiciones similares en la opresión ejercida por la sociedad anglosajona y en la percepción que tenían de ellos como ciudadanos de segunda clase (Jiménez, 2010). Mientras que, en México, el mito del mestizaje pretendía borrar las diferencias culturales y la opresión y hegemonía de unos grupos culturales sobre otros; en Estados Unidos la idea del *melting pot* o multiculturalidad reafirmaba las diferencias nacionales y étnicas, pero al mismo tiempo pretendía la imposi-

⁷⁶ Este término se refiere al grupo dominante que detenta el poder o la autoridad en una nación.

ción de un sistema hegemónico anglosajón. Ambos sistemas de clasificación de la población, definen la noción del nacionalismo en referencia a un origen y a un orden social, cultural, político y económico hegemónico dentro de un Estado nacional, en el cual los grupos originarios y minoritarios han quedado relegados.

Varios de los sentidos que apropian los grupos de danza en Estados Unidos, empatan con la ideología chicana. Gran parte de los danzantes del grupo de *Mexi'cayotl* y Cuauhtémoc que forman parte de este estudio, se autoadscriben como chicanos y la ideología de este movimiento está inmersa en la forma en que apropian la tradición en este contexto. Por tanto, la afirmación de la identidad cultural y cívica que buscan las personas de ascendencia mexicana, a través de la apropiación de la tradición de la danza en Estados Unidos, sólo puede ser entendida a partir de reconocer los procesos identitarios, políticos, culturales y sociales que están inmersos en el movimiento y la ideología chicana.

CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD ETNO-CULTURAL EN LA TRADICIÓN

Los regímenes estatales de la diferencia nacional para las personas de ascendencia mexicana tanto en México como en Estados Unidos, colocan en condiciones sociales, culturales y políticas diferentes a los danzantes de uno y otro lado de la frontera. Las diferencias entre las construcciones nacionales de la alteridad de México y Estados Unidos, para categorizar a las personas de ascendencia mexicana, inciden en el sentido que toma para los danzantes de uno y otro lado de la frontera, reconfigurar el contenido etno-cultural de su identidad en el marco de la tradición.

Aunque los danzantes de ambos lados de la frontera reelaboren los mitos, símbolos y el linaje cultural que los define como mexicanos o chicanos, cada cual lo hace desde referentes nacionales oficiales e imaginados distintos. Sin embargo, en uno y otro lado de la frontera las personas de ascendencia mexicana no son consideradas parte de los pueblos originarios, sino que se perci-

ben como el resultado del mestizaje cultural. Aunque en México la idea del mestizaje está vinculada a la identidad nacional mexicana, en Estados Unidos se asocia con la identidad chicana, ya que ésta asienta su origen en la cultura mexicana.

En ambos casos, la noción del mestizaje los deslegitima como pueblos originarios en ambos lados de la frontera. Uno de los aspectos en el que convergen los danzantes al reconfigurar la identidad etno-cultural en el marco de la tradición, consiste en la resignificación del mestizaje, como mexicanos o chicanos, lo cual los ha conducido a reafirmaciones y reivindicaciones identitarias distintas.

LA IDENTIDAD CHICANA/XICANA EN SAN DIEGO Y LOS ÁNGELES

El término chicano, tal como emerge en la década de los sesenta, es un término ideológico de solidaridad, con él se pretende abarcar idealmente a todo norteamericano de ascendencia mexicana: los obreros de las clases populares unidos a los de la clase media y profesional, ya que ambos, aunque en intensidades distintas, se ven afectados por el prejuicio racial (Villanueva, 1985). Para la década de los sesenta los chicanos constituían la segunda minoría en importancia en Estados Unidos, la estabilidad de la comunidad chicana la solidificó y dio a sus miembros la base para empezar a enfrentarse a sus opresores.

Los chicanos buscaban recuperar la historia y la cultura que ellos miraban como reprimida y distorsionada por el dominio blanco (Jiménez 2010). Los mitos y las prejuiciadas versiones angloamericanas de la historia mexicana norteamericana, sirvieron para justificar la posición inferior a la que se ha relegado a los chicanos, como un pueblo oprimido y colonizado (Acuña 1976). Para los chicanos la liberación y la descolonización podrían ser logradas a través de la reelaboración de la historia desde su propia mirada.

La población de ascendencia mexicana que se autodenominaba como “chicana”, se unió en la adoración de la cultura mexi-

cana, incluyendo el lenguaje, la música, el arte, la comida y especialmente los aspectos relacionados con la herencia indígena de México, exaltando la cultura azteca; consideraban que el suroeste de Estados Unidos era *Aztlán*, la tierra mítica de donde surgieron los aztecas, para ellos *Aztlán* era un símbolo de sus esfuerzos para reclamar la identidad y la historia que les había sido robada a través de la hegemonía blanca (Jiménez, 2010).

La construcción de una identidad en torno a lo mexicano entre los chicanos, les permite la configuración de una conciencia colectiva que los sustenta y les permite reconstruir su identidad en referencia a una nacionalidad que no necesariamente se centra en el país de residencia -Estados Unidos-, sino más bien es la integración de aspectos identitarios e históricos, que los vinculan tanto al territorio y la cultura mexicana como a la estadounidense.

Los chicanos crean un nuevo espacio de significación de lo mexicano pero anclado en el contexto estadounidense. De acuerdo con Ramos (1995), construyen en su imaginario una continuidad de elementos de identidad común entre mexicanos y mexicoamericanos, de tal manera que lo que configuren como nacional lleva implícitos elementos que engloban su percepción de una cultura y de otra, y que son reflejadas en la creación de un prototipo de mexicano en el ámbito de la cultura estadounidense.

Los danzantes chicanos de Estados Unidos, refieren que la historia que se enseña en las escuelas ha denigrado la cultura y la identidad mexicana, pero a través de los grupos de danza se han aproximado a otras versiones de la historia de México y su cultura. Uno de los líderes del grupo Cuauhtémoc en SFV, refiere que la primera vez que miró una representación de la danza azteca en Estados Unidos, se conmovió con el discurso que compartió el líder del grupo.

Hablaba de que nosotros estudiamos matemáticas, la ciencia, inventamos el maíz y hablaba de una manera que afirmaba su identidad y yo dije, quiero aprender de lo que él está hablando,

porque todo lo que yo sé en este momento es lo opuesto de lo que está diciendo. Porque siempre me han enseñado que nosotros somos salvajes y que nunca hemos podido contribuir a la sociedad, a menos de ser campesinos, trabajadores, servir en el militar, cortar zacate o cuidar niños o en trabajos que sean domésticos.⁷⁷

La adscripción a un grupo de danza azteca, ha sido un medio a través del cual los chicanos han recreado su identidad en relación a la ascendencia mexicana, transformando la visión denigrante de la cultura mexicana que es propagada en el sistema educativo estadounidense, por una visión idealizada de la cultura antigua mexicana que los enorgullece.

La identidad chicana les permite reconocer su relación con la cultura norteamericana, porque es el lugar donde viven e incluso donde algunos de ellos han nacido, pero reafirmando su diferencia de los estadounidenses. Además de que reconocen su vínculo de origen con la cultura mexicana, aunque no se definan como mexicanos, ya que los chicanos tienen características culturales que los hacen diferentes social, cultural y políticamente de las personas de ascendencia mexicana que viven en México, como el idioma, la historia en Estados Unidos y principalmente la experiencia de vivirse como minoría en un contexto nacional mayoritariamente anglosajón.

Es una categoría étnica que surge desde los mismos actores que la apropian, con el propósito de diferenciarse de otras categorías étnicas o nacionales, sin embargo, no es reconocida en su relación con la población mayoritaria tanto de México como de Estados Unidos. Varios de los danzantes chicanos, refieren que cuando viajan a México les nombran “gringos”⁷⁸ o “pochos”,⁷⁹

⁷⁷ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012).

⁷⁸ Término utilizado en los países latinoamericanos para nombrar a ciudadanos estadounidenses.

⁷⁹ Originalmente era una manera despectiva de nombrar a los mexicanos con dificultades para hablar el castellano con fluidez y que utilizan palabras o modismos en el idioma inglés en su lugar.

mientras que cuando están entre anglosajones les nombran “hispanos”, “latinos” o “mexicanos”. Por tanto, asumirse como chicano da cuenta de un proceso de reivindicación identitaria que surge dentro del grupo de pertenencia y que busca el reconocimiento de la diferencia, reelaborando las categorías étnicas y/o nacionales que les son impuestas por los otros.

Un contexto desde el cual han buscado la legitimación de su identificación como chicanos, ha sido en el campo de la educación. Desde la década de los sesenta, los chicanos se organizaron en asociaciones dentro de las escuelas, la población estudiantil chicana reconocía la ineficiencia de las instituciones educativas en conocer sus necesidades como grupo étnico minoritario, por lo que sus esfuerzos se encaminaron a cambiar el sistema a través de paros escolares, aumentar el número de estudiantes chicanos y la formación de organizaciones estudiantiles en preparatorias, colegios y campus universitarios en la zona suroeste de Estados Unidos, así como el establecimiento de los departamentos de Estudios Chicanos en la educación superior (Jiménez, 2010).

Gran parte de los danzantes que integran los grupos de danza en *Mexi'cayotl* y Cuauhtémoc, han sido parte de agrupaciones activistas chicanas, principalmente las relacionadas con grupos estudiantiles, como M.E.Ch.A. La trayectoria activista chicana de algunos de los danzantes, continúa permeando el sentido que toma su integración al grupo de danza, especialmente en Cuauhtémoc, ya que el grupo se caracteriza por tener una visión político-cultural de la tradición. En el caso del grupo de danza *Mexi'cayotl*, aunque no se identifiquen con una visión politizada de la tradición, sí establecen vínculos con agrupaciones activistas chicanas desde el ámbito cultural y educativo, ya que la tradición de la danza azteca, en este contexto, ha sido un medio a través del cual los chicanos reafirman y exaltan un origen vinculado a la cultura mexicana.

Por tanto, la identificación como chicanos incide en la reconfiguración de la identidad etno-cultural de los danzantes en el marco de la tradición en Estados Unidos. Sin embargo, es posible encontrar diferencias en cuanto a las formas en que cada

colectivo apropia una identidad chicana a través de la tradición. Una integrante del grupo *Mexi'cayotl* comenta en relación a la noción del mestizaje entre los chicanos: “hablamos español, pero no somos españoles, hablamos inglés, pero no somos ingleses, se trata de no elogiar a la cultura europea sacrificando la cultura indígena. Nosotros somos la famosa figura de la cara mestiza, de un lado español y del otro lado el indio y luego en medio el mexicano”.⁸⁰ Aunque se conciben en la entremezcla de culturas, la apropiación de la tradición de la danza, los conduce a la exaltación de su origen cultural en lo indígena, reelaborando la idea del mestizaje que exalta la herencia cultural europea.

Para los danzantes de California, exaltar la vinculación con lo indígena desde su identidad chicana, está relacionado con el reconocimiento de su ascendencia mexicana y/o centroamericana en el contexto estadounidense; un danzante de Cuauhtémoc nacido en Estados Unidos, pero de madre mexicana y padre guatemalteco señala: “ahora algunos tenemos sangre europea mezclada, eso no importa, el orgullo de lo que es el indígena es lo que nos hace ser mexicanos, lo que nos hace ser guatemaltecos es la herencia original de este continente”.⁸¹

Aunque algunos de los danzantes en California se identifican como mexicanos, especialmente cuando tienen esa nacionalidad legitimada por el Estado, la mayoría de ellos se identifican como chicanos y exaltan una herencia cultural mexicana anclada en lo indígena, a través de la cual reafirman su pertenencia al territorio como descendientes de los pueblos originarios, como lo señala una danzante chicana del grupo *Mexi'cayotl* en San Diego: “Yo siempre sentí que era indígena, no para decir que formo parte de alguna tribu... sino para decir que yo soy nativa de esta tierra. No estamos en Europa, nosotros los chicanos estamos aquí (en el continente americano), nosotros no fuimos allá (Europa) para nacer, ellos vinieron para acá (América), pero nosotros

⁸⁰ (V. Enrique, comunicación personal, junio de 2012).

⁸¹ (J. Boche, comunicación personal, abril de 2012). Tiene estudios universitarios en el área de *Chicano Studies*, es docente en *Berendo Middle School*, es líder del grupo de danza en SFV, Los Ángeles, Ca.

somos de aquí, entonces surjo de esta tierra, soy nativa, soy *native*, soy indígena. Eso me da ciertos derechos y me da ciertas responsabilidades”.⁸²

Por tanto, los danzantes de *Mexi'cayotl* y Cuauhtémoc se reivindican como parte de los pueblos originarios en Estados Unidos, a través de la reconfiguración que hacen de la identidad etno-cultural en el marco de la tradición, como chicanos nativizados. Ya que, de acuerdo a las capas de memoria sobre el territorio ancestral, la actual California era parte de México y antes de ser ocupada por los europeos, estaba habitada por diversos grupos indígenas de los cuales se proclaman descendientes al ser de ascendencia mexicana, así como centro o sudamericana.

Aunque en general la identidad chicana se nutre de la identificación con el mito de origen en la cultura mexica-azteca, en el marco de la tradición de la danza esto cobra particular importancia, incluso en la reelaboración misma de esta categoría, ya que algunos danzantes tanto de *Mexi'cayotl* como de Cuauhtémoc, se identifican como “Xicanos”⁸³ para indicar el reconocimiento del indigenismo en la raíz de su cultura:

La identificación como chicanos está afirmando que tenemos sangre europea, pero también tenemos sangre indígena... venimos de un sistema (anglosajón) donde es esencial que no se pierda esa identidad. Cuando esa identidad política (chicana) se usa o se mezcla con la danza, se está afirmando que no se nos van a olvidar nuestras historias y nuestras tradiciones. Porque hay una palabra que es Xicano, pero con una “x” y es muy dife-

⁸² (V. Enrique, comunicación personal, junio de 2012). Nacida en Texas, fue una de las aprendices de Florencio Yescas, junto con su hermano Tupac Enrique. Desde la niñez en su familia le fue inculcada la participación en el área cultural y artística del movimiento chicano. Ha danzado folclórico y desde finales de la década de los setenta se ha enfocado en la danza azteca.

⁸³ La escritura de la palabra con “X” en lugar de la “Ch”, hace alusión a la pronunciación original que los pueblos nahuas hacían de las palabras que ahora se escriben con “X”. Por ejemplo, aunque la “x” de México se pronuncie como una “j”, los pueblos originarios lo pronunciaban como Méchico o Més-hico.

rente lo que es el Chicano con “ch”, es también cuando se escribía Méjico con “j” y después dijeron la tenemos que cambiar con “x”, para afirmar el indigenismo.⁸⁴

Ríos (2013) señala que la identidad Xicana que surge a partir del siglo XXI, tiene diferencias significativas en comparación con el movimiento chicano que surgió en la década de los sesenta del siglo XX. El nuevo “Xicanismo” señala la igualdad de importancia en diferentes elementos que se intersectan en la configuración de la identidad, como raza/etnicidad, género, clase y orientación sexual, así como también indica un crecimiento en la dimensión transnacional de lo que significa ser Xicana/o en Estados Unidos (Ríos, 2013, p. 60).

Mientras que el movimiento Chicano desde la década de los sesenta se ha conformado por personas mexicoamericanas, el nuevo Xicanismo permite que los inmigrantes mexicanos, centro y sudamericanos, se identifiquen como Xicanas/os. Lo cual indica que este movimiento reconoce su vinculación, interés y preocupación por los movimientos indígenas en cualquier parte (Ríos, 2013, p. 61). Sin embargo, esta visión transnacional del Xicanismo cobra mayor relevancia entre los danzantes de Cuauhtémoc en Los Ángeles, está asociado con las relaciones interétnicas que establecen las personas en este contexto, las cuales no se limitan a las personas de ascendencia mexicana, centro y sudamericana, sino que también incluye a otras minorías étnicas que se identifican en la lucha colectiva contra los grupos hegemónicos o de poder.

La palabra Xicano/a afirma la identidad indígena y toma en cuenta los asuntos sociales y políticos que nos han afectado como un grupo minoritario en este país. Hay mucha gente que se identifica como Xicano/a y son descendientes de gente mexicana, pero también hay otras personas que son africanas, son blancas, guatemaltecas, que también se han identificado como Xicanos, porque ellos están en solidaridad con nosotros y los asuntos so-

⁸⁴ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012).

ciales. Es como decir todos somos Zapata, todos somos Xicanos, todos somos Villa, todos somos Ramona, todos somos el Che, todos somos esas personas que han peleado por los derechos.⁸⁵

Mientras que en *Mexi'cayotl* la identificación como Chicanos o Xicanos en el marco de la tradición, responde a la conciencia de su historia como grupo minoritario en Estados Unidos y la exaltación y orgullo por su raíz cultural indígena; entre los danzantes de Cuauhtémoc, además de lo anterior, responde a la identificación colectiva con otras minorías étnicas y culturales que también han vivido la opresión y discriminación en este contexto. El sentido transnacional de la identidad colectiva como Xicanos entre los danzantes de Cuauhtémoc, se sustenta en la solidaridad que este grupo establece con otras minorías étnicas a través de su participación en movilizaciones sociales.

Sin embargo, en los dos casos analizados en el contexto estadounidense, el imaginario sobre lo mexicano desde el cual recrean su identidad etno-cultural en la tradición, incluye aspectos del nacionalismo mexicano legitimado desde el Estado, así como elementos religiosos del catolicismo. La apropiación de emblemas tanto nacionales oficiales, como religiosos católicos en el marco de la tradición, por un lado, están relacionados con el bagaje cultural del cual se nutre la identidad chicana en el contexto estadounidense, mientras que por otro se vincula con la vertiente de la tradición con la que se identifica cada colectivo.

Por ejemplo, el grupo Cuauhtémoc a través de su visión político-cultural de la tradición y su identificación como chicanos, reafirma su identificación con ciertos personajes revolucionarios mexicanos como Emiliano Zapata y con otros de tipo chicano como César Chávez; mientras que el grupo *Mexi'cayotl* toma como emblema de identificación colectiva a la Virgen de Guadalupe, sustentado en la apropiación que hacen de la tradición sincretizada con el catolicismo. Sin embargo, ambos grupos convergen en la identificación con Cuauhtémoc, último tlatoani o

⁸⁵ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012).

gobernante mexicana-azteca en relación a la reivindicación que hacen de su origen en la cultura indígena ancestral.

EL MESTIZO-INDIGENIZADO EN TIJUANA

Mientras que los danzantes chicanos en el contexto estadounidense apropiaban emblemas de la cultura nacional mexicana y del catolicismo para recrear su identidad etno-cultural vinculada a lo mexicano en Estados Unidos, el imaginario del cual se nutre el grupo *Chicahuac* para recrear su identidad etno-cultural en la tradición, está centrado en la noción de lo indígena o lo nativo americano. Un aspecto que les es negado a los danzantes no indígenas en el contexto mexicano, es la apropiación de culturas autóctonas como parte de su identidad de origen, lo cual pretende ser reivindicado en la reconfiguración que hacen de su identidad colectiva como mexicanos en el marco de la tradición. Por tanto, la exaltación que hacen los chicanos/xicanos de su herencia cultural mexicana en Estados Unidos, empata con la reelaboración que hacen los danzantes de *Chicahuac* sobre su idea del mestizaje, en la cual también realzan el valor de la raíz indígena sobre la europea.

Aunque los danzantes de *Chicahuac Ollin Tijuana* se identifican a sí mismos como mexicanos, a través de su adscripción a la tradición de la danza recrean el contenido etno-cultural bajo el cual se ha definido históricamente al mexicano-mestizo. Quienes se adscriben a la tradición de la danza en Tijuana, revaloran la importancia de aprender lenguas nativas, especialmente el náhuatl,⁸⁶ pues desde su perspectiva el idioma no sólo es

⁸⁶ Aunque el náhuatl es un idioma que actualmente hablan diversos grupos indígenas en México, deriva de la raíz yuto-azteca de las lenguas originarias en el *Anáhuac*, así como también era el idioma que hablaban los mexicas o aztecas antes de la invasión europea; además de que actualmente el idioma español en México ha mantenido diversas palabras de etimología náhuatl (aguacate, tomate, cuate, popote).

una forma de comunicación, sino que también engloba una forma de entender el mundo; apropian emblemas de las culturas antiguas de México que los representan como colectivo; así como mitos en los cuales se sustenta su linaje en las culturas originarias. Una de las integrantes del grupo refiere en relación al sentido que adquiere la adscripción a la tradición de la danza mexica-azteca:

En la tradición de nuestra cultura lo que pretendemos es darle atención hacia lo más nativo de nosotros. Desde el nombre de nuestro país empieza lo prehispánico,⁸⁷ refleja nuestra raíz más profunda.... No hay que negar esa parte que ya tenemos en nosotros y en la herencia, porque si buscamos en nuestra familia vamos a encontrar sangre española, de esta parte a nosotros nos interesa encontrar la sangre mestiza, la sangre nativa. No queremos regresar a los tambores, al taparrabo, y negar lo que estamos viviendo ahorita, sino que lo que queremos es transformar el presente con nuestro pasado...⁸⁸

Los danzantes de Baja California a diferencia de los de California, no pretenden la identificación de sí mismos como un grupo indígena en la diversidad de grupos étnicos que habitan el país, ni tienen el propósito de reivindicarse como grupo originario y tener acceso a derechos particulares como los indígenas en México. Sino más bien, reinterpretan el mito del mestizaje que dio lugar a la conformación de la nación mexicana, exaltando la herencia cultural indígena sobre la europea. Lo cual incide tanto en la reelaboración de la historia nacional mexicana, como en la apropiación actual de creencias y prácticas que consideran de origen autóctono y que los conducen a construir una visión del mundo que es alterna a la moderna occidental. Por tanto, a través de recrear una identidad etno-cultural vinculada a lo in-

⁸⁷ La palabra México se deriva de la lengua náhuatl y se interpreta como el "ombiligo de la luna".

⁸⁸ (A. Valverde, discurso pronunciado en una presentación de danza, septiembre de 2011).

dígena en el marco de la tradición, lo que pretenden es la etnicización/indigenización del mestizaje nacional.

Aunque los danzantes de ambos lados de la frontera reconfiguran su identidad etno-cultural a partir de la identificación con la cultura autóctona-ancestral mexicana (ya sea identificada como *chichimeca*, *otomí*, *mexica*, *azteca* o *anahuaca*), el imaginario desde el cual se definen como descendientes de mexicanos, adquiere rasgos particulares en cada grupo. Así como también la indigenización de la identidad mexicana-mestiza y xicana/chicana-mestiza, tiene diferentes alcances y propósitos en uno y otro lado de la frontera.

Tales diferencias responden al papel que desempeñan las formaciones nacionales de alteridad específicas para cada país, en la configuración de los referentes culturales desde los cuales cada colectivo recrea su origen en la cultura mexicana, de una manera alterna a la que es legitimada por los Estados nacionales. Dichas diferencias entre las formas de reconfigurar la identidad etno-cultural entre los danzantes, también se definen en relación a la apropiación que los colectivos hacen de la tradición (conchero-azteca, mexicana-azteca) y los contextos políticos, sociales y culturales específicos en que ésta se ancla. La entremezcla particular de estos aspectos en cada uno de los colectivos, definen los sentidos étnicos, nacionales y culturales desde los cuales se nutre colectivamente la identidad etno-cultural en el marco de la tradición de la danza.

Alonso (1994) refiere que ni la forma del Estado ni las culturas opuestas, pueden ser interpretadas correctamente fuera del contexto de la lucha mutuamente formativa entre ellas de manera histórica. Por tanto, los procesos de construcción de la identidad etno-cultural en la tradición de la danza, se nutren tanto de las etiquetas nacionales impuestas por el Estado, como de su resignificación a través de la memoria y el imaginario sobre las culturas ancestrales, así como de los procesos de reivindicación cívica, cultural, política y social que instrumentalizan los danzantes a través de su identidad colectiva en la tradición.

CONCLUSIONES

Para los danzantes de *Mexicayotl*, la reconfiguración de la identidad etno-cultural en el marco de la tradición, parte de la categoría estatal de mexicoamericanos hacia una orientación nativista de la identidad chicana. A través de estas apropiaciones identitarias asociadas a la historia religiosa (católica), mítica y prehispánica de la cultura mexicana, pretenden el reconocimiento de la diferencia cultural en el contexto estadounidense, así como también buscan reafirmarse como descendientes de los pueblos originarios, que desde hace más de quinientos años habitaron el suroeste de Estados Unidos.

Por su parte, para el grupo Cuauhtémoc la reconfiguración de la identidad etno-cultural, parte de la categoría de mexicoamericanos o inmigrantes mexicanos-mestizos a Xicanos transnacionales. Esta identidad colectiva se nutre de la identificación con algunos aspectos de la cultura nacional mexicana e indígena prehispánica, apropiados por el movimiento chicano en Estados Unidos, desde la cual también se proclaman como descendientes de los pueblos originarios en ese territorio. Sin embargo, darle una orientación político-cultural a esta identidad colectiva, los conduce a la construcción de unidad con otras diferencias o minorías étnicas y nacionales, tanto en Estados Unidos como en México, con las que se solidarizan en las luchas sociales, culturales y políticas contra los sistemas hegemónicos.

Finalmente, el grupo *Chicahuac* parte de la categoría de mexicano-mestizo-europeizado hacia la de mexicano-mestizo-indigenizado. A través de esta reconfiguración, resignifican el mito del mestizaje, exaltando la herencia indígena sobre la europea. Por un lado, pretenden la descolonización de la identidad nacional, mientras que, por otro, apelan a la apropiación actual de las formas y costumbres ancestrales para vivirse cultural, social e incluso espiritualmente como colectivo. La indigenización del mestizaje, por un lado, les permite apropiarse creencias y prácticas rituales de diferentes grupos originarios establecidos tanto en México como Estados Unidos, ya que se perciben a sí mismos

como descendientes de los pueblos autóctonos de *Anáhuac*; mientras que, por otro, da lugar al reforzamiento de las fronteras culturales y nacionales con las culturas que exaltan más un linaje europeo.

Sin embargo, es importante señalar que, aunque algunos danzantes integran al ámbito laboral, familiar, cultural, político y/o religioso de su vida, la identidad configurada en el marco de la tradición, cuando ésta se manifiesta de manera colectiva en diversos escenarios sociales, es cuando la identidad etno-cultural que configuran en el marco de la tradición, se define de manera más clara en términos relacionales (Barth, 1976; Giménez, 2003). Tales escenarios, no sólo se limitan a la interacción que establecen con otras agrupaciones de danzantes con quienes se identifican a partir de compartir una misma tradición, en el marco de las celebraciones rituales, sino en su relación con otras agrupaciones de las que se diferencian, pero al mismo tiempo con las que se solidarizan para participar en acciones colectivas.

4. REDES DE MOVIMIENTOS SOCIALES Y CIUDADANÍA DESDE LOS MÁRGENES. DANZA RITUAL EN ACCIONES COLECTIVAS

Mi danza favorita es la danza de la calle, cuando participo en una marcha con mi gente, cuando estoy en una huelga con mi gente, cuando estoy participando en la educación liberadora de mi gente, la danza me da la oportunidad de participar en la organización política de mi pueblo.

Arturo Mireles
Danzante Mexica-Azteca

La cosmovisión en la que se sustentan los grupos de danza azteca, está permeada por su noción de lo ancestral en relación a las formas de vida en las antiguas civilizaciones del *Anáhuac*. Las cuales desde su perspectiva tenían una organización ideal para el desarrollo de cualquier sociedad, en cuanto a sus costumbres, valores humanos, así como formas de producción y consumo que permitían el bienestar de sus miembros. Análogo al México Profundo referido por Bonfil (1990), el ideal de sociedad para las agrupaciones de danza azteca, es imaginado en contraposición con la vida moderna, industrial capitalista, individualista y materialista.

Aunque los grupos de danza puedan distinguirse más por una especie de revitalización etno-cultural y nacionalista, que puede tomar un tinte contracultural, su cosmovisión integra un carácter sagrado y de respeto a la naturaleza, así como a todos los

seres vivos que forman parte de su entorno. Esta forma de percepción los ha llevado a vincularse a las luchas sociales y acciones colectivas que son promovidas por agrupaciones ecologistas, indigenistas, feministas y educativas.

A lo largo de su trayectoria, los tres grupos de danza analizados en este trabajo han participado en redes de movimientos sociales (Melucci, 1999), de las que también han formado parte otro tipo de colectivos, algunos de ellos definidos como agrupaciones activistas, que pugnan por la defensa de derechos: políticos y civiles a través de la demanda de una reforma de inmigración en Estados Unidos; ambientales, relacionados con la protección del territorio y sus recursos naturales; culturales, que proclaman el respeto a la diversidad étnica, sus costumbres y tradiciones; así como sociales, que demandan acceso igualitario a la educación y la salud.

Si bien la mayoría de los colectivos de danza no se definen como agrupaciones políticas o activistas, a través de su participación en acciones colectivas (Melucci, 1999) que tienen por objeto la reivindicación de derechos, dejan ver su postura ideológica ante problemáticas que tienen una dimensión política. El objetivo de este capítulo es describir la vinculación de los grupos de danza con redes de movimientos sociales (Melucci 1999) y analizar la forma en que este involucramiento incide en el ejercicio de la ciudadanía.

Para ello, es necesario considerar que la ciudadanía no se define sólo en términos legales y democráticos en relación al Estado, sino que también implica un proceso de integración y/o construcción de un sentido de pertenencia social, el cual está permeado por el reconocimiento de las diferencias culturales, sociales, de género y étnicas entre quienes conforman una nación. Así mismo, la participación en acciones colectivas incide en los marcos de significación desde los cuales se interpreta la realidad social, se visibilizan las injusticias y se identifican adversarios (generalmente grupos de poder civiles o estatales) a quienes se demanda por la transgresión de derechos sociales, culturales y/o políticos a los miembros de la sociedad.

Por tanto, recurrir a las acciones colectivas llevadas a cabo por diversas agrupaciones que conforman las redes de movimientos sociales, para incidir en la visibilización, concientización y de ser posible en el cambio de una problemática social que los afecta, replantea la forma en que se experimenta la ciudadanía desde los márgenes en los marcos estatales. Lo cual vuelve necesario reflexionar tanto en la definición conceptual de ciudadanía como en la redefinición de ésta en la experiencia de los colectivos que pugnan por la reivindicación de derechos a través de acciones colectivas.

CIUDADANÍA POLÍTICA, SOCIAL Y CULTURAL

En términos jurídicos, la relación entre individuos e instituciones de gobierno, se da a través del establecimiento de una ciudadanía que reconoce derechos y obligaciones a través de la cual los miembros de una nación se vinculan con el Estado; pero además, la ciudadanía tiene una dimensión sustantiva, la cual requiere de la adhesión intelectual y emotiva a los valores y normas básicas de la colectividad estatal de la que se es miembro, así como la participación en la realización de esos valores (De la Peña, 2007).

Sin embargo, en la modernidad se han acentuado las diferencias e inequidades culturales, étnicas, nacionales, ideológicas y sociales entre los miembros de una sociedad, lo cual hace complejo el proceso de construir una forma de pertenencia que se limite a al ejercicio de la ciudadanía otorgada por el Estado. Debido a que ésta generalmente no contempla las características culturales, sociales, ideológicas y políticas específicas de los diferentes grupos que conforman la nación; y más bien se adjudica el derecho de definir su cultura como la cultura nacional, lo que ha implicado la discriminación negativa de otros grupos culturales, étnicos y sociales (De la Peña, 2007).

De acuerdo con Rosaldo (1994) experimentar una forma de ciudadanía plena a través de la cual se construya un sentido de pertenencia social y cultural, por medio de la práctica de valores

comunes entre quienes forman parte de la nación, en gran parte ha sido el resultado de las relaciones sujeto-sujeto, que a su vez han dado lugar a la configuración de identidades colectivas, y en muchos casos, desde la pertenencia a esa colectividad, se busca la reivindicación de derechos en el sentido sustancial y no formal. El autor sostiene que aun en contextos de desigualdad la gente tiene el derecho a su propia ascendencia y patrimonio, y acuña el concepto de ciudadanía cultural, el cual se refiere al derecho a ser diferente (en términos de raza, etnicidad o idioma nativo) con respecto a las normas de la comunidad nacional dominante.

La ciudadanía cultural se define como una forma de generar pertenencia e identificación social a partir de la conformación de grupos desde los cuales se adquiere visibilidad y un sentido de integración plena en una sociedad multicultural, pero sin comprometerse en un derecho de pertenencia en el sentido de participación en el proceso democrático del Estado-nación (Rosaldo, 1994). Las agrupaciones de danza azteca han sido nichos de identidad colectiva para quienes se adscriben a ellas, ya que el apego a la tradición implica la configuración de un marco de interpretación de la realidad, a través de la apropiación colectiva de valores humanos, culturales y sociales fundados en un linaje creyente que los vincula a una cultura ancestral autóctona. Lo cual contribuye a generar un sentido de pertenencia social y etno-cultural al interior de la sociedad nacional, por medio del cual nutren el aspecto cultural o sustantivo de la ciudadanía.

Sin embargo, es central reconocer la multiplicidad de formas en que puede darse el ejercicio de la ciudadanía a través de la danza, dependiendo de los actores y sus contextos, así como de los regímenes de la diferencia que definen el ejercicio de la ciudadanía formal y sustantiva tanto en México como en Estados Unidos. En el caso de Estados Unidos, la mayoría de las personas que conforman los grupos de danza son de ascendencia mexicana, de los cuales una minoría son inmigrantes indocumentados, mientras que los demás tienen el reconocimiento estatal de residencia o el de ciudadanía. Desde aquí podemos reconocer que algunos de ellos no son considerados por el Es-

tado como ciudadanos debido a su estatus migratorio, mientras que otros, aunque lo son, no necesariamente experimentan una pertenencia social y cultural a la comunidad nacional desde las consideraciones estatales de la ciudadanía.

Las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos son consideradas parte de las minorías étnicas al interior del país.⁸⁹ Sin embargo, la acción afirmativa de las políticas a las que pueden acceder las personas (ciudadanas y residentes) de ascendencia mexicana en Estados Unidos, no se refieren a políticas del reconocimiento cultural, sino a políticas sociales que tienen el objetivo de dar mejores oportunidades a la gente de obtener acceso al empleo, la educación y la salud, mediante la creación de políticas públicas dirigidas específicamente a las minorías étnicas y de esta manera contrarrestar las desventajas que sufren por su pertenencia a grupos minoritarios (Wieviorka 2004, p. 295). Por tanto, aunque los danzantes en Estados Unidos cuenten con el reconocimiento de la ciudadanía otorgada por el Estado, no necesariamente experimentan a través de este derecho la integración plena a la sociedad estadounidense, por la discriminación y el racismo que existe hacia las minorías culturales y étnicas en este contexto.

De acuerdo con Wieviorka (2004) cuando los individuos encuentran dificultades en la participación social, política y/o cultural dentro de las sociedades modernas, es posible que busquen pertenecer a una identidad de grupo capaz de promover colectivamente sus intereses; en estos casos, la identidad colectiva tiene el objetivo de mejorar la participación del individuo por medio de los recursos que la comunidad de pertenencia le permite obtener. La pertenencia cultural proporciona un sentimiento de identidad y pertenencia, al cual se puede recurrir para

⁸⁹ Las personas de ascendencia mexicana que quedaron en territorio estadounidense cuando fue desplazada la frontera entre México y Estados Unidos en 1848 con el Tratado de Guadalupe Hidalgo, son parte de las minorías nacionales en la sociedad anglosajona, y las personas de ascendencia mexicana que emigran a Estados Unidos, forman parte de las minorías étnicas en el país de recepción, aunque ambos son considerados como mexicanoamericanos.

afrontar cuestiones acerca de los valores y los proyectos personales (Kymlicka, 1996, p. 150). Por tanto, ser parte de un colectivo de danza en Estados Unidos puede responder a un tipo de ciudadanía cultural, desde el cual los participantes construyen un sentido de pertenencia cultural y social, apropian prácticas, creencias y realzan el valor de su cultura, sean ciudadanos, residentes o inmigrantes indocumentados.

La situación es distinta en el contexto mexicano, ya que todos los miembros de los grupos de danza en este país, tienen acceso a los derechos ciudadanos otorgados por el Estado. Sin embargo, la afiliación al grupo de danza conlleva la apropiación de un linaje creyente que los vincula con la cultura ancestral indígena y configuran una identidad etno-cultural que no es reconocida estatalmente. Por tanto, la diferencia etno-cultural que construyen las agrupaciones de danza tanto en México como en Estados Unidos, no se legitima en las formaciones nacionales de alteridad (Segato, 2007) construidas por el Estado, sino que se nutre más de un imaginario en torno a la apropiación de un linaje en la cultura ancestral *anahuaca*, el cual es legitimado al interior de los mismos colectivos de danzantes.

Para Wieviorka (2004), si dichas identidades colectivas o comunidades de pertenencia de tipo cultural que pretenden el reconocimiento de la diferencia, se desarrollan en el centro de las sociedades modernas y emergen como elementos decisivos en su vida comunitaria, generalmente son el resultado de la reinención de nuevas tradiciones, pero que son invenciones de los individuos que se nutren de materiales culturales tomados del pasado, del presente, costumbres y formas artísticas antiguas. Por tanto, la reelaboración contemporánea de una tradición que se imagina ancestral como la danza azteca, dota a sus participantes de un sentido de pertenencia a través del cual pueden ejercer una forma ciudadanía cultural e incluso en algunos casos hacer un reclamo por la ciudadanía política y social, como lo discutiremos más adelante.⁹⁰

⁹⁰ La ciudadanía social consiste en asegurar que cada cual sea tratado como un miembro pleno de una sociedad de iguales, en relación al acceso a los re-

A través de la participación de los danzantes en redes de movimientos sociales, ejercen una forma de ciudadanía que no necesariamente se define en términos de legalidad y procesos democráticos, sino que se define a través del involucramiento desde su identidad colectiva como danzantes, en acciones colectivas que tienen el propósito de hacer visible alguna problemática social, así como demandar el cumplimiento de derechos políticos, culturales y/o sociales.

De acuerdo con Wieviorka (2004), cuando las diferencias son claras y estables, como es el caso de los danzantes aztecas de ascendencia mexicana en California, considerados un grupo étnico minoritario en el contexto estadounidense, se pueden hacer demandas por el reconocimiento y el reclamo de derechos en la esfera política, como la demanda de una reforma de inmigración y la protección de los derechos humanos de los inmigrantes indocumentados. Pero cuando las identidades están en constante flujo, hibridándose o la diferencia no se logra consolidar en todas las esferas de su vida, como es el caso de los danzantes aztecas mestizos-no indígenas en Baja California, la capacidad para incorporarse en la esfera pública como actores colectivos que demandan derechos políticos es limitada, o puede funcionar, pero a un nivel infra-político (Wieviorka, 2004).

Por ejemplo, los danzantes de *Chicahuac* participan en acciones colectivas en las que se solidarizan con las causas de otros colectivos indigenistas y ambientalistas, en las que no necesariamente persiguen la promulgación de derechos políticos, sino que en algunos casos sólo buscan hacer pública una problemática social o cultural para generar cohesión y conciencia social. Por tanto, propongo que, para entender la noción de ciudadanía en sus diferentes aristas, es necesario reconocer que está atravesada por aspectos políticos, culturales y sociales que emergen de las

cursos básicos (salud, educación, trabajo) para el bienestar y el ejercicio de derechos y deberes (Marshall, 1992), es decir, que este acceso a recursos no se defina por las diferencias socioeconómicas de los sujetos. Este tipo de ciudadanía también es reclamada a través de movilizaciones sociales más que a través de procesos democráticos.

relaciones entre el sujeto, el Estado y las asociaciones civiles formales e informales en el marco de las sociedades nacionales.

El primero de estos aspectos asociado con lo político, es el del ejercicio de los derechos y obligaciones otorgados por el Estado a partir de los cuales una persona es reconocida legalmente como miembro de una nación; el segundo vinculado a lo cultural, así como a reivindicar su derecho a la diferencia en una sociedad multicultural, se refiere a la conformación de grupos que permiten generar un sentido de pertenencia social, compartir valores y visiones del mundo con otros, lo cual favorece la configuración de identidades colectivas en el marco de las sociedades nacionales; y finalmente el tercero vinculado a lo social, tiene relación con asegurar el acceso igualitario de los miembros de una sociedad a los recursos básicos (educación, salud, trabajo, alimentación) que permitan el bienestar y el ejercicio de derechos y saberes (Marshall, 1992).

Por tanto, la noción y ejercicio de la ciudadanía en la sociedad contemporánea, no sólo se da a través de la legitimación y estrategias formales establecidas por el Estado en función de procesos democráticos, sino que las movilizaciones sociales han generado nuevos recursos (sociales, culturales y políticos) para experimentar la ciudadanía en el marco de acciones colectivas. Estas reelaboraciones de la noción de ciudadanía desde los márgenes en las que se entrecruzan aspectos políticos, culturales y sociales, son las que exploraré con más detalle a través de las formas en que las agrupaciones de danza azteca, junto con otros colectivos, han formado parte de acciones colectivas que pretenden construir marcos de sentido alternos a los dominantes para interpretar la realidad social, visibilizar diversas problemáticas y enfrentarlas a través de su participación en redes de movimientos sociales.

Sin embargo, la vulnerabilidad de algunos grupos en la sociedad contemporánea, no sólo se ha generado a partir del establecimiento de una cultura nacional homogénea desde el Estado que no contempla los derechos de las minorías culturales en las políticas estatales, o bien las coloca en relaciones desiguales. Sino que también la implementación de políticas neoliberales que

benefician principalmente a los grupos de poder dentro de la sociedad civil y son sustentadas por el Estado, han colocado en situaciones de desventaja a diferentes grupos sociales en el acceso a recursos económicos, naturales, de salud y educativos, generando desigualdades sociales entre los miembros de una nación, las cuales no sólo se fundan en sus diferencias culturales, sino también étnicas, de género y socioeconómicas.

De acuerdo con Delgado (2007, p. 44), el principal aporte de las investigaciones respecto a los nuevos movimientos sociales (NMS) consiste en llamar la atención sobre el origen de las formas novedosas de expresión colectiva, más vinculadas con aspectos sociales como la edad, el género, la orientación sexual o la pertenencia a grupos sociales o sectores profesionales, que a ciertas estructuras de tipo ideológico y partidista. Por tanto, diferentes grupos sociales, culturales, políticos o algunas minorías étnicas y de género, han manifestado públicamente las problemáticas que los aquejan y que resultan de las relaciones desiguales entre ellos y el Estado o los grupos de poder dentro de la sociedad civil. La situación de desventaja que enfrentan diversos grupos en la sociedad, ha dado lugar a la emergencia de lazos de solidaridad entre ellos, que les permiten apoyarse en el proceso de manifestarse en contra de los grupos hegemónicos o que detentan el mayor poder.

Para analizar estos procesos de solidaridad y organización social en torno a problemáticas que enfrentan grupos étnicos, ecológicos y culturales con los que se han vinculado los grupos de danza, tanto en México como en Estados Unidos, en los siguientes apartados daré cuenta de la postura que cada grupo tiene en relación a la dimensión política que los atraviesa.

LA DANZA COMO UN MEDIO DE ORGANIZACIÓN POLÍTICA-CULTURAL.

El grupo Danza Mexica Cuauhtémoc se define de orientación político-cultural, tiene como consigna principal movilizar polí-

tica y culturalmente a la comunidad donde se establezca la tradición. Se plantean como objetivo organizar a la gente para defender sus derechos y contribuir en la generación de una conciencia política en torno a la explotación, discriminación, racismo y opresión de la que son objeto las minorías en Estados Unidos. Se enfocan principalmente en las problemáticas sociales, culturales, educativas, políticas y económicas que enfrentan las personas de ascendencia mexicana o centroamericana en el territorio estadounidense, aunque muestran solidaridad con otras minorías y las dificultades sociales que enfrentan; como los afroamericanos, los judíos y los homosexuales, entre otros.

Desde su perspectiva, vincular la danza con aspectos políticos que buscan la reivindicación de los derechos, la lucha social contra la opresión y la discriminación, también es una lucha que se hace en nombre de otras minorías, el objetivo es crear comunidad. Su forma de apoyar las causas que promueven las redes de movimientos sociales a las que se vinculan, no se limita a los momentos en que son parte de la acción colectiva del movimiento, sino que las integran a sus propias ceremonias y rituales de danza azteca. Además de que, en algunas ocasiones, no sólo se ha sumado a las acciones colectivas que organizan determinados grupos, sino que también se ha involucrado en la organización de ciertas manifestaciones artísticas que tienen un tinte político.

Su definición como grupo político-cultural, ha atraído a personas activistas a la integración en este grupo, sin embargo, los miembros de recién ingreso que no han tenido una trayectoria activista, no tienen clara la relación de la tradición con la política, sino hasta que empiezan a participar de las actividades con las que el grupo se vincula, una de las integrantes del grupo que se integró al grupo por el interés en la cultura mexicana comenta:

La cuestión política la entendí cuando empecé a mirar que nos llamaban de organizaciones para invitarnos a las marchas de la guerra, las marchas de la comunidad a veces por las casas, cuando pasó lo de Atenco... la cabeza del grupo nos explicó lo que estaba pasando, que tenían mucha gente en cárceles, que tenía-

mos que ir a danzar frente al consulado mexicano de Los Ángeles, para hacer presión política de este lado, decirles que no estamos de acuerdo con lo que está pasando allá, entonces empezamos a ir cada lunes.⁹¹

La doble nacionalidad (mexicano y estadounidense) que algunos de los danzantes tienen, les permite expresar sus demandas no sólo al gobierno de Estados Unidos (como su participación en protestas fuera de las oficinas de inmigración para exigir una reforma migratoria justa), sino que además asumirse con una ciudadanía política y cultural mexicana, también les permite manifestar sus demandas a los representantes de la Embajada mexicana en Estados Unidos. Por lo tanto, el grupo de danza Cuauhtémoc, promueve la participación y la conciencia política en sus miembros a través de la acción, es decir a través de la participación en manifestaciones, marchas o en sus vínculos con redes de movimientos sociales.

Para resumir, el grupo toma una posición activista ante diferentes problemáticas sociales de sus connacionales tanto en Estados Unidos como en México, lo que dota de un carácter transnacional a su lucha. A partir de la identidad etno-cultural que configuran en el apego a la tradición de la danza, el grupo de danza se vuelve un espacio que favorece el ejercicio de una ciudadanía de tipo cultural, desde la cual sus miembros pueden experimentar una forma de integración y pertenencia dentro de una sociedad multicultural, así como manifestar las demandas sociales, políticas y culturales a las que se solidarizan. Al mismo tiempo, la identidad colectiva que configuran, se vuelve un recurso no sólo para construir una frontera en sus relaciones interétnicas e interculturales, sino también para construir vínculos con otras minorías en Estados Unidos. Así como para manifestar y demandar desde su rol social como danzantes aztecas y representantes de la cultura mexicana en el territorio estadounidense, las situaciones políticas, culturales, económicas, educativas

⁹¹ (U. Sánchez, comunicación personal, abril de 2012).

y ecológicas que afectan a las personas de ascendencia mexicana tanto en Estados Unidos como en México.

