



GRAZIA TUZI
Universidad de Valladolid

Superponer sonidos, superponer culturas. La construcción de una identidad nahua mediante la música y la danza*

Además de analizar la función ceremonial de las tradiciones coréutico-musicales de los nahua de la Sierra Norte de Puebla (México), este texto dirige la atención a las dinámicas establecidas durante los últimos años por distintas figuras e instituciones para valorizar y evidenciar la relación de los actuales indígenas con sus “antepasados aztecas”. El vínculo con el pasado prehispánico constituye un modelo simbólico de referencia que se ha convertido en un aspecto fundamental de la retórica identitaria. Sin embargo, es imposible no interpretar esta reivindicación también como un diseño político a través del cual se intenta reequilibrar las relaciones de fuerza entre indígenas y mestizos, de suerte que la operación de evidenciar las diferencias a través de la conservación y práctica de las tradiciones musicales y coreúaticas propias de la comunidad indígena asume un significado político relevante. La cultura es asumida como elemento pertinente para marcar la “frontera étnica” y contrarrestar la posición de subalternidad política, económica y social a la que están obligados los nahuas.

Palabras clave: danzas nahua, danzas religiosas, procesos de evangelización, retóricas identitarias, Voladores.

In addition to analysing the ceremonial function of the musical-choreutic of the nahua people from the Sierra Norte de Puebla (México), this text focuses attention on the dynamics established during recent years by various figures and institutions to evaluate and demonstrate the relationship between the indigenous population today with their “Aztec forebears”. The connection with the pre-hispanic past constitutes a symbolic model of reference that has been converted into a fundamental aspect of the rhetoric of their identity. It is impossible, however, not to interpret this claim also as a political plan which attempts to rebalance the power relationship between the indigenous and mestizos, by demonstrating difference through the preservation and practice of music and dance traditions belonging to the indigenous community so that they assume political significance. Culture is seen as a relevant element in drawing an “ethnic boundary” that seeks to counteract the position of political, economic, and social subordination to which the nahua people have been subjected.

Keywords: nahua dances, religious dances, processes of evangelization, rhetoric of identity, Voladores (flyers).

Este artículo es el resultado de las primeras reflexiones surgidas de mi investigación entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla¹. Confieso que lo primero que me llamó la atención de la fiesta de Santiago Yancuictlalpan fue la ejecución simultánea de los distintos grupos de danza.

* Dedico este artículo a Maria Antonia Virgili, que jamás olvidó el lado humano de nuestras disciplinas y que a lo largo de estos años me ha ayudado a seguir recorriendo el camino de la etnomusicología.

¹ Los datos sobre los que se basa el presente trabajo fueron recogidos durante dos campañas de investigación llevadas a cabo en el municipio de Cuetzalan del Progreso, en la Sierra Norte de Puebla, en los meses



Grupos de danzas en la fiesta de Santiago Yancuictlalpan (Fotografía: Alessandro Lupo)

La total superposición de sonidos, movimientos e instrumentos, que hacía casi imposible distinguir cada una de las danzas y las músicas que las acompañaban, fue para mí, ya desde el primer momento, el elemento más interesante para comprender la realidad musical nahua. Este mundo de sonidos, contruidos según un proceso de “lógicas mestizas” conexiones (según las expresiones de Jean-Loup Amselle²), donde los elementos coreúutico-musicales prehispánicos y españoles se superponen entre sí sin crear límites definidos, me pareció que representaba la clave de lectura más eficaz para analizar el proceso mediante el cual la comunidad nahua afirma y defiende su propia identidad³. En este sentido, en lugar de realizar un análisis

de julio-agosto de 1999 y julio-agosto de 2002. Como en las otras actividades de la Misión Etnológica Italiana en México, también en este caso se dispuso de la ayuda del Ministerio de Asuntos Exteriores italiano.

² Jean-Loup Amselle: *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999; idem: *Commissiomi. Antropologia dell'universalità delle cultura*, Turin, Bollati Boringhieri, 2001.

³ Como destaca por lo demás James Clifford, son precisamente los conceptos de impureza y mezcla los que llaman más la atención de los antropólogos del presente. James Clifford: *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Turin, Bollati Boringhieri, 1993 (1988). Es importante, en todo caso, recordar que, como subraya Néstor García Canclini, “Lo híbrido designa una liminaridad, una materia cuya existencia exhibe la afirmación dual de una sustancia y su falta de identidad, algo que está en los intersticios, que se perfila en una zona de penumbra [...]. La cultura híbrida no designa un vacío, una fractura en el proceso de transición, sino la propia materia de una cultura, de su vitalidad y de su fuerza de invención singularizada y en disipación”; Nestor García Canclini: *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992, pp. XVIII-XIX. También es interesante, sobre este aspecto, el concepto de “criollización” propuesto por Ulf Hannerz: *La diversità culturale*, Bolonia, Il Mulino, 2001 (ed. original 1996) para subrayar los aspectos de creatividad y riqueza expresiva fruto de la mezcla cultural.

que persiguiera esencialmente el estudio de los rasgos coréutico-musicales de cada una de las danzas, que de por sí ya representa una parte fundamental del trabajo a desarrollar en el futuro, he considerado más útil, en esta ocasión, detenerme en la *performance* ceremonial en su conjunto.