LA ORGANIZACIÓN CIVIL NO LUCRATIVA.
UNA VÍA PARA LA INCLUSIÓN SOCIOCULTURAL EN E.U.

Los danzantes de *Mexi'cayotl* en San Diego asocian su adscripción a un grupo de danza azteca como una manera de reafirmar su identidad como chicano y/o mexicano, por lo que se vuelve un medio para el ejercicio de la ciudadanía cultural. El fundador del grupo reconoce que la danza en Estados Unidos toma un sentido político, el cual responde a la conciencia histórica de ser parte de una minoría étnica que ha vivido discriminación y marginación en la sociedad anglosajona y esta condición los vincula con la solidaridad ante otras problemáticas sociales, políticas y culturales. “Una persona que se mete en la danza, es porque cree mucho en la ecología, en los derechos humanos, en los derechos de los homosexuales, en las mujeres, lo que aquí verían que somos izquierdistas, eso es lo que llama la gente a la danza, muchas veces no quieren meterse a lo político, pero ya que van viendo, les explicamos la razón por qué es importante ser danzante y no nomás bailar, sino también luchar”.⁹²

Aunque a lo largo de su historia el grupo de danza también se ha involucrado en redes de movimientos sociales, actualmente están registrados como asociación civil no lucrativa y esto les ha permitido establecer relaciones formales con el Estado y otros organismos civiles.⁹³ Este tipo de relaciones por un lado se defi-

⁹² (M. Aguilar, comunicación personal, febrero de 2012).

⁹³ En 1987, cinco años después de su fundación, el grupo de danza se organizó como una corporación no lucrativa en el Estado de California y se registró bajo el nombre de *Mexi'cayotl Indio Cultural Center* (MICC), con el propósito de acceder a fondos que otorgan algunas empresas a corporaciones no lucrativas para apoyar el arte. Los fondos son utilizados para solventar sus gastos como grupo e invertir en trajes, plumas, la impartición de talleres y organizar ceremonias. En 1992 aplicaron para ser reconocidos como organi-

nen en términos económicos, a través del acceso a recursos para la organización de eventos culturales, lo cual ha incrementado el capital social y cultural del grupo, ya que el acceso a este tipo de recursos les ha permitido difundir y mostrar la tradición de la danza en instituciones educativas (preparatorias y universidades, bibliotecas), culturales (museos y teatros) y centros comunitarios.

Por tanto, aunque la prioridad de los danzantes de *Mexicayotl* no sea vincularse con las redes de movimientos sociales participando en acciones colectivas, su registro como una organización civil no lucrativa les ha permitido promover la inclusión de la diferencia y la revaloración de la cultura del grupo étnico al que pertenecen; que si bien es un derecho que no es reconocido por el Estado, se han valido de otros medios para ejercer una forma de ciudadanía cultural difundiendo el valor de las tradiciones ancestrales mexicanas en el contexto estadounidense a través de eventos culturales, sociales y educativos, como los simposios de danza que ellos organizan para la comunidad.

LA DANZA EN SOLIDARIDAD CON LAS MINORÍAS ÉTNICAS Y LOS GRUPOS ECOLÓGICOS EN MÉXICO

La perspectiva del grupo *Chicahuac Ollin* Tijuana sobre la tradición de la danza, está fundada en la recuperación de la cultura antigua mexicana y su vinculación con diferentes tradiciones nativas de América, lo cual favorece su solidaridad con las luchas sociales, políticas y culturales de las minorías étnicas en México. Si bien, el acercamiento que han tenido con algunos grupos indígenas como colectivo, ha sido para conocer sus tradiciones y participar de ellas, en algunas ocasiones se han unido a la causa de algunos movimientos sociales que pugnan por la defensa de los problemas que enfrentan los grupos indígenas con relación al territorio, la conservación de recursos naturales y espacios

zación civil no lucrativa a nivel federal y les fue otorgado el registro, lo que les permite recibir donaciones deducibles de impuestos.

sagrados, así como con los abusos militares que se han dado en algunas comunidades.

Por otro lado, la visión que apropian en la tradición de la danza en relación a la naturaleza como algo sagrado, empata con la ideología de colectivos ecologistas que pugnan por la protección y preservación de los recursos naturales, el reciclaje y la reforestación entre otras cuestiones. En los diferentes casos el grupo de danza ha mostrado su solidaridad a través de la presentación ritual de la danza durante las manifestaciones, como un apoyo cultural y espiritual a la acción colectiva de la red de movimientos sociales en la que participan.

Aunque algunos de los integrantes del grupo *Chicahuac*, han sido miembros de algún colectivo activista y apoyan las causas de las luchas zapatistas, la vinculación del grupo con esta red de movimientos sociales se fundamenta en la solidaridad que manifiestan con la lucha por la reivindicación de los derechos culturales, sociales y políticos de los grupos indígenas en México. En algunos casos esta participación también responde a una reivindicación de sus derechos y ciudadanía cultural, ya que algunos aspectos de las cosmovisiones indígenas han sido apropiados por el colectivo de danza a lo largo de su trayectoria.

Su solidaridad con esta red de movimientos indigenistas y ecologistas, se ha concretado a la presentación de la danza sin involucrarse en las acciones posteriores que toman los colectivos para dar continuidad a la resolución de los problemas que plantean; sino la danza como una manifestación cultural, artística y espiritual que empata con el propósito de diferentes colectivos activistas. Una de las integrantes del grupo *Chicahuac* que es adherente a la Escuelita Zapatista,⁹⁴ comenta en relación al sentido que toma la participación de los danzantes en las protestas sociales:

⁹⁴ A través de las Juntas de Buen Gobierno (JBG) y los Municipios Autónomos Rebeldes Zapatistas (MAREZ), las comunidades autónomas zapatistas organizaron la Escuelita Zapatista para convocar a la comunidad internacional para acudir a las comunidades durante varios días y ser parte de un curso teórico y práctico sobre “La Libertad según l@s Zapatistas”, en el cual los zapatistas compartieron la experiencia, formas de organización y en-

Tú como danzante ¿cómo puedes apoyar?, ¿cómo puedes estar conectado con esas luchas? con tu danza, un pintor lo hace pintado, es algo que tú haces, algo que quieres compartir... con la danza captas la atención de la gente, se conectan también con el *huéhuatl*, con el fuego, con todo y ya puedes dar la información, van a captar más. El lado artístico que al mismo tiempo te conecta con el espíritu, el arte, la música, todo eso te va conectando con esa esencia espiritual que tenemos.⁹⁵

En el caso de *Chicahuac*, la integración a un grupo de danza no genera una membresía a partir de la cual se manifiesta el reclamo por los derechos de la ciudadanía política como sucede en Estados Unidos. Sino que la vinculación con redes de movimientos sociales que demandan problemáticas indígenas y/o ambientales, deja ver que la dimensión política que atraviesa a este grupo, está definida por su visión sagrada de la naturaleza y el apego a una forma autóctona de la tradición, la cual los conduce a un tipo de ciudadanía cultural, desde la cual construyen un sentido de pertenencia a través de su identificación y solidaridad con los indígenas y social en la medida en que se involucran en acciones que tienen que ver con la lucha por el bienestar ambiental como un derecho social.

REDES DE MOVIMIENTOS SOCIALES Y ACCIONES COLECTIVAS

Como ha sido referido, los grupos de danza que forman parte de este estudio, en varias ocasiones y con intensidades diferen-

señanzas que les han permitido consolidarse como comunidades autónomas en Chiapas.

⁹⁵ (E. Huato, comunicación personal, agosto de 2012). Danzante del grupo *Chicahuac*, nacida en Michoacán, emigró a Estados Unidos durante su juventud y actualmente tiene ciudadanía estadounidense, estudio en la Universidad de California, San Diego Estudios Latinoamericanos. Durante su periodo como estudiante colaboró en un colectivo de artistas plásticos que hacia trabajo comunitario en Tijuana. Posteriormente se involucró en organizaciones activistas en Tijuana.

ciadas, se han involucrado en movilizaciones sociales en las que participan otro tipo de agrupaciones, con quienes se solidarizan con el propósito de demandar públicamente una problemática social a través de acciones colectivas. Lo cual da cuenta de la dimensión política que atraviesa la apropiación que se hace de la tradición en la sociedad contemporánea.

El movimiento social puede ser entendido a través de la acción colectiva, la solidaridad, la identidad compartida y algunos otros aspectos, los cuales pueden abrir camino para reflexionar en los sentidos que toma, para las agrupaciones de danza, participar en ciertas manifestaciones sociales y el papel que esto desempeña en la esfera política nacional. De acuerdo con Zemelman (1990), la expresión política tradicional se materializa a través de partidos, sindicatos y vida parlamentaria, sin embargo, han surgido nuevas formas de vida pública que reclaman distintas manifestaciones a través de movimientos de pobladores, de ecologistas y de mujeres que también inciden en la esfera de lo político. Desde la perspectiva del autor, lo político de la existencia social puede ser entendido como equivalente a la conciencia de la propia historicidad, de tal manera que el problema de los sujetos sociales emergentes debe entenderse en relación a la capacidad que tengan para impulsar contra-lógicas a la lógica dominante, tanto del capital financiero internacional, como a la lógica interna del poder que legitima las desigualdades (Zemelman 1990, p. 19).

Por tanto, la posición política de ciertos grupos ante un fenómeno que les afecta, toma sentido en el campo social en la medida en que logran construir una perspectiva alterna a la dominante, que permita hacer visible la injusticia, la opresión y/o la imposición de unos grupos sobre otros, a partir de las historias contadas desde los márgenes y con una lógica que deslegitima las historias contadas desde arriba. Por tanto, la legitimación que hacen los grupos de poder de la subordinación de los indígenas, de las mujeres, o de algunas minorías nacionales, sexuales y culturales, son cuestionadas y denunciadas en los movimientos sociales a través de lógicas alternas que permiten deslegitimar las desigualdades sociales, no sólo en cuestión de datos

actuales, sino históricos, desde perspectivas culturales y sociales específicas que conducen a otras formas de interpretarlo comparado con la visión hegemónica.

Por tanto, parten de lógicas de análisis que dan otro sentido al fenómeno, el cual es legitimado al interior de los grupos que participan en la acción colectiva, quienes a pesar de sus diferencias comparten ciertos valores, ideologías y formas de posicionarse ante los grupos de poder. De acuerdo con Melucci (1999, p. 15), los fenómenos colectivos implican solidaridad y la define como la capacidad de los actores de reconocerse a sí mismos y de ser reconocidos como parte de una unidad social, a partir de la cual comparten una identidad colectiva. Por tanto, solidarizarse a una acción colectiva no sólo implica compartir con otras agrupaciones valores e ideas en torno a una problemática social, sino que implica asumirse como parte de una unidad social de la que todos estos grupos son parte. Con la conciencia de que mientras algunos de ellos están siendo perjudicados, los demás grupos con quienes se comparte una identidad colectiva y por tanto los marcos de significado para interpretar la problemática, también están siendo afectados directa o indirectamente.

Si bien podría pensarse que las movilizaciones sociales operan en referencia a tres poblaciones, los que detentan el poder, los activistas y una población desfavorecida (Tilly, 1995), en la actualidad también se incluyen otros miembros o agrupaciones de la sociedad civil, de tipo cultural, religioso y/o artístico, que no se identifican ni como grupos de poder, activistas o desfavorecidos, pero que se solidarizan a las causas de los otros y participan en las movilizaciones sociales a partir de empatar con los valores, ideas o propuestas sociales por las que luchan o buscan defender. Desde esta perspectiva, los problemas sociales se explican a partir de las relaciones asimétricas entre los grupos que detentan poder (que pueden ser organismos estatales o bien grupos civiles con poder económico, cultural, social y/o político) y las diferentes agrupaciones (sociales y culturales) que conforman la sociedad civil y que se encuentran en condiciones de desventaja en el acceso a diferentes recursos o capitales (económicos, culturales,

políticos y sociales), en relación a los grupos dominantes. De acuerdo con Touraine (1995), los movimientos sociales involucran confrontaciones entre adversarios sociales, civiles, dentro y sobre las estructuras de la sociedad civil.

Por ejemplo, una de las acciones colectivas en las que participó el grupo de danza *Chicahuac*, estuvo centrada en el problema ecológico que ha generado la explotación minera en el desierto de San Luis Potosí, México. En esta problemática se identifican como adversarios tanto al poder estatal que otorga los permisos para el desarrollo de este tipo de proyectos que afectan la ecología, como a las empresas privadas (mineras) que detentan la realización de dichos proyectos. Sin embargo, el fenómeno no se limita a un problema de tipo ecológico, ya que desde la cosmovisión de los grupos indígenas *wixárikas* o huicholes, el desierto de San Luis es considerado como un lugar sagrado y es fundamental en la preservación de sus tradiciones. Desde esta perspectiva, la movilización social adquiere una carga además de política y ecológica, cultural, social, étnica e incluso espiritual y religiosa, a la que se adhieren diferentes tipos de agrupaciones desde las cuales se nutre el sentido en que recrean, tanto desde la identidad colectiva, como del significado de la acción social en contra de los grupos hegemónicos.

Por tanto, el punto en donde convergen las identidades de las diferentes agrupaciones que participan en una acción colectiva, dependerá de la naturaleza de la problemática que se demanda, de los marcos de sentido desde los cuales se visibilizan las injusticias, así como del significado que los colectivos construyen intersubjetivamente de la acción. Melucci (1999) plantea que el proceso de construcción y negociación del significado de la acción colectiva, como identidad colectiva, señala la necesidad de un grado de identificación, sin la cual la lucha por una problemática entendida en términos de injusticia, desigualdad, discriminación y/o explotación, perdería sentido; cuando esta identificación se consolida se vuelve posible que un conjunto de agrupaciones distintas configuren una identidad colectiva y formen parte de un mismo movimiento social.

Por otro lado, uno de los elementos que permite identificar un cambio en el curso histórico de los movimientos sociales, son las características de los actores que forman parte de los ellos y las formas de organización, las cuales se han ajustado a las necesidades sociales, políticas y culturales de la sociedad contemporánea. Cohen (1985) plantea que los actores involucrados en los movimientos contemporáneos, no se ven a sí mismos en términos de una clase económica, ya que el trasfondo de clase no determina las identidades colectivas de los actores o el interés de su acción. Esto es debido a que las problemáticas emergentes no se centran solamente en desigualdades económicas entre los grupos como solía ser en el pasado, sino que ahora el interés se ha desplazado hacia otro tipo de problemas centrados en la cultura, en el reconocimiento de la identidad individual y social, en el medio ambiente, la justicia y la promoción de derechos humanos, entre otras cuestiones (Delgado, 2007, p. 44), en los que la identidad tanto social como cultural juega un papel central (Melucci, 1989; Gamson, 1992).

Por ejemplo, el grupo de danza Cuauhtémoc organizó en San Fernando Valley un evento intercultural con el propósito de difundir un problema que se estaba suscitando en el campo educativo, pero que al mismo tiempo se ligaba con discriminación y racismo hacia los grupos étnicos minoritarios. El objetivo del evento fue difundir la importancia de los estudios étnicos en Estados Unidos y defender su presencia en el campo educativo, así como manifestarse en contra de los órganos estatales que estaban prohibiéndolos y removiéndolos en las instituciones educativas de Arizona. Si bien el eje problema era la demanda de una educación incluyente, éste estaba enlazado con el problema de la discriminación a los grupos étnicos minoritarios.

Por tanto, los grupos o actores que se involucraron en el evento provenían de organizaciones civiles diversas que tenían en común la pertenencia a las minorías étnicas o nacionales en Estados Unidos. Los puntos de convergencia que les permitieron solidarizarse fueron el valor que dan a su diferencia cultural y a su historia, así como la percepción de la educación como uno de

los derechos sociales a los que todos deben tener acceso de manera igualitaria.

Los movimientos sociales en la sociedad contemporánea pueden estar conformados por sujetos con características económicas, culturales e identitarias diversas, pero que convergen en la postura política ante una problemática social y/o cultural, en la que identifican a un adversario común y a una población, grupo o individuos afectados; y sus acciones como parte del movimiento están encaminadas en un nivel básico, a lograr la visibilidad de la problemática desde un marco de significado que permite interpretar la realidad desde los márgenes y en un nivel avanzado al cambio del orden social en que se rigen.

Para Melucci (1999) los movimientos contemporáneos pueden ser entendidos como una red de grupos compartiendo una cultura de movimiento y una identidad colectiva. Estas redes propician la asociación múltiple, el desarrollo personal y la solidaridad afectiva para la participación en muchos grupos. El compromiso de corta duración y reversible, el liderazgo múltiple, abierto al desafío, la estructura organizacional y temporal de este tipo de redes, les ofrece a las personas la posibilidad de otra experiencia de tiempo, espacio y relaciones interpersonales (Melucci, 1999, p. 37). Las redes de movimientos sociales son inclusivas de personas o grupos que no están comprometidos en la acción política, organizacional o directiva del movimiento, pero que en el momento de la acción colectiva manifiestan su solidaridad ante las demandas del movimiento, lo cual conduce a una forma alterna de participación ciudadana.

Los grupos de danza aquí analizados, han participado con la realización de la danza ritual, en acciones colectivas que organizan las redes de movimientos sociales. Su participación generalmente ha estado asociada con el fortalecimiento del valor de las diferencias culturales en la sociedad, así como de valores humanos como el respeto, la justicia e incluso en algunos casos su intervención es considerada como un respaldo espiritual a la acción colectiva. La visibilidad que logra la red de movimientos, refuerza la solidaridad entre los diversos colectivos que partici-

pan y facilita la creación de nuevos grupos, así como el reclutamiento de nuevos militantes atraídos por la movilización pública que fluye en la red inmersa (Melucci, 1999).

En algunos casos la participación continua de los danzantes en las redes de movimientos sociales, ha propiciado su inclusión a grupos activistas o bien de personas con trayectoria activista a los grupos de danza, principalmente en el contexto estadounidense, a los que se han sumado miembros de movimientos estudiantiles como M.E.Ch.A. (Movimiento Estudiantil de Chicanos en *Aztlán*), ecologistas contra la producción de transgénicos e incluso algunos participantes en movimientos artísticos chicanos, entre otros.

Generalmente la vinculación con las redes de movimientos sociales por parte de algunos grupos de danza, se caracteriza por un compromiso corto y reversible, cuando el sentido en que se apropia la tradición se enfoca de manera prioritaria en aspectos culturales y/o religiosos, como es el caso del grupo de *Mexi'cayotl* y *Chicahuac*. Mientras que, para otros, puede adquirir un compromiso mayor al empatar con el sentido político-cultural que atribuyen a la tradición, como es el caso del grupo *Cuauhtémoc*. Sin embargo, la vinculación de los danzantes con las redes de movimientos sociales, independientemente de si hablamos de un activismo efímero o estable, responde a una identificación o solidaridad con las causas por las que se manifiestan. En este sentido, es fundamental indagar en el sentido que toma no sólo políticamente, sino también cultural, religiosa y socialmente la vinculación de la tradición de la danza con este tipo de movimientos sociales, como una forma de participación ciudadana desde los márgenes.

DANZAR LA CIUDADANÍA EN ACCIONES COLECTIVAS

Las diversas acciones colectivas en las que participan los grupos de danza, tienen características y objetivos distintos. Entre los tipos de acciones colectivas en las que participan se identifican

tres principales, marchas, eventos político-culturales y eventos culturales-educativos. Las dos primeras formas de participación, se dan en el marco de acciones colectivas que hacen una demanda social, política y/o cultural, mientras que los eventos culturales-educativos generalmente tienen el propósito de exaltar el valor de la cultura de origen.

Las marchas son una forma de protesta social caracterizada por hacer un recorrido, generalmente por las vías más transitadas de la ciudad, con la intención de hacer visible a la sociedad civil la problemática que los aqueja o hacia la que están solidarizados. Durante el trayecto de la marcha algunos de los participantes van gritando consignas, las cuales consisten en frases o lemas que tienen el propósito de verbalizar la unidad del colectivo en contra de las personas, grupos, instituciones o los sistemas de gobierno a quienes demandan la responsabilidad de la problemática. Generalmente, el punto final de la marcha es un lugar emblemático, puede ser en una plaza pública (para informar a la sociedad civil sobre la problemática), frente a una dependencia de gobierno (para exigir a los grupos de poder su intervención) o en un lugar público que genere un sentido de pertenencia para el colectivo. La marcha concluye con la llegada al punto final del trayecto, en el que algunos de los colectivos participan a través de discursos en torno al motivo de la demanda que los congrega.

Por su parte, los eventos político-culturales tienen el propósito de difundir entre la sociedad civil una problemática. Algunas veces estos eventos son realizados en alguna plaza pública, una institución cultural o centro recreativo y tienen el propósito de exponer detalladamente a la sociedad civil la problemática que aqueja a un grupo. Algunas veces la problemática es expuesta por los afectados o bien por los colectivos que se solidarizan en apoyo a los afectados. Cuando los danzantes no son los organizadores del evento, su participación se concreta a la realización del ritual de la danza azteca, algunas veces para iniciar el evento o para concluirlo, generalmente tienen un espacio de tiempo para expresar su postura ante el motivo que congrega a los colectivos o bien para compartir algo sobre la tradición de la danza.

Finalmente, los eventos culturales-educativos están enfocados a la difusión de la tradición y a reivindicar el valor de su raíz cultural, en algunos casos sin relacionarlo directamente con una problemática que los aqueja como grupo minoritario (discriminación y/o racismo), sino como una forma de legitimarse como representantes de la cultura indígena mexicana en Estados Unidos y como originarios de este territorio. Pero en otros casos cuando los eventos están dirigidos a la población de ascendencia mexicana o latinoamericana, además de reafirmar el valor de la cultura de origen tienen la intención de que los espectadores también se sientan con la libertad de participar de estas tradiciones y se fortalezcan social, cultural y políticamente.

Las acciones colectivas en las que se involucran los grupos de danza azteca, tienen que ver principalmente con luchas sociales de las minorías étnicas en México y en Estados Unidos. Sin embargo, la participación y el nivel de involucramiento de cada uno de los grupos en las acciones colectivas se expresa de formas particulares. El grupo Cuauhtémoc muestra mayor participación en marchas o eventos político-culturales, los cuales se caracterizan por ser parte de redes de movimiento sociales amplias, a diferencia de *Mexicayotl* y *Chicahuac*, quienes participan con menor frecuencia en este tipo de acciones y las redes a las que se vinculan están integradas por un número menor de colectivos. Por un lado, la mayoría de las acciones colectivas con las que se ha vinculado Cuauhtémoc, tienen relación con la lucha de las minorías étnicas, especialmente las de ascendencia mexicana, en relación a la educación, el trabajo, la salud y la pertenencia al territorio.

Por ejemplo, dos de las marchas en las que participan –Zapata y César Chávez– están relacionadas con las luchas campesinas lideradas por dos personajes históricos de ascendencia mexicana (uno en México y otro en Estados Unidos) que reivindicaron los derechos laborales y los derechos sobre la tierra para las minorías o los desfavorecidos. Otra acción asociada a la cuestión laboral es la marcha del *May Day*, también con la intención de demandar el derecho a la reforma de inmigración para los trabajadores indocumentados; así como la manifestación frente a las oficinas

de inmigración para demandar una reforma para los inmigrantes en general, ambas claramente relacionadas con una demanda política. Por otro lado, también se han involucrado en protestas que demandan el derecho a la educación (*Save Ethnic Studies*) y a la salud (Marcha contra Monsanto).

En el caso de *Mexi'cayotl*, las acciones colectivas en las que han participado se definen como eventos culturales-educativos, por medio de los cuales también se visibiliza una reivindicación de derechos culturales y sociales principalmente. Al igual que el grupo Cuauhtémoc, *Mexi'cayotl* enfoca su participación en eventos que están vinculados con las minorías étnicas, especialmente las de ascendencia mexicana o latina y en pocos casos con los nativos en Estados Unidos. La mayoría de sus participaciones se definen por la reivindicación de una ciudadanía cultural, que les permite reafirmar el valor de su origen cultural mexicano y desde ahí posicionarse en mejores niveles educativos, laborales, artísticos y sociales en Estados Unidos. En este sentido, ocupar mejores niveles en la escala social como descendientes de mexicanos en el contexto estadounidense, es una estrategia que este grupo promueve para luchar contra la discriminación y el racismo del que han sido objeto los grupos étnicos en este contexto.

Por su parte, el grupo *Chicahuac* se ha vinculado a redes de movimientos sociales a través de su participación en acciones colectivas, principalmente eventos político-culturales y con menos frecuencia en marchas, enfocadas a la reivindicación de derechos sociales, culturales y políticos de las minorías étnicas (grupos indígenas) en México, como son los *yaquis*, *wixárikas*, *nahuas* y las comunidades indígenas zapatistas. Sin embargo, es importante señalar que, aunque estas luchas están directamente relacionadas con las problemáticas sociales, culturales y políticas de los indígenas en México, las agrupaciones que conforman las redes de movimientos sociales que pugnan por la defensa de sus derechos, generalmente están conformadas por diversas asociaciones civiles “de izquierda” —no indígenas— y sólo en algunas ocasiones se observa la presencia de los grupos indígenas. Algunas veces esto es porque son redes a nivel nacional que apoyan

las causas indígenas y en otros casos, porque algunos grupos indígenas no se han organizado para reivindicar sus derechos por estas vías y piden el apoyo de organizaciones activistas.

En resumen, los danzantes en California se involucran más en redes de movimientos sociales a través de marchas, eventos político-culturales y culturales-educativos, que luchan por la defensa de los derechos sociales, culturales y políticos principalmente de las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos. Mientras que, en Baja California, se vinculan más con eventos político-culturales y marchas en torno a la defensa de los derechos de los grupos indígenas, que, si bien no se refieren a sus grupos de pertenencia étnica o identitaria, se construye una solidaridad con ellos en función de su linaje creyente vinculado a la cultura ancestral indígena.

En los siguientes apartados voy a detallar algunas de las participaciones en acciones colectivas que han tenido los tres grupos de danza que forman parte de este trabajo, así como el sentido que adquiere su participación y el nivel de involucramiento que tienen con la red de movimientos sociales. Si bien es el grupo Cuauhtémoc el que se ha caracterizado por su continua participación en este tipo de acciones colectivas, los grupos *Mexicayotl* y *Chicahuac*, aunque no se perciban a sí mismos como grupos con una orientación político-cultural, su trayectoria deja ver en qué medida también han sido parte de alguna red de movimientos sociales.

¡ZAPATA PRESENTE EN EL PUEBLO COMBATIENTE!

Generalmente cuando los danzantes participan en marchas que forman parte de protestas sociales, van al frente encabezando las columnas conformadas por los diferentes colectivos participantes. Desde la perspectiva de los danzantes, la presencia de estos elementos rituales al frente de la marcha, van abriendo camino, sacralizando el espacio que recorren los participantes y a través del sonido del tambor, el caracol, el aroma del sahumador y la

realización de la danza, le dan un respaldo identitario, espiritual y cultural a la acción colectiva. Así como también, a través de los elementos rituales, captan la atención de la gente espectadora durante el trayecto que recorren y no sólo resignifican y/o sacralizan el espacio a través de la danza y sus elementos, sino también logran despertar la atención de la sociedad civil que presencia la marcha.

Sin embargo, cuando el grupo Cuauhtémoc participa en una marcha, va más allá de estos propósitos de recrear el espacio a través del ritual de la danza y sus elementos de sacralización, sino que mientras danzan portan pancartas que enuncian y protestan contra la problemática que los congrega y gritan consignas a través de las cuales verbalizan lemas o frases que expresan la lucha con la que ellos se identifican dentro de la marcha, de la misma forma que lo hacen otros colectivos activistas participantes.

Una de las marchas en las que participa el grupo Cuauhtémoc es realizada en honor a Emiliano Zapata, de la cual los danzantes se proclaman como fundadores. La primera marcha honrando a Emiliano Zapata⁹⁶ en Los Ángeles, California, fue en marzo de 1994, en enero de ese mismo año se dio el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en Chiapas, México. Aunque inicialmente los promotores de esta marcha fueron danzantes aztecas del grupo Cuauhtémoc, cuando se observó este evento en 2012, el encargado de la organización general de la marcha era el Frente Unido de Pueblos Americanos⁹⁷ (FUPA), una organización activista de Los Ángeles.

Esta acción colectiva tiene el propósito de rendir honor a la vida y lucha del Gral. Emiliano Zapata, así como reafirmar la continuidad de sus ideas en el movimiento contemporáneo del EZLN, a través de los años se han ido sumando a esta celebra-

⁹⁶ Fue uno de los líderes y campesinos más importantes de la Revolución Mexicana (1910-1917) y actualmente es un símbolo de la resistencia campesina en México.

⁹⁷ Es una organización que nació a principios siglo XXI como respuesta al neoliberalismo que afecta a los más vulnerables, el colectivo surgió como respuesta a la defensa de usos y costumbres.

ción más colectivos de activistas que se identifican con las luchas sociales de América Latina. Los colectivos participantes son diferentes asociaciones activistas integradas por personas mexicanoamericanas, inmigrantes mexicanos y chicanos que residen en Los Ángeles, California. Entre los que destacan el grupo de danza azteca, la organización chicana de los *Brown Berets*⁹⁸ (Boinas Cafés), un colectivo angelino del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN),⁹⁹ así como el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN),¹⁰⁰ el Movimiento de Regeneración Nacional L.A. (MORENA LA)¹⁰¹ y el Comité Pro Democracia en México.¹⁰² Aunque las agrupaciones político-activistas de donde se derivan estas asociaciones están en México, El Salvador y Nicaragua, los colectivos que participan en la marcha se encuentran establecidos en Los Ángeles, Ca., lo cual denota las redes de movimientos sociales transnacionales de las que forman parte.

Dichos colectivos activistas identifican que, en el contexto angelino, la población latina de ascendencia mexicana y centroamericana principalmente, enfrentan problemas relativos al cumplimiento de sus derechos sociales, ya que tienen dificultades para acceder a los servicios de educación, médicos y vivienda, además de los problemas que acarrea la residencia sin documentos en Estados Unidos (como las deportaciones, y la no autorización de licencias para conducir). Ante estas dificultades que

⁹⁸ Organización chicana fundada en el Este de Los Ángeles en 1967. Tiene el objetivo de seguir los ideales del Plan Espiritual de *Aztlán*, que implica hacer valer su opinión en las políticas de las instituciones que afectan a los chicanos, en asuntos educativos, de seguridad social e inmigración.

⁹⁹ Partido político de izquierda, principal fuerza política de oposición en el Salvador de 1992 a 2009.

¹⁰⁰ Organización política de izquierda revolucionaria creada en Nicaragua.

¹⁰¹ Movimiento social de izquierda que en 2014 se consolida como partido político en México.

¹⁰² Es un colectivo de individuos comprometidos con la situación política, económica y social de México y Latinoamérica en su relación con Estados Unidos, que tiene el propósito de transformar las situaciones inmediatas a través de una nación popular y democrática.

enfrentan como grupos étnicos minoritarios en el contexto estadounidense, buscan solidarizarse a través de la participación en la marcha por la reivindicación de sus derechos sociales, cuenten o no con la ciudadanía política otorgada por el Estado.

La marcha se llevó a cabo en el Este de Los Ángeles, esta zona se caracteriza por estar habitada principalmente por personas de ascendencia mexicana y otras nacionalidades latinoamericanas. El propósito de los participantes es llegar al *Lincoln Park* o Parque México,¹⁰³ en donde se encuentra un monumento en honor a Emiliano Zapata, identificado como un lugar emblemático para las personas de ascendencia mexicana.

Alrededor de las diez de la mañana, los colectivos participantes, que sumaban alrededor de doscientas personas, se distribuyeron en columnas para dar inicio a la marcha, la cual está encabezada por los danzantes aztecas, y detrás de ellos se van colocando los demás colectivos, el Comité Pro Democracia en México, algunos de ellos vestidos como los guerrilleros del movimiento Zapatista en 1910 y otros representando el movimiento Zapatista de Liberación Nacional actual a través de su vestimenta militar. Detrás de ellos están los *Brown Berets* (Boinas Café), también con una indumentaria similar a la militar. Ambos colectivos están uniformados de combatientes de guerra, representando su actitud de lucha, aunque ésta es de tipo social y política a través de las movilizaciones sociales y no a través de un movimiento armado.

Después de ellos, están los miembros de Morena LA, detrás el FMLN y FSLN, al final la población civil en general que se va adhiriendo a la marcha. Están apoyados por los *Harmony Keepers*¹⁰⁴ para la seguridad durante el recorrido y el tránsito hasta llegar al *Lincoln Park*.

¹⁰³ En 1981 a petición de varias organizaciones chicanas y mexicanas, se dispuso dentro del *Lincoln Park* un espacio nombrado Parque México, donde se han colocado monumentos de personajes de la historia de México como Cuauhtémoc, Emiliano Zapata y Agustín Lara (De la Torre y Gutiérrez, 2012)

¹⁰⁴ Es una organización civil que tiene el objetivo de resguardar la seguridad de los participantes en ceremonias, marchas o eventos que tengan la in-

Foto 8
BROWN BERETS



Foto 9
COMITÉ PRO DEMOCRACIA EN MÉXICO



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., abril de 2012.

Como lo mencioné anteriormente, los danzantes encabezan la marcha. Los que portan algún elemento ritual (sahumador, estandarte-bandera, tambores, caracoles, bastones) van al frente, de la misma manera en que se acomodan cuando participan en una marcha ritual o peregrinación. Al inicio de las columnas están dos mujeres que portan el sahumador, detrás de ellas una danzante ondea la bandera de México, atrás cuatro hombres tocan el tambor y dos el caracol, seguidos de tres danzantes que portan respectivamente un bastón, cada uno representa a los hombres, las mujeres y los niños que han muerto en su intento por cruzar la frontera. Detrás de los miembros del grupo de danza que portan los elementos rituales, están las dos columnas de danzantes adultos y en medio de ellos otra columna de niños y adolescentes, están encabezados por uno de los líderes del grupo, quien va guiando las danzas que realizan durante el trayecto de la marcha.

Varios de los danzantes están portando pancartas que exigen "*Legalization, not deportation*; Quiero un mundo sin fronteras", las cuales enuncian la problemática de los inmigrantes al residir sin documentos en Estados Unidos, como abusos laborales, deportación, así como también exigen la reforma migratoria al presidente de Estados Unidos (Barack Obama), a través de la cual los inmigrantes puedan legalizar su residencia en ese país. Aunque la mayor parte del trayecto de la marcha van danzando, ocasionalmente dejan de danzar y uno de sus líderes verbaliza consignas a las que el resto de danzantes responde: "¿Qué queremos? ¡No más muertes en la Frontera!, ¿Cuándo lo queremos? ¡Ahora!, ¡Viva La Raza!, ¡Abajo la Migra!, ¡Alto a las Redadas en los Barrios!, ¹⁰⁵ ¡Zapata Vive!, ¡la lucha sigue!, ¡Zapata Vive y Vive! ¡La lucha sigue y sigue!".

Las demandas que hacen los danzantes tanto a través de las pancartas como de las consignas que verbalizan, están dirigidas

tención de preservar las tradiciones nativas de América.

¹⁰⁵ Las redadas se refieren a los operativos llevados a cabo por la policía para identificar inmigrantes indocumentados y deportarlos a su país de origen.

FOTO 10
DANZANTE CON PANCARTA
“LEGALIZATION NOT DEPORTATION”



FOTO 11
DANZANTE CON PANCARTA
“QUIERO UN MUNDO SIN FRONTERAS”



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., abril de 2012.

al sistema gubernamental estadounidense y específicamente a los abusos y discriminación que viven los inmigrantes indocumentados, lo que habla de una exigencia no sólo de ciudadanía cultural a través de la expresión de sus tradiciones y cultura de origen, sino de una ciudadanía política, manifiesta en el reclamo de un reconocimiento estatal como ciudadanos, y a su vez de los derechos que son otorgados a través de este tipo de ciudadanía.

Los demás colectivos participantes a su vez van verbalizando consignas que son dirigidas por uno de los miembros de FUPA “¡Vivan las luchas de liberación de todos nuestros pueblos! ¡Abajo el capitalismo!, ¡Que muera el racismo!”. Aunque la demanda principal que hacían los colectivos tenía que ver con su situación política en Estados Unidos como inmigrantes indocumentados, también protestaban por los abusos del sistema neoliberal hacia los grupos nacionales vulnerables en todo Latinoamérica. Los participantes destacaron la necesidad de mantenerse unidos, ya que el propósito de las luchas sociales en diferentes partes de América Latina es la misma, contra la discriminación, el racismo y el abuso de poder de los grupos hegemónicos. Por tanto, las demandas que se manifiestan son diversas, pero todas convergen en que son luchas sociales de los de abajo, de los márgenes de la sociedad, contra los grupos de poder, especialmente los gubernamentales y en este punto es en el que convergen con la ideología zapatista, enfocada a la defensa de los derechos de los grupos vulnerables.

Al llegar al Parque México frente al monumento de Zapata se encuentran unas mantas colocadas, una de ellas con la leyenda de “Nunca más un mundo sin nosotros EZLN” y el dibujo de una mano de piel morena sosteniendo una mazorca de maíz. Zapata, además de ser un símbolo del trabajo campesino, la lucha por la tierra, la justicia y libertad que proclamaba, también representa a la población de ascendencia mexicana en Estados Unidos, muchos de los cuales trabajan en el campo. Los danzantes colocan una ofrenda frente al monumento, con flores, fotografías de Emiliano Zapata y algunos elementos rituales como el caracol y el sahumador; posteriormente realizan una apertura

FOTO 12
MONUMENTO A EMILIANO ZAPATA



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca, abril de 2012.

ritual a los cuatro puntos cardinales, arriba al cielo y abajo a la tierra.

Al llegar frente al monumento de Zapata, cada uno de los colectivos se presenta públicamente ante los asistentes, ya sea dirigiendo unas palabras o bien verbalizando consignas. El grupo Pro Democracia en México hace una representación del momento en que los grupos militares se preparan para disparar cuando están en combate, por su parte los *Brown Berets* también hacen una secuencia de pasos de la disciplina militar. Todas estas expresiones colectivas ya sea a través de la verbalización de consignas, las demandas a través de pancartas, los uniformes guerrilleros y las dramatizaciones del combate, se muestran como un performance (Turner 1988b) de las luchas sociales de los de abajo, hacia las que se solidarizan los colectivos configurando una unidad social contra los sistemas de poder.

Posteriormente uno de los organizadores convocó a todos los asistentes para cantar el Himno Nacional Mexicano, el cual también convoca a la guerra, seguido de esto dirigió unas palabras, “noventa y tres años del asesinato del general Emiliano Zapata, el ejemplo que dejó en los guerrilleros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, mantenemos viva la lucha por la Tierra y Libertad, también aquí en el territorio ocupado (refiriéndose a Estados Unidos), las Boinas Cafés, las *Brown Berets*, mantienen viva la lucha por la justicia y la libertad”. Se refiere a EU como territorio ocupado debido a que desde su perspectiva fue invadido (no colonizado) por los europeos, esta visión pretende reivindicar la pertenencia al territorio de las personas de ascendencia mexicana, ya que antes del desplazamiento de la frontera en 1848, esta región era parte de México, lo cual refuerza el mito de *Aztlán* apropiado por el movimiento chicano, del cual forman parte los *Brown Berets*.

Esta idea manifiesta la solidaridad e identificación que se genera entre las diferentes luchas por la pertenencia al territorio y derechos sobre la tierra que han enfrentado algunos grupos en México. Lo cual también tiene vigencia entre las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, ya que desde su perspectiva ellos deberían ser considerados ciudadanos legítimos, además de que la mayoría de las personas que trabajan en el campo agrario son de ascendencia mexicana.

A través de la marcha se manifiesta la solidaridad entre los diferentes colectivos participantes, cada uno de los cuales se identifica con una lucha social revolucionaria o izquierdista en particular, en relación a su lugar de origen, principalmente México, El Salvador, y Nicaragua. Sin embargo, en el contexto estadounidense comparten una misma lucha, en contra de un sistema que segrega a las minorías y que genera racismo y discriminación ante la diferencia étnica, por tanto, la acción colectiva se vuelve un escenario para diversas demandas hacia el sistema de gobierno estadounidense, especialmente las vinculadas con la lucha por la pertenencia al territorio, no sólo en un sentido cultural, sino también político.

Aunque se identifican con la figura revolucionaria de Emiliano Zapata en su lucha por la tierra y la libertad, también muestran identificación con la lucha actual del EZLN, quienes bajo la demanda de “Un mundo donde quepan muchos mundos”, proclaman el respeto a la diferencia y el otorgamiento de derechos que permitan el desarrollo ciudadano pleno de cada uno de los pueblos dentro de naciones poli-étnicas, multinacionales y multiculturales. Lo cual toma sentido para los colectivos activistas en el marco nacional estadounidense, por ser éste un país en el que convergen nacionalidades, etnias y culturas de diversas partes del mundo.

Aunque esta marcha se caracteriza por la presencia mayoritaria de personas de origen latinoamericano, debido al motivo y al personaje a quien se honra, hay algunas marchas en las que convergen colectivos de diferentes grupos étnicos o nacionalidades como la marcha del Día Internacional del Trabajo (*May Day*) en la que el grupo Cuauhtémoc participa. Para los danzantes la participación en las marchas es un espacio para difundir entre la sociedad civil las problemáticas por las que ellos también están siendo afectados, con el propósito de generar solidaridad para enfrentarlas y luchar por el cambio social. Uno de los danzantes explica los alcances que tiene la marcha en los espectadores, en relación a lo que logran transmitir y generar ideológicamente en quienes los observan:

Una marcha es una oportunidad que tú tienes para alcanzar a otras personas que tal vez no han encontrado esta conexión dentro de ellos mismos, lo que uno está tratando de ver es la gente que están tratando de encontrar un lugar dentro de esta sociedad, después de la marcha ellos dicen, yo sentí algo bien profundo, qué es lo que están haciendo y empiezan las preguntas, empiezan a venir como un imán y es una oportunidad para el grupo o como parte de la lucha para atraer más personas, porque digamos un pueblo organizado nunca va a ser pisoteado. Entonces tú empiezas a abrir ese espacio para que la gente entre. Lo que yo siento cuando estoy en una marcha es algo más, como una buena oportunidad para pasar el mensaje, tirar la semilla para plantar.¹⁰⁶

¹⁰⁶ (C. Cuevas, comunicación personal, abril de 2012).

Las marchas son un medio para darse a conocer como grupo de danza azteca en solidaridad con las luchas sociales. Los danzantes brindan un espacio a través del cual ejercer una forma de ciudadanía cultural entre las personas que se integran al grupo, ya que generan un sentido de pertenencia para quienes se experimentan marginados en la sociedad estadounidense. De tal forma, configuran un espacio de pertenencia social y cultural, desde el cual sus miembros pueden manifestarse y ser escuchados por los otros en sus demandas por una ciudadanía política.

BASTA DE LA REPRESIÓN A LAS COMUNIDADES ZAPATISTAS. ¡GALEANO VIVE!

Los eventos político-culturales en los que participan los grupos de danza, tienen el propósito de difundir de manera detallada algún problema social, cultural, político, económico o ecológico específico. Algunas veces la información que se difunde va dirigida tanto a la sociedad civil como a los organismos gubernamentales que se consideran responsables de la situación que los colectivos demandan. Este tipo de acciones colectivas tienen el propósito de difundir un marco de significado desde el cual se dota de sentido a la protesta, a partir de lógicas contra-hegemónicas que permiten legitimar-visibilizar la injusticia y la desigualdad que generan los sistemas de poder implicados en el problema, como se ilustra en el siguiente evento.

El 2 de mayo del 2014 se suscitó un enfrentamiento armado en las comunidades zapatistas en La Realidad, Chiapas, el cual es demandado por las mismas comunidades como un ataque paramilitar. De este enfrentamiento resultaron diversos daños tanto materiales como humanos que afectaron directamente a las comunidades autónomas de Chiapas, entre ellos el fallecimiento de uno de los maestros de la Escuelita Zapatista, José Luis Solís López, identificado dentro del movimiento como “Galeano”. Este hecho suscitó una serie de manifestaciones sociales a nivel internacional en apoyo a las comunidades zapatis-

tas y en contra de la injusticia de la que fueron objeto. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) convocó a la comunidad internacional para que el 24 de mayo del 2014 se organizaran manifestaciones sociales en contra de este ataque y al mismo tiempo rendir homenaje al “compañero Galeano”.

Como respuesta a este llamado, la Casa de la Cultura Obrera¹⁰⁷ en Tijuana convocó a los colectivos activistas y culturales que la conforman, así como al grupo *Chicahuac* para sumarse a la manifestación social a través de dos eventos político-culturales que se llevarían a cabo el 18 de mayo en el Parque Teniente Guerrero y el 24 de mayo en la plaza Santa Cecilia,¹⁰⁸ ambos en el centro de la ciudad. Algunos de los miembros del grupo de danza, en algún momento de su trayectoria de vida, han sido parte de las agrupaciones activistas y culturales que alberga la Casa de la Cultura Obrera, especialmente de La Otra Tijuana (simpatizante del movimiento zapatista). Por tanto, a través de los danzantes que han mantenido contacto con estos colectivos es que se extiende la invitación al grupo de danza para que participe en el evento.

El apoyo del grupo durante el evento realizado en la Plaza Santa Cecilia, se concretó a la realización del ritual de la danza, desde el principio del evento e intercalando algunas danzas entre las intervenciones de los demás colectivos participantes, quienes

¹⁰⁷ La Casa de la Cultura Obrera es un espacio político cultural fundado en el 2009, tiene como objetivo promover la organización laboral y civil, convergen diferentes organizaciones sociales, políticas y culturales como Colectiva Feminista Binacional, Colectivo Cosme Damián, Centro de Información para Trabajadoras y Trabajadores (CITTAC), la Red de Trabajadores y Trabajadoras de la Maquila, Tijuánarkia, Colectivo Frontera Negra y La Otra Tijuana o la Sexta Tijuana. Información audiovisual en línea: <http://vimeo.com/47694148>, accesado en mayo del 2014.

¹⁰⁸ La plaza Santa Cecilia se encuentra localizada en la zona centro de la ciudad, es un lugar por donde transita población diversa, desde los mexicanoamericanos que visitan la ciudad, población popular-proletaria y algunas personas de clase media que visitan algunos de los bares alternativos en la zona. Por tanto, esta convergencia de diferentes tipos de población, la hace un lugar especial para la difusión de ciertas problemáticas sociales.

manifestaban a través de discursos y poesía su indignación ante lo sucedido en La Realidad, Chiapas. El evento inició a las seis de la tarde en uno de los extremos de la plaza Santa Cecilia, los adherentes a la Sexta Tijuana¹⁰⁹ comenzaron a colocar algunas mantas y pancartas en la zona donde se realizaría la manifestación, las cuales enunciaban demandas como: “Queremos Justicia. Galeano Vive”, “¡Ya Basta la represión a las comunidades zapatistas!”, “Nos une en la lucha”, “Hagamos de nuestras lágrimas rebeldes un mar rabioso que hunda al poderoso”, “Nuestros esfuerzos son por la paz, los de ellos son por la guerra EZLN”, “Si tocan a un@, nos tocan a tod@s”, “Respeto a la autonomía de las comunidades zapatistas”.

Estas demandas están visibilizando la solidaridad de los colectivos participantes con las comunidades indígenas zapatistas a través de la identificación de un adversario común, el gobierno mexicano o el “mal gobierno” como lo nombran los zapatistas; el cual en diversas ocasiones ha intentado debilitar y bloquear por medio de la violencia y la agresión armada, la autonomía lograda por las comunidades indígenas zapatistas a través de sus esfuerzos constantes y comprometidos.

Por su parte, los danzantes se han solidarizado con esta causa principalmente porque es una lucha indígena, ya que las comunidades zapatistas en Chiapas están conformadas por diferentes grupos étnicos que habitan esta zona del país. Además de que algunos manifiestan que la autonomía lograda por las comunidades zapatistas, en gran parte está fundamentada en la recuperación de los valores y formas de organización social ancestrales, el respeto, la justicia, la igualdad y el trabajo comunitario; los cuales son ampliamente valorados y buscan ser recuperados en la cosmovisión de la tradición que apropian los danzantes. Para algunos danzantes, que además son simpatizantes del movimiento zapatista, las comunidades autónomas de Chiapas se vuelven un ejem-

¹⁰⁹ Es un colectivo activista establecido en la ciudad de Tijuana que apoya la Sexta Declaración de la Selva Lacandona, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

plo de cómo reivindicar estas formas ancestrales de organización social, cultural y política en la sociedad contemporánea.

El 24 de mayo a las seis de la tarde, dio inicio el homenaje a Galeano con la participación del grupo de danza mexicana, quienes realizaron la apertura ritual a los cuatro puntos cardinales, arriba y abajo para después realizar la primera danza; los sonidos, aromas y la realización misma de la danza durante el ritual, captaron la atención de los transeúntes quienes se congregaron en el sitio para observar. Después de la primera danza, una de las líderes de La Sexta Tijuana, tomó la palabra para informar a los espectadores el motivo del evento político-cultural e informar sobre los hechos ocurridos en La Realidad Chiapas, como un ataque tanto paramilitar como mediático por parte del gobierno para boicotear las luchas de resistencia y construcción de autonomía de las comunidades zapatistas.

Después de un breve discurso al respecto, le cedió la palabra a uno de los adherentes de la Sexta Tijuana que se identifica como “El Merolico Zapatista”, de ascendencia mexicana pero residente en Estados Unidos, quien captó la atención de los espectadores al poner en escena un discurso con lenguaje coloquial y poético sobre la problemática en Chiapas. Posterior a su participación de nuevo los danzantes tomaron el escenario y realizaron una danza, aumentando la congregación de la gente. De nuevo tomó la palabra otro de los adherentes del colectivo y leyó un escrito titulado “El dolor y la rabia. Ejército Zapatista de Liberación Nacional, México”, a través del cual se narraron brevemente los hechos ocurridos en las comunidades zapatistas y se planteó una lógica contra-hegemónica para dar cuenta de que fue un ataque por parte del gobierno y se mencionaron a los grupos políticos y paramilitares implicados.

Al terminar, la líder del evento verbalizó consignas a las que los demás respondieron: ¡Galeano Vive! - ¡La lucha Sigue!; ¡No queremos venganza!; ¡Queremos Justicia!, todos los colectivos participantes incluyendo los danzantes, se sumaron a la manifestación de las consignas y los espectadores permanecieron en el lugar mientras algunos de los miembros de la Casa de la Cultura

Foto 13
PROTESTA EN PARQUE TENIENTE GUERRERO



Foto 14
PROTESTA EN PLAZA SANTA CECILIA



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Tijuana, B.C., mayo de 2014.

Obrera les repartieron algunos folletos con la información que acaban de compartir. Posteriormente una de las adherentes tomó la palabra para explicar las cuatro ruedas del capitalismo y la manera en que esto afecta a la población de abajo, de los márgenes y enriquece a los que están en el poder.

Una vez más intervinieron los danzantes con su última participación e hicieron el cierre ritual dirigiéndose a los rumbos; al finalizar expresaron en colectivo *¡Ometeotl! ¿Kenin ka Galeano? ¡Nikan ka!, ¡Mexica Tiabui!*,¹¹⁰ con esto terminaron su participación y retiraron los elementos rituales del escenario, algunos de ellos se retiraron del lugar y otros permanecieron en el evento. Seguido de ellos se incorporó al escenario el colectivo cultural Frontera Negra para tocar percusiones africanas y después de su intervención los organizadores del evento proyectaron el video “Todos somos Galeano” editado por adherentes de la Sexta Tijuana, el cual se difundió como una forma de protesta audiovisual. En el video aparecieron personas de diferentes partes del mundo¹¹¹ portando pancartas con mensajes de apoyo y solidaridad con la lucha zapatista, demandando justicia para Galeano. Para finalizar el evento entonaron el Himno Zapatista y verbalizaron las consignas: *¡Galeano Vive! - ¡La lucha sigue! ¡Galeano vive y vive! - ¡La lucha sigue y sigue! ¡Muera el mal gobierno! ¡Mueran los grupos paramilitares! ¡Viva el EZLN! ¡Viva Zapata!*

Este evento político-cultural, claramente tuvo la intención de difundir entre la sociedad civil los problemas que están enfrentando las comunidades autónomas zapatistas,¹¹² al mismo tiempo

¹¹⁰ Estos vocablos en náhuatl son interpretados en español por los danzantes como: *¡Dualidad creadora! ¿Dónde está Galeano? ¡Aquí está!, ¡Mexica Adelante!*

¹¹¹ Población solidaria con la lucha zapatista (entre ellos dos de los danzantes) y adherentes de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona en diferentes partes del mundo, especialmente en Tijuana, B.C., México y San Diego, Los Ángeles, San Francisco y Oakland Ca., Estados Unidos.

¹¹² A diferencia de este evento político-cultural realizado en Tijuana, la acción colectiva para homenajear a Galeano realizado en Los Ángeles el mismo 24 de mayo, consistió en una marcha y protesta frente al Consulado de

que pretenden denunciar socialmente a los grupos de poder estatal como detractores del bienestar cultural, político, social y económico de los grupos desfavorecidos, minoritarios o marginados de la sociedad (tanto los indígenas, como la clase proletaria, con la cual se identificaban la gran mayoría de los espectadores), con la intención de que estos se unan a las acciones colectivas o se involucren en estas redes de movimientos sociales.

Los diferentes grupos culturales y activistas sociales que se solidarizaron a la manifestación en favor de las comunidades zapatistas, convergieron en el propósito de manifestar su indignación ante la injusticia por parte de los órganos de poder. Por su parte, los danzantes manifestaron su solidaridad a la acción colectiva a través del apoyo cultural-espiritual que brindaron al evento. Su participación además de ayudar a captar la atención de los transeúntes, reforzó el ánimo de quienes se solidarizaron a la lucha a través de lo que el ritual transmitió a los otros tanto sensorial como emocionalmente. Desde la perspectiva de los danzantes, participar con el ritual de danza en este evento, tuvo el propósito de contribuir en el recorrido del ánimo de Galeano hacia el *Mictlán* (lugar de los muertos), y al mismo tiempo fortalecer la lucha social de la que él es parte en la memoria de todos los colectivos presentes.

Por tanto, la participación de los danzantes en este tipo de acciones colectivas en las que convergen diferentes grupos sociales, artísticos y culturales, en un clima de respeto, solidaridad y apoyo colectivo, es vivido como un espacio de inclusión a la diferencia y por tanto puede estar vinculado con la ciudadanía cultural, la cual les permite ser reconocidos, aceptados y valorados por los otros como un colectivo con una identidad etno-

México, en la cual participó el grupo de danza de esa zona que forma parte de este estudio. Dicha acción social no sólo pretendía informar a la sociedad civil sobre la problemática a través de la marcha, sino que la culminación de ésta, frente al Consulado de México en Los Ángeles, tenía la intención de exigir a las autoridades de este organismo estatal, que informaran al gobierno mexicano sobre la demanda de los mexicanos en Estados Unidos, por la Justicia ante los hechos ocurridos en Chiapas.

cultural particular. Al mismo tiempo, su participación se vincula con la demanda de derechos sociales a la organización y la seguridad social, así como la autonomía de las comunidades indígenas zapatistas. Uno de los eventos político-culturales que resulta paradigmático para dar cuenta de los diversos tipos de ciudadanía que se ejercen a través de las acciones colectivas en Estados Unidos, es el que describo a continuación, llevado a cabo en San Fernando Valley por diversos colectivos chicanos, entre ellos los danzantes de Cuauhtémoc.

SAVE ETHNIC STUDIES. TODOS SOMOS ARIZONA
¡STOP HB 2281!

Los Estudios Étnicos emergieron en Estados Unidos a partir del movimiento por los derechos civiles a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Fueron creados para enseñar las historias, luchas y triunfos de las minorías en sus propios términos, fuera de una perspectiva eurocéntrica presentes en la antropología, la historia y la etnología. En ese tiempo se establecieron departamentos de Estudios Étnicos en varias instituciones educativas estadounidenses, en los que se incluían estudios africano americanos, asiático americanos, estudios de raza, chicanos y nativo americanos.

Sin embargo, en mayo del 2010 el gobernador de Arizona firmó una ley conocida como HB 2281, la cual prohíbe que los distritos escolares tengan cursos que, desde su perspectiva, atenten contra la constitución o el gobierno estatal, promuevan resentimiento a través de cualquier raza o clase, convoquen a la solidaridad étnica y estén diseñadas para cierta etnicidad; pero la ley todavía permitía clases nativo americanas que cumplieran con la ley federal, clases acerca de la historia de un grupo étnico abierta a todos los estudiantes y clases en las que se discutieran las controversias de la historia. Sin embargo, tal ley logró prohibir en Tucson Arizona los estudios mexicoamericanos, con el argumento de que el programa estaba enseñando chauvinismo

étnico destructivo y fomentado la idea de que los estudiantes mexicanoamericanos estaban oprimidos. El caso evolucionó y para el 2012, muchos de los libros relacionados con el programa de estudios mexicanoamericanos, fueron prohibidos, pues desde la perspectiva del gobierno estaban violando la ley HB 2281.

En relación a esta problemática, los danzantes de Cuauhtémoc junto con otras agrupaciones educativas, artísticas y activistas chicanas, organizaron un evento intercultural para difundir el caso de la prohibición de los estudios mexicanoamericanos en Arizona. El evento se llevó a cabo en el *Sepulveda Recreation Center de San Fernando Valley*. Aunque el área de San Fernando es multicultural por la presencia de diferentes nacionalidades y etnias, predomina la gente de ascendencia mexicana y centroamericana.

Los colectivos participantes en el evento fueron el grupo Cuauhtémoc, San Fernando *Cultural Arts Collective*,¹¹³ el departamento de *Chicano Studies* de California State University Northridge (CSUN),¹¹⁴ M.E.Ch.A. CSUN, *Save Ethnic Studies Committee* Los Ángeles y la agrupación chicana *Brown Berets*. La mayoría de las organizaciones están conformadas por mexicanoamericanos, que tienen el propósito de difundir la problemática y protestar públicamente contra la prohibición del estudio de su historia en los espacios escolares. Los participantes consideran que, si ellos no se organizan y manifiestan en contra de la ley HB 2281, los *Ethnic Studies* también corren el riesgo de ser prohibidos en California, como ocurrió en Arizona. Uno de los danzantes refiere “nosotros, como organización política por el aspecto cultural, sabemos qué importante es saber tu cultura, de

¹¹³ Organización fundada en el 2011, dedicada a promover la cultura, creatividad artística, los lazos familiares y el trabajo comunitario en red a través de eventos artísticos, en los que se apoya a los artistas locales y a los negocios pequeños, con la intención de fortalecer el compromiso comunitario y revitalizar las artes en el noreste de San Fernando Valley.

¹¹⁴ El departamento de estudios chicanos en esta Universidad se estableció en 1969, en respuesta a las necesidades de los estudiantes chicanos/as, con el apoyo del Dr. Rodolfo Acuña.

dónde vienes, para saber a dónde quieres ir y lograr esa meta con dignidad, para nosotros la educación étnica es algo importante, vital para la juventud”.¹¹⁵

Para los participantes del evento defender los estudios étnicos, es parte de defender su identidad y su grupo de pertenencia en Estados Unidos, así como fortalecer el valor que para ellos tiene su cultura, sus tradiciones y su historia, aspectos que ya han sido históricamente defendidos por el movimiento chicano. El 2 de junio del 2012 a partir de la ocho de la mañana estuvo una comitiva de danzantes y estudiantes preparando el lugar para el evento, colocando globos rojos y negros, como símbolo de protesta y algunas pancartas con leyendas como “La educación hace libres a los pueblos” y “Todos somos Arizona. *STOP HB 2281*”.

Para dar inicio al evento, se convocó a todos los asistentes para reunirse en el patio central y formaron un círculo, dos nativos *Tataaviem*¹¹⁶ originarios de San Fernando abrieron ceremonialmente el evento, hicieron algunos cantos y danzas de su tradición nativa y quemaron salvia (planta nativa de California y Baja California), con el propósito de sacralizar el espacio del evento, así como a todos los asistentes, entre quienes esparcieron el humo con una pluma. Posteriormente se dio paso al ritual de danza azteca, iniciaron con la apertura ceremonial a los cuatro puntos cardinales, arriba y abajo, a diferencia de la apertura ceremonial que hace el grupo *Chicahuac* en Tijuana, a través de la cual hacen el llamado a los guardianes mitológicos de la cultura azteca, relacionados con cada rumbo, los danzantes de Cuauhtémoc, hicieron el llamado y pidieron fuerza a personajes históricos que han luchado por la justicia, la igualdad, la libertad, la fraternidad, la dignidad y la identidad. Tales diferencias reafirman el sentido politizado de la tradición este grupo, al evocar a luchadores sociales para ser respaldados espiritualmente por ellos durante la realización de la danza.

¹¹⁵ (N. Cuauhtémoc, comunicación personal, junio de 2012).

¹¹⁶ Son de los primeros habitantes originarios registrados en San Fernando, pero no son reconocidos por el Estado como un grupo nativo.

Realizaron un par de danzas y después se inició el maratón *5k Unity Run & Walk* alrededor del parque, el líder del grupo de danza comenta que consiste en: “un maratón, en el que metafóricamente estamos corriendo por la salud, por la educación, por nuestra historia”.¹¹⁷ En la carrera participan los integrantes de las diferentes organizaciones asistentes, entre ellos un profesor de Arizona que apoya a la organización UNIDOS, la cual está luchando legalmente para revocar la ley HB 2281, uno de los propósitos del evento también fue recabar donaciones para que esta organización pudiera continuar solventando los gastos que implica la lucha legal.

En el trayecto del espacio donde se realizó la carrera, estaban algunas pancartas con leyendas que dicen “*Stop HB2281, Run for Our History; To live in a world where many worlds fit; Alto Arizona SB 1070*”.¹¹⁸ Tales pancartas muestran la solidaridad de los mexicoamericanos de California con los de Arizona, ya que si bien no son leyes que les afectan directamente a los residentes de Los Ángeles, si afecta en general la integridad de su grupo étnico establecido en varios lugares de Estados Unidos. Al terminar el maratón los danzantes y algunos otros asistentes se reunieron en un círculo para realizar algunas danzas y al finalizar una de las danzantes expresó el sentido que toma para ellos involucrarse en las luchas sociales a través de la tradición de la danza azteca: “*Today we are giving our sacrifice, we are planting the seed, so one day everybody from all the countries, from all the colors, all the ages, will harvest the fruits, the seeds of our effort, of our job today, we are always looking far, the future, we don't do things just for today, we look always for our children, and that's what is important, we want to make sure that our children will enjoy a world where many worlds fit! Where many worlds fit!*”.¹¹⁹

¹¹⁷ (R. Herrera, comunicación personal, junio de 2012).

¹¹⁸ Es una ley del Estado de Arizona que supone la acción más amplia y estricta contra la inmigración ilegal, ya que criminaliza a los inmigrantes sin documentos y considera sospechosos de crímenes a todos los que por su aspecto puedan parecer inmigrantes, ya sean ciudadanos estadounidenses o inmigrantes con o sin documentos.

¹¹⁹ (A. Mora, discurso pronunciado en un evento político-cultural, junio de 2012).

A través de su discurso manifestó la importancia de esta acción colectiva, no sólo para las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos a quienes les afecta directamente la problemática, sino para todo el mundo, ya que es una lucha que demanda la inclusión de la diversidad en los sistemas políticos, educativos y culturales de las sociedades contemporáneas, lo cual empata con la pugna del movimiento zapatista por un mundo donde quepan muchos mundos. El grupo de danza manifestó a través de este evento, su oposición a la discriminación de la diversidad cultural, al mismo tiempo que están reivindicando su pertenencia al territorio y el derecho a la educación de su historia como grupo étnico minoritario, lo cual da cuenta de una lucha por la ciudadanía cultural.

Por tanto, si las personas de ascendencia mexicana, específicamente los danzantes luchan por sus derechos culturales y la preservación de sus tradiciones y su historia, también están contribuyendo a la mejora de otros grupos étnicos minoritarios, ya que es el mismo sistema gubernamental capitalista el que oprime y margina a las minorías.

FOTO 15
DANZANTE EN EL MARATÓN



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., junio de 2012.

FOTO 16
PANCARTA EN CONTRA DE LA LEY HB2281



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., junio de 2012.

Después de la danza se cedió la palabra a algunos de los representantes de los colectivos participantes, además de que había varios estantes alrededor del patio central en los que se dio información cultural, ecológica y educativa dependiendo del colectivo encargado de cada puesto y en algunos espacios se realizaron actividades culturales y artísticas con los niños. En uno de los puestos había una especie de altar, con la intención de honrar a la literatura latinoamericana o chicana. El encargado del altar era un profesor de Los Ángeles *Mission College* y su esposa, quien comentó que en ese momento los estudiantes de *Mission College* estaban haciendo un plantón en las instalaciones de la escuela como una protesta por el porcentaje bajo de estudiantes de origen latino en los colegios y universidades, ya que varios de ellos tienen dificultades económicas para ingresar a la escuela o son inmigrantes indocumentados y esto les complica ingresar a dichas instituciones.

Los estudiantes y profesores se han organizado y han formado un colectivo para asesorar a los estudiantes inmigrantes indocu-

mentados a través de la propuesta legislativa del *Dream Act*,¹²⁰ para que puedan continuar con la educación superior, a través del otorgamiento de una clave de identificación que no esté vinculada con el estatus migratorio, así como la aplicación para la residencia permanente condicional y posteriormente para la permanente, lo cual se asocia con una lucha por la demanda de una ciudadanía política de los inmigrantes en Estados Unidos.

A través del evento se genera solidaridad entre las diferentes organizaciones activistas en torno a la preservación y defensa de la cultura, las tradiciones y la educación de la población de ascendencia mexicana en Estados Unidos. Al igual que en el evento de Tijuana, se abrió un espacio para el diálogo, el intercambio y esto permitió que se fortalecieran los lazos entre los colectivos participantes, quienes a pesar de los propósitos y luchas particulares con las que cada uno se involucra, forman parte de una misma red de movimientos durante el evento.

El evento de *Save Ethnic Studies* se relaciona en gran medida con el movimiento chicano dentro de las instituciones educativas en Estados Unidos, las cuales, a través de los departamentos de Estudios Étnicos, Chicanos y las organizaciones estudiantiles chicanas, han fungido como un medio para reivindicar su identidad, su cultura y su historia como grupo minoritario en Estados Unidos. Los danzantes aztecas de Cuauhtémoc se solidarizaron con la lucha por la defensa de los estudios étnicos por varias razones, por un lado, porque además de autoadscribirse como chicanos, varios de ellos son profesores en instituciones educativas de educación básica, media y media superior, así como también algunos han sido o son parte de las asociaciones estudiantiles chicanas como M.E.Ch.A.

¹²⁰ *DREAM Act (Development, Relief, and Education for Alien Minors)* es una propuesta legislativa americana introducida por primera vez en el Senado en agosto del 2001. La cual permite proveer residencia permanente condicional a ciertos inmigrantes de buen carácter moral que se han graduado de preparatorias estadounidenses, que hayan llegado a los Estados Unidos como menores y vivido en el país mínimo por cinco años continuos antes de esta legislatura.

Tales pertenencias colectivas, les llevan a hacer una demanda en contra de la prohibición del derecho al estudio de su historia en las instituciones educativas; asociado a la reivindicación de la ciudadanía tanto cultural como social y política. Por otro lado, la identificación colectiva de los danzantes con el movimiento zapatista de México, que lucha por los derechos de las minorías étnicas y apela a la existencia de un mundo donde la diversidad sea respetada, empata con la lucha por la inclusión de la diferencia que es central en la pugna por la preservación de los estudios étnicos en Estados Unidos.

Este caso da cuenta del papel que juega la educación en torno a los estudios étnicos, en la reivindicación social, cultural y política de las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, como una vía para reelaborar su historia como grupo minoritario, a través de la cual reafirmen el valor de su cultura. Pero además como una herramienta para incrementar su estatus social y cultural en la sociedad estadounidense, que les permita integrarse a ella desde la diferencia, demandando también el derecho a la ciudadanía otorgada por el Estado y por tanto experimentarse como ciudadanos plenos en un sentido sustantivo y formal.

DANZAS EN SAN DIEGO. *A SHOWCASE OF INDIGENOUS MEXICAN DANCES IN SAN DIEGO.*

A diferencia de las acciones colectivas que tienen el propósito claro de difundir una problemática y visibilizar las desigualdades e injusticias entre unos grupos y otros, los danzantes de *Mexi'cayotl* se caracterizan por participar en eventos de tipo cultural-educativo e incluso encuentros multiculturales, los cuales les permiten dar a conocer a la comunidad en general el origen, el valor y la riqueza cultural de la tradición de la danza chichimeca-conchera-azteca en Estados Unidos. Lo cual incide de manera significativa en el sentido de pertenencia social y cultural que se gesta en el colectivo dentro de la comunidad estadounidense y, por tanto, responde a una forma de ciudadanía

cultural. Aunque los grupos *Chicahuac* y Cuauhtémoc también han participado en eventos de este tipo a través de presentaciones del ritual de la danza en espacios educativos o eventos culturales a los que son invitados, algo que distingue al grupo *Mexi'cayotl* es que ellos mismos son los promotores y organizadores de estos eventos.

Debido a su conformación como asociación civil no lucrativa, han tenido acceso a ciertas becas o subvenciones para proyectos artísticos y culturales, las cuales han sido destinadas para la organización de este tipo de eventos en escenarios relacionados con la educación, el arte y la cultura. Los cuales tienen el objetivo de presentar a la comunidad la tradición, no sólo a través de la realización del ritual de la danza, sino que en algunas ocasiones han incluido la exposición de fotografías sobre la tradición de la danza y su historia en Estados Unidos, así como breves conferencias sobre el sustento cultural y religioso que permea la cosmovisión apropiada por el colectivo de danzantes.

Los diversos recursos que utilizan en este tipo de eventos para informar a la comunidad en general sobre la tradición de la danza, les han permitido reivindicarla en escenarios culturales, artísticos y educativos como una herencia ancestral indígena de origen mexicano que continua vigente en el contexto estadounidense. Esta visión se contrapone a la percepción de las presentaciones de la danza azteca como entretenimiento o espectáculo que ha llegado a tener la comunidad en general, la cual también ha sido alimentada por agrupaciones de danzantes que han comercializado con la danza al presentarla en otro tipo de escenarios y bajo diferentes propósitos que no están relacionados con la difusión del sustento cultural e identitario de la tradición.

A continuación, describo un evento organizado por el grupo *Mexi'cayotl* en colaboración con otros grupos de danzas tradicionales en California, con el propósito de exaltar, desde una presentación educativa, el valor de estas diferencias culturales en Estados Unidos.

Como organización civil no lucrativa, el grupo *Mexi'cayotl* recibió una subvención a través de la ciudad de *Chula Vista Per-*

forming and Visual Arts Grants Program,¹²¹ la cual destinaron a la organización de un evento cultural (gratuito para la comunidad) realizado el primero de mayo del 2014. El objetivo del evento fue dar a conocer a la comunidad de Chula Vista la existencia y la preservación de tradiciones de danza de origen indígena mexicano en el contexto estadounidense, para lo cual el grupo convocó a otras agrupaciones de danzantes para participar: Danza Matachines de Monte Carmelo originaria de Durango (fundado en el 2010 en San Ysidro) y Danza Nezhualcōyotl identificada como danza de los Apaches o de la Conquista originaria de Colima (fundada en el 2008 en Ramona, California).

El evento inició a las cinco de la tarde en el *Performing Art Center Jack Tygett, Chula Vista High School*, con la inauguración de una exposición de fotografías sobre la historia de la danza chichimeca-conchera-azteca principalmente y un par de fotos sobre los otros dos grupos de danza que también se presentarían. El líder del grupo convocó a los asistentes para hacer un recorrido guiado a través de las fotografías, en el cual fue hablando sobre la historia de la danza chichimeca-conchera-azteca en general, su llegada y establecimiento en Estados Unidos, hasta llegar a la historia del grupo *Mexi'cayotl*, del cual fue compartiendo diversas temáticas. Entre las cuales, destacaron el tipo de ceremonias o eventos multiculturales en los que participan, las características de sus instrumentos rituales, las ofrendas o altares ceremoniales, así como algunos datos socioculturales sobre los miembros que conforman el grupo (el tiempo de trayectoria en la danza, su ocupación profesional y su grado escolar).

Es importante señalar que estos datos sobre los grados académicos en educación superior de los danzantes, son amplia-

¹²¹ *The Performing and Visual Arts Grant Program* fue establecido para promover y estimular el crecimiento de las presentaciones de arte visuales y culturales dentro de la ciudad de Chula Vista, a través de un proceso de aplicación para una beca a la que pueden aplicar grupos e individuos locales enfocados a las artes escénicas y visuales. Información en línea: <http://www.chulavistaca.gov/residents/cultural-arts> accesado el 28 de mayo del 2014.

mente valorados por el líder del grupo y en algunas presentaciones públicas de la danza en espacios educativos es algo que enfatiza, ya que desde su perspectiva este tipo de logros alcanzados por las personas de ascendencia mexicana en la sociedad estadounidense, también reafirma el valor de su origen cultural. Después de este recorrido guiado, se abrieron las puertas del teatro para que los asistentes ocuparan sus lugares.

El teatro tiene una capacidad para setecientas personas aproximadamente, aunque cuando el evento inició había alrededor de cien personas, conforme transcurrió, el lugar estaba lleno de espectadores, la mayoría de los cuales eran de ascendencia mexicana o latinoamericana y una minoría anglosajona. Una de las integrantes de *Mexi'cayotl* fue la maestra de ceremonias, dio la bienvenida a los asistentes y habló de manera general de los grupos que participarían realizando sus danzas tradicionales, todo el discurso fue bilingüe, primero daba la información en inglés y posteriormente en español. Por un lado, estaban reivindicando su origen cultural como descendientes de mexicanos hablantes de español en el contexto estadounidense, pero al mismo tiempo mostraban su integración a la cultura estadounidense al presentarlo también en inglés; ya que para la mayoría de ellos el manejo de ambos idiomas es parte de su vida cotidiana.

La presentación inició con la Danza de Matachines de Monte Carmelo, quienes se mostraban por primera vez en un escenario para compartir su tradición, posteriormente pasó el grupo Danza de Nezhualcáyotl, representando la danza de los Apaches. Cada grupo estaba conformado por quince miembros aproximadamente y algo que los caracterizaba es que tenían algunas imágenes religiosas católicas en sus indumentarias rituales, especialmente a la Virgen de Guadalupe, lo cual daba cuenta del carácter sincrético de las tradiciones apropiadas por estos colectivos de danzantes.

Al final tocó el turno al grupo de danza *Mexi'cayotl*, quienes llenaron el escenario con aproximadamente cuarenta danzantes. Cada una de las danzas que realizaron iba precedida de una explicación (bilingüe) por parte del líder del grupo, acerca del

nombre en náhuatl de cada una de las danzas realizadas, su interpretación en español e inglés y posteriormente el sentido o significado que tenía la realización de la danza. Compartió la historia mitológica sobre cómo fue traída la música por los dioses a la tierra, a través del *huéhuetl* y el *teponaxtle*, lo cual permitió el origen de la danza, el canto, la música y la alegría entre los seres humanos.

Los danzantes vestían la indumentaria ritual azteca, con tocados de abundantes plumas coloridas y vistosos trajes elaborados con diseños o emblemas de la mitología azteca. A través de su estética ritual, replanteaban la imagen del indígena e incluso del mexicano humilde e inferior, por un indígena que se empoderaba en el escenario a través de la estética ostentosa de la vestimenta ritual. A través de la cual reafirmaron el esplendor, el orgullo y el valor por su origen cultural anclado en la cultura indígena mexicana.

Aunque los danzantes de *Mexi'cayotl* no mostraban imágenes religiosas católicas a través de su indumentaria, sino más bien emblemas de la mitología azteca, dieron cuenta de la apropiación sincretizada de la tradición al narrar cómo a pesar de que los españoles pretendieron oprimir las tradiciones autóctonas (prohibiendo el uso de ciertos instrumentos musicales y de sus festividades rituales), los indígenas lograron preservar la tradición a través del sincretismo que hicieron de ésta con las creencias y prácticas religiosas católicas.

El líder del grupo mencionó que el sincretismo en la tradición está presente tanto en los instrumentos musicales que utilizan, como la mandolina también conocida como concha o *chihuanda*,¹²² a través de la cual fueron identificados como danzantes concheros. Sin embargo, reivindicó el origen chichimeca de la danza y negó su relación con la cultura azteca como popularmente es conocida. Por otro lado, señaló el sincretismo pre-

¹²² Instrumento de creación indígena que resulta de la adaptación de una concha de armadillo convertida en instrumento de cuerda, similar a las mandolinas europeas.

FOTO 17. *MEXI'CAYOTL* EN EL ESCENARIO



FOTO 18. *MEXI'CAYOTL* EN EVENTO CULTURAL



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, San Diego, Ca., mayo de 2014.

sente en las celebraciones rituales de la tradición, a través de la relación entre la actual celebración de los danzantes a la Virgen de Guadalupe, identificada como la madre de Jesucristo por los católicos, resignificada como la Madrecita Tierra, *Tonantzin* para los antiguos chichimecas. El evento culminó con la presentación de los tres colectivos de danzantes en el escenario y la entrega de reconocimientos a algunos de los patrocinadores anuales de los eventos organizados por el *Mexi'cayotl Indian Cultural Center* (su nombre como organización civil no lucrativa), que consistía en un cuadro con la invitación a la ceremonia ritual que anualmente organiza el grupo *Mexi'cayotl* en el *Chicano Park*.

El formato didáctico de la presentación y del evento en general,¹²³ a través del cual no sólo se mostró la danza como una presentación coreográfica, sino que se complementó con explicaciones sobre el origen de la tradición, su historia, significados y sentidos en que ñesta es apropiada en la actualidad en Estados Unidos, permite al colectivo reafirmarse y legitimarse ante los otros como parte de un linaje anclado en una cultura ancestral de origen mexicano. Si bien, la tradición de la danza llegó a Estados Unidos en una versión folclorizada, a través de presentaciones y espectáculos públicos, la población chicana que la apropió se interesó cada vez más en conocer las formas en que esta era preservada en México por los grupos tradicionales concheros.

Como fue el caso del grupo *Mexi'cayotl*, quienes al identificar en la tradición de la danza un sustento identitario cultural, religioso y social vinculado a su origen étnico, han estrechado lazos con las agrupaciones de danza tradicional conchera en México, al mismo tiempo que han propiciado los medios para dar a conocer a la comunidad en general quiénes son, de dónde viene su tradición y cuál es el sustento cultural, religioso, étnico y social que los legitima como herederos en Estados Unidos, lo cual constituye una forma de reivindicar su ciudadanía cultural.

¹²³ Esta forma didáctica de llevar la presentación, en gran medida está definida por la formación como docentes de varios de los miembros del grupo, así como por la trayectoria académica del líder *Mexi'cayotl*, quien realizó su tesis doctoral (Aguilar, 2009) sobre la tradición de la danza.

Si bien este evento cultural-educativo no está manifestando una problemática sociocultural que enfrentan las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, de la misma forma en que se logra a través de una acción colectiva en las redes de movimientos sociales, si busca difundir el valor y el orgullo por la cultura de origen, la cual a pesar de ser presentada en un escenario teatral, pretende ser des-folclorizada y reivindicada, como una herencia ancestral, preservada entre las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos. Al mismo tiempo que este tipo de presentaciones en espacios culturales y educativos, muestran la capacidad de inserción y acceso a recursos sociales, culturales y económicos que tienen los miembros de la tradición en el contexto estadounidense, lo cual a su vez permite que los otros tengan una valoración positiva de esta diferencial cultural.

CONCLUSIONES

Como lo señalé en capítulos anteriores, las agrupaciones de danza configuran nichos de identidad colectiva en relación a un origen etno-cultural anclado en lo ancestral mexicano, a partir del cual reelaboran la noción sobre los valores sociales y culturales que definen su ideal de nación en la sociedad contemporánea. Los marcos estatales en los que estas construcciones sociales tienen lugar, inciden en la instrumentalización que los colectivos hagan de esta diferencia etno-cultural en la que se definen. Sin embargo, los aspectos culturales, sociales, políticos e incluso religiosos en los que se define tal diferencia, en el caso de los colectivos de danzantes, está delineada por la apropiación que hacen de la tradición y esto incide en las características particulares que adquieren las formas de participación en acciones colectivas en cada caso.

Los grupos minoritarios en el contexto estadounidense, pueden ejercer el reclamo de derechos sociales especiales a partir de la pertenencia a una minoría étnica en particular, por tanto, la identidad colectiva que se gesta al ser parte de un grupo étnico,

puede ser un medio a través del cual se tenga visibilidad en la esfera pública para la reivindicación de ciertos derechos.

Por un lado, el grupo Cuauhtémoc define su diferencia etno-cultural al identificarse en el marco de la tradición con la vertiente de la mexicanidad bajo una visión político-cultural. A partir de esta visión recrean su identidad colectiva en un sentido bi-nacional, a través de la identificación con el movimiento zapatista en México y el movimiento chicano en Estados Unidos. Ambos movimientos sociales resultan de la organización social, política y cultural de las minorías étnicas en los dos países, indígenas en el primer caso y mexicoamericanos en el segundo. Las organizaciones sociales de los zapatistas en México y las de los chicanos en Estados Unidos, no sólo tienen el propósito de generar un sentido de pertenencia cultural, en un contexto multicultural, en el cual su diferencia sea reconocida y valorada por los otros que conforman la nación, sino que también a partir de esa diferencia han pretendido reivindicar los derechos culturales, sociales y políticos que les han sido negados, limitados y/o transgredidos por la discriminación y el racismo de la que han sido objeto como grupos minoritarios.

Los danzantes de Cuauhtémoc al identificarse como parte de la minoría étnica de ascendencia mexicana en Estados Unidos, ya sea como chicanos, mexicanos o mexicoamericanos, han configurado una identidad colectiva desde la cual ejercen una forma de ciudadanía cultural en el contexto estadounidense. Pero al mismo tiempo la instrumentalizan como un recurso para reclamar desde su diferencia, una inclusión a la ciudadanía política a través de la demanda de una reforma de inmigración, la ciudadanía social y cultural a través de la lucha en contra de la prohibición de los estudios étnicos en las instituciones educativas, así como otras luchas sociales en las que se han involucrado a través de su participación en acciones colectivas. Ya sea para demandar problemáticas que les afectan directamente o hacia las que se han solidarizado por la afinidad social, cultural e ideológica que encuentran con otros colectivos sociales, tanto en México como en Estados Unidos.

Por su parte, el grupo *Mexi'cayotl* comparte con Cuauhtémoc la condición étnica minoritaria bajo la cual están categorizados en el contexto estatal estadounidense y aunque también sustentan la configuración de una identidad colectiva que se vincula con el movimiento chicano en Estados Unidos, lo hace en relación a sus aspectos culturales más que políticos. La perspectiva cultural-educativa del movimiento chicano con la que se identifica *Mexi'cayotl*, se orienta hacia la reafirmación, valoración y orgullo por la cultura de origen; al mismo tiempo que reafirma la visión de la educación como el recurso y el medio para mejorar el nivel de inserción socioeconómica y cultural de las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos.

Aunque no se vinculan frecuentemente con redes de movimientos sociales, a través de acciones colectivas que demandan la reivindicación de derechos sociales, políticos e incluso culturales, sus acciones como grupo y organización civil no lucrativa, van encaminadas a lograr la inclusión de su cultura de origen en espacios educativos, culturales y artísticos, lo cual da cuenta de una forma de ciudadanía cultural. Para este grupo, la participación de la danza en eventos culturales-educativos, les permite reafirmar y legitimar ante la comunidad estadounidense en general (anglosajones, diferentes grupos étnicos y nativos), el valor de su diferencia cultural y exhibir el esplendor del pasado precolombino.

Al mismo tiempo que fungen como nichos de identidad colectiva para la comunidad de ascendencia mexicana en el contexto estadounidense, especialmente para los jóvenes estudiantes con los que se vinculan a través de su participación en los eventos de M.E.Ch.A. Por tanto, a través de su participación en eventos culturales-educativos, el grupo *Mexi'cayotl* legitima una forma de ciudadanía cultural en el marco de instituciones formales, lo cual incide en la consolidación de vínculos sociales, culturales, políticos y económicos que favorecen la difusión de la cultura, la cosmovisión y las tradiciones de origen mexicano en Estados Unidos.

Finalmente, el grupo *Chicahuac* al igual que los casos anteriores, recrea una forma de ciudadanía cultural a partir del sentido

de pertenencia social que construyen en el colectivo y desde el cual reconfiguran los valores sociales, culturales y humanos desde los cuales se adscriben como miembros de una nación (imaginada) ancestral. Sin embargo, a diferencia de los otros dos casos, los aspectos que nutren la identidad colectiva de este grupo ubicado en la vertiente de la mexicanidad con una orientación pan-indígena, se definen principalmente por su identificación con cosmovisiones, creencias y prácticas rituales asociadas a lo autóctono, tanto las que recrean del pasado, como las que actualmente continúan vigentes en los grupos originarios en México y Estados Unidos.

La construcción de una identidad etno-cultural que se construye en identificación con lo autóctono, les ha permitido generar una conciencia sobre la desigualdad social, cultural y económica que históricamente han vivido y siguen viviendo los indígenas en la nación mexicana. Desde esta noción se han solidarizado con las redes de movimientos sociales que pugnan por la defensa de los derechos políticos, sociales y culturales de la población indígena en México. Dicha solidaridad con las causas indígenas les provee de un medio para reafirmar su identidad colectiva como danzantes aztecas y generar lazos con una comunidad de la que han sido desvinculados desde su categoría de mestizos-no indígenas.

Por tanto, la pertenencia a un grupo de danza azteca del lado mexicano, constituye un medio para el ejercicio de una ciudadanía de tipo cultural, en la cual se plantean formas alternas a las hegemónicas de valorar las diferencias culturales, las autonomías étnicas y el respeto por la naturaleza, valores que, aunque pueden estar jurídicamente establecidos por el Estado, han sido transgredidos históricamente. Ya que el involucramiento en redes de movimientos sociales no sólo se limita a la solidaridad con las problemáticas indígenas, sino también con las ecológicas, pues desde su cosmovisión, la armonía con el entorno es parte de la herencia ancestral que buscan reivindicar a través de la tradición.

De acuerdo a lo planteado en los tres casos de estudio, las formaciones nacionales de alteridad de uno y otro lado de la

frontera, así como la apropiación que hace de la tradición cada uno de los colectivos, inciden en el tipo de acciones colectivas en las que se involucran ya sea a través de marchas, eventos político-culturales o culturales-educativos, el tipo de ciudadanía que reivindican, así como la instrumentalización de la diferencia que hacen los sujetos a partir de su identidad colectiva como danzantes.

La historia genealógica de las tradiciones ancestrales que están emergiendo en la sociedad contemporánea, da cuenta de las injusticias que los grupos autóctonos han vivido desde tiempos remotos a través de la opresión, negación o fragmentación de sus tradiciones, como resultado de las relaciones desiguales entre ellos y los grupos de poder. Si bien las culturas autóctonas han sido oprimidas y estigmatizadas a lo largo de la historia en occidente, la revitalización de éstas en la sociedad contemporánea tanto a través de los mismos indígenas, como de los no indígenas, da cuenta de una transformación positiva en su valoración social y cultural. Sin embargo, esta valoración emerge desde los márgenes de la sociedad contemporánea y desde las fronteras entre naciones y no desde el centro del poder donde continúan siendo devaluadas.

La presencia en las redes de movimientos sociales de las agrupaciones de danza, las cuales detentan la recuperación y revitalización de tradiciones consideradas autóctonas, puede ser analizada como una forma de pugna por la inclusión de sus formas de entender el mundo en las esferas sociales, culturales y políticas de la nación, pero desde la representación corporizada de una identidad etno-cultural y una forma de ciudadanía durante la acción colectiva. Sin embargo, la diversidad de luchas por la reivindicación política, cultural, ecológica y/o educativa en las que participan los danzantes como colectivo, muestra la capacidad que tienen de solidarizarse con diferentes redes de movimientos sociales, y esta capacidad se debe a que los grupos de danza no se definen dentro de marcos estáticos como grupos religiosos, ecologistas, culturales, políticos y/o educativos. Sino que el proceso de apropiación de una tradición ancestral en las

sociedades contemporáneas, recrea formas alternas de vivirse en el mundo en relación a lo social, lo político, lo nacional, lo religioso y lo cultural.

La representación del ritual de la danza en una protesta social, da cuenta del carácter diverso que pueden tomar las acciones colectivas, las cuales no se limitan a visibilizar las desigualdades sociales, culturales y políticas a través de las demandas verbales o escritas por medio de pancartas, sino que a través de las acciones performativas desde el cuerpo y los símbolos que apropian para la realización de la danza, también se está expresando una visión del mundo alterna a la hegemónica en el marco de las protestas sociales. Por un lado, esta pertenencia social y cultural se vuelve un espacio desde el cual se pueden hacer visibles las demandas y las luchas sociales, lo cual está vinculado a la dimensión política de estas formas de identidad colectiva. Mientras que, por otro, la adscripción a la tradición conlleva la identificación con una cosmovisión fundamentada en un sistema de creencias y prácticas que dotan de sentido al entendimiento del mundo, como han pretendido hacerlo las religiones.

5. RELIGIOSIDADES EN LA TRADICIÓN: SINCRETISMO, DESCOLONIZACIÓN Y FRATERNIDADES POLITIZADAS

No era tanto verlo como una religión, pero sí como espiritual... llegar y sentir el huéhuatl, oler el copal, sentir la danza, el saludo a los cuatro rumbos, es la combinación de todos esos sentidos y los elementos de la naturaleza... la danza te da la esencia espiritual de que te puedes conectar con otras personas, con otros espíritus.

Elizabeth Huato
Danzante Mexica-azteca

Si bien los grupos de danza no se consideran parte de una religión en términos históricos, los procesos a través de los cuales apropian la tradición de la danza, dan cuenta de una forma de religiosidad en la modernidad. Los grupos de danza se legitiman de maneras diferenciadas a través del linaje creyente. Aunque no derivan de instituciones religiosas actuales, la religiosidad desempeña un papel relevante en la configuración de un sistema de creencias y prácticas en las que se sustenta su linaje.

Las agrupaciones de danzantes sostienen que históricamente la tradición fue transformada por el catolicismo, y en función de esto construyen diferentes posturas ante la relación entre religión y tradición. El sincretismo presente en la danza conchero-azteca, a través del cual se dio la fusión entre creencias indígenas y católicas, es entendido por los practicantes como una estrategia

para la preservación de la tradición durante el proceso de colonización y evangelización europea en México. Para preservarse, la tradición de origen indígena se adaptó integrando creencias y prácticas del catolicismo, que dio lugar a una visión sincretizada del mundo entre las creencias indígenas y judeocristianas. Sin embargo, asumir el sincretismo y con esto el catolicismo como parte de la tradición en la actualidad, ha tomado diversas posturas entre los grupos que la conforman, dando lugar a la emergencia de diferentes vertientes dentro de la tradición de la danza.

Los casos aquí analizados se posicionan de manera diferente ante esta cuestión, sin embargo, a pesar de las diferentes posiciones que cada grupo toma en función de la relación entre tradición y religión, los tres apropian un sistema de creencias, prácticas, símbolos y rituales a través de los cuales apelan a una preservación y continuidad de la tradición en la actualidad, legitimándose desde diferentes posturas como parte de un linaje creyente.

En la primera parte de este capítulo planteo el papel que desempeñan las religiones en la modernidad, lo cual justifica el estudio de la dimensión religiosa en los grupos de danza. Posteriormente presento los tres casos de estudio en función de las diferentes formas en que se posicionan ante lo religioso, a partir de su linaje creyente y sus discursos en torno a la relación entre religión y tradición. Posteriormente, discuto los aspectos que son útiles para entender y analizar a los grupos de danza desde una perspectiva religiosa, a través de las nociones de lo sagrado y lo profano, la calendarización ritual de acuerdo a su noción sagrada del tiempo y la sacralización del espacio a través de los símbolos y su performatividad en los procesos rituales.

RELIGIÓN Y MODERNIDAD EN LA TRADICIÓN DE LA DANZA

Hervieu-Léger (2005) plantea que la modernidad ha transformado los sistemas tradicionales de la creencia, ya que ha deshe-

cho el orden de la tradición en el cual la norma de lo creído se imponía a los individuos y los grupos humanos desde el exterior, a través de una institución global del creer. Históricamente las religiones al igual que los Estados-nacionales, han configurado sistemas de creencias que pretenden homogenizar a diferentes grupos culturales y sociales. Sin embargo, el debilitamiento de los referentes religiosos y estatales hegemónicos en la modernidad, ha generado la fragmentación de la memoria colectiva, mas no ha hecho desaparecer la necesidad individual y colectiva de creer y de referirse a la autoridad de una tradición (Hervieu-Léger, 2005).

Desde esta perspectiva, la religión decae porque el cambio social en la modernidad afecta la capacidad colectiva de crear ideales y esta crisis debilita los vínculos sociales, sin embargo, esto no se anuncia como el fin de la religión sino su metamorfosis (Hervieu-Léger, 2005, p. 44). Ante los retos que impone la modernidad, las colectividades construyen referentes desde los cuales asirse para dar continuidad al pasado en el presente, en este proceso toman un papel fundamental la revitalización de tradiciones y linajes creyentes como sistemas de cohesión social.

Para algunos grupos, las religiones históricas han dejado de ser el referente a partir del cual se adhieren a un sistema de creencias, sin embargo, esto no significa que en la actualidad carezcan de la necesidad de inclusión a una colectividad con la que compartan creencias, prácticas, símbolos y significados que doten de sentido al entendimiento del mundo, como han pretendido hacerlo las religiones. Hervieu-Léger (2005) plantea que lo específico de la actividad religiosa en la modernidad, está orientada a la producción, gestión y difusión de esa forma particular de creer que se legitima a través de la referencia a una tradición y por tanto la religión continúa presente bajo una nueva forma que es la tradición en la modernidad (Hervieu-Léger, 2005, p. 143).

En términos históricos, la tradición de la danza azteca no constituye como tal una religión sustentada en una institución. Sin embargo, se plantea como una vía a través de la cual sus

adherentes buscan legitimar la preservación y continuidad (aunque reactualizada) de un sistema de creencias (sobre lo sagrado y lo profano), símbolos y prácticas rituales, al cual atribuyen un origen autóctono y dotan de sentido al mundo y a la existencia. Por tanto, la adscripción a la tradición de la danza en la actualidad, puede ser considerada como una salida de la religión en la modernidad hacia una forma alternativa del creer (Hervieu-Léger, 2005).

EL LINAJE CREYENTE EN LA TRADICIÓN DE LA DANZA

Hervieu-Léger (2005) señala que el linaje creyente funciona como un principio de identificación social hacia adentro, a través de la incorporación a una comunidad creyente y hacia afuera, a través de la diferenciación con aquellos que no son parte del linaje. Desde su perspectiva esto es una expresión visible de una filiación que el creyente individual o colectivo, reivindica de manera expresa y que lo convierte, además, en miembro de una comunidad espiritual que reúne a los creyentes pasados, presentes y futuros, en el sentido de dar continuidad a una tradición a partir de la adscripción al linaje.

Desde la perspectiva de la autora, no es necesario que la continuidad pueda ser históricamente verificada, sino que puede ser puramente imaginaria, sólo basta con que la evocación de esta continuidad tenga suficiente sentido como para permitir las identificaciones individuales y colectivas necesarias para la constitución, la preservación y el esfuerzo del vínculo social que trata de recrear (Hervieu-Léger 2005, p. 161). Los danzantes, al compartir (de manera imaginada) un origen común en una cultura ancestral, se proclaman como herederos de la tradición en la actualidad. En este sentido, el eje-étnico nacional es relevante para la conformación de una colectividad, ya que en los casos estudiados la mayoría de las personas que integran este tipo de grupos son de ascendencia mexicana y una minoría centro o sudamericana.

Desde la perspectiva de Hervieu-Léger (2005), lo étnico tiende a funcionar religiosamente en la medida en que ofrece a algún grupo social la posibilidad de inscribirse en una historia que lo supera para dar sentido a su existencia. En las agrupaciones de danza el eje étnico-nacional sobre el cual se sustentan como colectivo y construyen un vínculo con la civilización mexicana-azteca, es más imaginado que consanguíneo y los participantes se asumen dentro de este linaje voluntariamente.

Para Hervieu-Léger (2005) las fraternidades de asociación voluntaria, que resultan de la afiliación a un linaje creyente, adquieren un nuevo significado en la modernidad, ya que proliferan de manera proporcional al desmoronamiento de aquellas comunidades primarias que fungían como constructoras de colectividad en el pasado, como la religión y la familia. En las comunidades voluntarias se produce un sentido colectivo de pertenencia y son el medio para la confirmación social de los significados individuales que tengan sus miembros. La relación con el linaje creyente se construye a partir de la cualidad de la relación afectiva que vincula entre sí a los miembros de un grupo de afinidad, por lo que la constatación de la fraternidad vivida es la que justifica la invención de una ascendencia común (Hervieu-Léger, 2005, p. 245).

La adscripción voluntaria a la tradición de la danza, representa para algunos la integración a una familia de elección o una familia espiritual, diferente de la familia natural o consanguínea. Algo que es relevante estos grupos, es que la integración voluntaria también responde a la necesidad individual de crear y legitimar de manera colectiva una identidad etno-cultural que logre diferenciarlos de otras agrupaciones. Sin embargo, es importante denotar, como se ha discutido anteriormente, que esta necesidad de reafirmarse a través de su pertenencia a un colectivo, puede tomar sentidos diferenciados en los grupos de danza analizados. Ya que el contexto nacional, político, religioso, cultural y social en el que se ancla la tradición y las características socio-culturales de quienes conforman las agrupaciones, inciden tanto en las formas diferenciadas en que la tradición es recreada por

sus miembros, como en el sustento sobre el cual se construye un sentido colectivo de pertenencia.

Las formas particulares en que es apropiada la tradición por los tres casos de estudio, permiten dar cuenta de la diversidad de experiencias sobre las cuales se vive la religiosidad al interior de estos colectivos, aun cuando los tres convergen en el sentido de apropiar una tradición ancestral por medio de la danza. De acuerdo con Hervieu-Léger (2005) las religiones en la modernidad se conforman a partir de un linaje creyente que busca su legitimación dentro de una tradición, el cual se define como una construcción intersubjetiva de cada colectivo, en relación al sistema de creencias y prácticas en el cual se legitiman como pertenecientes a una tradición. Sin embargo, el linaje creyente no sólo se define a través de la vertiente de la danza con la que se identifican, sino también a través de las trayectorias religiosas, políticas y culturales de los miembros del grupo, quienes continuamente están recreando y siendo recreados por la tradición.

EL SINCRETISMO EN LA TRADICIÓN. CATOLICISMO CULTURAL EN SAN DIEGO, CA.

Actualmente en algunos grupos de danza conchero-azteca, continúan vigentes aspectos religiosos católicos a nivel de símbolos y prácticas rituales como la entonación de alabanzas, la apropiación de emblemas como la cruz, la iconografía de los santos y la Virgen; así como algunas de sus celebraciones rituales están regidas por el calendario religioso católico. Sin embargo, en el marco de la tradición, estos aspectos tienen un trasfondo sincrético que los vincula a una cosmovisión indígena.

De acuerdo con Mario Aguilar, quien es fundador *Mexi'cayotl*, varios aspectos de la danza tienen que ver con la cultura otomí y por tanto considera que la danza que realizan es de origen otomí-chichimeca. De acuerdo con la tradición oral de los danzantes concheros, los rituales que realizan tienen un sincretismo en el que se da un encubrimiento de símbolos, creencias y cere-

monias de múltiples orígenes: náhuatl, otomí y chichimeca (Moedano, 1984).

Desde la perspectiva de Aguilar, la historia del catolicismo en México utilizado como una estrategia para la dominación durante la invasión, hacía que muchos de los chicanos rechazaran la forma sincrética de la tradición y por tanto evitaran construir o reconocer un vínculo de la tradición con aspectos religiosos católicos. Sin embargo, la mayoría de los danzantes tienen un referente dentro del catolicismo, pues ha sido la religión hegemónica para las familias de ascendencia mexicana tanto en México como en Estados Unidos y adscribirse a la religión católica en Estados Unidos, ha fungido como un medio de reafirmación de la diferencia en donde la religión hegemónica es la protestante. De acuerdo con el líder de *Mexi'cayotl*, preservar símbolos e iconografía religiosa católica dentro de los rituales, permite reactivar y continuar la fe de su familia consanguínea que perteneció a la comunidad religiosa católica.

Cuando tú cierras la virgen de Guadalupe de tu altar, estas cerrando la fe y la energía de tu abuelita, porque ya no sirve, ahora tú estás comenzando con *Coatlicue*. Pero eso es lo que es la danza, ese es el linaje desde hace 500 años hasta hoy. Si uno dice no quiero creer en lo católico porque es español, cortamos nuestra raíz, porque nuestros abuelos, tatarabuelos, por las buenas o las malas, rezaban a estas imágenes, la virgen no es sagrada y milagrosa porque apareció en la capa de Juan Diego, es la fe de todos los millones de mexicanos que rezan, que tienen fe y hacen energía que causa milagros.¹²⁴

Desde su perspectiva la tradición de la danza es indo-cristiana, por tanto, su “raíz” en la actualidad está en el sincretismo, rechazar esto, implica desvincularse de la tradición y fragmentar el lazo con sus ancestros. La identificación con esta vertiente de la tradición, en muchos casos está relacionada con la trayectoria religiosa de los participantes dentro del catolicismo. De acuerdo

¹²⁴ (M. Aguilar, comunicación personal, enero de 2012).

con el fundador, la gente que se integra al grupo tiene una postura flexible entre los preceptos del catolicismo y las tradiciones indígenas, “las personas que siguen lo católico institucional, lo que dice el Papa, lo que dice el obispo, vienen y luego se salen, ... igual la gente que viene muy espiritual mexicana, que los dioses, que la luna, que las estrellas, dicen, son muy católicos y se van, hay esa rama muy grande en medio que somos flexibles”.¹²⁵ En la experiencia de algunos danzantes concheros-aztecas, la religiosidad que refieren haber vivido dentro del catolicismo es en varios sentidos distinta de la religiosidad dentro de la tradición sincretizada de la danza, ya que algunos señalan que es en ésta última donde inició su verdadera espiritualidad.

A mí de niño no me gustaba ir a la iglesia, pero siendo danzante es totalmente diferente, ahora cuando entro a una iglesia como parte de una ceremonia (de la tradición de danza), es algo muy especial pa nosotros. Siempre tenemos que entrar a una iglesia y darle gracias a Dios que estamos ahí, que estamos vivos, se siente el gozo, te engrandece la danza. Esto no lo tuve en la religión católica, pero ser danzante me ha crecido mucho en una forma espiritual... la danza me ha dado lo necesario para crecer espiritualmente.¹²⁶

El involucramiento y la identificación con el sistema de creencias y prácticas compartidas con el colectivo, genera un sentido de pertenencia y espiritualidad mayor al que experimentaron dentro del catolicismo. Al grado de que el catolicismo es recordado sólo como parte del bagaje cultural, pero no religioso o espiritual, una de las danzantes refiere, “actualmente no puedo decir que soy católica, como dice mi hija *we are culturally catholic*”,¹²⁷ no hay una identificación con el sistema de creencias

¹²⁵ (M. Aguilar, comunicación personal, enero de 2012).

¹²⁶ (L. Tovar, comunicación personal, enero de 2012). Originario de Colombia, trabaja en una institución educativa de nivel secundaria, en el campo de asistencia técnica.

¹²⁷ (V. Enrique, comunicación personal, junio de 2012).

dogmatizado por la institución católica, sino una identificación de tipo cultural en la que apropian los símbolos resignificándolos como tradición e identidad nacional.

En las celebraciones rituales de la tradición de la danza conchero-azteca, lo importante es el significado tradicional indígena que hay detrás de la representación de un santo, por ejemplo, la Virgen de Guadalupe representa a *Tonantzin* (la venerable madre tierra), San Miguel Arcángel a *Huitzilopochtli* (el colibrí izquierdo) y San Isidro a *Tláloc* (licor que emana de la tierra). Por tanto, aunque no se sienten identificados con la visión institucionalizada del catolicismo, las imágenes religiosas toman sentido a partir de otros marcos de significación.

La práctica de la danza es percibida como un acto de oración o rezo, y eso para ellos representa el trabajo espiritual y su conexión con lo sagrado. Una danzante de *Mexi'cayotl* comenta en cuanto a la percepción de los rituales de la tradición como un medio para el rezo y la oración: “La velación¹²⁸ es algo sagrado, es la conexión con nuestros antepasados, un llamado a todos los que se han ido... cuando estoy en ceremonia pienso en esas personas que ya no están con nosotros y que nos trajeron esta tradición, es una manera en que me puedo conectar con ellos, porque en la Iglesia no puedo hacer eso, no voy a la iglesia y aprovecho las velaciones para eso”.¹²⁹

Si bien la generalidad del grupo se apega a las formas sincréticas de la tradición y no son practicantes de tradiciones nativo americanas, una minoría si ha participado de estas celebraciones, sin que esto se interponga con su visión sincrética de la tradición “respeto cualquier religión, lo que yo he aprendido es que no im-

¹²⁸ Ritual nocturno que tiene el propósito de trabajar la parte espiritual de la ceremonia, por medio de alabanzas (religiosas) y encendido de velas, se hace el llamamiento de las ánimas de los jefes de la tradición para recibir su guía y protección durante la celebración ritual y al siguiente día durante el ritual de la danza.

¹²⁹ (M. Ochoa, comunicación personal, junio de 2012). Es profesora de español a nivel primaria, antes de su adscripción a la danza se encontraba apegada a la religión católica tradicional y durante su época de estudiante fue parte de M.E.Ch.A.

porta dónde estoy, yo me puedo comunicar con mi Dios en cualquier lugar, en una velación, en un temazcal, en un templo católico, en mi casa, todos tienen diferentes maneras de hacerlo”.¹³⁰ Aunque existen diferentes trayectorias religiosas en un mismo grupo, algo que caracteriza a los danzantes concheros-aztecas es que se identifican como católicos, ya sea desde los aspectos culturales, por la fe o por herencia familiar, y esto posibilita que, a pesar de practicar o conocer otras celebraciones rituales nativo americanas, el sincretismo sigue teniendo sentido en la tradición.

Por otro lado, las celebraciones rituales del bautismo y el matrimonio de la religión católica, también son recreadas en el contexto de la tradición de la danza. Uno de los informantes refiere en relación al bautizo de su hija en la religión católica, comparado con la ceremonia de bautizo en la tradición de la danza como un rito de iniciación, “*for me it wasn't the same baptism, the catholic baptism it was different, to me in the catholic baptism your gonna go to heaven, this (el de la tradición) is more like her beginning her life as danzante, a kind of welcome to the group, they have their padrinos, who are gonna be part of her life, it was again a commitment to danza*”.¹³¹

Desde esta perspectiva bautizar a un hijo o casarse bajo la tradición de la danza azteca, no sólo tiene un sentido espiritual, sino que también reafirma el compromiso con la tradición y la vinculación afectiva con los demás integrantes del grupo. Aunque la mayoría de ellos reconoce que en un momento de su vida rechazaron las creencias religiosas católicas, ya que desde su adscripción como chicanos, el catolicismo representaba la opresión europea sobre los indígenas; su percepción de ciertas creencias y símbolos católicos se han transformado a partir de la visión sin-

¹³⁰ (T. Quiñonez, comunicación personal, mayo de 2012). Se dedica a dar asistencia (no médica) antes, durante y después del parto a las mujeres, como parte de los servicios *DOULA*, a través de métodos de medicina alternativa. Antes de emigrar a San Diego, vivía en San José, California y era parte del grupo de danza mexicana *Tonalehque*, dentro de la vertiente de la mexicanidad, ha participado en los rituales de la *Native American Church*.

¹³¹ (A. Ochoa, comunicación personal, junio de 2012).

crítica de la tradición. Uno de los danzantes de *Mexi'cayotl* comenta de manera muy clara la noción que tiene sobre la tradición de la danza azteca como una cuasi-religión:

To me, danza always has been almost my religion, my church, for me danza is about the drum, about the mother earth, it's about how are you linked to that, to me religion is not about me and god, is about me and the earth... The danza that we practice today with the catholic, that was an evolution over two or three hundred years. Now if someone is praying to one of the santos, the way I look it is, whether I believe in that santo or not, I'm still praying, who use to say where my prayer goes? only go to that santo? And that's it? no, it can go anywhere... When I participate I just pray for myself wherever people say El es Dios, or santo or whatever, but to me is my own prayer.¹³²

Desde esta perspectiva, los elementos religiosos católicos están entremezclados con significados que se derivan de una cosmovisión indígena y esto incide en la experiencia espiritual de los participantes. Aunque este grupo logra salirse de la religión institucionalizada a partir de la apropiación de la tradición de la danza, ésta es vivida como una cuasi-religión. A través de la tradición sincretizada se reelabora el vínculo con la religión católica y con la herencia religiosa familiar, dan continuidad a las creencias heredadas, pero desde una forma renovada.

Es importante señalar que, para las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, los símbolos religiosos del catolicismo han sido parte de los elementos que distinguen su identidad étnica-nacional en ese contexto pluricultural. A diferencia de lo que ocurre en México, la religión católica no es hegemónica en Estados Unidos, como lo es la religión protestante. En el caso del grupo *Mexi'cayotl*, el apego a los emblemas y festividades religiosas católicas como al Santo Niño de Atocha, la Sagrada Familia y la Virgen de Guadalupe, les dota de un recurso para la identidad colectiva como personas de ascendencia mexi-

¹³² (A. Ochoa, comunicación personal, junio de 2012).

cana en Estados Unidos, al mismo tiempo que les permite construir una diferencia cultural en este contexto.

LA DESCOLONIZACIÓN DE LA TRADICIÓN. FORMAS DE ESPIRITUALIDAD AUTÓCTONA EN TIJUANA

El grupo *Chicahuac* se define en la entremezcla de la mexicanidad y nueva mexicanidad, ya que, aunque asumen la tradición de la danza desde el linaje mexica-azteca, con el propósito de recuperar la “tradición antigua” participan en rituales de diferentes tradiciones nativo americanas. Desde su perspectiva la integración de diferentes prácticas rituales nativo americanas, complementa y enriquece el trabajo espiritual, físico, mental y emocional que ellos buscan a través de la tradición.

Al incorporar prácticas de diferentes tradiciones nativas como una vía para vivir la religiosidad o espiritualidad y orientarse en el mundo desde cosmovisiones autóctonas, la tradición de la danza se identifica como parte del “camino rojo”.¹³³ De acuerdo con el líder del grupo, el camino rojo está integrado por las tradiciones nativo americanas que abarcan todo el continente de *Anáhuac* (América), señala que todas las civilizaciones autóctonas de esta región tienen la misma percepción de cómo trabajar espiritualmente para llegar a algo superior, aunque entre los *lakotas* se le llame *Wakan Tanka* (gran espíritu) y entre los mexicas *Ometeotl* (dualidad creadora).¹³⁴

¹³³ La noción del camino rojo ha sido inspirada por las creencias y enseñanzas espirituales de diversos grupos nativo americanos, especialmente los *sioux/lakotas*. Se refiere a al camino de la forma correcta de vivir, desde la perspectiva de las tradiciones nativo americanas. Lo cual ha sido apropiado por diversos grupos indigenistas, nativistas e incluso *new age*, conformados por personas no-indígenas, quienes apropian diversas prácticas rituales de origen autóctono para el desarrollo de su bienestar mental, emocional, físico y espiritual.

¹³⁴ Para una discusión detallada de los mitos en los que se sustenta la idea de que entre las tradiciones nativo americanas existe una correspondencia ver Arias (2012) y Gutiérrez Zúñiga (2013).

A lo largo de su trayectoria, este grupo de danza ha buscado la vinculación con diferentes tradiciones nativo americanas con la intención de participar en sus rituales, para enriquecer la reconfiguración que pretenden de la tradición, no sólo a través de la cultura mexicana, sino incluyendo la apropiación de diferentes creencias y prácticas ancestrales que han sido preservadas al margen del catolicismo. Una de las primeras vías por las que el grupo *Chicahuac* empezó a participar en este tipo de rituales, fue por el vínculo que algunos de sus miembros tenían con la Gran Fraternidad Universal (GFU) en Tijuana y la Mancomunidad de la América India Solar (MAIS) en Guadalajara y Ensenada.

A través de los lazos que estas asociaciones tenían con los guías de diferentes tradiciones nativo americanas, algunos de los danzantes iniciaron su participación en el peregrinaje al desierto de San Luis Potosí con un grupo *wixárika* bajo la guía del *mará akame* Pablo Taizán, la Danza del sol en Dakota del Sur, dirigida por el jefe Galen y la Danza de los espíritus en California, realizada por Virginia y Raymond Velarde de origen *shoshone* y *kumiai*. La recuperación de cosmovisiones autóctonas para dar sentido al mundo, la existencia, la relación con lo sagrado y la naturaleza en la sociedad contemporánea, es la forma en que este grupo recrea la tradición, como lo refiere una de las líderes:

De la misma manera que lo buscaban los mexicanos, lo buscaban los huicholes, ese contacto con ese Dios, con ese crecimiento en ti, sentir ese dios en ti, no sacarlo mandarlo al cielo, sino que está en la piedra, en la tierra, en la montaña. Estamos buscando el crecimiento, es el motivo de la danza, el contacto con lo espiritual, con los dioses y con las esencias y con la naturaleza. Si el *pai pai*, el *kumiai*, el *huichol*, hacen lo mismo, pero de diferente manera, vamos a visitarlos a ver cómo le hacen ellos.¹³⁵

Es importante mencionar que en el contexto mexicano la religión católica es hegemónica, por tanto, desvincularse de este referente religioso a través de una forma purista de apropiarse la

¹³⁵ (A. Valverde, comunicación personal, diciembre de 2012).

tradición (vinculada a lo autóctono), les permite construir la diferencia con relación a otras formas de espiritualidad en México. El rechazo al sincretismo de la tradición con las creencias católicas, deviene parte de un proceso de descolonización tanto de la cultura de origen, como de la religiosidad vivida por los miembros de este grupo.

Estas formas de recrear una espiritualidad en el mundo contemporáneo, inspiradas en diversas formas de religiosidad anteriores al cristianismo, son identificadas como movimientos espirituales neopaganos. En las diferentes expresiones contemporáneas del neopaganismo, se encuentran elementos animistas, la creencia en un principio femenino y otro masculino representados por diferentes esencias o deidades; así como también rigen sus celebraciones en relación a la naturaleza y sus ciclos (solsticios y equinoccios). Varios de estos aspectos atribuidos al neopaganismo, también son recreados por el grupo *Chicahuac* a través la apropiación que hacen de cosmovisiones autóctonas en la tradición.

Sin embargo, el paganismo es un término que deriva de la visión judeocristiana sobre las prácticas autóctonas, por tanto, considero que es contradictorio identificar la tradición de la danza azteca como una expresión neopagana, ya que lo que pretenden estas agrupaciones al replantear una forma de espiritualidad al margen de las religiones judeocristianas, es descolonizar la cultura y la religión. En consonancia con este propósito, considero importante replantear-descolonizar las categorías desde las cuales se les define en términos religiosos, las cuales pueden ser identificadas más como espiritualidades autóctonas que neopaganas.

La mayoría de los danzantes identifican en su historia de vida una relación con el catolicismo, en diferentes intensidades y compromisos. Sin embargo, la mayoría refiere haber tenido una ruptura con esta religión. La descolonización de la religiosidad en los grupos de danza, se encuentra atravesada por un proceso de reivindicación de la identidad etno-cultural anclada en una ancestralidad autóctona. Sin embargo, para la mayoría de los integrantes de este grupo, el cambio de adscripción religiosa, no

ha sido de la religión católica a la tradición de la danza, sino que en el intermedio entre una y otra, la mayoría ha experimentado otras formas de religiosidad caracterizadas por seguir una línea alterna a las religiones judeo-cristianas. Más bien se enmarcan en prácticas indigenistas como temazcales y herbolaria; orientales como meditación, yoga, vegetarianismo, budismo e incluso una minoría en culturas africanas como el *rastafari*. Es decir, formas de religiosidad al margen de las religiones históricas occidentales.

La trayectoria religiosa de algunos integrantes del grupo, muestran una serie de transiciones en función de la pertenencia a prácticas religiosas o espirituales que se caracterizan más por ser de tipo peregrino (Hervieu-Léger, 2004). A pesar de que varios de ellos se han involucrado en el grupo asumiendo responsabilidades, el compromiso ha sido temporal y muestran un decaimiento en el seguimiento de sus responsabilidades. Por otro lado, hay quienes, a pesar de tener una trayectoria espiritual como peregrinos, han permanecido en el grupo de danza por periodos de tiempo mayores a los que habían durado en cualquier otra práctica espiritual o religiosa. Una de las integrantes del grupo que ahora se siente comprometida con el camino rojo, comenta en relación al proceso de transición entre una forma de espiritualidad y otra:

La religión católica fue algo muy bonito para mí, si no hubiera sido por eso no hubiera experimentado lo que estoy experimentando ahorita y al principio si estaba peleada con ella, pero ya después dije no, fue muy bonito porque empecé a hacer oración ahí, empecé a conectarme, bien o mal pero estuvo bien y luego entré también al *rastafari*, hermoso también, entré un poquito también a lo *huichol*, muy bonito, pero se fue también, nomás fue ir conociendo y ya, pero lo fuerte y con lo que no me voy, que me quiero ir pero regreso es el camino rojo, con el que no me puedo ir, estoy aquí.¹³⁶

¹³⁶ (E. Blanco, comunicación personal, junio de 2012). Artesana, guía del grupo de danza con niños y adolescentes, participa en la danza de los espíritus con la familia Velarde en California.

La convicción de haber encontrado el camino espiritual al que quieren enfocarse y asumirlo como un compromiso indefinido, da cuenta de un proceso de conversión hacia una forma de espiritualidad autóctona. Además de que algunos de los rituales de iniciación en los que participan, implican un involucramiento mayor de los danzantes en la tradición, tanto a nivel de tiempo como de apego a sus formas rituales. Aunque el grupo de danza no se pronuncia como inclusivo de tradiciones o prácticas que no tengan un origen nativo americano, algunos de los integrantes del grupo, al margen de su pertenencia al colectivo de danza, continúan siendo practicantes de yoga, meditación, *reiki*, budismo, entre otras tradiciones ancestrales de diferentes orígenes culturales.

Por tanto, para algunos danzantes la integración tradición de la danza, no significó la ruptura con prácticas espirituales de diferentes tradiciones culturales, incluso en algunos casos éstas se iniciaron después de su ingreso al grupo de danza, ya que bajo su lógica son vistas como prácticas ancestrales encaminadas al trabajo espiritual y de auto-superación al igual que las prácticas nativo americanas. Lo anterior, puede estar relacionado con la noción del *new age* como una matriz de sentido o marco interpretativo (De la Torre, 2013). La apropiación que se hace de la tradición de la danza en el grupo *Chicahuac*, puede definirse como una forma de espiritualidad autóctona que tiene por objeto el trabajo personal en consonancia con la armonía o el orden de la naturaleza. Por tanto, las prácticas rituales son interpretadas por algunos de los miembros bajo un marco de interpretación holista, con connotaciones terapéuticas, que engloban la noción de lo espiritual entrelazado con la mente, las emociones y el cuerpo. Uno de los primeros integrantes del grupo señala que a través de la incorporación a la tradición de la danza ha logrado trabajar en su desarrollo personal y espiritual:

Como que ya tengo conectada mi lengua con mi pensamiento, pero también con mis sentimientos y eso lo logré a base de la danza, no criticar al otro porque sea mujer o sea hombre, porque

finalmente entendí que todos somos uno, todos somos de la misma creación... me hice retroceder para ver mis defectos y lo que yo tenía que moldear, cambiar a veces quitar, y eso lo llevé a la práctica después de entrar a los temazcales... me hizo otra persona, me cambio la perspectiva de vida... el interés que a mí me lleva a sentirme bien, es estar bien yo, mi interior.¹³⁷

Aunque la forma en que se apropia la tradición de la danza en este grupo, no se defina dentro del *new age*, algunos de sus miembros pueden ser identificados dentro del circuito *new age* por dos motivos principalmente: por la apropiación que hacen de prácticas espirituales no hegemónicas en occidente (orientales, nativo americanas, africanas) características de la matriz de *new age* y por la movilidad constante que muestran en sus trayectorias, la cual es valorada positivamente como parte de su desarrollo y trabajo personal-espiritual (Frigerio, 2013).

Gutiérrez Zúñiga (1996) señala que la red de movimientos del *new age* tienen en común el carácter sagrado de la naturaleza y su llamada a una orientación contracultural, desde su llegada en la década de los setenta a México, se le asocia con algunos grupos nativistas contemporáneos que desean recuperar la herencia prehispánica como modelo de una cultura en armonía con la naturaleza. Algunas agrupaciones de danza tanto en México como en Estados Unidos, que se definen dentro de la mexicanidad o nueva mexicanidad, comparten algunos preceptos con el *new age*, pues al pretender reivindicar el sentido autóctono de la tradición, reclaman una conciencia diferente a la moderna occidental, más orientada a lo espiritual y a la relación armoniosa con la natura-

¹³⁷ (C. Murillo, comunicación personal, junio de 2012). Fue uno de los primeros miembros en integrarse al *Chicahuac*, sin embargo, antes de esto, ya tenía vínculos con algunos miembros de las agrupaciones indígenas de Baja California, especialmente los *kumiai* y con el Tata Cachora de origen yaqui, quien desde hace varias décadas radica en Tecate B.C. Él y su familia organizan celebraciones rituales diversas, como la danza de la tierra, la danza de la primavera, la danza del solsticio, algunas de estas celebraciones son ampliamente difundidas dentro de los circuitos *new age* y generalmente acuden personas de diversas partes del mundo.

leza, en contraposición con una civilización material e industrializada. Lo cual, tanto para la matriz del *new age* como el movimiento de la mexicanidad y nueva mexicanidad, no aludía a la invención de creencias y ritos, sino a la inspiración utópica de renovar el mundo y sus relaciones mediante el rescate de tradiciones negadas o desvalorizadas por la historia en Occidente (De la Torre, 2013, p. 31)

El sentido principal de esta recreación, tiene por un lado el propósito de descolonizar la religiosidad en México reivindicando el origen etno-cultural anclado en lo ancestral autóctono y por otro, instrumentalizar las prácticas rituales como una vía para el desarrollo espiritual que engloba aspectos físicos, mentales y emocionales tanto a nivel personal como colectivo. Lo cual rebasa las expectativas de las religiones históricas occidentales y se inscribe en una nueva forma de vivir la espiritualidad en la sociedad contemporánea.

POLITIZACIÓN DE LA TRADICIÓN. ESPÍRITU DE LUCHA Y DISCIPLINA EN LOS ÁNGELES.

El grupo Cuauhtémoc se identifica con la vertiente de la mexicanidad, recrea la tradición a través de un linaje creyente en relación con la cultura mexicana-azteca, desvinculándose del sincretismo con la religión católica, al mismo tiempo que rechazan el sentido religioso o espiritual que puede tener la apropiación de la tradición. Desde la perspectiva del fundador de este movimiento en Los Ángeles, los procesos de colonización dieron lugar a la emergencia de dos expresiones históricas de la tradición, una tiene que ver con el lazo que adquiere con la iglesia durante la colonia, que deriva en la versión conchera de la tradición, y otra con el surgimiento del laicismo en México,¹³⁸ de la cual se nutre la visión político-cultural en la que este grupo apropia la tradición.

¹³⁸ Desde la Constitución de 1857 México se proclamó como un Estado laico.

Como lo refiere su fundador “estas manifestaciones (político-culturales) de la danza existen desde antes... pero han existido calladas, completamente en un nivel activista... y nada tiene que ver con las otras expresiones que están ligadas con la iglesia, es una cosa que siempre se ha hecho y que en Estados Unidos tiene una mayor reverberación... así como existen pintores que hacen pintura sacra, existen los muralistas como Orozco, Siqueiros, Rivera”.¹³⁹

Desde la perspectiva de Parker (2012), la reconfiguración de las sociedades civiles bajo la inserción de la globalización, ha modificado los referentes que anteriormente eran ideológico-políticos y ahora son político-culturales, ya que si bien en todos los países hay separación Iglesia-Estado, no siempre las minorías culturales o religiosas en comparación con las manifestaciones culturales o religiosas hegemónicas, se sienten tratadas con igualdad de derechos. El autor propone que las relaciones entre religión y política, iglesia y estado, creyentes y opciones políticas en la modernidad, se han complejizado. Por un lado, se han distanciado y autonomizado, pero por otro se han entrelazado y reacomodado, por tanto, dichas relaciones no pueden ser comprendidas sino como parte de luchas por el poder social, político y simbólico en toda sociedad (Parker, 2012, p.46).

A través de la versión político-cultural de la tradición que apropia el grupo Cuauhtémoc, se da una búsqueda de afirmación, redefinición, negociación y reconocimiento de identidades (Parker, 2012, p. 54). Da cuenta de las relaciones de poder entre el sistema hegemónico y las minorías en la sociedad contemporánea, con el propósito de reivindicar su valor cultural, social y político como colectivo, desde su adscripción étnica y el linaje imaginado en la cultura ancestral mexicana-azteca. Un aspecto a través del cual sustentan su vínculo con la cultura ancestral, lo construyen a través de la identificación colectiva con el personaje histórico de Cuauhtémoc, considerado el último *Tlatoani* o gobernante mexicana que se mantuvo en resistencia y lucha polí-

¹³⁹ (A. Mireles, comunicación personal, abril de 2012).

tica ante la invasión española. Apropian el nombre de este personaje para identificarse como colectivo y de esta manera se proclaman como sus seguidores y descendientes, “como los zapatistas toman el nombre de Emiliano Zapata, nosotros tomamos el nombre del Tata Cuauhtémoc”.¹⁴⁰

Los aspectos sobre los cuales recrean un linaje en relación a este personaje histórico, se definen a partir de lo que Cuauhtémoc representa cultural, política, social y étnicamente para el colectivo. Desde su perspectiva, la colonización no es un evento que ha quedado en el pasado, sino que es entendido como un proceso que continúa permeándose en la actualidad a través de las relaciones desiguales y las imposiciones culturales, políticas y sociales hegemónicas de la sociedad en la que ellos son un grupo minoritario. Por tanto, de la misma forma en que Cuauhtémoc luchó por la integridad de su pueblo, los miembros de este grupo se identifican con esa lucha y se posicionan como herederos de un linaje que resiste, se organiza y se manifiesta por la defensa de sus intereses comunes y de las cuestiones que les afectan al estar inmersos en un sistema neoliberal en el cual continúa vigente la colonización.

La apropiación de la tradición bajo un sentido político-cultural, les permite cubrir la necesidad colectiva de organizarse y hacer frente a las dificultades que conlleva ser parte de un grupo étnico minoritario en el contexto estadounidense, “estamos cubriendo un elemento que nos permite reconocer lo que nos está afectando como un pueblo indígena en Estados Unidos... es importante reconocer los asuntos que nos afectan como comunidad en este país”.¹⁴¹ La postura que este grupo de danza apropia en relación al reclamo por los derechos de los inmigrantes, su posición en contra de la guerra, la discriminación y la marginación de las minorías étnicas, sexuales y culturales en Estados Unidos, no sólo se manifiestan como una postura político-ideológica de izquierda o revolucionaria, sino que al ser manifestado

¹⁴⁰ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012)

¹⁴¹ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012).

en la apropiación de la tradición de la danza a través de símbolos, rituales, creencias y prácticas, adquiere un sentido cultural que se relaciona tanto con su linaje en la cultura mexicana como con la ideología del movimiento chicano.

Por otro lado, aunque algunos de los miembros del grupo Cuauhtémoc tienen una trayectoria religiosa dentro del catolicismo, o bien han tenido una historia familiar dentro de la religión católica, no se han sentido identificados con ese sistema de creencias e incluso se pronuncian como no espirituales. Desde su perspectiva, la tradición de la danza no está relacionada con un sentido espiritual religioso, aunque la idea de espíritu de lucha o resistencia para involucrarse políticamente en los problemas sociales, toma sentido en el discurso de los danzantes, pero no vinculado a una cuestión religiosa, “lo que promueve el grupo es espíritu de resistencia de nuestra gente, mucha gente ha resistido por más de quinientos años, no nos han matado, estamos aquí todavía, no nos conquistaron, estamos resistiendo...el espíritu de disciplina que estamos tratando de desarrollar dentro de nosotros y dentro de los danzantes, de esa manera nosotros nos metemos en la lucha, en lo que nos afecta como sociedad”.¹⁴²

El espíritu tiene que ver con la motivación, el impulso, la conciencia que pueden activar en ellos mismos y en los otros en relación a su situación política, cultural y social como pueblo marginado históricamente. Tanto las ceremonias, los elementos rituales y los motivos de las celebraciones rituales toman un sentido vinculado a la lucha social; se refieren al espíritu de lucha y resistencia, entendido como una conciencia política de la opresión de los grupos hegemónicos sobre los subalternos, que es activada, manifestada y transmitida en las ceremonias rituales.

De acuerdo con los líderes del grupo, lo importante de llevar la tradición de la danza, es que ésta pueda tener presencia en la comunidad de la que forman parte, movilizándolo y organizándolo a la gente para mejorar su situación política, cultural, social y económica como sociedad. Lo que para ellos es importante de

¹⁴² (C. Cuevas, comunicación personal, abril de 2012).

las celebraciones rituales, es llegar a la acción social, haciendo visibles diversas problemáticas relativas a procesos de inmigración, ciudadanía, derechos laborales, problemas ambientales, etcétera. Esta expresión politizada de la tradición, reconoce que es una alternativa dentro de otras formas de integrarse a la tradición y al respecto consideran que el grupo “tiene una herramienta que se llama culturalmente danza mexicana y que deciden usarla para expresar la problemática social moderna de su pueblo”.¹⁴³

La dimensión religiosa en los grupos de danza, no puede ser comprendida de manera abstracta, sino en el marco de los contextos históricos y nacionales sobre los que se establece cada agrupación. Por tanto, esta versión politizada de la tradición impacta de manera significativa en la identidad étnica, política y ciudadana de quienes se adscriben a este grupo en Los Ángeles, Ca., quienes a lo largo de su vida han experimentado marginación cultural, política, económica y social como personas de ascendencia mexicana en el contexto estadounidense.

El elemento común en los tres grupos analizados, es la identificación de un linaje imaginado en la cultura ancestral precolumbina, identificada como chichimeca, otomí o mexicana-azteca. Sin embargo, como ha sido discutido, cada cual construye un vínculo con este referente étnico desde perspectivas diferenciadas, ya sean políticas, religiosas y/o culturales. A pesar de que cada uno de los grupos tiene una postura particular en cuanto a la relación entre religión y tradición, así como una forma particular de recrear el linaje creyente sustentado en su relación con una cultura ancestral, en todos los casos se pueden identificar elementos a nivel de creencias, prácticas, símbolos y rituales que permiten entenderlos como parte de un mismo fenómeno, en función de la recreación que hacen de la tradición de la danza en la sociedad contemporánea.

Las celebraciones rituales que realizan los danzantes aztecas de uno y otro lado de la frontera, están fundamentadas en la

¹⁴³ (A. Mireles, comunicación personal, abril de 2012).

visión del mundo que apropian como colectivo, a través de su noción de lo sagrado y lo profano en el tiempo y en el espacio, en conexión con un pasado ancestral reactualizado en el ritual. En los siguientes apartados voy a delinear las formas en que lo sagrado y lo profano, en el tiempo y el espacio ritual, cobran sentido en cada una de los grupos de danza. Estos elementos constituyen una vía para analizarlos en relación a la noción de religión en la modernidad en los términos que plantea Hervieu-Léger (2005). Es decir, como una comunidad creyente que configura un linaje creyente y organiza un sistema ritual.

LA NOCIÓN DE LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA TRADICIÓN

Las religiones fundamentadas en un sistema de creencias y prácticas, históricamente han definido lo sagrado y lo profano como dos ejes sobre los cuales se organiza el entendimiento del mundo y en función de esto establecen un sistema de prácticas que pretenden la sacralización del espacio y del tiempo religiosos, en contraposición con su estado profano u ordinario. En las agrupaciones de danza, la organización del mundo en relación a los ejes de sagrado y profano, es objetivada en sus celebraciones ceremoniales, ya que a través de ellas reactualizan los mitos, recrean su cosmovisión y sacralizan el espacio y el tiempo ritual.

Para Durkheim (1995) todas las creencias en el campo religioso suponen una clasificación de las cosas, reales o ideales y éstas son representadas en dos géneros opuestos, generalmente designados como profanas y sagradas. De acuerdo con Van Gennep (2008) entre el mundo profano y el mundo sagrado hay incompatibilidad, por tanto, el paso de un estado a otro, implica un proceso de transición logrado a través del ritual y la apropiación que hacen en este contexto de un sistema de creencias y prácticas vinculadas a su noción de lo sagrado.

Cuando un grupo de personas comparte la idea que configura sobre lo sagrado y lo profano, entonces constituye un colecti-

vo (Van Gennep, 2008) posible de organizarse en torno a un sistema ritual. Durkheim (1995) plantea que los ritos son reglas de conducta que prescriben cómo deben comportarse las personas en relación a las cosas sagradas. Por tanto, en el contexto ritual se construye intersubjetivamente un sistema de creencias y prácticas a partir de las cuales se establece (institucionaliza) la noción de lo sagrado, la cual se diferencia de las formas en que se orientan los participantes en el mundo profano o fuera del contexto ritual.

En la tradición de la danza, la noción de lo sagrado está estrechamente vinculada al imaginario colectivo sobre lo ancestral, lo cual se manifiesta en los ejes tiempo-espacio durante el ritual. Desde la perspectiva de los danzantes, las civilizaciones ancestrales son concebidas como llenas de significado trascendental, es decir, como civilizaciones que se orientaban en el mundo en relación al cosmos, la naturaleza y los mitos de creación, lo cual los conducía a la sacralización del tiempo y el espacio durante las prácticas rituales.

Las celebraciones rituales en las que participan los grupos analizados en este trabajo, generalmente son realizadas en espacios urbanos que también tienen una significación en el mundo profano/ordinario (plazas públicas, parques, calles, centros comunitarios). Sin embargo, en el marco de la tradición de la danza, el espacio y el tiempo son sacralizados durante el ritual, a través de la apropiación de un sistema de creencias y prácticas vinculadas a su noción de lo ancestral, lo cual está nutrido tanto de aspectos míticos, históricos, cósmicos, religiosos y culturales, a partir de los cuales el colectivo reactualiza su linaje imaginado en las civilizaciones antiguas.

Por un lado, los danzantes recrean el espacio ritual en función de los mitos y la organización del cosmos, logrando así su sacralización temporal. Por otro, la noción del tiempo se organiza en función de una calendarización anual de celebraciones rituales en torno a motivos diversos, religiosos, nacionales, históricos, ciclos de la naturaleza y/o míticos, sobre los cuales se construye la noción de lo sagrado en relación con lo ancestral, en contra-

posición con el tiempo profano en el que se rige la sociedad moderna de la que forman parte. En el siguiente apartado daré cuenta de las formas particulares en las que cada grupo de danza organiza el tiempo en relación a lo sagrado y establece una calendarización ritual a través de la cual reactualizan anualmente su linaje creyente.

EL TIEMPO SAGRADO/ANCESTRAL Y LA CALENDARIZACIÓN RITUAL

El ritual induce una transición temporal de lo profano a lo sagrado y esto permite a quienes participan de él, reecontrarse periódicamente en el cosmos tal como era en el instante mítico de la creación (Eliade, 1981, p. 42). De acuerdo con Eliade (1981), los ritos están sustentados en mitos, los cuales consisten en relatos de una creación y pertenecen a la esfera de lo sagrado, ya que lo que es realizado por iniciativa propia, sin modelo mítico, pertenece a la esfera de lo profano. El calendario ritual en la tradición de la danza, regenera periódicamente el tiempo, porque lo hace coincidir con el tiempo de origen, reactualizando el pasado mítico a través de cada celebración, recreando así una conexión del pasado imaginado con el presente vivido.

Como mencioné anteriormente, la noción de lo sagrado en la tradición de la danza está estrechamente vinculada a la idea sobre de lo ancestral, definido a través de un linaje creyente con un vínculo imaginado en la cultura antigua. Sin embargo, la noción de lo ancestral en estos grupos no sólo contempla aspectos mitológicos de la cosmovisión azteca, sino también personajes y sucesos históricos que han sido ejes en la elaboración de su identidad etno-cultural y que tuvieron lugar a partir del periodo de la invasión europea. Así como también lo sagrado está vinculado a motivos religiosos católicos que fueron sincretizados en la tradición a partir del proceso de evangelización en México. Debido a la diversidad de referentes mitológicos, históricos y religiosos que nutren la apropiación contemporánea de la tradición, los

grupos que forman parte de este estudio establecen una organización del tiempo ritual en el que convergen diferentes calendarios vinculados a su noción de lo ancestral.

Uno de los calendarios de los cuales se nutre la noción sagrada del tiempo en algunos grupos, especialmente los que se identifican en la vertiente conchero-azteca de la tradición, como es el caso del grupo *Mexicayotl*, es el calendario religioso católico en relación a las festividades de santos o sucesos mitológicos. Desde una perspectiva sincretizada de la tradición, algunas de las festividades del catolicismo resguardan la noción sagrada del tiempo entre los indígenas; por ejemplo, el día de la Santa Cruz en el mes de mayo, se identifica como la fecha en que antiguamente se celebraba un ritual para hacer pedimento de lluvia, o la celebración a la Virgen de Guadalupe se asocia con la celebración a *Tonantzin* (nuestra venerable madre) en la que se entregaba una ofrenda a la tierra.

Otro calendario en el cual se basan algunas de las celebraciones en la tradición de la danza es el *Tonalpohualli* (cuenta de los días), popularmente nombrado calendario azteca o piedra del sol, apropiado principalmente por los grupos que se adscriben en la vertiente de la mexicanidad, como es el caso de los grupos Cuauhtémoc y *Chicahuac*. A través del *Tonalpohualli* se establece la celebración del año nuevo mexicano, así como diferentes rituales asociados a los ciclos de la naturaleza, como solsticios y equinoccios; incluso el día de muertos, aunque popularmente se celebra en noviembre, de acuerdo a la cuenta del tiempo en este calendario, la celebración era realizada en septiembre, que coincide con el periodo de reposo de la tierra.

Finalmente, un tercer calendario es el que tiene que ver con sucesos históricos (principalmente con personajes de la historia mexicana y chicana) que son relevantes para la configuración de la identidad etno-cultural de los danzantes; como el nacimiento de Cuauhtémoc, César Chávez y Emiliano Zapata. Así como otro tipo de sucesos relacionados con el periodo de colonización y la lucha indígena ante la invasión europea, como el 13 de agosto de 1521 considerado como el último día de resistencia indí-

gena, 12 de octubre de 1492, aunque oficialmente se celebra el descubrimiento de América, estos grupos hacen un ritual en memoria de los pueblos nativos que lucharon ante la invasión. Este tipo de celebraciones con motivos nacionales-históricos constituyen una forma alterna a la estatal-nacional de organizar la calendarización de los eventos con los que se identifican como nación, ya que varias de ellas no son parte del calendario oficial de celebraciones nacionales.

Por tanto, la calendarización del tiempo ritual en la tradición de la danza junto con los motivos de sus celebraciones rituales, están atravesados por diferentes eventos mitológicos, religiosos e histórico-nacionales, que son amalgamados de manera particular en la noción del tiempo sagrado-ancestral que configura cada uno de los grupos de estudio. El establecimiento de un ciclo anual de celebraciones rituales, es un medio a través del cual se pasa del tiempo profano a uno de tipo sagrado/ancestral, en el cual se reactualiza la relación del colectivo con la naturaleza, el cosmos, la mitología azteca y la historia en la que se sustenta su linaje creyente.

Aunque haya una diversidad de motivos que suscitan las celebraciones rituales, que en otros contextos pudieran adquirir una orientación cívica, cultural o nacional, en el contexto ritual de la tradición adquieren un sentido trascendental para los practicantes, ya que a través de ellas recrean el tiempo y el espacio sagrado/ancestral, diferenciándolo del ordinario o profano. Los grupos de danza analizados, establecen una calendarización de celebraciones rituales al año, cada uno la configura en función de los motivos que consideran significativos en la apropiación que hacen de la tradición. Para diferenciar el tipo de celebraciones rituales en las que participan los tres grupos de estudio anualmente, desde su noción sagrada/ancestral del tiempo, propongo una organización de los rituales en cuatro categorías principales que dependen de los motivos de la celebración.

Las ceremonias "sincréticas" de la danza azteca, se caracterizan por tener un motivo que empata con el calendario religioso católico, como las festividades en honor al Santo niño de Atocha,

la Virgen de Guadalupe y la Virgen de los Remedios, pero que son apropiadas en la tradición de la danza desde una perspectiva sincretizada con las creencias indígenas. Las celebraciones que denomino como “aztecas” se caracterizan por recrear una visión del mundo en relación a la naturaleza y el cosmos, que se imagina en concordancia con la cosmovisión indígena. Tienen motivos rituales relacionados con los ciclos del tiempo (año nuevo mexicana) y de la naturaleza (solsticios y equinoccios), los cuales asocian los ciclos del ser humano (niñez, juventud) con los ritos de paso. Por ejemplo, durante el solsticio de verano en algunos grupos se realiza el ritual *Xilonen* (maíz tierno), que consiste en un rito de paso de la niñez a la adolescencia en las mujeres.

Las celebraciones que identifiqué como “históricas” consisten en rituales relacionados con sucesos o personajes de la historia mexicana y/o chicana, sobre los cuales se sustenta el sentido etno-cultural que busca reafirmarse en la tradición. Tienen como motivos la celebración ritual en honor a personajes como Cuauhtémoc, Emiliano Zapata y César Chávez. Así como eventos históricos relacionados con el periodo de invasión europea a Mesoamérica y algunos otros con la historia chicana, como el aniversario del Parque Chicano en San Diego. Finalmente, las participaciones rituales “nativistas”, que se distinguen por estar vinculadas con eventos, rituales o celebraciones en las que se da un intercambio cultural con diferentes agrupaciones nativas o indígenas (como los *pow wow* y los encuentros intertribales) o bien se participa en rituales de otras tradiciones (como danza del sol y búsqueda de visión de origen *lakota*).

Estas categorizaciones no son estáticas, ya que en los diferentes tipos de celebraciones rituales pueden encontrarse elementos mezclados, es decir, una celebración “azteca” puede contener simbología religiosa católica o, por el contrario, una celebración “histórica” en honor a César Chávez puede estar nutrida de simbología azteca, dependiendo de la vertiente de la danza a la que cada grupo se adscribe (conchero-azteca, mexicana-azteca).

Por su parte, el grupo Cuauhtémoc establece un calendario ritual enfocado principalmente a celebraciones “históricas” y “az-

tecas". Las celebraciones de orientación histórica son las que tienen mayor presencia en el ciclo ritual del grupo, relacionadas con conmemoraciones en honor a personajes y a luchas sociales chicanas y mexicanas, que nutren el sentido político-cultural que ellos dan a la tradición. Aunque también están abiertos a generar nuevas celebraciones en torno a eventos actuales, como fue el caso de una celebración organizada para protestar contra la prohibición de estudios étnicos en Arizona. Por tanto, los mitos, la historia y los sucesos del presente están contemplados en esta forma de calendarizar el tiempo ritual.

Por otro lado, el grupo *Mexicayotl* muestra mayor participación en celebraciones rituales "sincréticas", una menor incidencia en celebraciones "aztecas", a las cuales también integran símbolos religiosos sincretizados de la tradición. Muestran una participación mínima en las celebraciones "históricas", las cuales están relacionadas con la temática chicana, pues la mayoría de los miembros de este grupo se autoadscriben como chicanos. La participación en celebraciones "nativistas" se dan en su intercambio cultural con diferentes grupos nativo americanos.

El grupo *Chicahuac* se distingue por una calendarización del tiempo ritual enfocado a celebraciones rituales "aztecas" que rescatan aspectos mitológicos, "históricas" y "nativistas" apropiando prácticas rituales de otras tradiciones indígenas o nativas. A diferencia de otros grupos de danza que buscan diferenciarse de otras tradiciones, como una manera de reafirmar sus fronteras culturales y étnicas, el grupo *Chicahuac* es inclusivo de tradiciones y prácticas que deriven de las culturas nativo americanas. Muestran participación en diferentes celebraciones rituales "nativistas", en algunos casos como intercambio cultural con otras agrupaciones, pero principalmente apropiando diferentes prácticas rituales de otras tradiciones.

En resumen, aspectos históricos mexicanos y/o chicanos, mitológicos de la cultura azteca o del catolicismo, así como de otras tradiciones autóctonas, impregnan la noción de lo sagrado y lo ancestral en la tradición de la danza y esa entremezcla está presente en las celebraciones rituales de los grupos analizados en

CUADRO I
CICLO ANUAL DE PARTICIPACIÓN RITUAL
DE DANZA MEXICA CUAUHTÉMOC.

	<i>Mes</i>	<i>Celebración</i>	<i>Lugar</i>
C	22-feb	Cuauhtémoc	<i>Pixley Park, L.A.</i>
D	12-mar	Año Nuevo Mexica	San José <i>High School</i> , San José, Ca.
D	21-mar	Equinoccio de primavera	Tía Chuchas <i>Cultural Center</i>
C	30-mar	Marcha en honor a César Chávez	Pacoima, California
C	14-abr	Marcha en honor a Zapata	<i>Lincoln Park</i> , Parque México, Los Ángeles, Ca.
A	ABR	Carrera de las cuatro direcciones	Los Ángeles, California
C	01-may	May Day March	<i>Downtown L.A.</i>
C	10-may	Día de las Madres	San Fernando Sepulveda <i>Recreation Center</i>
C	18-jun	Save Ethnic Studies	San Fernando Sepulveda <i>Recreation Center</i>
D	21-jul	Xilonen	<i>Long Beach Park, L.A.</i>
C	13-ago	Día de resistencia indígena	San Fernando Sepulveda <i>Recreation Center</i>
C	12-oct	Día de la Raza	Los Ángeles, California
D	02-nov	Día de los Muertos	San Fernando <i>Sepulveda Recreation Center</i>
B	12-dic	Día de la Virgen	Los Ángeles, California
C	01-ene	Conmemoración del Levantamiento Zapatista EZLN	Los Ángeles, California
C	ENE	Ceremonia en honor de Vera y Ramón Roche (luchadores sociales chicanos)	Los Ángeles, California

A) Nitivistas B) Sincréticas C) Históricas D) Aztecas

FUENTE. Elaboración propia con información proporcionada por el grupo Cuauhtémoc.

CUADRO 2
CICLO ANUAL DE PARTICIPACIÓN RITUAL DE *MEXI'CAOTL*

	<i>Mes</i>	<i>Celebración</i>	<i>Lugar</i>
D	21-mar	<i>Xipe Totec</i>	Guadalupe, Arizona
D	21-mar	<i>36th Annual Xipe Colores</i>	Sacramento, Ca
C	22-abr	<i>Chicano Park Day</i>	Chicano <i>Park</i> , San Diego, Ca.
B	03-may	Santa Cruz	Santa Fe <i>Springs</i> , Ca.
A	03-may	<i>Cupa Days</i>	Pala Reservation, Ca.
B	18-jun	Sagrada Familia	Pacoima, Ca.
B	21-jun	Santo Niño de Atocha	Santa Paula, Ca.
D	21-jun	<i>Xilonen</i>	San Francisco, Ca.
D	21-jul	<i>Xupantla</i>	Denver, Colorado
D	21-jul	<i>Xilonen</i>	Sacramento, Ca
B	23-jul	Sagrada Familia	Chicano <i>Park</i> , San Diego, Ca.
A	12-ago	<i>Intertribal Ceremonial</i>	Gallup, Nuevo México
C	18-ago	<i>Mural Restored Event and Blessing</i>	Chicano Park, San Diego, Ca.
B	21-ago	<i>Mayahuel. La Virgen de los Remedios</i>	San Francisco, Ca.
A	08-sep	<i>Welcoming of Peace and Dignity Runners</i>	Chicano <i>Park</i> , San Diego, Ca.
B	15-sep	La Santa Cruz	San Francisquito, Querétaro, Mx.
B	12-oct	Nuestra Señora de la Luz	Tucson, Arizona
D	15-oct	Jaguares	Sacramento, Ca
D	02-nov	Día de los Muertos	San Diego, Ca.
D	02-nov	Día de los Muertos	San Ysidro, Ca.
B	15-nov	<i>Calpulli Mexihca</i>	Chicano <i>Park</i> , San Diego, Ca.
B	12-dic	Virgen de Guadalupe	San Diego, Ca.
D	23-feb	Cuauhtémoc	Los Ángeles, Ca.

A) Nitivistas B) Sincréticas C) Históricas D) Aztecas

FUENTE. Elaboración propia con información proporcionada por el grupo *Mexi'cayotl*.

CUADRO 3
CICLO ANUAL DE PARTICIPACIÓN RITUAL
CHICAHUAC OLLIN TIJUANA.

	<i>Mes</i>	<i>Celebración</i>	<i>Lugar</i>
C	12-oct	Día de la Raza	Glorieta a Cuauhtémoc, Tijuana, B.C.
C	12-oct	Reinstalación monumento a Cuauhtémoc	Plaza de las tres cabezas, Ensenada, B.C.
D	02-nov	Día de los Muertos	Mercado Hidalgo, Tijuana, B.C.
D	02-nov	Día de los Muertos	Parque los Encinos, Tecate, B.C.,
D	06-nov	Día de los Muertos	Funeraria, Los Ángeles, Ca.
B	15-nov	Aniversario Calpulli Mexihca	Centro comunitario Shelder, San Diego
A	12-dic	Salvemos Wirikuta	Centro Cultural Tijuana
B	12-dic	Día de la Virgen	Convento, Playas de Tijuana
A	18-22 dic	Búsqueda de Visión	Peña Blanca, Tecate, B.C.
C	18-feb	Cuauhtémoc	Chicano Park, San Diego, Ca.
C	22-feb	Cuauhtémoc	Colonia 89, Ensenada, B.C.
C	25-feb	Cuauhtémoc	Monumento a Cuauhtémoc, Tijuana, B.C.
D	12-mar	Año Nuevo Mexica	San José High School, San José, Ca.
D	21-mar	Xochipilli-Xochiquetzalli	Teatro Frida Khalo, Los Ángeles, Ca.
A	23-26 mar	Búsqueda de Visión	Peña Blanca, Tecate, B.C.
C	23-abr	Chicano Park Day	Chicano Park, San Diego, Ca.
A	21-25 jun	Danza del Sol	La Rumorosa, B.C.
D	14-jul	Aniversario Chicahuac Ollin Tijuana	Palacio Municipal, Tijuana, B.C.
C	13-ago	Día de Resistencia Indígena	Centro Ceremonial Colonia 89 y monumento a Cuauhtémoc, Ensenada, B.C.
A	18-ago	Manifestación por abuso a comunidad Kumiai	Zona Centro, Tijuana, B.C.

A) Nitivistas B) Sincréticas C) Históricas D) Aztecas

FUENTE. Elaboración propia con información proporcionada por el grupo *Mexicayotl*.

este trabajo. Aunque el calendario ritual que establece cada grupo se rige por diferentes marcos temporales, calendarios religiosos católicos, ciclos de la naturaleza, ciclos de la vida, eventos históricos, actuales y míticos, los danzantes construyen una articulación de dimensiones a partir de su reinención de la tradición y las integran en su manera particular de calendarizar el tiempo ritual. Aunque se manifiesten diferentes formas de organizar el calendario ritual en los tres casos de estudio, también hay celebraciones de danza azteca en las que convergen y de las que participan de manera simultánea, lo que los reafirma como parte de una misma comunidad imaginada.

Como lo mencioné anteriormente, aunque los motivos de las celebraciones rituales de los grupos de danza en otros contextos podrían tomar sentidos cívicos (natalicio de Cuauhtémoc), culturales (el día de muertos) e incluso políticos (levantamiento del EZLN), en el contexto ritual el motivo de la celebración se vincula con lo sagrado/ancestral. Este proceso en gran medida tiene que ver con la sacralización del espacio en el que se realiza el ritual, a través de la instrumentalización de los símbolos y las formas de orientar el espacio en relación al orden del cosmos, como detallaré con más precisión en el siguiente apartado.

LA SACRALIZACIÓN DEL ESPACIO RITUAL

Desde una perspectiva religiosa, el mundo no es homogéneo de manera espacial, ya que hay lugares que son sagrados o se pueden sacralizar haciéndolos cualitativamente diferentes de cualquier otro espacio. Eliade (1981) plantea que el ritual es el medio a través del cual se construye un espacio sagrado, y es eficiente en la medida que produce la obra de los dioses. Para el autor, la consagración de un territorio equivale a su cosmización, construir o instalarse en un territorio teniendo como guía la orientación espacial a través de un centro y los cuatro puntos cardinales, es una manera de construir el espacio a imagen del universo y por tanto consagrarlo.

La idea de correspondencia entre el mundo y el cosmos también es secundada por Berger (1999), quien plantea que la legitimación a la que apela la religión, se sustenta en la concepción de la relación entre la sociedad y el cosmos, como una relación entre un microcosmos y un macrocosmos (Berger, 1999, p. 58). Para Berger (1999) la cosmización del mundo, implica la identificación de este mundo humanamente significativo como un reflejo o una derivación del cosmos en sus estructuras fundamentales, esto le dota de un sentido de trascendencia a la existencia humana, la cual tienen lugar en espacios y tiempos regidos por el orden cósmico. Desde esta perspectiva, la orientación del espacio durante el ritual, adquiere la facultad para sacralizar tanto el mundo como a los participantes del ritual, al sustentarse en creencias que supone fundamentadas en el orden del cosmos. De esta manera, legitima a las instituciones sociales, como los colectivos de danza y vuelve trascendente lo humano (los motivos de las celebraciones rituales de la tradición, ya sean históricas, aztecas, sincréticas o nativistas) al colocarlo dentro de un marco de referencia cósmico y sagrado en el contexto ritual.

La mayoría de las celebraciones rituales en las que participan los danzantes, inician con una apertura o pedimento de permiso (a las fuerzas creadoras, a los ancestros y/o a la naturaleza) orientado en los cuatro puntos cardinales (oriente, poniente, norte y sur), y un centro que se desdobla en dos direcciones, arriba (al cielo) y abajo (a la tierra). Este proceso de apertura tiene el propósito de enlazar el espacio ritual con el orden cósmico y orientarlo en relación a los mitos de creación, vida y transformación de acuerdo a la cosmovisión de la tradición.

Por ejemplo, oriente y poniente representan las direcciones por donde nace y se oculta el sol; el norte es el lugar mitológico hacia donde se van las ánimas de los fallecidos, es el lugar de los muertos, del reposo y la transformación, así como el poniente, es la dirección hacia la que van los que mueren en batalla o las mujeres que mueren en el momento del parto; y el sur representa el lugar de los guerreros y de la voluntad. Finalmente, arriba hace referencia al sol, la luna, el cosmos en general y abajo a la tierra, la vida,

la fertilidad. Para algunos grupos de danza cada rumbo está asociado con un personaje de la mitología azteca, con un elemento específico de la naturaleza y con alguna cualidad humana.

Aunque la forma de iniciar el ritual puede variar en cada colectivo, la mayoría realiza el pedimento de permiso sahumando a cada rumbo con el aroma de salvia y copal, con el sonido del tambor y caracol. Algunos otros además de lo anterior, verbalizan (en español o en náhuatl) la petición de permiso a cada uno de los rumbos, e invocan a los personajes mitológicos e históricos, así como a los elementos de la naturaleza con los que relacionan cada dirección. Al final de cada celebración, se hace un agradecimiento a cada una de las direcciones para cerrar el ritual. Tanto el pedimento de permiso al inicio de cada ritual, como el agradecimiento al final, son parte del proceso de transición del espacio ordinario al sagrado y viceversa cuando se concluye el ritual.

Por otro lado, la disposición de las personas formando un círculo en el contexto ritual, también se relaciona con el orden del cosmos o la naturaleza; para algunos grupos esta disposición de los cuerpos evoca al orden del cosmos y el sistema solar, los planetas representados por los danzantes que se mueven alrededor del sol, el cual es representado con el fuego ritual al centro del círculo, al lado del cual se coloca una ofrenda con símbolos que representan los elementos agua, aire y tierra.

Ordenar el espacio ritual en torno a la dirección de los puntos cardinales y un centro que se desdobra en la dirección arriba y abajo, así como realizar una apertura y cierre que se rige por esta orientación, además de la presencia de ciertos símbolos rituales que representan elementos de la naturaleza y el acomodo de las personas en círculo, son algunos de los aspectos a través de los cuales el espacio ritual se sincroniza con el orden del cosmos y se transforma, de un lugar profano a uno sagrado.

LOS SÍMBOLOS EN EL CONTEXTO RITUAL DE LA DANZA

Como lo mencioné anteriormente, los grupos de danza dotan de un sentido sagrado al espacio ritual a través de diferentes vías,

primero la cosmización del espacio en función de la orientación en relación a los cuatro puntos cardinales y el centro que vincula el cielo con la tierra; y segundo, a través de los significados y la instrumentalización que se hace de los símbolos en el espacio ritual, el cual se sacraliza al enlazarse con la naturaleza, el cosmos y lo ancestral. Por ejemplo, durante el ritual de danza se utilizan símbolos como el sahumador, para purificar el lugar con el aroma de salvia y copal, a través del sonido del caracol se hace el llamado a los ancestros para que guíen y protejan a los participantes y el sonido del tambor evoca el latido del corazón de la tierra.

Para Turner (1999, p. 21) el símbolo es la unidad más pequeña del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta, pueden ser objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades en un contexto ritual, de las que se piensa que recuerdan o representan de forma natural algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, por asociación de hecho o de pensamiento. Generalmente los símbolos presentes en el ritual de danza (emblemas, elementos de la naturaleza e instrumentos musicales), más que percibirse como objetos, son percibidos como sujetos vinculados a seres ancestrales y a su vez se consideran sagrados. Por ejemplo, el fuego del sahumador es considerado un abuelo, la esencia más antigua; el tambor representa al venerable anciano, ya que tradicionalmente se hace de un tronco ahuecado de árbol; y las flores son la manifestación de la vida, la fertilidad y la madre tierra.

De acuerdo con Turner (1999) el símbolo se convierte en un factor de acción social y se asocia con los intereses, propósitos y fines humanos, es decir, los símbolos generan el estado dinámico de los rituales. Los participantes actúan a través de la utilización de símbolos y los significados que estos tengan en el contexto ritual, guían las acciones, las actitudes e incluso las experiencias de los participantes.

Turner (1999) señala que hay símbolos dominantes, los cuales tienden a convertirse en focos de interacción, los grupos se movilizan en torno a ellos y les añaden otros elementos simbólicos para organizar santuarios compuestos. Una de las propiedades

de este tipo de símbolos es la polarización de sentido, compuesta por un polo sensorial, el cual se relaciona con el sentido del símbolo que puede provocar deseos y sentimientos; y otro ideológico que tiene que ver con la ordenación de normas y valores, que guían y controlan a las personas como miembros de los grupos y las categorías sociales (Turner, 1999, p. 31).

Varios de los símbolos dominantes en los rituales de la danza, generalmente están colocados en un altar al centro del círculo, como el sahumador, el caracol y el tambor, cada uno de los cuales representa un elemento de la naturaleza (fuego, viento y tierra). El significado que adquieren en este contexto evoca en los participantes una actitud de respeto y motiva la interacción entre ellos. Por ejemplo, los participantes sincronizan su movimiento corporal al seguir los ritmos del tambor en una danza; para poder participar del ritual, todos los asistentes deben ser sahumados con el aroma de la salvia y el copal, como parte del proceso de purificación y sacralización corporal; el sonido del caracol acompaña el llamado a los guardianes de cada rumbo en la apertura y el cierre ritual, lo cual evoca en los danzantes una actitud de respeto y veneración. La instrumentalización que se hace de estos símbolos durante el ritual, estimula los sentidos (visual, auditivo y olfativo), generando emociones, deseos, motivaciones y actitudes vinculadas a la noción colectiva de lo sagrado/ancestral.

Por tanto, el mundo vivido y el mundo imaginado, fusionados en el acto ritual por una sola serie de formas simbólicas, llegan a ser el mismo mundo y producen así esa idiosincrática transformación de la realidad (Geertz, 2003, p. 106). Desde esta perspectiva, el espacio, el tiempo y los participantes de ritual son sacralizados y enlazados con lo ancestral a partir de orientarse en el mundo ritual en torno a un sistema de símbolos, el cual es intersubjetivamente significado.

Geertz (2003) plantea que la religión es un sistema de símbolos que fusiona el *ethos* (el carácter, el tono, la calidad de la vida, el estilo moral y estético de un pueblo) con la cosmovisión, en la que está contenida la concepción de la naturaleza, de la

persona y de la sociedad. De acuerdo con el autor el sistema de símbolos que constituye a una religión es modelado en los rituales, ya que todo rito religioso abarca la fusión simbólica de *ethos* y cosmovisión (Geertz, 2003, p. 107). Desde su perspectiva, los símbolos son contenedores de significados y las motivaciones, actitudes, sentimientos que estos generan entre quienes participan en un ritual, son resultado de la apropiación colectiva de un sistema organizado e integrado de símbolos.

Aunque los grupos de danza azteca están conformados por personas que tienen trayectorias individuales, con creencias y prácticas que responden a su experiencia de vida, el sistema de símbolos y significados sobre los cuales se desarrollan los rituales en la tradición de la danza, requiere recrearse dentro de la colectividad durante el ritual. De tal manera que la apropiación colectiva de este sistema permita orientar las conductas, actitudes y sentidos que se le confiere al ritual y los símbolos que lo constituyen. Por tal razón, un sistema de símbolos organizado, integrado y legitimado dentro del colectivo, actúa como un sistema de significados en la experiencia ritual que refleja la cosmovisión y el *ethos* de un grupo.

Sin embargo, las similitudes y diferencias entre los grupos que forman parte de este estudio, en torno al sistema de símbolos y significaciones que apropian, dan cuenta de las características particulares de cada colectivo en función del *ethos* y la cosmovisión que recrean en el contexto ritual. Con la intención de dar cuenta de sus similitudes y diferencias, a través de las cuales se delinearán algunos rasgos del *ethos* de cada grupo y su cosmovisión en la tradición, en el siguiente cuadro describo algunos de los símbolos dominantes en la tradición de la danza y los usos que se hace de estos en las celebraciones rituales, así como los significados que adquieren para cada uno de los grupos analizados en este trabajo.

Algunas de las similitudes de los significados atribuidos a cada símbolo, es que todos están asociados con la naturaleza y con los ancestros, lo cual además de dotarles de un sentido sagrado, les permite sacralizar el contexto ritual. Sin embargo, cada

uno de los símbolos además de representar algo en sí mismos, son instrumentalizados por los encargados de custodiar el elemento ritual, quienes ejecutan una acción a través de ellos, tocar el tambor, la mandolina, hacer sonar el caracol, encender la brasa del sahumador y quemar las esencias naturales. Lo que se produce a través de la instrumentalización del símbolo (sonido, humo, aroma, entre otras cosas), genera la interacción entre los participantes del ritual, por esto pueden ser identificados como símbolos dominantes.

Sin embargo, los significados diferenciados que adquieren los símbolos en el contexto ritual, delinean las experiencias rituales de los danzantes y, por tanto, su *ethos*. Para el grupo *Chicahuac* cada uno de los símbolos está claramente vinculado con los ancestros, ya sea porque los representan o porque a través de ellos se les llama. Mientras que, para *Mexi'cayotl*, los símbolos reafirman el sentido sincrético de la tradición, la concha no es vista como un instrumento europeo, sino como una creación indígena que conserva la sabiduría y el conocimiento ancestral. Finalmente, para el grupo Cuauhtémoc, los símbolos además de tener una función en el espacio ritual y generar la interacción entre los participantes, también pretenden captar la atención de los otros que observan el ritual, lo cual da cuenta de la importancia que adquiere para este grupo involucrar a la comunidad en general en el proceso de reivindicación y fortalecimiento de la identidad colectiva en la tradición.

Las celebraciones de la tradición de la danza, están integradas por diferentes fases, en las que la realización de la danza constituye sólo una de ellas. Una celebración completa además de la danza, incluye otras prácticas colectivas, como velaciones, peregrinaciones-marchas y en algunos casos temazcales. Aunque existen diferencias en las formas en que cada colectivo organiza y lleva a cabo las celebraciones de la tradición, éstas generalmente son realizadas durante dos días, en el primero se realiza el ritual nocturno de la velación o el temazcal (dependiendo del grupo) y en el segundo día se realiza al amanecer una peregrinación o marcha y posteriormente la danza. En las diferentes fases están pre-

CUADRO 4
SÍMBOLOS/OBJETOS RITUALES Y SUS SIGNIFICADOS EN LA TRADICIÓN DE LA DANZA

<i>Símbolo ritual</i>	<i>Descripción</i>	<i>Mexicáyotl</i>	<i>Cuaubtémoc</i>	<i>Chicabhuac Ollin</i>
Sahumador o <i>popoxcomitl</i>	Recipiente de barro en el que está contenido carbón encendido, es utilizado para quemar resina de copal y plantas consideradas medicinales y sagradas. Permanece encendido durante toda la celebración ritual. Generalmente es custodiado por mujeres, quienes reciben el cargo de malinches o sahumadoras.	Representa al abuelo fuego. El humo del copal purifica el espacio ritual y todo lo contenido en él. A través del humo que des-pide la quema de plantas medicinales, se elevan a dios las oraciones de los danzantes.	Representa el elemento fuego, por el carbón encendido; al viento por el humo y a la tierra por las plantas o resinas naturales que se queman. El humo es utilizado para limpiar de energía negativa y a los participantes.	El fuego contenido en el sahumador representa a la esencia antigua, el abuelo fuego. El humo que des-pide de la quema del copal, funciona como mediador entre la tierra y el cielo, la materia y el espíritu, trans-porta las oraciones de los danzantes al ámbito de lo divino. Purifica y protege el espacio y a los participantes
Mandolina o concha	Guitarra tradicionalmente elaborada con una concha de armadillo; a través de este instrumento se preservaron los ritmos de la danza, cuando durante la invasión europea se prohibió el uso del tambor.	La función de este instrumento es guiar los ritmos de la danza y de las alabanzas. Para varios de los danzantes hay una simbología oculta en	No utilizan este instrumento ritual. Al identificarse con la vertiente de la mexicanidad, buscan recuperar los instrumentos musicales prehispánicos y consideran que la concha es la adaptación de una guitarra europea, que fue elaborada cuando prohibieron el uso del tambor durante la invasión.	

CUADRO 4 (CONTINUACIÓN)

<i>Símbolo ritual</i>	<i>Descripción</i>	<i>Mexi'tayotl</i>	<i>Cuaubtémoc</i>	<i>Chicabnuac Ollin</i>
<p>Tambor o <i>buebnuel</i></p>	<p>Usualmente es elaborado con un tronco de madera ahuecado, en una de las extremidades se coloca un parche de cuero y la otra tiene tres patas sobre las cuales se sostiene. Su sonido representa el latido del corazón de la tierra.</p>	<p>la concha, resultado del sincretismo de la religión católica con las tradiciones indígenas.</p> <p>El sonido representa el latido del corazón de la tierra</p>	<p>Además de ser un enlace con el latido del corazón de la tierra, también es utilizado para captar la atención de los espectadores durante las marchas o las manifestaciones en las que participa el grupo. A través del sonido del tambor se llama a la identidad ancestral de los danzantes y espectadores.</p>	<p>Representa a los ancestros "ancianos" manifestados en la naturaleza, como los árboles. El sonido del tambor representa el latido del corazón de la tierra.</p>
<p>Caracol o <i>atecocolli</i></p>	<p>Consiste en una caracola o concha marina</p>	<p>El sonido hace el llamado a las ánimas conquistadoras de los cuatro vientos</p>	<p>Es la representación del agua y el interior de la concha del caracol representa la esencia femenina, de donde sale la vida. Es utilizado para hacer un llamado, no sólo a los ancestros, sino a los espectadores de las marchas en las que participan.</p>	<p>Es la representación del viento. Al interior de la caracola marina se forma una espiral y el sonido que se produce a través de ella, hace que viaje al infinito y llame a los ancestros.</p>

FUENTE. Elaboración propia con información proporcionada por los grupos de estudio.

sentos los símbolos dominantes anteriormente mencionados, a través de los cuales se sacraliza el tiempo y el espacio ritual.

Las características que adquieren las fases a través de las cuales cada grupo lleva a cabo la celebración ritual (velación-temazcal, peregrinación-marcha y danza), dan cuenta de las formas particulares en que cada cual recrea la tradición desde un linaje creyente específico. Por tanto, el análisis de fases del ritual, en función de los ejes tiempo-espacio, así como de los símbolos presentes en él (objetos, conductas, actitudes, emblemas), permite profundizar en el sistema de prácticas y creencias en torno a la noción de lo sagrado y lo profano en cada uno de los colectivos, en los cuales se fundamenta su linaje creyente y por medio de los cuales recrean su identidad colectiva. En el siguiente apartado voy a describir de manera comparativa las características que adquieren las fases que conforman los procesos rituales, con el propósito de dar cuenta de las similitudes y diferencias en las que cada colectivo recrea su linaje creyente.

PROCESOS RITUALES EN LA TRADICIÓN DE LA DANZA

Aunque es posible identificar diferencias en los procesos rituales de los tres grupos analizados, es posible identificar algunas fases similares, por ejemplo, el primer día realizan un ritual de preparación que puede ser velación o temazcal, al amanecer del día siguiente una peregrinación o marcha y culminan la celebración con el ritual de la danza. Sin embargo, dependiendo de la celebración, algunas de estas fases pueden variar incluso en el mismo grupo.

En la primera fase de la celebración, algunos grupos realizan durante la noche el ritual de velación. Este ritual tradicionalmente (para los concheros, los concheros-aztecas, así como algunos grupos de la mexicanidad que preservan este ritual) tiene el propósito de trabajar la parte espiritual de la celebración, a través de hacer el llamado a las ánimas de los jefes que han fallecido por medio de alabanzas religiosas, el encendido de velas, el trabajo de la flor, el humo de la salvia y el copal que se quema

en los sahumeros y al finalizar el ritual se limpia a los asistentes con bastones de flores. En general, tiene el propósito de preparar espiritual y físicamente a quienes participarán al siguiente día en el ritual de la danza, así como pedir la guía y la protección de las ánimas de jefes de tradición que ya fallecieron.

En el grupo *Mexi'cayotl* la velación es realizada en la forma tradicional conchera-azteca. Hay un altar en el que están contenidos símbolos religiosos católicos como crucifijos e imágenes de santos, fotografías de los jefes de la tradición que les han antecedido, así como también hay emblemas aztecas, imágenes o bultos de personajes de la mitología azteca y los estandartes de los grupos asistentes. En dicho altar se encuentran el sahumador, los caracoles, velas y flores.

FOTO 19
CONCHAS Y MANDOLINAS
EN LA VELACIÓN



FOTO 20
SAHUMADOR RODEADO
DE FLORES



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Santa Paula, Ca., junio de 2012.

Durante toda la noche se entonan alabanzas religiosas en español, acompañadas del sonido de las conchas o mandolinas, algunas de las alabanzas son elegidas libremente por los participantes, pero hay momentos en que específicamente se cantan algunas de ellas. Por ejemplo, generalmente la velación se inicia con una alabanza con la que se hace el llamado de las ánimas (jefes de la tradición que han fallecido), mientras tanto se realiza el encendido de velas, las cuales representan a las ánimas que se invocan con el canto, también hay alabanzas especiales para el momento en que se trabaja la flor o se hace la limpia de los

asistentes con los bastones; asimismo, hay alabanzas específicas que se realizan el segundo día de la celebración, frente al altar antes de iniciar la danza o al terminar toda la celebración ritual.

En las alabanzas que realizan durante la velación hacen mención de varios aspectos religiosos católicos, como Salve, cruz bendita, dulce madre mía y corazón santo, algunas de estas alabanzas fueron aprendidas de los danzantes concheros en México, por chicanos como Aloista y Juan Ferrera. Sin embargo, varias de ellas fueron modificadas con temáticas chicanas en el contexto estadounidense. El capitán del grupo *Mexi'cayotl* comenta en relación a las modificaciones en una alabanza “nuestro señor Jesucristo, ya se nos fue pal Calvario con su corona de espinas ya se nos fue pal calvario, fue cambiada a Nuestro señor Quetzalcóatl, ya se nos fue pa los mares, su barco de serpientes se retiró pal oriente, hablando de la despedida y ahora el regreso de Quetzalcóatl aquí a *Aztlán*, símbolos de la cultura indígena”.¹⁴⁴

El líder del grupo comenta que durante la velación se hace el trabajo de la medicina de las flores, se coloca un tendido de flores frente al altar con la forma de los cuatro rumbos cardinales, luego se levantan las flores y se viste el santo súchil o Xóchitl.¹⁴⁵ Las flores se cargan de la energía que se genera en la ceremonia y la presencia de las ánimas, con ellas se adorna unos bastones, con los que al final se limpia (energéticamente) a los asistentes.

En el caso del grupo Cuauhtémoc, generalmente no participan en velaciones. Sólo dos de las celebraciones que organizan incluyen este ritual y sus características difieren en gran medida de la forma en que es realizado en *Chicahuac* y *Mexi'cayotl*, quienes dotan de un sentido espiritual a este ritual. La velación para Cuauhtémoc es informativa y educativa, una de las velaciones que se realiza es en la ceremonia en honor al abuelo Cuauhtémoc. En la primera parte de la velación, un grupo de danzantes

¹⁴⁴ (M. Aguilar, comunicación personal, enero de 2012).

¹⁴⁵ Palabra en náhuatl que se interpreta como flor. El santo súchil o Xóchitl es una estructura con forma de custodia o cruz, que también representa los cuatro puntos cardinales y es adornada con flores durante la velación.

FOTO 21
ALTAR DE VELACIÓN AL SANTO NIÑO DE ATOCHA



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Santa Paula, Ca., junio de 2012.

está encargado de hacer una presentación de la información sobre la historia de Cuauhtémoc y su liderazgo en el pueblo mexicana, posteriormente otro pequeño grupo organiza una actividad en la que los asistentes concursan en equipos respondiendo preguntas acerca de la información histórica que se acaba de compartir. Para finalizar, proyectan un video realizado por ellos mismos, el cual contiene el proceso de organización de la ceremonia, el involucramiento de la comunidad en general en este proceso, así como el sentido que adquiere para los danzantes celebrar a Cuauhtémoc, ya que este personaje es un ejemplo de liderazgo para el colectivo.

Por su parte, el grupo *Chicahuac*, aunque no realiza velaciones para las celebraciones que organiza, si participa en algunas realizadas por grupos que también se identifican en la vertiente de la mexicanidad. En estas velaciones, el altar además de contener los símbolos rituales de sahumador, caracol, tambor y velas, generalmente tiene emblemas de la mitología azteca como imágenes o bultos que representan a *Coatlicue* o *Miquiztli*,¹⁴⁶ dependiendo de la celebración.

También se realiza un trabajo con las flores, en vez de crear con las flores la “santa forma”¹⁴⁷ como sucede en las velaciones concheras, en las velaciones de la mexicanidad se representa con las flores el símbolo del ollin (movimiento) y ocasionalmente se hace otra forma que representa los cuatro puntos cardinales como están representados en el códice Ferjérváry Mayer. Con las flores utilizadas para representar estas figuras, al final del ritual se arman los bastones y se hace la limpia de los asistentes. Los cantos que se realizan generalmente son interpretados con tambor y varios de ellos son entonados en lenguas nativas, como náhuatl, *lakota* y *navajo* (dependiendo de los asistentes), así como también algunos en español. El tipo de cantos que se realizan depende completamente de la elección de los asistentes, no hay un orden específico de cantos o alabanzas como ocurre en las velaciones concheras-aztecas.

Otro ritual que en algunos grupos sustituye la velación, es el temazcal. Aunque algunos de los miembros del grupo Cuauh-témoc y *Mexi'cayotl* participan de manera individual en rituales de temazcal, éste no constituye una fase de las celebraciones rituales en las que los colectivos participan, excepto para el grupo *Chicahuac*. Para este último grupo, el ritual nocturno de temazcal constituye la forma de preparación espiritual y física que antecede al ritual de la danza. Es un ritual apropiado de la tradición *lakota*, consiste en una especie de cabaña para sudar que

¹⁴⁶ *Coatlicue*, la de faldas de serpiente, representa la madre tierra. *Miquiztli*, el señor de la muerte, representa el reposo y la transformación.

¹⁴⁷ Se hace el tendido de la flor formando una figura que representa los cuatro puntos cardinales y un círculo.

FOTO 22
LA SANTA FORMA (AL CENTRO) EN VELACIÓN



FOTO 23
EL SÍMBOLO DE *OLLIN* EN LA DANZA



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, (de izquierda a derecha) Los Ángeles, Ca., febrero de 2012 y Tijuana, B.C., julio de 2012.

representa el vientre de la madre tierra y que conduce al renacer espiritual de los asistentes.

Los elementos rituales presentes son rocas calientes, agua, tabaco algunas plantas sagradas que se queman en las rocas para purificar a los asistentes y para elevar al cosmos las oraciones de los participantes. El ritual está a cargo de un guía, el cual conduce a los asistentes en el proceso de purificación, a través del vapor que se genera con el agua y las rocas calientes, el llamado a las ánimas (guardianes, guías espirituales) para que asistan al ritual, así como designar los momentos para que cada cual realice su rezo a través de la palabra o el canto (en lenguas nativas o en español).

La segunda fase de la celebración se realiza al amanecer del siguiente día, generalmente se lleva a cabo una marcha o peregrinación, a través de la cual se hace un recorrido desde el lugar en el que se realizó la velación (o cuando no han hecho velación, desde el punto donde se congregan los danzantes en la mañana) al punto donde se realizará el ritual de la danza. Esta fase del ritual tiene el propósito de establecer un puente simbólico entre los dos lugares, a través de la instrumentalización de los símbolos, sahumando el camino, sonando el caracol y el tambor, ejecutando los pasos de las danzas, cantando y/o verbalizando frases (consignas, el nombre de algunos jefes de la tradición, de personajes de la mitología azteca o personajes históricos) durante el trayecto.

En el grupo *Mexi'cayotl*, antes de iniciar la peregrinación, se realizan algunas alabanzas frente al altar que se formó durante la velación de la noche anterior. La peregrinación está encabezada por los estandartes de los grupos asistentes a la celebración ritual (los cuales generalmente tienen las imágenes de los santos patronos de cada colectivo), seguida de las sahumadoras y los portadores de bastones de flores y caracoles. Después de estos generalmente hay dos columnas de danzantes. Al frente de los danzantes están los que tocan el tambor, quienes van guiando los ritmos de las danzas que se ejecutan en el trayecto. Ocasionalmente, durante el trayecto se entonan algunas alabanzas acompañadas de mandolina, así como también se nombran a las ánimas de los jefes de la tradición.

FOTO 24
ESTANDARTES EN LA PEREGRINACIÓN CONCHERA-AZTECA



FOTO. 25
MARCHA EN HONOR A CUAUHTÉMOC, LOS ÁNGELES, CA., 2012.



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., febrero de 2012.

En el grupo Cuauhtémoc esta fase se identifica como marcha, la cual está encabezada por las banderas nacionales que representan al colectivo (México, Guatemala, El Salvador, *Anáhuac* y *Aztlán*), seguidas de los sahumadores, bastones de flores y bastones que representan a las personas fallecidas al cruzar la frontera y caracoles; después los tambores y dos columnas de danzantes. En el trayecto se ejecutan diferentes danzas, y ocasionalmente la marcha se detiene para formar un sólo círculo y realizar una coreografía de danza en el cruce de algunas calles. Las danzas se van intercalando con la verbalización de consignas políticas, así como también varios de los asistentes portan pancartas que denuncian o demandan alguna problemática social.

En el caso del grupo *Chicahuac*, las peregrinaciones en las que participa son similares a las realizadas por el grupo *Mexi'cayotl*, con la diferencia de que la simbología es de tipo azteca. Están encabezadas por los tambores, seguidos por las sahumadoras, los bastones de flores, los estandartes o *pantli*, caracoles y dos columnas de danzantes. En el trayecto se ejecutan diferentes danzas y ocasionalmente se avanza con el paso de camino.

En el caso de la celebración en honor a Cuauhtémoc en Tijuana, aunque la danza se realiza en el mismo lugar que la velación, se hace una peregrinación a su monumento, en el que se dejan como ofrenda los bastones de flores que se hicieron durante la velación y se sahúma el lugar para sacralizarlo, los líderes de las agrupaciones toman la palabra y se realizan algunos cantos y danzas antes de continuar la peregrinación al lugar donde se concluirá con el ritual de la danza.

Finalmente, la última fase está compuesta por el ritual de la danza, para su realización los danzantes forman un círculo y los símbolos rituales (sahumador, caracoles, tambores) generalmente se colocan al centro, formando un altar u ofrenda. Quienes portan algún estandarte, bandera o *pantli* se colocan en un círculo interno, mientras que los demás danzantes forman un círculo exterior. En este ritual se hace una apertura a los cuatro puntos cardinales, arriba al cielo y abajo a la tierra, que consiste también en la sacralización del lugar con el humo de copal, sonido de caracol y tambor;

Foto. 26
 MARCHA EN HONOR A CUAUHTÉMOC



Foto 27
 OFRENDA A CUAUHTÉMOC



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, (de izquierda a derecha) Ensenada y Tijuana feb. de 2012.

para finalizar se hace un cierre dirigiéndose a los mismos rumbos. El ritual de la danza dura aproximadamente cinco horas, generalmente con un periodo intermedio de descanso. A través de las coreografías, la estética y la instrumentalización de los símbolos rituales durante el ritual de danza, se enlazan con la naturaleza, los seres ancestrales, el poder de animales o personajes considerados sagrados, dependiendo de la danza que se ejecuta.

FOTO 28
RITUAL DE DANZA EN EL AÑO NUEVO MEXICA



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, San José, Ca., marzo de 2012.

En los rituales de danza que participa el grupo *Mexicayotl*, se nombran algunos cargos: primera palabra quien estará encargado de la organización general, los tiempos y las formas de llevar a cabo el ritual y la segunda palabra a quien apoyará y acordará

con la primera palabra la logística; la tercera palabra corresponde a quien estará encargado de designar a los asistentes los turnos para guiar una danza. Finalmente hay dos cargos más, un hombre y una mujer encargados de la disciplina, quienes serán los responsables de dar permisos a los asistentes para salir o entrar al círculo de danzantes; así como también las sahumadoras estarán recibiendo con el humo de copal a quienes se van incorporando durante el ritual.

Esta forma de organización durante el ritual de danza, también está presente en el grupo *Chicahuac*, pero a diferencia de *Mexi'cayotl* que participa en rituales que sólo se realizan coreografías de la danza azteca, *Chicahuac* ha participado en celebraciones rituales de danza en las que se invita a grupos de danzantes yaquis o *yoremes* que en la fase media del ritual realizan algunas coreografías de sus danzas nativas. El grupo Cuauhtémoc, aunque también realizan la danza con la disposición de los asistentes formando un círculo, el altar no siempre está colocado al centro, sino en el rumbo este del círculo, por donde sale el sol. Por ese rumbo se recibe a los participantes que se van incorporando en el transcurso del ritual. En el altar está colocada una ofrenda de flores y maíz, el sahumador, el caracol, así como la imagen del personaje histórico en honor de quien se realiza la celebración, como Zapata o Cuauhtémoc.

La primera parte del ritual de danza en el grupo Cuauhtémoc, está liderada por el fundador del movimiento, quien va guiando las diferentes danzas que se realizan. Posteriormente convoca a los líderes de los grupos asistentes para que elijan a las personas que llevarán los cargos de guiar las danzas y dar los permisos para entrar y salir del círculo durante el ritual. En este grupo, además de realizarse las danzas, durante la celebración se verbalizan consignas y se portan pancartas de demanda social, política y cultural.

Como hemos visto en las descripciones anteriores, el grupo *Mexi'cayotl* muestra un apego mayor a las formas tradicionales (concheras) en que son llevadas a cabo las celebraciones rituales, a diferencia de los otros dos grupos, quienes han ido incorpo-

rando elementos novedosos a las celebraciones. Tales como la verbalización de consignas políticas y el carácter informativo de las velaciones en el caso del grupo Cuauhtémoc; y la apropiación del ritual del temazcal y los cantos en lenguas nativas del grupo *Chicahuac*, por mencionar algunos. Dichas modificaciones a las formas tradicionales de llevar a cabo las celebraciones rituales, dejan ver que las vertientes diferenciadas en las que cada colectivo se posiciona dentro de la tradición, se reflejan no sólo a nivel de creencias, sino también en las prácticas y los sentidos que éstas adquieren para quienes participan. Lo cual da cuenta de la tradición como algo vivo, dinámico que se reelabora constantemente por los participantes, en contraposición con la idea de la tradición como estática e inmutable a través del tiempo.

CONCLUSIONES

Como lo planteé al inicio de este capítulo, los grupos de danza azteca pueden constituir un medio para salir de la religión en términos históricos, hacia una nueva forma de religiosidad en la sociedad contemporánea. La postura en la que cada uno de los grupos de danza se define en torno al sincretismo entre la religión católica y la tradición, toma sentido en función de la recreación que hacen e imaginan de su pasado ancestral. Las ideas en torno al origen de la tradición son relevantes en este sentido, ya que para unos el origen está en un pasado que fue irrumpido, transformado y borrado a través de la colonización, el cual ellos buscan reinventar, especialmente en la vertiente de la mexicanidad. Mientras que para otros está en lo que se ha logrado preservar a través de la transformación de la tradición en el tiempo, los cuales apuestan más a la reinterpretación de un sincretismo entre lo católico y lo indígena, como sucede en la vertiente conchero-azteca y en algunos casos en la nueva mexicanidad.

Sin embargo, una y otra manera de apropiarse de la tradición en las sociedades contemporáneas, implican procesos de revitalización e invención a través de los cuales los sujetos configuran nuevas

formas colectivas de dar sentido al mundo y a su existencia, en el marco de sociedades plurales en las que los procesos de homogeneización estatal, política, cultural y religiosa, cada vez son más cuestionados y retados por las formas alternas de vivirse en la sociedad.

Por tanto, la identificación con la visión sincrética de la tradición en el caso de *Mexi'cayotl*, toma sentido en un contexto que no es hegemónicamente católico, su identificación con una tradición sincretizada les permite por un lado tener una postura alterna a la religión histórica del catolicismo, pero sin desvincularse del papel que ésta desempeña en la identidad de los mexicanos en el contexto estadounidense. Entendido el vínculo con lo católico como un medio para afirmar su identidad de origen anclada en lo mexicano, en un contexto que hegemónicamente es de religión protestante. Asimismo, este vínculo con lo sincrético de la tradición, les permite construir lazos con una comunidad más amplia que no se concreta a los grupos de danza azteca, sino que, por un lado, se extiende a la comunidad católica de ascendencia mexicana en Estados Unidos y por otro, los legitima como parte del linaje de los grupos concheros-aztecas en México.

Para los danzantes de *Mexi'cayotl*, los símbolos religiosos católicos siguen teniendo sentido en su forma de vivir la religiosidad en la tradición, pero bajo significados alternos a los que plantea la institución religiosa católica. Ya que más bien se enfocan en el significado que adquieren en el sincretismo con la cosmovisión prehispánica y el peso cultural que tienen los emblemas religiosos católicos en la identidad de los mexicanos en el contexto estadounidense. En este sentido, la religiosidad de este colectivo se define en la convergencia de lo católico, lo indígena y lo chicano en su forma de recrear la tradición.

En el caso del grupo Cuauhtémoc, a pesar de estar en Estados Unidos no responden a la misma lógica que el grupo *Mexi'cayotl*. Pues para ellos su origen cultural más que estar en el catolicismo sincretizado de la tradición, está en los aspectos prehispánicos y autóctonos de la misma, vinculado con la vertiente de la mexicanidad. Esta forma de recrear su identidad, también logra di-

ferenciarlos como colectivo en el marco de la sociedad multicultural estadounidense. Pero en el caso de este grupo, hay otro elemento que incide en su forma de recrear la tradición en este contexto, que tiene que ver con la posibilidad de ejercer un reclamo de derechos y de reconocimiento a la diferencia, a través de la pertenencia a un grupo minoritario. Por tanto, la tradición resulta un medio para generar cohesión social entre quienes se viven como pertenecientes a una minoría étnica y esta cohesión les permite solidarizarse en la lucha por la defensa de sus derechos e intereses comunes en el contexto estadounidense.

A través del sentido político-cultural que el grupo Cuauhtémoc atribuye a la tradición, pretende, por un lado, fortalecer la identidad cultural de las personas de ascendencia latinoamericana en el contexto estadounidense y por otro, hacer visible la desigualdad que viven las minorías étnico-culturales en Estados Unidos. La cual no sólo se manifiestan con una postura político-ideológica de izquierda o revolucionaria, sino que, al ser manifestado a través de la apropiación de símbolos, rituales, creencias y prácticas vinculados a la tradición de la danza, construye un linaje creyente y una visión del mundo para las personas con un origen cultural común. Aunque el grupo no se defina como religioso, ni espiritual, se vuelve una fraternidad de asociación voluntaria que comparte un linaje creyente.

En el caso de *Chicahuac*, su origen cultural está en lo que antecede a la colonización, en lo autóctono y lo prehispánico de la cultura mexicana, pero a diferencia del caso de Cuauhtémoc, ellos se pronuncian como inclusivos de diferentes tradiciones nativo americanas en su forma de recrear la tradición. Por otro lado, es importante señalar que en el contexto mexicano la religión católica es hegemónica, por tanto, desvincularse de este referente religioso a través de una forma esencializada de apropiar la tradición, les permite construir fronteras identitarias (Barth 1976) con relación a otras formas de espiritualidad en México, especialmente entre los no indígenas.

Sin embargo, a diferencia de los otros dos grupos, la trayectoria religiosa de quienes conforman el grupo *Chicahuac* se dis-

tingue por procesos de búsqueda espiritual a través de prácticas *new age*. Y aunque la mayoría de los miembros manifiestan un proceso de conversión hacia una forma de espiritualidad autóctona nativa americana, a partir de su integración al grupo de danza, algunos de ellos siguen vinculados a algún tipo de práctica *new age*, como meditación o yoga. Algo que caracteriza a los movimientos *new age*, es que engloba distintas prácticas religiosas nacidas fuera del marco de las religiones históricas occidentales, a través de un carácter sagrado de la naturaleza y con una orientación contracultural. Lo cual puede empatar en algunos aspectos con el sentido que toma la vertiente de la mexicanidad en este grupo.

La forma en que es vivida la tradición de la danza en *Chichahuac*, se plantea como una nueva forma de espiritualidad autóctona que se mantiene al margen de las religiones históricas y que encuentra mayor identificación con los movimientos *new age* y nativistas, mientras que la forma sincretizada en que se reinventa la tradición en *Mexicayotl* se define más como una forma de catolicismo alterno o cultural, y finalmente el caso de Cuauhtémoc, se define como un medio para construir fraternidades fuera del marco religioso y más dentro de una visión politizada del origen y la cultura.

Como lo he señalado a lo largo del capítulo, el linaje creyente de cada agrupación se define en el dinamismo que se juega entre la vertiente de la tradición en la que se posiciona el colectivo, con las trayectorias individuales de sus miembros y los contextos sociales, culturales, políticos y religiosos específicos en los que se apropia la tradición. Debido a esto, aunque hay ciertas categorías en las que se enmarcan las vertientes de la tradición, éstas continuamente se reelaboran en el seno de los colectivos que la apropian. El linaje creyente da cuenta de la cosmovisión que recrean estos grupos en función de sus nociones sobre lo sagrado, lo ancestral, lo profano, el espacio y el tiempo, las cuales son representadas en las celebraciones rituales a través de los símbolos, sus significados, las acciones y actitudes de quienes participan en ellas. Los procesos en los que participan los dan-

zantes a través de las celebraciones rituales, recrean su visión del mundo en relación a la naturaleza con sus ciclos, las etapas de la vida, el cosmos, la historia y los mitos; así como también se fortalecen los lazos entre el colectivo, se transmite y preserva la tradición para futuras generaciones.

Los procesos de integración a la vida cotidiana de la identidad que se construye dentro de la tradición, generan un traslape entre aspectos culturales, religiosos, políticos y sociales. Sin embargo, algo característico de estos grupos es que dichos aspectos son recreados desde el cuerpo entendido como campo existencial de la cultura (Csordas, 1990). La dimensión corporal es fundamental en la tradición de la danza azteca, pues es ahí donde se experimenta, se vive y se apropia la tradición, así como también es el punto desde el cual se despliegan los diferentes sentidos que puede tomar la participación en un ritual. Ya sea si éste se da en el marco de una celebración ceremonial, una protesta social o en un evento cultural- educativo, los danzantes recrean desde el cuerpo intenciones y dotan de significados particulares a la realización de la danza en determinados contextos. En el siguiente capítulo analizaré los procesos a través del cual las dimensiones nacionales, políticas y religiosas que atraviesan la tradición de la danza son recreadas, transformadas e inculcadas desde el cuerpo de quienes participan en este tipo de grupos.

6. LOS PROCESOS DE CORPORIZACIÓN RITUAL: FORMAS DE SER Y ESTAR EN EL MUNDO DE LA TRADICIÓN

Danzar te empieza a despertar hasta en tu modo de pensar, empiezas a mirar las cosas diferentes, empiezas a apreciar las cosas, a reciclar o a hacer algo productivo para vivir en paz con la naturaleza.

Los principales pensamientos de los antiguos eran de vivir en paz con la naturaleza y todo eso va entrelazado desde tu dieta, si haces ejercicio o no... todo está entrelazado... para mí la danza es como tu ejercicio mental, emocional y del cuerpo.

Jorge Mena
Danzante Mexica-azteca

La cosmovisión que se recrea en la tradición de la danza azteca en relación a la naturaleza, el cosmos y la forma de vida de una civilización que se imagina ancestral, es uno de los referentes a partir de los cuales cada colectivo configura una forma de ser en el mundo política, cultural, nacional y religiosamente. Si bien en la sociedad contemporánea existen diversos procesos colectivos a través de los cuales se configura la identidad en relación a lo religioso, lo político, lo etno-cultural y lo nacional, en los grupos de danza azteca estos sentidos se recrean desde el cuerpo, entendido como “campo existencial de la cultura” (Csordas, 1990). La experiencia corporal que tiene lugar en el contexto ritual, es vivida por los danzantes como la expresión integradora del ser, manifiesta en la interrelación de las sensaciones físicas, la mente y las emociones con el imaginario sobre un linaje ancestral del cual se perciben como herederos.

Por tanto, el cuerpo puede ser analizado como el anclaje para situar lo ancestral en el aquí y ahora, a través de prácticas y experiencias específicas. Los danzantes recrean la tradición desde el cuerpo a través del movimiento, el canto, la comunicación verbal, la indumentaria, las modificaciones corporales y las experiencias de vigilia, calor, cansancio y gozo que viven durante su participación ritual, además de que en algunos casos conlleva la integración de ciertos hábitos que involucran al cuerpo en su vida cotidiana, como la alimentación y los cuidados de la salud.

El propósito de abordar esta dimensión es analizar los procesos a través de los cuales los sentidos nacionales, etno-culturales, políticos y/o religiosos que adquiere la tradición para los participantes (abordados en los capítulos anteriores), son recreados desde el cuerpo en la experiencia ritual, aun cuando dicha experiencia se sitúe en un contexto de celebración ceremonial de los grupos de danza azteca, en la participación en una acción colectiva como marcha o protesta social, así como en una presentación cultural-educativa de la tradición e incluso, en algunos aspectos de la vida cotidiana. Tales procesos serán analizados desde el paradigma del *embodiment* o corporización.¹⁴⁸ Aunque lo desarrollaré más adelante, en términos generales este paradigma se refiere a la experiencia corporizada a través de la cual es posible analizar la participación humana en el mundo cultural (aunque también social, político y religioso) y puede ser entendido como un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y una forma de presencia e involucramiento en el mundo desde el cuerpo, entendido éste último como sujeto y campo existencial de la cultura.

Es importante señalar que los rituales en los que participan los danzantes, no se limitan al performance como acto expresivo de la danza azteca, ya que dependiendo de la recreación que hacen de la tradición, participan en otro tipo de rituales, como son velaciones y temazcales, los cuales en algunos casos son parte de la preparación para efectuar el ritual de la danza. Estos tres

¹⁴⁸ Corporización es la traducción de *embodiment* en la versión en idioma español del capítulo “Modos Somáticos de atención” (Csordas, 2010).

tipos de rituales velación, temazcal y danza, comparten algunas prácticas en relación al cuerpo, como el contacto sensorial con el aroma de las plantas que se queman en el sahumador, el sonido de instrumentos musicales (tambor, silbatos, conchas o mandolinas y caracol), la entonación de cantos o alabanzas, así como la interacción verbal y corporal entre los participantes. Sin embargo, también se identifican algunas prácticas específicas a cada ritual, por ejemplo, durante las velaciones se someten corporalmente a estados de vigilia y en los temazcales se exponen a altas temperaturas, mientras que la participación en el ritual de la danza implica el atavío ritual del cuerpo y el movimiento corporal para la ejecución de coreografías durante varias horas.

Algunas de las prácticas rituales, especialmente las que demandan de resistencia física, dan cuenta de un proceso de disciplina desde el cuerpo, el cual es inherente a la adscripción en la tradición. El carácter disciplinario de la tradición, se sustenta en la percepción que tienen de sí mismos como descendientes de un linaje de una civilización ancestral idealizada como guerrera. Con el propósito de corporizar su herencia ancestral, se someten a este tipo de experiencias rituales que los conducen a trascender los límites corporales en los que se viven en la cotidianidad, forjándose así al ser guerrero.

Debido a la diversidad de prácticas a través de las cuales se apropia la tradición de la danza, este trabajo no privilegia el análisis del cuerpo únicamente a través de su movimiento durante la ejecución de la danza, como lo hacen los estudios enfocados a la etno-coreología o antropología del movimiento, sino que se enfoca a un marco más amplio de prácticas (tanto verbales como no verbales) y experiencias rituales que integran los procesos de corporización en la tradición.

EL PARADIGMA DE CORPORIZACIÓN

De acuerdo con Csordas (1990), los procesos de corporización se refieren a la experiencia corporizada a través de la cual es posible

analizar la participación humana en el mundo cultural, puede ser entendido como un campo metodológico indeterminado definido por la experiencia perceptual y una forma de presencia e involucramiento en el mundo. El autor sustenta su propuesta en dos perspectivas teóricas, la noción de lo pre-objetivo de Merleau-Ponty (1985) y el concepto del *habitus* de Bourdieu (1988), a través de las cuales propone colapsar las dualidades analíticas de cuerpo-mente, objeto-sujeto y consciencia-inconsciencia, además de traer al primer plano las nociones de percepción y práctica.

Para Merleau-Ponty (1985) la percepción inicia en el cuerpo y éste es establecido en relación con el mundo, propone estudiar el proceso de corporizar la percepción a través del concepto de pre-objetivo. Desde su perspectiva, el polo subjetivo es definido como conciencia encarnada y por tanto, el cuerpo desempeña un papel central en el proceso de percepción, el cual define como la apertura y encuentro de un saber no-reflexivo entre la intencionalidad de esta conciencia (encarnada) y un mundo que se presenta abierto e inacabado.

De acuerdo con Merleau-Ponty (1985), se trata de una perspectiva de ser-en-el-mundo, la cual ofrece la entidad de un individuo cuya existencia es ambigua, ya que el ser humano no es la suma de una mente y de un cuerpo, sino que es ante todo conciencia corporizada. Este planteamiento coloca a la experiencia corporal como centro en el proceso de percepción de la realidad, la cual da cuenta de la forma en que el individuo se sitúa en el mundo. Sin embargo, el autor (Merleau-Ponty, 1964, p. 25) reconoce que su trabajo no elabora los pasos que hay entre percepción y un análisis cultural e histórico específico. Es en este punto donde Csordas (1993) considera valioso introducir la noción de *habitus* de Bourdieu en relación al cuerpo socialmente informado como el fundamento de la vida colectiva (Csordas, 1993, p. 137).

Un aporte fundamental del paradigma de corporización propuesto por Csordas (1990), es que conjugar la concepción de *habitus* (Bourdieu, 1988) como una orquestación no autoconsciente de prácticas, con la noción de lo pre-objetivo (Merleau-Ponty, 1985), sugiere que la corporización no necesita

restringirse a un microanálisis personal generalmente asociado con la fenomenología, sino que es relevante también para las colectividades sociales (Csordas, 1993, p. 137). Desde la perspectiva de Bourdieu (1988), el *habitus* es el principio de interiorización de las estructuras sociales que genera y unifica todas las prácticas, el cual le permite relacionar lo objetivo (la posición en la estructura social) y lo subjetivo (la interiorización de ese mundo objetivo). Para el autor, dichos esquemas son socialmente estructurados porque han sido conformados a lo largo de la historia de cada agente y suponen la incorporación inconsciente de la estructura social; pero al mismo tiempo son estructurantes porque son las estructuras a partir de las cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones del agente (Bourdieu, 1988).

Csordas (1994b, p. 25) sostiene que existe una diferencia entre estar en el mundo de un modo culturalmente informado pero previo a la distinción entre cuerpo-mente, sujeto-objeto, consciencia-inconsciencia y una posterior reflexión, generadora de procesos de objetivación y clasificación. Argumenta que, en el campo pre-objetivo de la corporización donde se da el colapso de estas dualidades analíticas, es posible tener un sentido de las dimensiones emocionales de los procesos del *self* (sí mismo), el cual antecede a la objetivación de la persona. Csordas (1994a) plantea que, a diferencia de la persona, el *self* no es sustancia, ni entidad, sino una capacidad indeterminada de involucrarse u orientarse en el mundo.

Desde su perspectiva, el *self* ocurre como una conjunción de la experiencia corporal pre-reflexiva, un mundo o entorno culturalmente constituido, y especificidad situacional o *habitus*. Por tanto, si la percepción y la práctica son centrales para el *self* como una capacidad de orientación, podemos identificar que su fundamento es la corporización comprometiéndose con temas psicoculturales en la experiencia del ritual. De acuerdo con Csordas (1993, p. 137) definir la dialéctica entre la conciencia de percepción y las prácticas colectivas, ofrece un medio para elaborar la corporización como campo metodológico. Argumenta que a través de esta dialéctica es posible moverse del entendimiento

de la percepción como un proceso corporal, a la noción de los modos somáticos de atención identificados en una variedad de prácticas culturales.

La atención es un volverse hacia el objeto de manera consciente, lo cual implica un involucramiento corporal y multisensorial que está elaborado culturalmente, este proceso es desarrollado por el autor a través del concepto de “modos somáticos de atención”, entendidos como formas culturalmente elaboradas de atender a y con nuestro propio cuerpo a los contextos que incluyen la presencia corporizada de los otros (Csordas, 1993, p. 138). El autor argumenta que atender una sensación corporal, no se limita a poner atención al cuerpo como un objeto aislado, sino que, atender la situación del cuerpo en el mundo, es atender el entorno intersubjetivo que da origen a esa sensación. Esta perspectiva logra sintetizar la idea del cuerpo como el origen de la percepción y la experiencia, así como el sentido intersubjetivo en el que se elaboran culturalmente los esquemas corporizados de percepción, a través de los cuales el sujeto define una forma de ser en el mundo en su relación con los otros. Desde esta perspectiva, prestar atención al propio cuerpo puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean (Csordas, 1993).

En el tiempo y espacio ritual de la danza azteca, tienen lugar las experiencias corporales de los participantes, al analizarlas desde el paradigma de la corporización, se puede dar cuenta de las formas culturalmente elaboradas de poner atención a y con el cuerpo al campo intersubjetivo del ritual, así como del proceso a través del cual el cuerpo, como un campo existencial de la cultura, está continuamente recreándose en las relaciones dialécticas entre agencia/estructura, consciencia/inconsciencia y objetivo/pre-objetivo.

LOS PROCESOS DE CORPORIZACIÓN EN LA TRADICIÓN DE LA DANZA

La perspectiva de ser-en-el-mundo de los danzantes, se sustenta en la cosmovisión que construyen, recrean y transmiten en la

tradición, la cual en muchos casos se manifiesta como una conciencia corporizada a través de sus experiencias rituales y cotidianas en relación a su linaje creyente, su noción de lo ancestral, lo sagrado, lo profano, así como los procesos de identidad y su relación con la sociedad. Dicha conciencia corporizada-encarnada se construye tanto a través de las relaciones cuerpo a cuerpo en función del movimiento, sensaciones y emociones vividas en los espacios rituales, así como también en los intercambios verbales que acompañan y en algunos casos sustentan las prácticas corporales (Carozzi, 2011). La conciencia encarnada (Merleau-Ponty, 1985) no sólo es el resultado de los procesos deterministas (corporales e inconscientes) del *habitus*, sino también del proceso de inculcar (Bourdieu y Passeron, 1990) un sistema de prácticas y creencias a través de los esfuerzos colectivos (verbales y no verbales) para transmitir la tradición.

El paradigma del *embodiment* planteado por Csordas (1990), propone iniciar el análisis del *embodiment* desde lo preobjetivo, en donde la agencia está situada en el *habitus* y la intencionalidad del cuerpo a través de la conciencia encarnada. Para posteriormente analizar el proceso a través del cual el *habitus* se reconfigura como parte de los procesos de inculcación o incorporación dentro de la tradición, a partir de los cuales el *self* se objetiva como una persona con una identidad cultural específica o conjunto de identidades (Csordas, 1994a, p. 340).

Observar los procesos de la objetivación del *self*, en la percepción y la práctica, no sólo es observar el esfuerzo para un sentido de entidad o persona a través de la agencia y el performance, sino analizar una serie de conceptualizaciones cambiantes de las relaciones entre la experiencia corporal, el mundo y el *habitus* (Csordas, 1994b, p. 15). El *habitus* a pesar su determinismo relativo, también tiene un carácter flexible (el cual puede ser identificado en el proceso de objetivación del *self*), ya que, al ser producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas, y por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas (Bourdieu y Wacquant, 1995).

El *habitus* de quienes integran los colectivos de danza azteca, es recreado en el proceso de incorporación de una visión del mundo en torno a la tradición. En estos colectivos se transmite información sobre la historia de la antigua cultura mexicana (reelaborada en contraposición con la historia oficial), los símbolos y significados de la mitología mexicana-azteca y su apropiación en la tradición, las formas de orientación en el tiempo y el espacio en relación al mundo ritual, entre otras cosas. Dicha información es transmitida tanto de manera oral como corporal, por actores legitimados dentro de su linaje creyente para difundir dichas enseñanzas en sesiones de aprendizaje, ensayos de la danza o en el contexto ritual.

Bourdieu y Passeron (1990) refieren que el proceso de inculcación supone una acción pedagógica efectuada por agentes especializados dotados de autoridad. Sin embargo, posteriormente abandonan el término de inculcación y hablan de incorporación, comprendida como la interiorización de las regularidades inscritas en las condiciones de existencia de los agentes, que, a pesar de tener cierto grado de determinismo, permite la reflexividad del agente social y con ello, cierto cambio y adaptación del *habitus*. La experiencia de ser o formarse como danzante implica el involucramiento en un proceso transmisión de la tradición, a partir del cual se reestructura la relación entre *habitus*, mundo culturalmente constituido y experiencia corporal.

Los tres grupos analizados en este estudio, además de participar en rituales de danza, velación y/o temazcal, así como de involucrarse en acciones colectivas como ha sido discutido en los capítulos anteriores, tienen sesiones semanales en las que se comparte el aprendizaje de la danza. A través de estas prácticas o sesiones colectivas, se recrean y transmiten verbal y no verbalmente los sentidos étnicos, culturales, espirituales y/o políticos de la tradición, los cuales tienen correspondencia con el linaje creyente al que se adscribe cada grupo. El contenido de las enseñanzas o información transmitida de la tradición, es impartido por un agente que funge como autoridad pedagógica dentro del colectivo, brindando legitimidad a la información transmitida.

Los líderes de los grupos y los integrantes con mayor trayectoria en la participación ritual, desempeñan en algunos casos el papel de autoridad pedagógica. Sin embargo, dependiendo del linaje creyente que recrea cada uno de los grupos de estudio, la autoridad pedagógica puede variar. Por ejemplo, para el grupo *Mexi'cayotl* los generales de danza conchero-azteca del centro de México (Florencio Yescas, Rosita Maya, Pedro Rodríguez, Manuel Osorio, entre otros), han sido guías en la tradición a través de sus enseñanzas relativas a las danzas, los simbolismos, los rituales de velación, en incluso han organizado algunos talleres con ellos, en los que ocmparten de manera oral las enseñanzas de la tradición.

Para el grupo *Chicahuac*, son algunos intelectuales del movimiento de la mexicanidad (Arturo Meza, *Mazatzin*,¹⁴⁹ y Guillermo Marín) quienes han sido una fuente de información de la tradición, por medio de libros, talleres o conferencias. En el caso específico de este grupo, varios “mayores o ancianos”¹⁵⁰ de diferentes tradiciones nativistas también les han transmitido enseñanzas en torno al camino rojo o las diferentes celebraciones rituales en las que participan. Por ejemplo, *Tata Cuaxtle* fue uno de los guías en la enseñanza del lenguaje náhuatl, la ceremonia de búsqueda de visión y la cosmovisión de los antiguos mexicanos. Así como en su tiempo lo fue el *mara'akame* Don Pablo Taizán, quien a través de su guía en los rituales de la tradición huichol o *wixárika*, les transmitió diferentes enseñanzas en torno a la cosmovisión de su grupo de origen.

Por su parte, el grupo Cuauhtémoc, se ha apoyado principalmente en el conocimiento transmitido por los fundadores del colectivo, quienes fueron los primeros en reafirmar un sentido claramente político de la tradición en Estados Unidos. Además,

¹⁴⁹ Vocablo en náhuatl que se interpreta como venerable venado.

¹⁵⁰ Dentro de diversas tradiciones autóctonas, hay un respeto especial a las personas ancianas, pues se les considera con experiencia y conocimiento, ya que generalmente son tradiciones que se transmiten a través de la práctica y de manera oral, por tanto, la información que los mayores, abuelos o tatas comparten, es la fuente más valiosa para la preservación de la tradición.

en literatura producida por intelectuales del movimiento de la mexicanidad como Arturo Meza y *Mazatzin* e historiadores como Miguel León Portilla para el estudio de la historia antigua de México y también se han nutrido de las formas de organización e ideologías de movimientos sociales, como lo es el Movimiento Chicano en Estados Unidos y el movimiento Zapatista en México.

Por tanto, la conciencia corporizada de estos colectivos, no sólo es el resultado del *habitus* y el *self* pre-objetivo, sino que, a través de la incorporación de la tradición, se reelaboran culturalmente las formas de poner atención a y con el cuerpo en el escenario ritual y por consiguiente también se reelabora el *habitus*. Las formas de percepción corporal en el marco de la tradición, inciden en el sentido que adquieren las experiencias corporales que viven los danzantes durante los rituales y en las formas en que se mueven, actúan o responden ante determinadas situaciones en ese contexto. Volviendo a Csordas (1993), los modos somáticos de atención nos dicen algo sobre el individuo y sobre el entorno intersubjetivo en que se construye su experiencia. Esto nos puede ayudar a entender que la presencia corporizada de los otros incide no sólo en nuestra forma de prestar atención a y con nuestro propio cuerpo, sino de movernos, actuar y responder a dicha presencia en un contexto intersubjetivamente significado; lo cual da lugar al ejercicio de la agencia.

Para Farnell (2000) la agencia humana está localizada en los poderes y capacidades para todos los tipos de acción de las personas en los procesos de corporización. La agencia es entendida como un acto social, ya que, aunque el movimiento de la persona es individual, se da a través de las dinámicas de consideración interpersonal, es un proceso mutuo por el que las personas consideran cómo podrían responder los otros a su propia actuación, con el objeto de dirigir su acción hacia una forma en la que el acto social es consumado (Varela y Harré, 1996, p.323). Las modalidades semióticas (señales vocales y de acción) proveen a las personas de medios culturalmente moldeados de conceptualizar su espacio corporal y por tanto hablar desde el cuerpo usan-

do dichas señales en procesos de interacción dialógica (Farnell, 2000, p. 412).

Hablar desde el cuerpo en la tradición de la danza azteca, no sólo es experimentar el cuerpo, sino también actuar y comunicarse a través de él por medio de señales de acción, como los pasos de las danzas que mimetizan el movimiento de los animales o los que representan a la naturaleza. A través de la ejecución de los pasos de las danzas durante el ritual, se encarna lo ancestral y lo sagrado, además de la sincronía que se genera con los demás a través del movimiento simultáneo.

Por otro lado, las señales vocales tienen lugar a través del canto colectivo y la palabra que en algunos casos es expresada mientras se danza. Por ejemplo, los danzantes conchero-aztecas de *Mexi'cayotl* generalmente expresan frases como “¡Él es Dios!”,¹⁵¹ los danzantes de la mexicanidad de *Chicahuac* y ocasionalmente los de Cuauhtémoc expresan “¡*Ometeotl!*”,¹⁵² pero estos últimos también verbalizan consignas políticas mientras danzan o frases como ¡Viva la Raza!.¹⁵³ Las diferentes formas verbales expresadas en la tradición, por un lado, pueden conducir a la experiencia de vincularse o invocar a lo sagrado a través de la palabra; mientras que por otro lado, es una forma de expresar el apoyo, la unidad y conformidad con los otros que participan en el ritual. En este sentido, el actor no sólo percibe y experimenta, sino que también responde y actúa desde el cuerpo como una entidad cultural, desde la cual se manifiesta tanto el *habitus* como la capacidad de las personas de significar sus acciones.

En resumen, las experiencias corporales de los danzantes, dan cuenta de las formas culturalmente elaboradas de poner atención

¹⁵¹ En la versión conchera-azteca de la tradición, Él es Dios, es la afirmación de la presencia de lo sagrado en el ritual.

¹⁵² Vocablo en náhuatl interpretado como dualidad creadora. En la cosmovisión que tratan de recuperar en la mexicanidad, *Ometeotl* es lo más sagrado, ya que de ahí se desprende toda creación.

¹⁵³ Esta expresión es característica entre quienes se identifican como chicanos, a través de ella manifiestan el orgullo por el origen étnico-nacional compartido, en algunos casos hace alusión a la unidad social que conforman como personas de ascendencia mexicana.

a y con el cuerpo en el campo intersubjetivo del ritual. Lo cual nos permite analizar los procesos de corporización desde la noción del *self* pre-objetivo, hacia su objetivación en el proceso de incorporación de la tradición, hasta la configuración de la identidad en torno a lo étnico, lo cultural, lo nacional, lo religioso y lo político desde el cuerpo.

EL DESPERTAR DE LA HERENCIA ANCESTRAL EN EL CUERPO

El interés en la tradición de la danza por parte de quienes se adscriben a ella, se fundamenta y legitima en el imaginario de las personas de ascendencia mexicana en lo ancestral-indígena, entendido como la raíz de su cultura e identidad de origen. Lo cual tiene eco con el nacionalismo mexicano propagado desde principios del siglo XX, el cual difundió la idea del indígena mítico azteca como la herencia cultural de todos los mexicanos, cuyo principal emblema es Cuauhtémoc reconocido como héroe nacional del México prehispánico. Estas construcciones de la identidad nacional, también fueron apropiadas por la comunidad chicana en la década de los sesenta en el contexto de la sociedad multicultural estadounidense.

Quienes participan de la tradición de la danza en la región fronteriza entre México y Estados Unidos, se asumen como resultado del mestizaje de culturas mesoamericanas y europeas, y reconocen para sí una herencia indígena localizada en el cuerpo. Esta noción deriva de la convicción sentirse herederos de un linaje imaginado en los pueblos originarios mesoamericanos y da cuenta de la conciencia corporizada sobre un origen ancestral enlazada al contenido etno-cultural de su identidad. Lo cual tiene relación con el *habitus* de las personas de ascendencia mexicana (en algunos casos centro y sudamericana) que se incorporan a este tipo de colectivos.

La mayor parte de las personas que integran los grupos de danza, refieren haber tenido a lo largo de su vida un interés la-

tente hacia la cultura mexicana, pero especialmente hacia la definida como autóctona o antigua. La cual es explorada, recuperada, activada y construida desde el cuerpo al incorporarse a la tradición de la danza y participar de sus rituales. Varios de los participantes refieren haber experimentado una atracción profunda hacia la tradición de la danza desde la primera vez que tuvieron algún tipo de contacto con el performance ritual. Muchos de ellos sostienen que el sonido del tambor fue uno de los elementos que desencadenó emociones, sensaciones corporales e ideas en torno a su identidad de origen anclado en lo autóctono, y dicha experiencia corporal la vivieron como un llamado para integrarse a la tradición. Como si el sonido del tambor activara la herencia ancestral que los habita. Sin embargo, algunos otros refieren que el contacto con el contenido simbólico del performance ritual (los danzantes con su indumentaria, los pasos de las danzas, el sonido del tambor, el aroma de las plantas que queman como incienso e incluso las expresiones verbales que los participantes emiten mientras danzan), los llevaron a evocar su vínculo con lo ancestral indígena en función de su origen etno-nacional.

De acuerdo con Gutiérrez Zúñiga (2013) la práctica de la danza azteca, se resignifica a través de un proceso conflictivo, ya que a pesar de que desde la colonización las tradiciones indígenas fueron estigmatizadas, actualmente son vistas como algo exótico y místico, depositarios de saberes ocultos y ancestrales, frecuentemente relacionados con la magia, el esoterismo, las fuerzas de la naturaleza, y el espiritismo. Esta resemantización logra transformar la tradición, de algo arcaico o folclórico en algo ancestral, de rasgos del pasado, en recursos de bienestar holístico para la construcción de un futuro alternativo. Persiste entre los practicantes de ascendencia mexicana, como ocurre entre los danzantes de California y Baja California, un sentido cultural que orienta dicha práctica como reconexión con una herencia a la vez negada y profundamente propia, que se expresa como la herencia de los abuelos indígenas (Gutiérrez Zúñiga, 2013, p. 255). Sin embargo, es importante identificar cómo es significado lo ancestral y cuáles son las características de lo au-

tóctono-indígena que buscan recuperarse desde el cuerpo a través de la tradición en cada uno de los grupos analizados.

Históricamente en la sociedad anglosajona, a las personas de ascendencia mexicana se les negaba el derecho a hablar y expresarse exaltando su raíz cultural. Por tanto, la recuperación del folclor mexicano (los ballets regionales y la música vernácula) fue muy importante como parte de un proceso de reivindicación de su origen cultural en Estados Unidos, adoptado por el movimiento chicano desde la década de los sesenta. Los chicanos, entre ellos algunos de los danzantes de *Mexi'cayotl*, han sido partícipes de diferentes manifestaciones culturales para visibilizar y enorgullecerse de la cultura mexicana en Estados Unidos, a través de la danza folclórica, la música vernácula como el mariachi y el arte mural, en el que plasman emblemas populares de la cultura mexicana y prehispánica, pero significados desde su visión cultural chicana.

Sin embargo, la idea de lo indígena mexicano (especialmente lo mítico azteca) como un elemento fundamental en la cultura chicana, ha favorecido la distinción que hacen los danzantes de *Mexi'cayotl* entre el folclor mexicano en Estados Unidos y la verdadera raíz de su herencia cultural mexicana, la cual encuentran en las tradiciones ancestrales indígenas, como es el caso de la danza conchera-azteca. Una de las integrantes y líderes del grupo comenta lo siguiente en relación a su primer contacto con el performance ritual de la danza:

Yo nunca en mi vida había visto danzantes. Sí había visto mariachis, grupos que tocaban música mexicana y ballet folclórico, hasta tomé una clase en un grupo de ballet folclórico un semestre, pero nunca había visto a los aztecas. Entonces (en un evento escolar) llega este grupo (de danzantes) y forman su círculo y yo nomás estaba como hipnotizada y dejé lo que hacía y me puse a verlos, yo como que sentí algo aquí en mi espalda y comencé a llorar de verlos... no hablaban con nosotros, nomás estaban danzando.¹⁵⁴

¹⁵⁴ (B. Zamora, comunicación personal, febrero de 2012). Nació en Los Ángeles, Ca., desde su ingreso al *College* como estudiante se vinculó a los

El primer contacto con la tradición de la danza azteca, en este caso, fue a través de la observación del performance ritual y generó en la espectadora una experiencia emocional vinculada a su origen imaginado en lo indígena, evocada y transmitida desde el cuerpo de los danzantes, lo cual posteriormente la conduce a integrarse al grupo. El sentido que ella le otorga a esta experiencia, da cuenta de la conciencia encarnada sobre su identidad de origen en relación a lo ancestral-indígena, lo cual puede estar relacionado con el *habitus* de los chicanos en el contexto estadounidense y su visión idealizada de lo indígena como el origen de la identidad mexicana.

La incorporación a la tradición de la danza conchero-azteca en el grupo *Mexi'cayotl*, supone la recuperación de lo ancestral a través del apego a un linaje creyente que, desde la colonización, se preserva oculto bajo la vertiente sincretizada de la tradición en México. Por tanto, para los miembros de este grupo, despertar la herencia ancestral desde el cuerpo, conlleva el apego a las enseñanzas transmitidas en el linaje de la tradición conchero-azteca, manifiestas en la ejecución de las danzas, sus coreografías y significados, la entonación de alabanzas religiosas, el atavío ritual y en general la participación en ceremonias a través de las cuales se legitiman desde el cuerpo como herederos de un linaje que tiene raíces autóctonas.

En cambio, para los danzantes del grupo Cuauhtémoc el despertar de la herencia ancestral desde el cuerpo, implica no sólo la conciencia política de ser parte de un grupo al que se le ha oprimido (como xicano/chicano o mexicano) y relegado históricamente, sino que también conlleva involucrarse desde el cuerpo en la defensa de sus derechos civiles y su cultura, corporizando una forma de ciudadanía a través de su participación en marchas y protestas. Como ejemplo, uno de los miembros del grupo tuvo su primer contacto con la tradición al estar

grupos UMAS (*United Mexican American Students*), de donde posteriormente emergieron los grupos estudiantiles de M.E.Ch.A. Actualmente trabaja como consejera estudiantil en un *Community College* y es capitana del grupo *Mexi'cayotl*.

involucrado con los movimientos políticos estudiantiles chicanos y a partir de ello decidió incorporarse a la tradición:

I attend a protest at UC Irvine (University of California, Irvine) for proposition Affirmative Action, supporting four students who started a hunger strike at their campus. That's when I heard the sound of chachayotes marching towards the area where the four students were resting. I was empowered by their dancing, because they spoke in between danzas about the importance of all students' uniting for a fair education. Their message was political, and their dance reminded me of a mental and communal battle against discrimination, prejudice and racism. That's when I became interested in danza. I did not see danza as folclórico, but as a weapon to unite masses against injustices.¹⁵⁵

Para los danzantes de Cuauhtémoc, la recuperación de lo ancestral desde el cuerpo conlleva la identificación de sí mismos como herederos de una civilización guerrera que lucha por la defensa de sus derechos e ideales. Lo cual implica el involucramiento en la tradición desde una perspectiva político-cultural, que les permita manifestar desde el cuerpo, a través del movimiento, la estética corporal y la verbalización de consignas políticas durante el ritual, una forma de resistencia ante las situaciones de opresión, discriminación y relegación que viven los grupos minoritarios en el contexto estadounidense.

En el caso del grupo *Chicahuac*, la activación de lo ancestral a través de la incorporación a la tradición, deja ver la forma en que se reestructura la noción de lo indígena como una forma de ser en el mundo, en armonía y conexión con la naturaleza y el cosmos; en contraposición con un sistema social industrial capitalista y racista, que define lo indígena o autóctono en relación a un perfil fenotípico estereotipado como ocurre en México. Algunos de ellos refieren que, aunque no tengan rasgos fenotípicos similares a los que tienen las personas indígenas en México (en referencia a las comunidades indígenas que mantienen su lengua

¹⁵⁵ (J. Boche, comunicación personal, abril de 2012).

y tradiciones vinculadas al territorio), logran recuperar y activar su herencia ancestral cuando ponen en práctica una tradición recreada de lo autóctono, como lo señala uno de los primeros integrantes del grupo:

Yo conozco amigos que tienen el aspecto indígena bien marcado, precioso su color, su rostro, su forma de facciones, no se aceptan indígenas, y yo en forma amistosa pero seria, les digo: qué diera yo por tener los rasgos que tú tienes, no lo envidio, igual yo lo practico, yo sé lo que estoy haciendo. Yo quizá tenga una gota de sangre autóctona por parte de mis antepasados, pero esa gota de sangre la dejo fluir en mi torrente y que me acelere mi genética y se combine con todo mi torrente para que me haga sentirme autóctono. Y así lo hago, yo me siento autóctono, me he visto, aunque estamos en el círculo (de danza), me he visto danzando entre personas antiguas, me transporto y siento que estamos en otra era, en otro tiempo, pero son los (danzantes) del círculo.¹⁵⁶

Experimentar una identidad indígena o autóctona en este sentido, evidentemente no responde a los marcos de categorización de lo indígena desde el Estado, definido a través de la pertenencia a un grupo étnico con una cultura, costumbres y una lengua que en términos relacionales los diferencian de los otros. Sino que “sentirse autóctono” como una forma de ser en el mundo, está sustentado tanto en la experiencia de vivirse como heredero de ese linaje desde el *habitus* de quienes se adscriben a los grupos, como en el significado atribuido de manera intersubjetiva a las prácticas rituales como la revitalización de lo ancestral.

En suma, la recuperación de la herencia ancestral es vivida como una forma de reafirmar y reconstruir una cultura que se piensa fragmentada, difusa y/o negada, la cual los danzantes reavivan desde el cuerpo, a través de la incorporación de ciertas creencias y prácticas en función de su pertenencia a un colectivo. Lo cual no sólo implica una forma renovada de percibirse a sí mismos, sino de ser en el mundo, de posicionarse física, social,

¹⁵⁶ (C. Murillo, comunicación personal, agosto de 2012).

mental, cultural, política y religiosamente ante los diferentes aspectos que involucra vivirse en la sociedad contemporánea. Y a partir de esto generan nuevas disposiciones para relacionarse desde el propio cuerpo con la naturaleza, con el cosmos, con el mundo espiritual y con los otros sujetos con quienes comparten tanto el espacio y tiempo ritual, como su vida cotidiana.

LA EXPERIENCIA DE UNIDAD EN EL RITUAL

Desde el paradigma de corporización, los “otros” son pensados como parte de o como un “yo mismo”, por tanto, el otro deja de ser simplemente un fenómeno en mi campo perceptivo, sino que al apropiarse de los fenómenos que experimenta el “yo”, les confiere la dimensión de intersubjetividad (Csordas, 1993). Enseguida abordaré la experiencia corporal en función de la presencia de los otros, cuerpos o sujetos, participando en el ritual, ya que dicha experiencia no se vive ni se percibe de manera aislada, sino que toma sentido en la intersubjetividad.

En la tradición de la danza convergen personas provenientes de diferentes contextos sociales, culturales, políticos y religiosos, especialmente en la región de la frontera entre México y Estados Unidos. Sin embargo, los participantes refieren experimentarse como parte de una unidad, sincronizados en las acciones y movimientos, las emociones y principalmente en la experiencia corporal compartida con el colectivo en el espacio y tiempo ritual. La experiencia de unidad puede estar asociada al “*self pre-objetivo*”, como una forma indeterminada de orientarse en el mundo a través de prácticas rituales colectivas que generan una pertenencia afectiva a una comunidad de elección. Una de las integrantes de *Chicahuac* que ha participado en celebraciones rituales de danza en la ciudad de México, así como en la frontera del lado mexicano y estadounidense refiere, “hay una hermandad de gente que practicamos lo mismo, procedemos de muchas partes, pero se siente una unión muy fuerte, a partir de compartir la danza se da el enlace con las personas y es profundo, muy

intenso, así como fraternal... esa emoción que se vive de lo que es la danza en el círculo es lo que te hermana".¹⁵⁷

De acuerdo con Jackson (2011) reconocer la corporalidad de nuestro ser-en-el-mundo es descubrir un terreno común donde yo y otro somos uno, por lo cual al usar el propio cuerpo del mismo modo que otros en el mismo entorno, uno se encuentra a sí mismo impregnado por una comprensión que permanece asentada en la práctica y por eso mantiene consonancia con la experiencia de los otros que son parte del colectivo (Csordas, 2011a, p. 135). Esta experiencia en el contexto ritual de la danza, reafirma la identidad colectiva de los participantes como pertenecientes a un mismo linaje ancestral, mientras que minimiza las diferencias étnicas, sociales, culturales, políticas y religiosas que pueden existir entre ellos, de acuerdo a sus historias individuales o colectivas.

La experiencia de unidad entre los danzantes, se logra a través de diferentes acciones y actitudes rituales que son realizadas de manera colectiva, que van desde el acomodo de los cuerpos formando un círculo en el ritual de la danza, la sincronización del movimiento corporal, el canto colectivo y la ejecución grupal de un instrumento musical, por mencionar algunas. De acuerdo con Sten (1990) la disposición de los cuerpos en forma de círculo durante el ritual, antiguamente evocaba la unión de los participantes con los cuatro puntos cardinales y con el cosmos. En el caso de la danza, la sincronización del movimiento y el acomodo de los cuerpos formando un círculo, genera la experiencia corporal de unidad no sólo con las personas que participan del ritual, sino con su entorno urbano, con la naturaleza y el cosmos, según sea interpretado en cada uno de los grupos.

En todas las agrupaciones de danza y en las celebraciones rituales en las que participan, hay un encargado de la disciplina que tiene la comisión de vigilar que el círculo que están formando no se distorsione y que no haya huecos o espacios entre los danzantes. De acuerdo a la percepción de algunos danzantes, durante el

¹⁵⁷ (A. Valverde, comunicación personal, diciembre de 2011).

ritual se genera una “energía colectiva” que se preserva en el círculo, de la cual se nutren, se fortalecen e incluso algunos de ellos experimentan la sanación mental, emocional y espiritual. Cuando el círculo que forman los danzantes pierde la forma o se distorsiona, dicha energía se debilita o puede ser afectada y esto incide en la experiencia ritual de los participantes. A través del círculo, los danzantes se protegen colectivamente al mismo tiempo que crean el espacio de unidad que los conduce a la sanación.

La experiencia de unidad en la tradición de la danza, está asentada en la percepción y la práctica durante el ritual, de ahí que los participantes refieran que la experiencia de participar en una ceremonia no se puede llegar a entender con explicaciones verbales, sino que se vive desde del cuerpo. Dicha experiencia ha sido intersubjetivamente significada de acuerdo a la visión del mundo de quienes participan de la tradición. Lo cual en muchos casos ha dado lugar a la noción metafórica de lo que representan los movimientos corporales. Por ejemplo, uno de los danzantes de *Mexi'cayotl* que fue uno de los aprendices del primer grupo de danza conformado en Estados Unidos (Toltecas en *Aztlán*), comenta en relación a la enseñanza que les transmitieron los danzantes del centro de México que iban a California a compartir la tradición:

Cuando nos enseñaban la danza nos decían, tienen que usar el cuerpo, cuando vamos al centro tienen que bajar la cabeza y hacer reverencia al copal, a los niños que están en el centro, a los ancianos, a los tambores, cuando salen levantan la cara para darle gracias a dios, y cuando un grupo hace eso con sus plumas en la cabeza, se ve como una flor que abre y que cierra y eso es lo que debe de representar el *ollin*, el movimiento... somos uno porque se abre y se cierra una flor, porque somos pétalos de una flor y la flor es un símbolo muy antiguo de que la vida es corta, se marchita la flor, se hace tierra, pero viene otra nueva flor que echa semilla y eso es lo que estamos plantando cuando hacemos la danza tradicional, estamos plantando usando las semillas de los antepasados.¹⁵⁸

¹⁵⁸ (M. Aguilar, comunicación personal, enero de 2012).

Para el grupo Cuauhtémoc, el acomodo de los cuerpos en círculo puede adquirir varias significaciones como la representación de la tierra, el cielo y en general, al igual que para el grupo *Chicahuac*, representa la sincronización con el sistema solar, en donde los danzantes acomodados en círculo representan a los planetas girando alrededor del sol, el cual está representado con el fuego ceremonial al centro del círculo ritual. En las diferentes formas de significación, los danzantes se mimetizan con el cosmos y la naturaleza a través de la disposición corporal durante el ritual, lo cual responde al concepto de Csordas (1999) de *embodied imagery*, traducido como imágenes o metáforas corporizadas.

De acuerdo con el autor, cuando nos detenemos un momento para darnos cuenta que la imaginación puede ocurrir en todas las demás modalidades de los sentidos y no sólo en el visual, nos percatamos de que los procesos de imaginación son concretos y al mismo tiempo son compromisos profundos vividos en la modalidad sensorial, a partir de esto entendemos que toda la imaginación puede ser interpretada como una metáfora corporizada. (Csordas, 1999, p. 153). Para Csordas (1999) éstas pueden ir hacia la clarificación no sólo de la constitución intersensorial de la síntesis del cuerpo a través de la imaginación, sino también de la constitución imaginaria de la intersubjetividad.

El sentido que adquieren las danzas para cada grupo, es colectivamente recreado desde el cuerpo durante la realización del performance ritual y en muchos casos está relacionado con las cuestiones etno-culturales, espirituales, políticas y sociales que atraviesan la apropiación que hacen de la tradición. Aquellos que pertenecen al mismo grupo tienden a compartir ciertas metáforas corporizadas, las cuales se construyen en el proceso de aprendizaje mimético de la danza, y han sido incorporadas en el proceso de socialización (Rodríguez, 2011) y transmisión de la tradición, al mismo tiempo que son reactualizadas en el performance.

La significación que adquiere la experiencia de unidad a través de la danza circular y la mimesis que hacen del cosmos y la naturaleza a través de las imágenes o metáforas corporizadas,

Foto 29

CÍRCULO DE DANZANTES AL FINAL DEL RITUAL DE DANZA



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Tecate, B.C., septiembre de 2014.

(así como los movimientos del cuerpo en la danza que representan a la tierra, el fuego, el viento, el agua e incluso a algunos animales), ha sido construida de manera intersubjetiva por los danzantes y a su vez han sido transmitidas tanto verbal como no verbalmente a los miembros del colectivo. De acuerdo con Olmos (2012), la comunicación no verbal (corporal o musical), tiene relación estrecha con el discurso mítico, y es el ritual el escenario donde se fusionan para construir el sistema de creencias que restituye el tiempo y el espacio originales.

De tal manera que la percepción, así como la práctica a través del movimiento o la actuación y la experiencia de unidad, dan cuenta de un proceso de corporización que parte del *self* como una forma indeterminada de orientarse en el mundo, hacia un proceso reflexivo para generar la experiencia de unidad, lo cual puede ser entendido como la objetivación del *self* a través de la agencia de las personas en el esfuerzo consciente por corporizar estas metáforas y experimentar la unidad con el todo. Por tanto,

compartir una experiencia corporal común con los otros a través del ritual, tiene resonancia en la idea de *communitas* de Turner (1988a), definida como la experiencia de unidad, juego, compañerismo e igualdad. Al mismo tiempo que puede estar relacionada con la fase liminar del ritual, planteada por el mismo autor como un estado de transición e indeterminación en el que los individuos ya no están clasificados y al mismo tiempo todavía no están clasificados, todos se perciben como parte de un todo y uno mismo a la vez.

Aunque el ritual se rija por reglas firmemente establecidas e incluso por jerarquías, la experiencia de unidad e igualdad que en éste se genera, puede dar lugar a nuevas relaciones estructurales en el aquí y ahora de la experiencia corporal durante el ritual. Es importante identificar cuál es el proceso a través del cual se construye la unidad y la igualdad a pesar de la diferencia. En el ritual de danza, además de que convergen personas que se identifican con distintas vertientes de la tradición (mexicas-aztecas, concheros, concheros-aztecas), identidades nacionales particulares (mexicanos, chicanos, mexicoamericanos), diferencias de género y generacionales (hombres, mujeres, niños, jóvenes, adultos, ancianos) e identidades sociales y culturales particulares (católicos, estudiantes y activistas), la organización de los colectivos es jerárquica. Sin embargo, a pesar de estas diferencias entre los participantes de los grupos, el espacio y el tiempo ritual compartido genera una apropiación colectiva del territorio aquí y ahora.

A través del proceso ritual de la danza, que conlleva la corporización de lo ancestral y la instrumentalización de los símbolos rituales, los participantes transforman el escenario que puede ser una calle, una plaza, un parque, un templo, un monumento, un salón social, o un lugar sagrado natural, no sólo como un lugar sagrado y ancestral, sino también como un lugar propio. Además de que los escenarios rituales pueden ser vividos por los participantes como un campo en el que convergen las similitudes y se construyen las igualdades más allá de los roles cotidianos. Aunque la experiencia corporal de unidad e igualdad, puede relacio-

narse con un proceso del *self* pre-objetivo que emerge de la disposición, acciones y actitudes mostradas desde el cuerpo en el mundo ritual, en algunos casos estas experiencias se construyen en este contexto a partir de la conciencia de las diferencias entre los participantes. Lo cual da cuenta de los procesos reflexivos y la agencia de los actores en la construcción de igualdades en las prácticas rituales.

En el caso del grupo *Mexi'cayotl*, uno de los aspectos en torno a los cuales se construye la noción de igualdad durante el ritual, además de los que tienen que ver con las diferencias de género y generacionales, es a partir de las diferencias en las categorías nacionales de los danzantes. El grupo participa en diferentes celebraciones rituales tanto en México como en Estados Unidos, por tanto, está constantemente en contacto con estas diferencias que buscan ser nulificadas en el contexto ritual. Por ejemplo, una integrante del grupo, que se autoadscribe como chicana, comenta en torno a la experiencia de aprender la danza de los danzantes mexicanos:

Mirábamos a los muchachos (danzantes mexicanos) bien fuertes *you know*, que danzaban duro, como una competencia un poco (como retándonos), *like* si tú haces esto yo lo puedo hacer también, (nosotros hacíamos la danza igual que ellos) como (una forma de) decir no perdimos nada en ser chicanos, no perdimos nada en estar aquí, vivir aquí, ser de aquí (Estados Unidos), nosotros podemos, todavía tenemos esa raíz, esa conexión.¹⁵⁹

En este sentido, la danza genera conexiones con matrices de sentido y con naciones imaginadas al sincronizarse en el movimiento con los otros, mostrar corporalmente la misma capacidad emocional, física y mental para participar en el ritual, a partir de la conciencia de las diferencias étnico-nacionales, da cuenta de la agencia del sujeto para incidir en la construcción de pertenencia a raigambres etno-culturales desde el cuerpo, como herederos de un linaje ancestral en el contexto ritual. Lo cual deviene un

¹⁵⁹ (V. Enrique, comunicación personal, junio de 2012).

medio para la legitimación de su pertenencia como chicano a la unidad y comunidad de la tradición de la danza.

En el caso del grupo Cuauhtémoc, las diferencias generacionales es uno de los aspectos sobre los cuales se construye la igualdad. Aunque en la mayoría de los grupos de danza azteca participan personas de diferentes edades, los cargos en las celebraciones rituales generalmente son llevados por personas adultas y ocasionalmente jóvenes. Sin embargo, en los rituales que organiza este grupo, uno de los cargos consiste en portar y custodiar uno de los tres bastones que representan a niños(as), mujeres y hombres que han fallecido en el intento por cruzar la frontera, el cual se entrega con igualdad de compromiso a una mujer, un hombre y un niño(a). Cada uno de los cuales asume el cargo de manera voluntaria, lo que los compromete a permanecer danzando con el bastón desde el principio hasta el final de la celebración ritual.

FOTO 30
BASTÓN REPRESENTANDO
A LOS HOMBRES



FOTO 31
BASTÓN REPRESENTANDO
A LOS NIÑOS(AS)



FUENTE. Fotografía de Olga Olivas, Los Ángeles, Ca., abril de 2012.

Una de las personas que funge como líder, señala que es importante difundir la noción de igualdad entre los danzantes, para que todos asuman la responsabilidad de preservar la tradición:

Hay veces que nosotros porque somos mujeres, niños, hombres, tenemos ciertos roles. En este tiempo hay una gran necesidad de que todos tengamos la capacidad y disponibilidad de estar a cualquier nivel. Dentro de la práctica de la danza uno trata de que la gente rompa con sus barreras mentales, no hay distinciones, *we are all the same*, por eso pedimos el mismo trabajo y damos los mismos privilegios, un sentido de igualdad se transmite, un sentido de responsabilidad igual para todos. Cada una de las personas que va a la práctica es importante, son las personas que van a seguir el trabajo que tú iniciaste, se transmite el espejo de que ellos son yo y yo soy ellos, si el día de mañana yo no estoy, *you better continue the work*.¹⁶⁰

Desde esta perspectiva, construir la noción de igualdad permite el involucramiento de todos los miembros del grupo en la preservación de la tradición desde una perspectiva político-cultural. En el grupo Cuauhtémoc esta igualdad se construye desde el cuerpo, a través de la adquisición igualitaria de responsabilidades, el desarrollo de habilidades para realizar la danza, aprender a usar ciertos elementos rituales e involucrarse en manifestaciones y marchas.

En el grupo *Chicahuac*, uno de los aspectos sobre los cuales se construye la noción de igualdad o equidad son las diferencias de género. Una de las ideas en las que se fundamenta esta búsqueda de equidad entre hombres y mujeres en la tradición, está relacionada con el concepto de la dualidad en la cosmovisión mesoamericana. Desde ésta se sustenta que todos los aspectos de la naturaleza tienen su opuesto complementario, día-noche, masculino-femenino, arriba-abajo y muerte-vida. Esta concepción se manifiesta de diferentes maneras en este grupo, por un lado, se remarca la idea de que independientemente del género,

¹⁶⁰ (C. Cuevas, comunicación personal, abril de 2012).

al interior de cada persona hay una dualidad masculina-femenina relacionada con su equilibrio personal. Por otro lado, continuamente se está reforzando que en el liderazgo se involucren hombres y mujeres por igual con una intención de generar equidad de géneros, aunque en la vida cotidiana no siempre sea así, como lo refiere una de las danzantes:

En lo mundano (la vida ordinaria) lamentablemente hay mucho machismo... en el grupo nos manejamos por dualidades y es muy funcional a nivel interno. Dentro del grupo (las dualidades) son muy remarcadas desde sus inicios, en un tiempo las palabras (las posiciones de liderazgo) estaban a cargo de las parejas (hombre-mujer), la vivencia estaba respaldada por eso y entonces tenía más sustento, eran dualidades equilibradas.¹⁶¹

Por un lado, esta forma de organización tiene mayor correspondencia con la noción de equidad de género, la cual se refiere al hecho de brindar a hombres y mujeres las mismas oportunidades y formas de trato, sin dejar a un lado las particularidades entre ellos. Ya que colocar una dualidad (hombre-mujer) en cada cargo, tiene el propósito de que se complementen en el trabajo de liderazgo en el grupo. Pero, por otro lado, también se da una ruptura en los roles de género, ya que algunos de los cargos que en otros grupos generalmente son llevados específicamente por hombres (tocar el tambor, caracol, la disciplina del círculo, el portador del estandarte, la primera palabra) o mujeres (portar el agua, el sahumador o acomodar el altar ceremonial), en la historia de *Chichahuac* se han llevado a cabo tanto por hombres como por mujeres. En este sentido, la habilidad, sensibilidad, capacidad y conocimiento que muestran tanto hombres como mujeres para llevar el liderazgo o cualquier otro cargo, es uno de los medios a través de los cuales se corporiza el concepto de dualidad a través de la igualdad y equidad de género en la tradición de la danza.

En esta atmósfera de unidad tiene lugar el proceso de objetivación del *self*, a través de los esfuerzos conscientes de los parti-

¹⁶¹ (A. Valverde, comunicación personal, marzo de 2014).

cipantes por construir desde el cuerpo (a través de la capacidad y habilidad que se muestra para participar en las prácticas rituales) la experiencia de igualdad con los otros, que trasciende, en este contexto, las diferencias nacionales, religiosas, políticas, sociales, generacionales y de género que tienen lugar en su vida cotidiana. Estas experiencias emergen de la exposición del cuerpo durante el ritual a prácticas extraordinarias, a través de las cuales los participantes dejan de lado el mundo cotidiano para sumergirse en uno sagrado-ancestral, en el cual se recrea la percepción de sí mismos y sus experiencias corporales en el contexto ritual.

LA EXPOSICIÓN O SOMETIMIENTO CORPORAL DURANTE EL RITUAL

De acuerdo con Sten (1990), en el México prehispánico la danza era denominada de dos formas: *Netotiliztli* interpretada como el simple bailar, y *Macehualiztli* referida a la danza ritual asociada a cualquier tipo de penitencia, con el propósito de lograr un merecimiento, por medio de la ofrenda o sacrificio hecho por los danzantes durante el ritual. Sahagún refiere: “tened cuidado de areito y del atabal y de las sonajas y de cantar, con esto despertáis a la gente popular y daréis placer a nuestro señor dios que está en todo lugar; con esto lo solicitaréis para que os haga mercedes y con esto meteréis vuestra mano en el seno de sus riquezas, porque el ejercicio de taér y cantar solicita nuestro señor para que haga mercedes” (citado en Sten 1990, p. 43).

En la tradición de la danza, los actos rituales y los retos corporales que estos imponen, en muchos casos son considerados como una ofrenda de los participantes a la energía creadora, a la naturaleza, a los ancestros, a su grupo de pertenencia o a dios, según la visión de cada colectivo. La cual tiene el propósito de agradecer, ofrecer (esfuerzo, fortaleza, resistencia) desde el cuerpo, a través de la participación en las acciones rituales, para luego merecer la sanación, el fortalecimiento o el bienestar tanto

individual como colectivo. En ciertos casos los danzantes se enfocan en peticiones especiales, como en el bienestar de su grupo de pertenencia, su familia o el mundo en general.

Gutiérrez Zúñiga (2013) señala que la sanación es generada/ invocada a través de la acción colectiva de la danza, cuya acción no está enfocada solamente a la cura individual, sino al mismo colectivo, trascendiendo como energía para beneficiar a todo el mundo. Desde su perspectiva, este ritual no consiste en un rito mágico o acción curativa cualquiera, sino que tiene el carácter específico de ser una herencia ancestral indígena, dejada con la intencionalidad de curar. Por tanto, la práctica no sólo cura, sino que tiene el valor de ser una afirmación de una tradición de los ancestros y de reconexión con el entorno natural y con el pasado indígena (Gutiérrez Zúñiga, 2013, p. 235). La autora señala que, aunque el logro de la cura/reconexión se presenta como una experiencia muy placentera, armoniosa y de plenitud, no se oculta que es el resultado de una lucha que demanda un considerable esfuerzo por parte de los danzantes (Gutiérrez Zúñiga, 2013, p. 236).

La participación ritual puede ser entendida como parte de una lucha, en el sentido de que enfrentan dificultades o retos físicos, mentales y emocionales a través de lo que se ofrenda desde el cuerpo. Desde esta perspectiva, la celebración ritual de la danza es identificada como una batalla o guerra florida, la cual requiere de una preparación física, mental, espiritual y emocional a través de ciertas experiencias corporales. En los rituales de danza, velación y temazcal, los participantes se exponen corporalmente al movimiento por un tiempo prolongado, así como a la vigilia y las altas temperaturas, respectivamente. A través de estas prácticas rituales trascienden la experiencia corporal cotidiana y refieren experimentarse con capacidades extraordinarias. El proceso de enfrentar sensaciones corporales como calor, cansancio o incluso dolor durante el ritual, da cuenta del desarrollo de una disciplina, tolerancia, voluntad y resistencia como parte de los procesos de corporización en la tradición.

Sten (1990) señala que históricamente la disciplina ha sido un elemento fundamental en la tradición de la danza, refiere que

antiguamente errar los movimientos al danzar era castigado hasta la pena de muerte. El error se consideraba una ofensa a los dioses, pero podría quizá tener todavía un sentido más profundo: el de interrumpir el proceso mismo de la vida, ya que los danzantes y los músicos estaban unidos por lazos míticos a los cuatro puntos cardinales (Sten, 1990, P.51). Desde esta perspectiva, el desarrollo de la disciplina dentro de la tradición de la danza, tiene el objetivo de no interrumpir la eficacia del ritual, ya sea el logro del bienestar colectivo a través del fortalecimiento de su identidad, la sanación, la reconexión con la naturaleza y la generación de un círculo de energía de vida que lo nutre física, emocional y espiritualmente.

Construir el sentido que toma exponerse corporalmente a límites extraordinarios durante el ritual, como un medio para lograr el bienestar, resulta de la percepción del carácter sagrado y ancestral que toman las prácticas en ese contexto, es decir, de la conciencia encarnada sobre la cosmovisión de la tradición de la danza. La cual además de que es comunicada de manera verbal entre los integrantes del colectivo, es recreada y transmitida desde el cuerpo durante el ritual. Cuando al danzante le es inculcado (Bourdieu y Passeron, 1990) el sentido sagrado y ancestral de la tradición, así como los propósitos de cada ritual y los incorpora a sus esquemas de percepción a través del *habitus* (Bourdieu, 1988), la tolerancia al cansancio, el dolor y el calor experimentados durante las prácticas rituales, pueden ser vividos como un medio para la sacralización, la sanación, la conexión con lo ancestral y la reafirmación colectiva de su identidad etno-cultural, lograda a través de la ofrenda que se hace desde el cuerpo.

La apropiación que hace de la tradición cada grupo, así como las trayectorias religiosas, políticas y culturales de sus miembros, incide en los sentidos que cada colectivo otorga a la exposición corporal a ciertos retos en el contexto ritual, así como el tipo de rituales en los que participan. El grupo *Mexi'cayotl* participa principalmente en dos tipos de rituales, el de velación y el de danza. Durante la velación se expone al cuerpo a un estado de vigilia, generalmente por un periodo de seis a ocho horas. Se

realizan diferentes actividades enfocadas a trabajar con el aspecto espiritual, como rezos, cantos o alabanzas, ofrendas de flores, se encienden velas, se quema copal y se verbalizan peticiones, agradecimientos, emociones y experiencias con los demás participantes del ritual, entre otras cosas. Como se ha referido, la velación es un ritual nocturno de preparación física, mental y espiritual para la celebración de la danza al siguiente día, lo cual dota de un sentido sagrado no sólo a la práctica de danzar, sino al cuerpo danzante.

En varias ocasiones las velaciones duran toda la noche y sólo se tiene un momento para descansar un poco antes del ritual de danza, este esfuerzo además de ser considerado como una ofrenda a los ancestros y la energía creadora, también conduce a estados alternos de conciencia. Olmos (2012) señala que la vigilia prolongada y el agotamiento físico, son factores que estimulan fisiológicamente la alteración perceptiva al interior del ritual. Por tanto, los danzantes al realizar esfuerzos físicos prolongados a través de la exposición o sometimiento del cuerpo durante el ritual, pueden terminar su participación inmersos en estados hipnóticos. Sin embargo, la experiencia no deriva sólo del hecho de permanecer en estado de vigilia, sino también de los sentidos que toman para ellos los actos rituales que forman parte de la velación (recibir el humo de las plantas medicinales, entonar cantos, encender velas, llamar a las ánimas, recibir una limpia con el bastón de flores, entre otras).

En la velación se tiene la intención de trabajar con la energía de la noche y hacer un llamado (a través de la entonación de alabanzas y el encendido de velas) a las ánimas de los ancestros (generales y capitanes de la danza conchera-azteca que han fallecido) para que guíen, asistan y protejan a los danzantes durante la celebración ritual. Tanto la entonación de alabanzas religiosas durante las velaciones, como la realización de la danza, son experimentadas como formas de rezo para los integrantes de este grupo, que tienen el propósito de entrar en contacto con sus ancestros. Al enfocarse en esta intención, los danzantes logran trascender los retos físicos a los que se exponen en el ritual,

hacia experiencias de tipo espiritual y de fortalecimiento del linaje imaginado con lo ancestral.

Una integrante del grupo *Mexi'cayotl*, a pesar de que no co-mulga con la participación en tradiciones nativo americanas, como temazcales, ceremonias de peyote o los ayunos en la búsqueda de visión, señala que la experiencia de la velación genera un estado alterno de conciencia y de bienestar, como lo harían algunas personas a través de la ingesta de plantas psicotrópicas: “Es difícil (estar toda la noche sin dormir y bailar al siguiente día), pero yo he notado que uno llega como a otro nivel de conciencia, como que, si hubiera tomado peyote o algo así, porque se siente uno diferente, cuando empiezo a bailar me parece muy bonito todo, me siento feliz, tranquila, entonces yo creo que he llegado a otro estado de conciencia (por todo el esfuerzo y la experiencia de la velación).¹⁶²

Por otro lado, uno de los aspectos que ayuda a trascender los retos físicos a los que se exponen en la participación ritual es la relación con el colectivo, lo cual le da un carácter intersubjetivo a la experiencia. Los bailarines refieren que cuando tienen una relación de amistad o fraternal con las personas que están bailando al lado de ellos y además se muestran animadas emocionalmente, es más fácil trascender el cansancio que les genera mantenerse despierto toda la noche o bailar por un tiempo prolongado. Uno de los integrantes del grupo *Mexi'cayotl*, que tiene el cargo de vigilar la disciplina (sargento), refiere en cuanto a la experiencia de compartir un ritual con las personas que lleva conviviendo por más de veinte años;

For me dancing with my group, they are my friends, they are my family, I enjoy them, I like dancing with them, because in between dancing we are talking and we are communicating, and we are just being with each other and laughing, and that's a big part of it, that keeps me going. Sometimes, you are dancing and just try to focus, but sometimes I need to talk to somebody or say something and laugh and

¹⁶² (B. Zamora, comunicación personal, enero de 2014)

keep dancing. Feel the others as a family, talk with them and laugh, but still respect danza and the circle”.¹⁶³

Los danzantes se transmiten desde el cuerpo la alegría, la fuerza, la motivación y el bienestar que les genera la experiencia ritual, danzando enérgicamente, gritando, cantando emotivamente o incluso viviendo la convivencia con los otros como algo lúdico, lo cual afecta de manera favorable la experiencia colectiva de trascender el reto físico al que se exponen en el ritual. Ocurre lo contrario cuando una persona se muestra desmotivada, cansada o distraída durante el ritual, varios de los participantes refieren que esto puede dificultar el proceso de los otros para tolerar el cansancio y poder trascender hacia una experiencia espiritual o de sanación, lo cual le da un sentido claramente intersubjetivo a la experiencia.

El grupo *Chicahuac* en comparación con los grupos *Mexi'cayotl* y Cuauhtémoc, participa en rituales en los cuales se exponen a una variedad mayor de experiencias corporales como la vigilia, el movimiento, el ayuno, el calor, el frío e incluso en un tiempo participaron en rituales donde se ingería el *hikuri* o peyote bajo la guía de un *mará akame wixárika* o huichol. Esto deriva de la recreación que hacen de la tradición a través de la inclusión de varias prácticas rituales nativas. Aunque también asisten a las velaciones que organizan otros grupos como preparación para la celebración de la danza, para este grupo el temazcal es uno de los rituales de preparación que antecede a varias de las ceremonias en las que participan, como la danza azteca, la búsqueda de visión, la danza del sol y la danza de los espíritus.

Para los danzantes de *Chicahuac* el ritual de temazcal es la representación del vientre de la “madre tierra”, en el cual se exponen corporalmente a altas temperaturas a través del vapor que producen del contacto entre el agua y las rocas calientes, el objetivo principal es la purificación física, emocional, mental y espiritual de los asistentes. Desde su perspectiva, la preparación

¹⁶³ A. Ochoa, comunicación personal, enero de 2014).

corporal mediante un ritual, es necesaria como una fase de transición entre la vida cotidiana y el mundo ritual, “en la vida cotidiana el cuerpo lo traemos en otro ritmo (en el trabajo, en las preocupaciones diarias), a través de las ceremonias de temazcal, ponemos al mismo nivel el espíritu con el cuerpo”.¹⁶⁴

Enfocarse desde el cuerpo en el proceso ritual por medio de la exposición a ciertos retos físicos, permite trascender hacia experiencias de tipo espiritual, de sanación o de bienestar emocional y mental, logradas a través del contacto con lo sagrado. Una de las personas que guía los temazcales en *Chicahuac* comenta: “Cuando uno está dirigiendo el temazcal hay una protección bien hermosa, yo pido mucha guía, antes de correr un temazcal me conecto con todo, con el creador, con la naturaleza, con los guardianes para pedir protección y pido que lo que estoy haciendo sea en beneficio de los demás, entonces me siento como muy empoderada y fuerte... por arte de magia siempre estoy mejor, siempre me siento muy bien cuando yo lo estoy dirigiendo”.¹⁶⁵

El contacto con los elementos rituales (agua, fuego, tabaco, copal, salvia, tierra y viento) considerados como sagrados y la invocación de seres ancestrales a través del canto y la palabra hablada durante el ritual, inciden de manera importante en la experiencia de sanación, purificación y fortalecimiento de los participantes; lo cual tiene relación con la noción del *self* sagrado planteado por Csordas (1994b). Desde su perspectiva, el *self* es sagrado (y por tanto el cuerpo) desde el momento que está orientado en el mundo y define lo que significa ser humano en términos de la totalidad del “otro” que es sagrado. Varios de los participantes en los rituales de danza, velación y/o temazcal refieren experimentar estados de bienestar y gozo a través del contacto con lo sagrado, con la energía colectiva que se genera con los otros, así como a través de los actos como danzar, cantar, trabajar con los elementos rituales (flores, fuego) a través de los cuales se enfocan en una intención, un propósito o en un rezo.

¹⁶⁴ (E. Peña, comunicación personal, enero de 2014).

¹⁶⁵ (M. Ríos, comunicación personal, enero de 2014).

De acuerdo con Csordas (1994b), el sentido del otro divino o sagrado es cultivado por la participación en un sistema ritual coherente, el cual ayuda a la continua creación de un ambiente en el que los participantes corporizan un conjunto de disposiciones o *habitus* que corresponden con su noción de lo sagrado. Por tanto, orientarse en el mundo ritual a través de formas de percepción y prácticas vinculadas a la noción de lo sagrado en la tradición (los cuatro puntos cardinales, los cantos, el fuego, el movimiento mimetizado con la naturaleza), es una de las vías por medio de las cuales se experimenta la sanación física, mental, emocional y espiritual. Al mismo tiempo que desarrollan ciertas virtudes y disciplina que les permiten tolerar o enfrentar los retos a los que se exponen corporalmente.

Aunque algunos de los miembros del grupo Cuauhtémoc han participado en rituales de temazcal, velaciones y ayunos, como parte de un proceso personal de “*self healing and enlightenment*”,¹⁶⁶ el grupo se caracteriza más por la participación en el ritual de la danza, y ocasionalmente practican velaciones. Incluso ha habido casos en que algunos de los miembros han participado ayunando como una forma de protesta ante una problemática social, cultural o educativa. Uno de los aspectos que favorece el desarrollo de la resistencia y la disciplina en este grupo es situar esa batalla o lucha como algo colectivo, más que individual. Como lo mencioné anteriormente, además del movimiento, la palabra para comunicar y transmitir durante el ritual los propósitos y motivaciones de la celebración, es uno de los aspectos fundamentales en el grupo Cuauhtémoc.

En una ocasión durante la procesión o marcha hacia el lugar donde se celebraría la danza en honor a Cuauhtémoc, mientras los participantes iban danzando en columnas uno de los líderes del grupo expresó: “esta danza es para nuestro pueblo, por nuestro pueblo y de nuestro pueblo, nosotros somos algo pequeño, nuestra gente es grande, nuestro pueblo es grande, esta danza la estamos

¹⁶⁶ (J. Boche, comunicación personal, febrero de 2014).

haciendo por ellos”.¹⁶⁷ Las formas en que el grupo Cuauhtémoc se involucra desde el cuerpo en la tradición, tienen menos relación con procesos espirituales y religiosos a través de los cuales se busca el enlace con lo sagrado, la naturaleza y el cosmos. Sino más bien están vinculados con formas de resistencia cultural colectiva, manifiestas desde la disciplina del cuerpo y la exposición corporal a límites extraordinarios como una forma de enfrentar y fortalecer las luchas sociales en el contexto ritual.

A través de la disciplina corporal buscan generar resistencia física y extender los límites de sus capacidades corporales, lo cual les permite desarrollar la voluntad y fortalecer la seguridad personal. Algo característico del grupo, es que ocasionalmente entre una danza y otra los participantes realizan ejercicios para desarrollar condición y resistencia física, el líder del grupo comenta: “a veces hacemos cuatro danzas y después unos ejercicios de lagartijas, sentadillas y abdominales para resistir un poco más el cuerpo y a veces ayuda, había un niño que ya tiene 18 o 19 años que no podía hacer tres lagartijas, y ahora está haciendo 70, danza bien chingón, bien bonito, es para motivar a la juventud de que sean disciplinados en algo”.¹⁶⁸

La disciplina del cuerpo en el grupo Cuauhtémoc, encuentra mayor relación con la idea del linaje imaginado en una civilización ancestral “guerrera”, la cual resistió y luchó por la defensa de su cultura y su territorio durante la invasión europea a Mesoamérica. Desde esta perspectiva, a través del desarrollo de la voluntad y la disciplina corporal durante los rituales, están corporizando su linaje imaginado en una cultura ancestral, el cual es reactualizado en el colectivo a través de la resistencia a la asimilación que experimentan desde el cuerpo en la sociedad anglosajona. Los procesos de corporización que los danzantes de este grupo experimentan, están relacionados con el compromiso de mantenerse constantes en la lucha, no sólo en el espacio y tiempo ritual, sino en la vida cotidiana. De ahí se deriva su

¹⁶⁷ (A. Mireles, discurso pronunciado en la marcha de Cuauhtémoc, febrero de 2014).

¹⁶⁸ (J. Boche, comunicación personal, abril de 2012).

vinculación con diversas agrupaciones activistas enfocadas a diferentes luchas sociales, que afectan diversas áreas de su vida.

Los procesos de exposición del cuerpo a ciertos retos físicos en las prácticas rituales y el sentido que esto adquiere, dan cuenta de las formas diversas de orientarse en el mundo desde el *self* pre-objetivo, hacia los procesos de incorporación (Bourdieu y Passeron, 1990) en la tradición. A través de los cuales se reconfiguran culturalmente las formas de poner atención a y con el cuerpo a los actos rituales que les imponen ciertos retos corporales, construyendo intersubjetivamente una relación de estos con lo sagrado, lo ancestral, el trabajo personal y el fortalecimiento de la identidad colectiva. En los procesos de corporización, se construyen formas de involucrarse en el mundo desde la cosmovisión de la tradición, así como de representarla desde el cuerpo en el contexto ritual. No sólo a través de la disciplina, la resistencia, la voluntad y la sacralización lograda a través de la exposición del cuerpo durante el ritual, sino también por medio de la estética de lo sagrado y lo ancestral que corporizan en la tradición.

LA ESTÉTICA CORPORAL: INDUMENTARIA RITUAL, TATUAJES Y PERFORACIONES

Otro de los elementos que juega un papel importante en los procesos de corporización relativo a la configuración de la identidad etno-cultural de los danzantes, está relacionada con la forma en que recrean la cultura ancestral a través de la estética corporal en el ritual. Experimentar una herencia ancestral localizada en el cuerpo asociada al *habitus* de las personas de ascendencia mexicana, tiene relación con el *self* pre-objetivo, como una forma indeterminada de experimentar “un llamado” o atracción hacia la tradición de la danza azteca. Sin embargo, a través de la objetivación del *self* asociada a la incorporación de la tradición, el sujeto va delineando intersubjetivamente un conjunto de prácticas y creencias, a través de las cuales activa, construye y corpo-

riza lo ancestral dentro de la tradición y uno de los aspectos vinculados a este proceso es el ataviado ritual del cuerpo.

Sten (1990, p.38) señala que antiguamente en la danza prehispánica, algunos danzantes personificaban a los dioses durante los rituales, para imitarlos se disfrazaban de pájaros e insectos y además llevaban máscaras. Esto por un lado resalta el papel de la indumentaria ritual en la corporización de lo sagrado y lo ancestral durante el ritual, pero al mismo tiempo deja ver que, si bien la indumentaria ritual es una forma de mostrarse a los otros, también es una forma de vivirse identitariamente desde el cuerpo durante el ritual.

La vestimenta de los danzantes ha tenido transformaciones a través de la historia de la tradición. Antes de la existencia del traje azteca que utilizan actualmente la mayoría de los participantes de este estudio, estaba la vestimenta tradicional de los concheros, la cual consistía en una naguilla, con un penacho (*copilli*) de chilillo, plumas de gallo o avestruz, con ciertos elementos o símbolos que resultaron del sincretismo de las creencias religiosas católicas y las indígenas. Pero a finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, sustentados en la ideología nacionalista de algunos danzantes, se buscó indigenizar cada vez más la tradición desde la visión mítica de lo azteca, reivindicaron la vestimenta tal como consideraban que era antes de la conquista y crearon una versión de traje azteca que se fue popularizando (González, 2005), lo cual tuvo impacto no sólo en el ámbito ritual de la tradición, sino también en el cinematográfico y folclórico de la cultura prehispánica mexicana.

La indumentaria ritual de los danzantes es diferente para los hombres y las mujeres, aunque ambos plasman en ella símbolos de tipo prehispánico. Los hombres llevan puesta una prenda superior llamada pectoral y una inferior nombrada *maxtlatl*, popularmente conocida como taparrabo y unas rodilleras adornadas. Las mujeres utilizan un vestido tipo huipil, con aberturas en la falda que permitan la movilidad al danzar, aunque en algunos grupos las mujeres también visten un atuendo similar al del hombre con *maxtlatl* y pectoral. Todos visten *ayoyotes* o *chacha-*

*yotes*¹⁶⁹ en los pies, con los que hacen sonido al danzar sincronizándose con el ritmo del tambor y/o la mandolina (concha).

Otro elemento que portan es el *copilli* (popularmente nombrado penacho), es una especie de coronilla con plumas que colocan en su cabeza, adornada también con emblemas de la mitología azteca. Finalmente llevan en la mano una *ayacaxtli* (sonaja), que puede ser de metal o de guaje con semillas y algunos llevan un *chimalli* (escudo) en un brazo, ambos adornados con símbolos de tipo azteca. Además de ataviarse con collares y/o aretes de piedras como jade, ámbar, coral o confeccionados con plumas, pintarse el rostro y tener el cabello largo.

Sten (1990) refiere que el cuerpo estaba íntimamente ligado con los mitos, señala que la cara es el sitio por el que surge al exterior la fuerza vital del aliento, ya que está cargada de sentimiento y valor moral. Desde su perspectiva, esto explica el uso de plumas en la cabeza, la pintura en la cara, en los brazos y en los pies, así como la importancia del cabello, varias veces mencionado en las descripciones de las danzas (Sten, 1990, pág. 79). Para los tres grupos de estudio, el propósito es que cada persona confeccione su vestimenta ritual, con el fin de elegir los símbolos y los colores que estarán plasmados en ella, ya que estos deben estar relacionados con las características personales de los danzantes. La elección de los símbolos y los colores de la vestimenta dependen de los emblemas con los que se sientan identificados, ya sea por una experiencia personal o por lo que para ellos pueda representar un símbolo o color en relación a su identidad personal y/o colectiva.

Algunos danzantes, particularmente los relacionados con la tradición mexica-azteca, toman en cuenta la simbología prehispánica que está relacionada con su fecha de nacimiento de acuerdo al calendario antiguo mexicano, *Tonalpohualli*, conocido

¹⁶⁹ Instrumento elaborado con semillas de un árbol (*ayoyotl* o *chachayotl*) que al vaciarlas y sonarlas entre ellas generan un sonido similar al del agua, también son conocidos como huesos de fraile. Se colocan varias de estas semillas en tobilleras que cubren la parte inferior de las piernas para acompañar el sonido del tambor o mandolina mientras se danza.

Foto. 32

DANZANTE CONCHERA-AZTECA



Foto. 33

DANZANTE MEXICA-AZTECA



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, (de izquierda a derecha) Los Ángeles, Ca., y Ensenada, B.C., febrero de 2012.

popularmente como calendario azteca. Otros se tatúan en el cuerpo este tipo de símbolos de la mitología azteca y algunos se hacen modificaciones corporales, especialmente perforaciones y expansiones en las orejas y nariz, similares a las que se observan en algunos personajes representados en los códices de la cultura mesoamericana. A través de las modificaciones del cuerpo como tatuajes y perforaciones que se hacen los danzantes, incorporan de manera permanente su linaje imaginado en la cultura ancestral.

Estas formas asociadas a la identidad de origen representadas en el cuerpo tanto de manera temporal (indumentaria ritual) como permanente (modificaciones corporales), son parte los procesos de corporización de su identidad etno-cultural en la tradi-

ción de la danza y buscan reafirmar su diferencia de los “otros”, al mismo tiempo que generan una identificación con el “nosotros” y objetivan en la estética del cuerpo una forma de ser en el mundo. Lo cual no sólo tiene lugar en el contexto ritual, sino que la forma de ser en el mundo que se recrea a través de la tradición, tiene un alcance en la vida cotidiana de los sujetos, que en algunos casos se percibe en su forma de vestir, de adornar sus casas y de relacionarse con los otros. Pues para muchos de ellos, incorporarse a la tradición de la danza deviene una forma de vivir.

La estética corporal tanto en los rituales como en la vida cotidiana, toma sentidos particulares entre los danzantes en California y Baja California. La historia de discriminación-relegación cultural y política que han vivido las personas de ascendencia mexicana en Estados Unidos, constituye el marco sociocultural desde el cual la estética corporal vinculada a lo ancestral-indígena dentro de la tradición, se fundamenta como una muestra de resistencia a la asimilación de la cultura hegemónica, dentro de una sociedad mayoritariamente anglosajona. Lo cual incide en el fortalecimiento del sentimiento de orgullo por los antepasados y su raíz cultural, realzando el valor de ser de ascendencia mexicana en Estados Unidos.

Los participantes del grupo *Mexicayotl*, a través de la pertenencia a la tradición de la danza, refieren que han reafirmado quiénes son como colectivo, de dónde vienen culturalmente y su lugar en el mundo. Esta experiencia les ha dotado de mayor seguridad personal en su vida diaria, en función del fortalecimiento y valoración de su origen etno-cultural. Uno de los elementos a través de los cuales este origen es objetivado y/o representado es la indumentaria ritual, lo cual también incide en la experiencia corporal del sujeto “*when I wear my traje, it connects me back to five hundred years ago, it connects me to people that has passed on, they were doing the same dances that I'm doing today, that's the connection with my history*”.¹⁷⁰ La experiencia corporal que emerge del acto de vestir una indumentaria ritual, reelabora

¹⁷⁰ (A. Ochoa, comunicación personal, enero de 2014).

la noción acerca del origen etno-cultural de los danzantes, objetivando y reivindicando el valor que toma identificarse como perteneciente a un linaje creyente con el que se comparte un origen, una historia y una identidad vinculada a lo ancestral.

La indumentaria ritual además de ser parte del proceso de objetivación del vínculo con una cultura ancestral, está íntimamente relacionada con las características personales del danzante. Desde la perspectiva de los danzantes de *Mexi'cayotl*, el diseño (símbolos y colores) de la vestimenta ritual, muestra sus cualidades personales (que buscan ser logradas o con las que se identifican), lo cual está relacionado íntimamente con su experiencia de vida. Los danzantes de este grupo tratan de renovar anualmente su indumentaria, pues cada año tiene que estar enfocada al proceso emocional y espiritual que están viviendo. Una de las danzantes comenta su proceso personal vinculado a la elección del diseño de su indumentaria ritual:

Cuando yo escojo mi vestuario tiene que ver con lo que yo siento ese año... cuando falleció mi mamá, me llamaron mucho la atención las flores y pensé que era un símbolo de mi mamá porque a ella le gustaban. Ese año decidí hacer un atuendo con flores como homenaje a mi mamá. Se supone que cada año crecemos y somos como una víbora que cambia de piel y vamos a renovarnos, y si un año yo me identifico más con otro símbolo o color, por lo que me pasa o lo que sueño, es como hago mi vestuario... ponerme el traje para la ceremonia es como una forma de rezo para mí, yo soy católica, siempre fui a la iglesia, pero ahora, como no voy a la iglesia ésta es la forma de estar cerca de mis antepasados.¹⁷¹

Los miembros de *Mexi'cayotl* representan en la vestimenta ritual las características de su identidad y su visión del mundo en la tradición, en relación a su experiencia de vida. Por tanto, ataviarse para una ceremonia es una forma de orientarse en el espacio y tiempo ritual, desde la corporización de lo ancestral y

¹⁷¹ (M. Ochoa, comunicación personal, enero de 2014).

lo sagrado, representado a través de los símbolos, las formas y los colores integrados en el atuendo, lo cual implica una responsabilidad para los danzantes. “Cuando te pones un vestuario estás llevando las ánimas pasadas contigo, las enseñanzas y también la palabra de tu grupo, si te pones tu traje hay que portarse bien, porque estás representando todo esto... el vestuario no es para aumentar el ego de la persona, hay que respetarlo y cuidarlo.¹⁷² Por tanto, confeccionar, usar y cuidar una vestimenta ritual, es tanto un compromiso como una responsabilidad para los danzantes de *Mexi'cayotl*, ya que a través del atuendo están representando a su cultura, su historia y su tradición ante los otros, pero también están estableciendo una conexión y activando lo ancestral y sagrado desde el cuerpo.

De la misma forma, los danzantes de Cuauhtémoc consideran que la indumentaria ritual tiene un diseño personalizado y puede representar tanto la identidad individual como colectiva, además de implicar una responsabilidad para el que lo porta, de ahí la importancia del comportamiento personal cuando se está ataviado, el líder del grupo Cuauhtémoc refiere:

*“The atuendo represents a story a symbolic meaning, depending on the types of pictures and designs it pertains. It may tell the story of the person wearing it, depicting the energies of the person. It's a representation of who you are and possible your group. Every danzante should respect and not disrespect it when you wear it. What I mean about disrespect, is to light up a cigarette, drink beer, chew gum, or behave inappropriately when you are wearing your atuendo”.*¹⁷³

Desde la perspectiva de este grupo, al utilizar una vestimenta ritual es indispensable saber acerca lo que cada uno de los elementos representa y significa, además de que consideran necesario esforzarse (a través de mostrar disciplina y conocimiento de la tradición) para lograr el derecho a usar un atuendo completo. De esta manera cada participante desarrolla la conciencia del valor, respeto y responsabilidad que implica ataviarse para una

¹⁷² (B. Zamora, comunicación personal, enero de 2014).

¹⁷³ (J. Boche, comunicación personal, febrero de 2014).

celebración ritual. Cuando alguien está ataviado, no sólo representa la corporización de lo ancestral y lo sagrado a partir de la indumentaria, sino también a través de su actitud y comportamiento durante el ritual. En el grupo de Cuauhtémoc, conforme un danzante va mostrando habilidad para realizar y dirigir las danzas, así como participar en marchas y ceremonias, se va ganando el derecho a utilizar los diferentes elementos que conforman el atuendo ritual, hasta que tiene el privilegio de usar la indumentaria completa. De tal manera que el danzante que tiene el atuendo más completo, supone mayor experiencia, aprendizaje, habilidad y conocimiento. Por tanto, el compromiso y la responsabilidad con la tradición y el colectivo es cada vez mayor.

A diferencia de *Mexi'cayotl*, en el grupo Cuauhtémoc tienen mayor presencia las modificaciones corporales entre los participantes, como tatuajes y perforaciones, así como también es común ver a los danzantes tanto hombres como mujeres con cabello largo, asociado con una estética indígena o nativa. Lo cual puede estar relacionado tanto con la identificación dentro de la vertiente mexicana-azteca, que apela por la indigenización de la tradición, como con una forma de resistencia a la estética occidental. El acto de hacer visible desde el cuerpo su identidad de origen tanto en el ritual como en la vida cotidiana, a través de los tatuajes, perforaciones, cabello largo e incluso con su forma de vestir, deviene una forma de reafirmar y reivindicar públicamente su diferencia etno-cultural anclada en lo ancestral mexicano en el contexto estadounidense y esto en algunos casos toma un sentido de “*resistance to conform to a society and a way of keeping our indigenous identity alive*”¹⁷⁴ vinculado al mismo tiempo con una forma de ciudadanía cultural corporizada. El líder del grupo comenta en relación al sentido de resistencia cultural que toma ataviarse con la vestimenta ritual:

Un danzante al ponerse su *copilli*, tener el cabello largo, ponerse sus aretes de *chalchihuite* de jade, en las orejas, en su nariz, que tenga sus tatuajes, que tenga su ropa, que se ponga su huipil (prenda de vestir –blusa o vestido– de origen indígena) para ir al

¹⁷⁴ (C. Cuevas, comunicación personal, abril de 2012)

trabajo, para ir a la escuela, ¿ese no es un acto de resistencia en una temporada social donde todo lo que es indígena es algo negativo?, donde no te estás conformando a la sociedad porque no tienes el cabello corto, no tienes camisa con corbata, tienes otra forma de educación.¹⁷⁵

La experiencia que resulta de la estética corporal vinculada a su linaje imaginado en la cultura ancestral indígena, se muestra como una forma de descolonización desde el cuerpo en la sociedad contemporánea. La incorporación de una identidad etnocultural a través de la forma de mostrarse al mundo, tanto en el espacio ritual como en la vida cotidiana, en su indumentaria y en las modificaciones corporales, constituyen una forma alterna de posicionarse desde el cuerpo ante el *establishment* de la cultura estadounidense. Los danzantes de Cuauhtémoc, quienes dotan de un sentido politizado a la tradición, reconocen que es un reto social, cultural y político reafirmar su identidad a través de la tradición de la danza, no sólo en el espacio ritual, sino en la vida cotidiana. Pero al mismo tiempo es una vía para el reconocimiento de la diferencia y para manifestarse en la lucha contra la discriminación, reafirmando la diferencia de su identificación colectiva corporizada.

En cambio, entre los danzantes de *Chicachuac*, aunque la estética corporal también toma un sentido de resistencia a los patrones estéticos occidentales ya que “a través de la danza logran quitarse lo españolizado y adoptar algo más tradicional”,¹⁷⁶ la indumentaria ritual y las modificaciones corporales toman un sentido ligado a su cosmovisión y espiritualidad dentro de la tradición. Algo que caracteriza a este grupo es que se han enfocado al estudio del calendario antiguo mexicano, *Tonalpubualli* (cuenta de los días), popularmente conocido como calendario azteca y a través del cálculo de su fecha de nacimiento en dicho calendario, pueden identificar su *Tonalamatl*¹⁷⁷ (libro de los días),

¹⁷⁵ (R. Herrera, comunicación personal, abril de 2012).

¹⁷⁶ (A. Valverde, comunicación personal, diciembre de 2011).

¹⁷⁷ A través de la interpretación que se hace del *Tonalamatl*, es posible identificar ciertas características personales de los danzantes, lo cual orienta

es decir, los personajes, símbolos, animales o guardianes de la mitología azteca con la que está relacionado cada uno de los danzantes de acuerdo al año, día y la hora en la que nacieron.

La mayoría de los danzantes de este grupo, plasman en su indumentaria ritual los símbolos que resultan del cálculo de su fecha de nacimiento en correlación con el *Tonalpohualli*. Por tanto, la indumentaria ritual deviene un medio a través del cual los danzantes representan su relación con ciertos símbolos y personajes de la mitología antigua mesoamericana de acuerdo a su *Tonalamatl*. Una de las danzantes del grupo *Chicahuac* comenta acerca de la experiencia que vive al atuendarse para una celebración ritual:

El atuendo es un empoderamiento, es la función similar a la de una máscara, no para ocultarse, sino para transformarse, porque los elementos que debe portar el atuendo son tus fortalezas que es lo que más imprime tu *Tonalamatl*. El objetivo es que dentro de tus movimientos de la danza, esos símbolos (colocados en el atuendo) hagan su trabajo y te recuerden, te guíen o simplemente hagan su magia y funcione. El atuendo se vuelve parte de tu cuerpo y con los símbolos plasmados se vuelve un poder. Danzar con el atuendo es salir a trabajar tus elementos, tus símbolos, con un propósito de tu danza, es una batalla (emocional, espiritual, física y mental) contigo mismo, pero en compañía de los demás.¹⁷⁸

Esta experiencia da cuenta del papel que juega la indumentaria ritual en relación al proceso de corporizar una identidad vinculada a lo ancestral y lo sagrado durante la celebración ritual, pero también del lugar que tiene en el proceso de trabajo personal del danzante. Ya que plasmar ciertos símbolos en la indumentaria ritual, se vuelve un medio para evocar en sí mismos las cualidades o significados que los símbolos representan.

la elección de un nombre ceremonial, el cual reciben a través de un ritual de iniciación conocido como “siembra de nombre”, este ritual tiene el propósito de inscribir a los participantes en el linaje creyente y adquieren el compromiso de cultivar y aprender la tradición.

¹⁷⁸ (A. Valverde, comunicación personal, marzo de 2014).

Foto. 34
DANZANTE CON *COPILLI* DE ÁGUILA



Foto 35
DANZANTE CON *CHIMALLI*.



FUENTE. Fotografías de Olga Olivas, San José, California, marzo de 2012.

Por otro lado, las modificaciones corporales permanentes como las perforaciones, son percibidas en el *Chicahuac* como prácticas ancestrales, desde su perspectiva tienen el propósito de activar capacidades y virtudes en el ser humano, lo cual encuentra mayor relación con la experiencia espiritual, emocional y mental de los danzantes. Asimismo, realizarse un tatuaje es una forma de reafirmar y recordar para sí su responsabilidad espiritual, vinculada al símbolo ancestral que plasman en su cuerpo, como lo señala una de las integrantes del grupo:

Mi tatuaje es el símbolo de mi día de nacimiento de acuerdo al *Tonalamatl*, para mí es como un recordatorio permanente de trabajar mi signo o símbolo de poder. Las perforaciones antiguamente tenían que ver con un estatus y una jerarquía, pero también con puntos energéticos de tu propio cuerpo. Al igual que los tatuajes son para mostrarse y causar un impacto, pero también tienen que ver con la resistencia, con el empoderamiento, la fuerza de trabajar algo. Expandirte una perforación debe tener un propósito personal, te lleva tiempo y es parte de una ofrenda, porque sientes dolor, (cada vez que se expande) es un recordatorio de lo que vas logrando, es un trabajo de ofrendar algo y que lo estás trabajando tú, lo estas sintiendo y viviendo... los tatuajes y expansiones es como si te llevaras de la ceremonia a lo cotidiano un pedacito de la tradición.¹⁷⁹

La práctica de modificar el cuerpo de manera permanente con tatuajes y perforaciones, incluso tener el cabello largo y en este sentido vivirse con esa estética en la vida cotidiana, cobra mayor relevancia para los danzantes de este grupo en relación al trabajo personal/espiritual, vinculado al proceso de corporización de lo sagrado y lo ancestral tanto en el ritual como en la vida cotidiana. Los elementos que configuran la representación corporal de lo ancestral en los danzantes, por medio de la indumentaria, los tatuajes o perforaciones no sólo constituyen un medio para recuperar la cultura ancestral a través de su representación esté-

¹⁷⁹ (A. Valverde, comunicación personal, marzo de 2014).

tica. Sino que también recupera lo ancestral y lo sagrado de su ser, reactivándolo desde el cuerpo, lo cual les permite reafirmar su compromiso y trabajar espiritualmente en la tradición.

Desde esta perspectiva, la conciencia de una identidad anclada en lo ancestral, se encarna, se vive, se construye y se recrea a través de la experiencia corporal. Los procesos de corporización que se viven en la tradición, a través de la forma, el color, los símbolos y los accesorios de la vestimenta ritual, así como las modificaciones corporales de los danzantes, recrea su identidad etno-cultural al corporizar por medio de la estética su linaje ancestral en la sociedad contemporánea. Asimismo, en algunos casos constituye parte de la experiencia de enlazarse con lo sagrado o corporizar una forma de ciudadanía cultural.

CONCLUSIONES

Como hemos visto a lo largo de este trabajo los procesos de corporización, entendidos como un campo metodológico indeterminado, pueden ser el punto de inicio para analizar el proceso por el cual el sujeto percibe, experimenta, reflexiona, actúa y se constituye como persona e identidad desde el cuerpo. El análisis de este proceso inicia en la experiencia del *self* preobjetivo, entendido como la capacidad indeterminada de orientarse en el mundo, en este punto la agencia se encuentra localizada en la intencionalidad corporizada a través del *habitus*.

Sin embargo, a través de la pertenencia al colectivo de la tradición, se construye intersubjetivamente un sistema coherente de significados que delinean una forma de orientarse en el mundo, la cual es transmitida, verbal y no verbalmente, a través de los actos rituales y relaciones corporales entre los miembros del grupo. La relación entre el *habitus* de los participantes, el mundo culturalmente constituido y los procesos de incorporación de la tradición, reelaboran los modos de prestar atención a y con el cuerpo al contexto intersubjetivo del ritual. Dando lugar a experiencias corporales que, a través de los procesos de corporización,

son objetivadas en la configuración de una identidad etno-cultural, política y religiosa desde el cuerpo.

La tradición de la danza azteca en la sociedad contemporánea, a través de la apropiación de diferentes rituales, pretende la continuidad (aunque renovada) de formas de percepción y práctica que se imaginan ancestrales. A través de la incorporación a la tradición, los participantes refieren activar, desarrollar y recrear desde el cuerpo la herencia ancestral que los habita, como descendientes de un linaje imaginado en la cultura *anahuaca*. Sin embargo, la noción de lo ancestral en cada uno de los colectivos, está atravesada tanto por las formas específicas en que cada colectivo apela a la legitimación de su vínculo con lo indígena (en relación a su identidad nacional y etno-cultural), como por el imaginario que cada cual recrea de lo ancestral, como una forma idealizada de ser en el mundo desde el cuerpo. En ambos aspectos el *habitus* (Bourdieu 1988) es un elemento central en la configuración de esquemas de percepción y prácticas, el cual se nutre de la interrelación entre actor, cultural nacional (estructura social) y colectivo de pertenencia (incorporación de la tradición) a través del cual se recrea intersubjetivamente la tradición.

Para los danzantes de *Chicahuac*, el proceso de corporización de un origen etno-cultural anclado en tradición, responde a las formas de orientarse en el mundo en relación a lo sagrado, así como en la percepción de sí mismos como parte integral de la naturaleza (también sagrada), en contraposición con un estilo de vida moderno e industrial capitalista. En esta perspectiva radica la construcción de lo indígena, no sólo como una categoría étnica, sino como una forma idealizada de ser en el mundo desde el cuerpo en la relación consigo mismos, la sociedad, la naturaleza y el cosmos.

Por otro lado, para el grupo *Mexi'cayotl*, la cuestión etno-cultural vinculada a lo ancestral se recrea en función de la incorporación de prácticas y creencias que han sido preservadas a través de generaciones, en una visión sincretizada de la tradición, en la confluencia de lo indígena con lo católico en relación a lo sagrado. Las cuales, al ser reactualizadas por el colectivo en el contex-

to estadounidense, los legitima como parte de un linaje que continua vigente en México. La legitimación del colectivo bajo esta vía, toma sentido tanto en el marco de la danza conchera-azteca en México, como en las relaciones interétnicas que establecen con diferentes comunidades nativo americanas en Estados Unidos.

Finalmente, en el caso de Cuauhtémoc, lo ancestral toma sentido en relación a la incorporación de un sistema de prácticas y creencias recreadas de lo autóctono, que buscan tener un impacto social, cultural y político en los contextos en que la tradición tiene lugar. Desde esta perspectiva, lo ancestral es imaginado en relación a las formas de organización y resistencia social, cultural y política de los pueblos originarios ante la invasión europea. Por tanto, lo ancestral se recrea a través del fortalecimiento de valores comunitarios como justicia, igualdad y respeto, que los conduce a generar acciones colectivas para enfrentar las adversidades que viven como grupo minoritario en Estados Unidos.

Desde la perspectiva de los tres grupos de estudio, la identificación como mexicanos/chicanos/xicanos en la sociedad contemporánea, los convierte en herederos de un origen, una historia y una cultura anclada en lo autóctono. Dicha herencia es activada de manera colectiva desde el cuerpo y recreada en el proceso de incorporar esquemas de percepción y un sistema de prácticas rituales que se imaginan ancestrales, a través de las cuales buscan dar continuidad a las formas de orientarse en el mundo en relación a lo sagrado, lo ancestral, lo cultural, lo social y lo político.

Las formas colectivas a través de las cuales recrean lo ancestral desde el cuerpo, los conduce a la experiencia de unidad en el contexto ritual. Esta experiencia está vinculada a un estado de éxtasis colectivo a través de las prácticas rituales, así como al uso que hacen de ciertos elementos rituales que estimulan los sentidos (olfativos, auditivos, visuales y kinestésicos) y que los orientan en el tiempo y espacio ritual. La experiencia de unidad que tiene lugar en los rituales de danza azteca, se fundamenta en la integración o sincronización vivida desde el cuerpo con otros

componentes que forman parte del ritual, personas, elementos de la naturaleza, instrumentos musicales, entre otras cosas.

Csordas (1993) plantea que atender una sensación corporal no se limita a poner atención al cuerpo como un objeto aislado, sino atender el entorno intersubjetivo que da origen a esa sensación. Por tanto, la experiencia de unidad entre el sujeto y los demás elementos o participantes del ritual, es lograda a partir de que estos últimos son percibidos como sujetos en el campo de percepción y no como objetos (madre tierra, hermana agua, padre sol, abuelo fuego, hermano danzante y el tambor es el venerable anciano o abuelo). Lo cual incide en las formas de poner atención a y con nuestro cuerpo al tipo de relación o vinculación que se logra con los demás sujetos participantes del ritual.

Aunque los grupos de danza tienen una organización jerárquica, el contexto ritual vivido como unidad, se vuelve un escenario para la construcción de igualdades entre los participantes, lo cual puede estar relacionado con un proceso de corporización de lo ancestral/sagrado durante el ritual, que trasciende los roles en los que los participantes se definen en la vida cotidiana. Dichos procesos pretenden la mimesis de la naturaleza (viento, agua, fuego, tierra, animales) y el cosmos, para enlazarse desde el cuerpo con lo ancestral/sagrado. A través de las experiencias corporales que viven los danzantes durante el ritual, trascienden la noción de sí mismos bajo los roles de la vida cotidiana y el ritual se vuelve un escenario que da pie tanto a la transformación personal, como a la construcción de igualdades con los otros, a pesar de sus diferencias de género, generacionales y etno-culturales.

A través del performance (Turner, 1988b) ritual, entendido no sólo como representación o dramatización, sino como una transformación que también conlleva un acto reflexivo por parte de los participantes, los danzantes pretenden recrear desde el cuerpo su noción de lo ancestral como una forma ideal de ser en el mundo, exaltando la unidad, el respeto y la igualdad. Aunque evidentemente lo hacen desde una identificación etno-cultural específica, están exaltando valores que incluyen a todos los seres

humanos y en ese punto es donde la categoría etno-cultural no queda en primer plano de importancia, sino la de “ser humanos”.

Los procesos de corporización se recrean en el ritual por medio de la exposición corporal a circunstancias extraordinarias, así como a través de la estética ritual. En este contexto los danzantes se experimentan a sí mismos en condiciones distintas de las cotidianas y por tanto pueden reinventarse con capacidades, cualidades, habilidades y formas extraordinarias de orientarse en el mundo. La transición del estado corporal ordinario a uno ritual, en algunos casos implica conducir al cuerpo a experiencias sensoriales que le imponen retos, los cuales son enfrentados de maneras diversas de acuerdo a los tres casos de estudio. Las formas particulares en que se enfrentan los retos corporales durante el ritual, los cuales involucran física, mental y emocionalmente a los participantes, dan cuenta de la percepción del cuerpo como una entidad-sujeto, que tiene el poder para enlazarse tanto subjetiva como objetivamente con el mundo ancestral/sagrado del ritual.

Por un lado, la tradición se incorpora a través de la disciplina corporal, en función del desarrollo de las capacidades de resistencia, condición física y la voluntad respaldadas en la percepción de sí mismos como parte de una cultura ancestral guerrera. Pero al mismo tiempo, el desarrollo de estas capacidades que los llevan a formas extraordinarias de vivirse en el contexto ritual, construye el estado corporal desde el cual se logra la vinculación con lo ancestral y lo sagrado. En la medida en que es posible trascender sus condiciones ordinarias al extender sus límites corporales, se transita hacia experiencias de purificación y sanación, así como a estados de magnificación de la percepción y la conciencia, entre otras experiencias.

Por otro lado, la cuestión de la incorporación de una estética en función de la visión del mundo y de sí mismos como miembros del colectivo, incide en el proceso de objetivación del *selfy* por tanto en la configuración de una identidad específica como danzante en el marco de la tradición. La incorporación de una estética asociada a su identidad en el marco de la tradición, dan

cuenta del alcance que tienen los procesos de corporización tanto al interior del grupo en el contexto ritual, como en la relación con la sociedad en la vida cotidiana. Como he referido, existen diversas formas en la sociedad contemporánea de recrear la identidad en relación a lo político, lo social, lo cultural y lo religioso, pero algo característico de la tradición de la danza es que los procesos de configuración de la identidad en gran medida están atravesados por la experiencia corporal. Lo cual por un lado responde a la visión integradora del ser humano como un cuerpo con un aspecto físico, mental, emocional y espiritual, desde el cual se recrea su relación con el mundo, el pasado-presente-futuro, lo sagrado y lo ancestral.

Los procesos de corporización vividos en la tradición dan cuenta de las conceptualizaciones cambiantes de las relaciones entre la experiencia corporal, el mundo culturalmente constituido y el *habitus* (Csordas, 1994b, p. 15). En análisis de tales procesos, parte de la noción pre-objetiva de la experiencia corporal, hacia experiencias reflexivas y de incorporación dentro de un sistema de prácticas y creencias de la tradición, a través de los cuales el *self* se aproxima a un proceso de objetivación relativo a la configuración de una identidad. Sin embargo, no necesariamente se trata de un proceso lineal, sino de un proceso espiral que continuamente se está recreando y que en algunos momentos puede repasar algunas de las fases de lo pre-objetivo a la objetivación en el proceso de corporizar la tradición; ya que el cuerpo, entendido como sujeto, es una entidad viva que está continuamente renovándose durante su existencia, como ocurre con la tradición.

CONCLUSIONES GENERALES

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la apropiación de la tradición de la danza en la sociedad contemporánea, puede incidir en el sentido social, religioso, étnico, cultural, político y nacional de la identidad tanto individual como colectiva de quienes se adscriben a ella. Por tanto, es fundamental definir las dimensiones que adquiere su apropiación en la modernidad, especialmente en la región fronteriza entre dos Estados-nación, para dar cuenta del sentido en que esta identidad puede fungir como un eje articulador o nodal entre los diferentes aspectos que definen la forma de ser en el mundo de los danzantes.

Por un lado, la tradición de la danza tiene un referente étnico delineado por su origen imaginado en una cultura autóctona, que desde la perspectiva de quienes la apropian, mantenía cierta integridad antes de los procesos de colonización. El referente étnico/ancestral que se le atribuye a la tradición, da cuenta tanto de una memoria colectiva sobre la ruptura, fragmentación y negación de tradiciones de los grupos originarios en México, como de la reconquista de la memoria ancestral a través de la continuidad de la tradición de la danza en la actualidad, como parte de un proceso de restauración civilizacional. Lo cual vuelve necesario identificar que este fenómeno emerge como una reacción contemporánea tanto a los procesos históricos de la colonización, como a los procesos de globalización en la modernidad, permitiendo de esta manera situarlo como parte de un fenómeno del mundo poscolonial.

Desde esta perspectiva, la tradición se plantea como un medio para la restauración de un sistema de creencias y prácticas consideradas ancestrales, lo cual no se plantea como un regreso a las raíces o al pasado, sino que se entiende como una reactualización de ese pasado (Hobsbawm, 1996) que, al ser apropiado de manera colectiva por los individuos, constituye el referente desde el cual se construye un sentido de pertenencia social y cultural en el presente.

A diferencia del sentido clásico en que se definen los grupos étnicos como colectivos que comparten un origen, una lengua, una vestimenta, una organización social, un territorio, unos valores culturales por medio de los cuales se identifican a sí mismos y son identificados por los otros (Barth 1976, Stavenhagen, 1991), en las agrupaciones de danza los referentes etno-culturales, de origen y territoriales compartidos, sobre los que se configura la pertenencia al colectivo, son más construidos e imaginados por los mismos sujetos que se adscriben a la tradición, que designados y/o identificados por los otros.

A pesar de la categoría nacional con la que son identificados quienes forman parte de estos grupos de acuerdo al orden estatal, como personas mestizas-no indígenas de ascendencia mexicana, la reconquista que hacen de la memoria ancestral en el marco de la tradición, les permite percibirse como parte de un linaje ancestral común asentado en la cultura autóctona prehispánica, lo cual resignifica el contenido etno-cultural de su identidad nacional. Por tanto, aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, la configuración que hacen de la identidad colectiva en el marco de la tradición, se relaciona con el uso de recursos de la historia, la lengua y la cultura consideradas ancestrales, que no se limitan a la cuestión de quiénes son o de dónde vienen, sino que también se plantean en qué podrían convertirse, cómo se les ha presentado y cómo atañe ello al modo en que podrían representarse o identificarse (Hall, 1996).

A través de su identificación colectiva con un origen anclado en lo autóctono, reelaboran el mito del mestizaje en torno a la

figura del mexicano-mestizo-europeizado, propagada por el Estado mexicano desde principios del siglo XX, hacia un mexicano-mestizo-indigenizado en el caso de los danzantes de Baja California y hacia un chicano/xicano nativizado, en el caso de los danzantes establecidos en California. Reconfigurando así tanto la categoría nacional y/o étnica desde la cual son identificados por el Estado, como los contenidos sociales, culturales, religiosos y políticos en los que se definen como parte de una civilización anclada en lo ancestral.

Si bien los grupos étnicos definen sus fronteras en términos relacionales a partir del contacto con los otros de los cuales se diferencian (Barth, 1976; Hall, 1996; Stavenhagen, 1991; Giménez, 2003), la población urbana-mestiza-no indígena que integra los colectivos de danza, no siempre logra ser identificada por los otros en función de la diferencia etno-cultural a la que apelan en su adscripción a la tradición. Ya que, al ser miembros de una sociedad moderna, desempeñan diversos roles a través de los cuales han apropiado prácticas sociales, religiosas y culturales que no en todos los casos están delineadas por su adscripción a la tradición de la danza. Lo cual da cuenta del sentido dinámico en que se configura la identidad entre quienes se adscriben a estos grupos.

La identidad etno-cultural que definen a través de su incorporación a la tradición, no es una entidad estática, sino que se recrea, se entremezcla y se nutre de los diferentes roles y posiciones sociales, culturales, políticas y religiosas que el sujeto desempeña en su vida cotidiana e incluso en algunos casos funge como eje articulador entre los sentidos que toman los roles que los individuos desempeñan en su vida cotidiana, como padres, maestros, terapeutas, activistas, funcionarios públicos, estudiantes, mujeres y hombres en relación a una visión del mundo fundamentada en valores ancestrales. Sin embargo, varios de los aspectos que apropian en el marco de la tradición, se definen en un sentido contracultural o alterno a las formas culturales hegemónicas de la sociedad occidental.

Por tanto, bajo ciertas circunstancias sociales, culturales, políticas y religiosas en las que los danzantes se manifiestan a tra-

vés del performance ritual en acciones colectivas, así como en las celebraciones rituales que llevan a cabo en contextos urbanos, logran diferenciarse de los otros que se adscriben a la cultura hegemónica occidental. Y desde esta diferencia definen en términos relacionales una identidad particular en un contexto que está delineado por las relaciones de poder desigual entre culturas hegemónicas y alternas. Lo cual ha dado pie a la construcción de lazos de solidaridad con redes de movimientos sociales (Melucci, 1999) que están conformadas por otro tipo de colectivos sociales, culturales, políticos, étnicos e incluso artísticos que se posicionan en una lucha social contra los grupos hegemónicos o de poder. Por tanto, el esfuerzo por definirse colectivamente en la diferencia dentro de una sociedad eurocéntrica, se vuelve una cuestión de considerable significación política.

Estas formas de identificación colectiva con lo autóctono en el marco de la tradición, emergen de las relaciones de poder entre las culturas nacionales hegemónicas y las marginales. En las que éstas últimas construyen contranarrativas a partir de las cuales plantean formas alternas a las hegemónicas de imaginarse como parte de una nación y por tanto de una comunidad con la que comparten un origen (Chatterjee, 1996). En el caso de la tradición de la danza, la pertenencia a una comunidad imaginada con la que se comparte un linaje ancestral anclado en lo autóctono, también se vincula con la noción del territorio, pues se parte de la idea de que durante la invasión europea los grupos originarios fueron fragmentados no sólo social y culturalmente, sino que también fueron desplazados y arrebatados de un poder sobre el territorio de origen.

De tal manera que recurrir a las capas de memoria sobre el territorio que se considera ancestral, replantea tanto los límites geográficos como los nombres designados a la nación desde el Estado, dando lugar a la conformación de naciones imaginadas desde los márgenes, que en los casos aquí estudiados renombran el suroeste de Estados Unidos como *Aztlán* y al continente americano como *Anáhuac*. Por tanto, estas formas renovadas de dar sentido al pasado en la tradición de la danza, también pretende la

resignificación del territorio, lo cual no sólo se da a un nivel ideológico en torno a la recuperación de la historia sobre las naciones ancestrales, sino que se objetiva en las prácticas rituales y en la apropiación de emblemas con los que los danzantes representan la nación de origen en contextos específicos que son resignificados como territorios ancestrales durante el momento ritual.

De tal manera que la movilidad que ejercen los colectivos de danza para participar en las celebraciones rituales de la tradición, tanto a nivel local, nacional, transfronterizo y/o transnacional, da cuenta de la reconquista que hacen del territorio y de la emergencia de un nacionalismo contrahegemónico que atraviesa las fronteras estatales, entre quienes apropian la tradición en las Californias. Por medio de dicho nacionalismo, los danzantes reconfiguran la relación entre identidad, cultura, territorio y confieren una conquista de un territorio ancestral que reformula las fronteras desde las cuales configuran la nación de origen. En algunos casos dicha reconfiguración de la relación entre identidad, cultura y territorio, con referencia a un origen vinculado a una cultura ancestral, responde a un sentido profético contenido en los mitos que apropian, como el mandato de Cuauhtémoc que anuncia el resurgimiento contemporáneo de la cultura ancestral (De la Peña, 2012).

Los mitos en los cuales se asientan las nociones colectivas sobre el origen, la cultura, el territorio, la visión del mundo en vinculación con una noción sagrada/ancestral del tiempo y el espacio, son actualizados y objetivados a través de las acciones performativas del ritual. Este proceso puede ser entendido como mito-praxis, que de acuerdo con Sahlins (1997) se refiere a la estructura performativa a través de la cual la cosmovisión de un grupo se pone en práctica y esto permite tanto su reproducción como su transformación paulatina. A través de la mito-praxis, las agrupaciones de danza configuran un linaje creyente (Hervieu-Léger, 2005) que objetivan en el performance ritual, a través de la sacralización del espacio, la reactualización de un tiempo sagrado/ancestral y la incorporación, transmisión y preservación de la tradición desde el cuerpo en el contexto ritual.

En este sentido, las formas bajo las cuales se ha transmitido una visión del mundo en el marco de la tradición de la danza, se dan por una vía distinta a la que el Estado utilizó para construir comunidades imaginadas en función de un nacionalismo (Anderson, 1993). Si bien la imprenta, las instituciones educativas y los ritos cívicos han sido algunas de las estrategias estatales a partir de las cuales se propagaron y legitimaron los mitos en los que se sustenta el nacionalismo, en la tradición de la danza ha sido el involucramiento desde el cuerpo en las prácticas rituales, lo que ha dado lugar tanto a la transmisión como a la transformación intersubjetiva del sustento cultural, religioso, político, étnico y nacional de la tradición en la sociedad contemporánea.

La adscripción a la tradición de la danza conduce a la construcción de un sentido de pertenencia social y cultural, al mismo tiempo que incide en la configuración de una identidad colectiva. Sin embargo, el rumbo, el sentido y el propósito que tome la configuración de dicha identidad, estará delineado por los aspectos sociales, culturales, nacionales, étnicos, políticos y religiosos que han incorporado a lo largo de su vida los sujetos que apropian la tradición en la frontera entre México y Estados Unidos, así como por las formas en que estos aspectos son transformados de manera intersubjetiva entre quienes se adscriben a la tradición. Por tanto, la apropiación de la tradición en la región fronteriza, que puede ser vista como un contexto en el que se refuerzan los regímenes estatales de la diferencia, generando división, exclusión, desigualdad e incluso ilegalidad entre unos grupos y otros, en función de su origen o ascendencia nacional, permite la configuración de espacios de significación desde los cuales las personas construyen puentes, identificaciones, solidaridades y similitudes, que trascienden las diferencias nacionales, territoriales, sociales, culturales, religiosas y políticas en que se definen las personas de ascendencia mexicana en ambos lados de la frontera.

Es así que la apropiación colectiva de una tradición que apelea a una reconquista de la memoria y el territorio ancestral, pretende revertir la fragmentación, ruptura y negación de la noción

de comunidad que históricamente ha sido perturbada en la frontera entre México y Estados Unidos, a partir de los procesos de colonización, el desplazamiento de la frontera entre estos dos países, los procesos migratorios libres y forzados, así como la creciente militarización y fortalecimiento del muro fronterizo entre México y Estados Unidos.

Como he señalado a lo largo de este trabajo, las similitudes entre los colectivos de estudio, permiten entenderlos como parte de un mismo fenómeno en relación a la apropiación contemporánea de tradiciones consideradas ancestrales, desde las cuales se construye el referente de un origen etno-cultural común entre quienes se adscriben a ellas. Sin embargo, la entremezcla de aspectos culturales, étnicos, nacionales políticos y religiosos que inciden en los procesos de apropiación de la tradición, da cuenta del dinamismo en que se recrean las identidades colectivas en la sociedad contemporánea.

Los grupos de danza analizadas en este trabajo, se insertan en redes sociales en las que convergen con agrupaciones sociales, culturales, religiosas, étnicas y/o políticas diversas, que al mismo tiempo que les permiten definir sus fronteras con los otros, también construyen puentes desde los cuales se reelaboran en función de sus vínculos. Es decir, aunque la identidad se define en términos relacionales, en el sentido de definir las fronteras entre los grupos a partir de su contacto, el contacto no sólo define la diferencia, sino que también puede dar pie a la construcción de procesos de identificación. De la misma manera en que la frontera geopolítica entre dos Estados nacionales define una diferencia, también puede ser entendida como el punto de convergencia.

Por tanto, la frontera, no sólo en términos geopolíticos sino también simbólicos, entre las naciones y las personas, constituye el ámbito en el cual se gestan las diferencias y se construyen las similitudes, así como también se gestan combinaciones novedosas entre aspectos sociales, culturales, religiosos y políticos de las colectividades. De tal forma que la apropiación que se hace de la tradición de la danza en la región fronteriza de las Californias

y las identidades que se configuran en estos colectivos, han dado lugar a la emergencia de religiosidades étnicas, a la politización de la diferencia cultural, a culturizar la religión y a recrear desde el cuerpo formas de posicionarse social, cultural, política, étnica y religiosamente en el mundo, desde una mirada constantemente renovada.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, R.
1976 *América Ocupada*. México, Distrito Federal: Ediciones Era
- Aguilar, M.
2009 *The Rituales of Kindness: The influence of the Danza Azteca Tradition of Central México on Chicano-Mexcoehuani Identity and Sacred Space*. (Tesis de Doctorado). San Diego State University/Claremont Graduate University, San Diego, California.
- Aguilar, A.
2013 Estrategias de resistencia y negociación de los bienes culturales en el chamanismo wixaritari: procesos de articulación. En De la Torre, R., Gutiérrez, C., Juárez, N. (coord.). *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age*. (143-165). México: La Casa Chata.
- Alonso, A.
1994 The politics of space, time and substance: State formation, nationalism, and ethnicity. En *Annual Review of Anthropology*. (3). 379-405. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2156019>
- Anderson, B.
1993 *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Argyriadis, K. Y De la Torre, R.
2012 Introducción. Del objeto al método: los desafíos de la movilidad. En Argyriadis, K., Capone, S., De la Torre,

- R. Y Mary, A. (coords.). En *Sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas*. (13-26). México: Academia/La Casa Chata.
- Arias, A.
2012 Significados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol. Estudio de caso de Axixic Temazkalpulli. En *La mexicanidad y el neoindianismo hoy. Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*. 19(55).195-218, septiembre – diciembre
- Barth, F.
1976 Introducción. En Barth, F. (comp.). *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. (9-49). México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, P.
1999 *El dosel sagrado. Para una teoría sociológica de la religión*. España: Kairós, S.A.
- Bonfil, G.
1990 *México Profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, P.
1988 *La distinción*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.
1990 *Reproduction in education, society and culture*. London: Sage.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L.
1995 *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Brading, D.
1980 *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era.
- Carozzi, M.
2011 Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. En Carozzi, M. (coord.). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. (7-45). Buenos Aires, Argentina: Gorla.
- Chatterjee, P.
1996 Comunidad imaginada ¿Por quién?. En Gopal Balakrishnan (ed.). *Mapping the nation*. (214-225). Londres: Versi.

Cohen, J.

- 1985 Strategy or identity. *New Theoretical Paradigms and Contemporary Social Movements*. En *Social Research*. 52(4). 663-716. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40970395>

Csordas, T.

- 1990 Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*. 18(1). 5-47. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/640395>
- 1993 Somatic modes of attention. En *Cultural Anthropology*. 8(2). 135-156. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/656467>
- 1994a Self and Person. En Philip, K. (ed.). *Handbook of Psychological Anthropology*. (331-350). Westport, Connecticut. London: Greenwood Press.
- 1994b *The sacred self. A cultural phenomenology of charismatic healing*. Berkley/Los Ángeles, California: University of California Press
- 1999 Embodiment and Cultural Phenomenology. En Gail W. y Honi F. (eds.). *Perspectives on embodiment: the intersections of nature and culture*. (143-160). New York: Routledge.
- 2009 Modalities of Transnational transcendence. En Csordas T. (comp). *Transnational Transcendence, Essays on Religion and Globalization*. (1-29). Berkley: University of California Press.
- 2011a Cultural phenomenology. Embodiment: Agency, sexual difference and illness. En Frances, E. (ed.). *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. (137-156). New Jersey: Wiley-Blackwell.
- 2011b Modos somáticos de atención. En Citro, S. (coord.). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (83-104). Buenos Aires, Argentina: Biblos Culturalia.

De la Peña, F.

- 2002 *Los Hijos del Sexto Sol*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- 2012 Profecías de la mexicanidad: entre el milenarismo nacionalista y la new age. En *La mexicanidad y el neoindianis-*

mo hoy. Cuilcuilco. 19(55). 127-143. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.

De la Peña, G.

2007 Derechos indígenas y ciudadanía étnica. En Calva, J. (coord.). *Agenda del Desarrollo, 2006-2020.* (142-158). México: UNAM. Recuperado de http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/ce/scpd/LX/dere_pol.pdf

De la Torre, R.

2013 Religiosidades indo y afroamericanas y circuitos de espiritualidad new age. En De la Torre, R., Gutiérrez, C., Juárez, N. (coords.). *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age.* (27-46). México: La Casa Chata.

De la Torre, R. y Gutiérrez, C.

2012 Atravesados por la frontera. *Anáhuac Aztlán.* En Argryria-dis K., Capone S., De la Torre R. y Mary A. (coords.). En *Sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas.* (145.174). México: Academia/La Casa Chata.

Delgado, R.

2007 Los marcos de acción colectiva y sus implicaciones culturales en la construcción de la ciudadanía. En *Universitas Humnística.* (64). 41-66. Recuperado de http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/64/delgado.pdf

Díaz, H.

2005 *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia.* México: Siglo XXI.

Durkheim, E.

1995 *Las formas elementales de la vida religiosa.* México: Ediciones Coyoacán S.A. de C.V.

Echeverría, B.

1995 La identidad evanescente. En *La Ilusión de la Modernidad.* (55-74). México: El Equilibrista.

Eliade, M.

1981 *Lo sagrado y lo profano.* España: Guadarrama/Punto Omega.

Fábregas, A. y Tomé, P.

2002 *Regiones y fronteras. Una perspectiva antropológica.* Jalisco,

- México: El Colegio de Jalisco/ Secretaría de Educación Pública.
- Farnell, B.
2000 Getting out of the Habitus: An Alternative Model of Dynamically Embodied Social Action. En *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 6(3). 397-418. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2661082>
- Frigerio, A.
2013 Lógicas y límites de la apropiación new age: donde se detiene el sincretismo. En De la Torre, R., Gutiérrez, C., Juárez, N. (coords.). *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age*. (47-72). México: La Casa Chata.
- Galovic, J.
2002 *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*. México: Plaza y Valdés.
- Gamson, W.
1992 The social psychology of collective action. En Morris, A. y Mueller, C. En *Frontiers in social movement theory*. (52-76). New Haven: Yale University Press.
- García, J. y Gutiérrez, C.
2012 La indianización de la nueva era en Guadalajara. En *La mexicanidad y el neoindianismo hoy*. *Cuilcuilco*. 19(55). 219-243. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Geertz, C.
2003 *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Gellner, E.
1991 *Naciones y nacionalismo*. México: Alianza/Conaculta.
- Giménez, G.
2003 La cultura como identidad y la identidad como cultura. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Sociales. Recuperado de <http://estudioscultura.wordpress.com/2012/03/13/gilberto-gimenez-la-cultura-como-identidad-y-la-identidad-como-cultura/>
- González, Y.
2005 *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. México: Conaculta, INAH.

Grimson, A.

- 2004 *Fronteras, naciones y región*. Argentina: Universidad Nacional de San Martín.

Gutiérrez, C.

- 1996 *Nuevos movimientos religiosos. La nueva era en Guadalajara*. México: El Colegio de Jalisco.
- 2013 Narrativas poscoloniales: la resignificación de la danza conchero-azteca como práctica terapéutica *new age* en México y España. En De la Torre, R., Gutiérrez, C., Juárez, N. (coords.). *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del New Age*. (227-258). México: La Casa Chata.

Hall, S.

- 1996 Introducción. ¿Quién necesita identidad? En Hall, S. Y Du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. (13-39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.

Hervieu-Léger, D.

- 2004 *El peregrino y el convertido. La religión en movimiento*. México: Ediciones Helénico.
- 2005 *La religión, hilo de la memoria*. Barcelona: Herder.

Hobsbawn, E. y Terence, R.

- 1996 *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jackson, M.

- 2011 Conocimiento del cuerpo. En Citro, S. (coord.). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (59-82). Buenos Aires, Argentina: Biblos Culturalia.

Jiménez, T.

- 2010 *Replenished Ethnicity. Mexican Americans, Immigration and Identity*. Berkley and Los Ángeles: University of California Press.

Kymlicka, W.

- 1996) *Ciudadanía multicultural*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Lee, J. y Bean, F.

- 2010 *The diversity paradox. Immigration and the color line in 21st century America*. New York: Rusell Sage Fundation.

Magnani, J.

- 1999 O circuito neo-esoterico na cidade de Sao Paulo. En Ca-

- rozzi, M. (org.). *A nova era no mercosul*. (27-46). Brasil: Petrópolis Vozes.
- Marcus, G.
 1995 Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography. En *Annual Review of Anthropology*. 24. 95-177.
- Marshall, T. y Bottomore, T.
 1992 *Citizenship and Social Class*. London: Pluto Press.
- Mary, A.
 2012 Políticas de Reconquista espiritual e imaginarios transnacionales. En *Sentido contrario. Transnacionalización de religiones africanas y latinoamericanas*. (131-144). México: Academia/La Casa Chata.
- Melucci, A.
 1989 *Nomads of the present*. Filadelfia: Temple University Press.
 1999 *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El Colegio de México.
- Merleau-Ponty, M.
 1964 *The primacy of perception: and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, and politics*. Illinois: Northwestern University Press.
 1985 *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta Agostini.
- Moedano, G.
 1984 *La danza de los concheros de Querétaro*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Olmos, M.
 2008 Las creencias indígenas y neo-indias en la frontera MEX/USA. En *Trace (Travaux et Recherches dans les Amériques de Centre)*. (54). 45-60. Recuperado de <http://trace.revues.org/index468.html#tocto1n5>
 2012 Música, trance y curación. El caso del Noroeste de México. En Bonfiglioli, C., Gutiérrez, A., Hers, M. y Levin, D. (eds.). *Las vías del noroeste III. Genealogías, transversalidades y convergencias*. 363-385. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Parker, C.

- 2012 Introducción. Religión, cultura y política en América Latina: Nuevos Enfoques. En Parker G.C. (ed.). *Religión, política y cultura en América Latina: nuevas miradas*. (13-73). Chile: Instituto de Estudios Avanzados. Universidad de Santiago de Chile.

Quijano, A.

- 2000 Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (201-246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>

Ramos, C.

- 1995 México en el imaginario chicano: los espacios de la nostalgia. En Nava, C. y Carrillo, M. (coord.). *México en el imaginario*. (207-226). México: UAM-Xochimilco.

Ríos, F.

- 2013 From Chicano/a to Xicano/a. Critical Activist Teaching Revisited. En *Multicultural Education*. Wyoming: University of Wyoming. Recuperado de http://www.uwyo.edu/edstudies/_files/publications/from_chicanao_%20to_xicanao.pdf

Rivera, S.

- 2006 Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. En Yapu M. (comp.). *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del Seminario Internacional*. (3-16). La Paz, Bolivia: Fundación PIEB; IFEA. Instituto Francés de Estudios Andinos.

Rodríguez, M.

- 2011 Representando a mi raza. Los cuerpos femeninos afrodescendientes en el candombé. En Citro, S. (coord.). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (277-298). Buenos Aires, Argentina: Biblos Culturalia.

Rosaldo, R.

- 1994 Cultural Citizenship and Educational Democracy. En *Cultural Anthropology*. 9(3). 402-411. American Anthro-

- polological Association. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/656372>
- Sada, E.
2011 A la sombra del Carcaj: El mito indigenista en México. En Revista CCEHS. Corporación Chilena de estudios históricos. Multiculturalidad y movimientos indígenas en América Latina. (3). 66-98. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/70542238/Revista-CCEHS-3>
- Sahlins, M.
1997 *Islas de historia. La muerte del capitán Cook: Metáfora, antropología e historia*. Barcelona, España: Gedisa
- Segato, R.
2007 *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de Identidad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Sheller, M. y Urry, J.
2006 The new mobilities paradigm. En *Journal Environment and Planning A*. 38. 207-226. DOI: 10.1068/a37268
- Stavenhagen, R.
1991 Los conflictos étnicos y sus repercusiones en la sociedad internacional. En *RICS (Revista Internacional de CCSS)*. XLIII(1). Recuperado de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/CONFLICTOS%20ETNICOS.pdf>
- Sten, M.
1990 *Ponte a bailar tu que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Grupo Editorial Planeta.
- Tilly, C.
1995 Los movimientos sociales como agrupaciones históricamente específicas de actuaciones políticas. En *Revista del departamento de Sociología*. 10(28). 1-18. Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Recuperado de <http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/667/640>
- Touraine, A.
1995 *Producción de la Sociedad*. México: UNAM
- Turner, V.
1988a *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

- 1988b *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications.
- 1999 *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. Madrid: Siglo XXI.
- Van Gennep.
2008 *Los ritos de paso*. Madrid, España: Alianza editorial.
- Varela, C. y Harré, R.
1996 Conflicting Varieties of Realism: Causal Powers and the Problems of Social Structure. En *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 26. 313-325. doi: 10.1111/j.1468-5914.1996.tb00293.
- Velasco, L.
2008 Introducción: Migración fronteras estatales y étnicas. En *Migración, fronteras e identidades étnicas transnacionales*. (1-27). México: El Colegio de la Frontera Norte/ Miguel Ángel Porrúa.
- Villanueva, T.
1985 *Chicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V.
- Wieviorka, M.
2004 The making of differences. En *International Sociology*. 19(3). 281-297. London, Thousand Oaks, Ca and New Delhi: SAGE.
- Williams, B.
1989 A class act: anthropology and the race to nation across the ethnic terrain. En *Annual Review of Anthropology*. (18). 401-44.
- Zarate, E.
2005 La comunidad imposible. Alcances y paradojas del moderno comunalismo. En Lisboa, M. (ed.), *La Comunidad a Debate*. (61-85). México: El Colegio de Michoacán/ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Zemelman, H.
1990 Introducción. En Zemelman, H. (coord.). *Cultura y Política en América Latina*. (16-22). México: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.

ÍNDICE DE CUADROS, FOTOGRAFÍAS Y MAPAS

Cuadro 1. Ciclo anual de participación ritual de Danza Mexica Cuauhtémoc.	210
Cuadro 2. Ciclo anual de participación ritual de <i>Mexi'cayotl</i>	211
Cuadro 3. Ciclo anual de participación ritual <i>Chicahuac Ollin</i> Tijuana.	212
Cuadro 4. Símbolos/objetos rituales y sus significados en la tradición de la danza	220
Foto 1. Lado posterior de la <i>Pantli</i>	75
Foto 2. Lado anterior de la <i>Pantli</i>	75
Foto 3. Estandarte de <i>Mexi'cayotl</i>	78
Foto 4. Danzante con la bandera de México	83
Foto 5. Danzante con la bandera de <i>Anáhuac</i>	83
Foto 6. Danzante con bandera de Guatemala	84
Foto 7. Danzante con bandera de El Salvador	84
Foto 8. <i>Brown Berets</i>	147
Foto 9. Comité Pro Democracia en México	147
Foto 10. Danzante con pancarta “ <i>Legalization not deportation</i> ”	149
Foto 11. Danzante con pancarta “Quiero un Mundo sin Fronteras”	149
Foto 12. Monumento a Emiliano Zapata	151
Foto 13. Protesta en parque teniente Guerrero	158

Foto 14. Protesta en Plaza Santa Cecilia	158
Foto 15. Danzante en el maratón	165
Foto 16. Pancarta en contra de la ley HB2281	166
Foto 17. <i>Mexi'cayotl</i> en el escenario	173
Foto 18. <i>Mexi'cayotl</i> en evento Cultural	173
Foto 19. Conchas y mandolinas en la Velación	223
Foto 20. Sahumador rodeado de flores	223
Foto 21. Altar de velación al Santo Niño de Atocha	225
Foto 22. La Santa Forma (al centro) en velación	227
Foto 23. El símbolo de <i>Ollin</i> en la danza	227
Foto 24. Estandartes en la peregrinación conchera-azteca	229
Foto. 25. Marcha en honor a Cuauhtémoc, Los Ángeles, Ca., 2012.	229
Foto. 26. Marcha en honor a Cuauhtémoc	231
Foto 27. Ofrenda a Cuauhtémoc	231
Foto 28. Ritual de danza en el Año Nuevo Mexica	232
Foto 29. Círculo de danzantes al final del ritual de danza	260
Foto 30. Bastón representando a los hombres	263
Foto 31. Bastón representando a los niños(as)	263
Foto. 32. Danzante conchera-azteca	278
Foto. 33. Danzante Mexica-azteca	278
Foto. 34. Danzante con <i>copilli</i> de águila	285
Foto 35. Danzante con <i>chimalli</i> .	285
Mapa 1. Movilidad anual del grupo <i>Mexi'cayotl</i>	40
Mapa 2. Movilidad anual del grupo Cuauhtémoc	47
Mapa 3. Movilidad anual del grupo <i>Chicahuac Ollin</i>	58

Danzar la frontera.
Procesos socioculturales en la apropiación renovada
de la tradición de danza azteca en las californias
se terminó en diciembre de 2017
en Imprenta de Juan Pablos, S.A.
2a. Cerrada de Belisario Domínguez 19
Col. del Carmen, Del. Coyoacán
México, 04100, Ciudad de México
<juanpabloseditor@gmail.com>

1 000 ejemplares