La hipótesis que quiero defender consiste en que la ejecución de las danzas y las músicas durante las fiestas o ceremonias religiosas conforman un espacio dentro del cual los conflictos étnicos y culturales quedan explicitados y la identidad nahua reivindicada.

Es importante subrayar de inmediato que, para los nahuas, la principal función de las expresiones coréutico-musicales es, sin lugar a dudas, la ritual. Danzar significa, sobre todo, rezar, entrar en contacto con Dios para darle gracias o dirigirle súplicas⁴. La simultaneidad de los sonidos indica, pues, en primer lugar, el aspecto social de la oración. El discurso que cada uno de los danzantes emprende mediante la danza durante los días de la fiesta no necesita ningún espacio reservado porque, como ellos mismos revelan, Dios sabe escuchar las oraciones de cada cual aunque se recen todas al mismo tiempo. En este sentido, las palabras que me refirió el padre Herminio López Camarillo, por aquel entonces párroco de Cuetzalan, glosan eficazmente el carácter ritual y comunitario de la danza:

... a los danzantes no les importa que los vean o que los alaben y menos les gusta que los aplaudan porque es una oración, y en una comunicación con Dios no se tiene que estar aplaudiendo, ni estar alabando, sino que es algo que ellos hacen así muy concentrados siempre en lo que están haciendo y no les estorba que otros estén también danzando porque identifican perfectamente el instrumento que les está guiando⁵.

Pero, más allá de la función puramente ceremonial, es necesario destacar que los sonidos y las danzas, gracias a su eficacia simbólica, se han convertido en instrumentos de identidad que pueden reforzar el sentimiento de pertenencia étnica⁶. En el ámbito de este proceso de reivindicación identitaria, efectivamente, aquéllos han sido elegidos como emblemas de un mensaje culturalmente significativo.

⁴ Varios estudios subrayan este tipo de relación. Véanse al respecto, entre otros, Robert Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley, University of California Press, 1968; Amparo Sevilla: *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, México, SEP/DGCP-Premia Editorial, 1983; Berta Ares Queija: "Las danzas de los Indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú", *Revistas de Indias* 44, 174, 1984, pp. 445-463; María Sten: 'Ponte a bailar tú que reinas'. *Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Martínez, 1990.

⁵ Padre Herminio López Camarillo, agosto 2002, entrevista personal.

⁶ Véase sobre el tema Martin Stokes (ed.): *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*, Oxford- Providence (USA), Berg, 1994; John Baily: "The role of music in the creation of an Afghan national identity, 1923-1973", *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*, Martin Stokes (ed.), Oxford-Providence (USA), Berg, 1994, pp. 45-60.

Por otra parte, es útil recordar, según señala la etnomusicóloga Zoila Mendoza, que en realidad es, precisamente, a partir del período colonial, cuando la danza se erige en espacio de cotejo y negociación de las distintas identidades⁷, como queda establecido, por lo demás, en diversos estudios sobre el período de la Conquista⁸. Solange Alberro, por ejemplo, llega a la conclusión de que solo 46 años después de la conquista de México los colonizadores adoptan la danza como instrumento de integración cultural⁹. En el proceso de evangelización realizado por los misioneros españoles, las tradiciones coréutico-musicales prehispánicas, gracias a su dimensión ritual, se convirtieron en importantes factores de aculturación¹⁰. Entre los siglos XVI y XVII, efectivamente, las distintas órdenes religiosas, si bien de manera no homogénea, decidieron adoptar los elementos de la cultura autóctona que pudieran hacer más eficaz la obra de conversión¹¹. Fue Pedro de Gante el primero en reconocer las potencialidades de la música y la danza a la hora de poner en comunicación el mundo mesoamericano con el español. Comentando los escritos de De Gante, Alberro subraya cómo el religioso, ante la imposibilidad de establecer un diálogo directo con los indígenas, y vistos el fuerte aspecto religioso de la música y la danza y su función celebrativa, decidió utilizar estas expresiones coréutico-musicales para favorecer la comunicación del mensaje evangélico. Manteniendo inalterada la función sagrada de la danza, los evangelizadores consiguieron transmitir e imponer su doctrina. Era, pues, suficiente, modificar el objeto de culto hacia el que iban dirigidas las danzas para que fueran aceptadas por

⁷ Zoila Mendoza: *Shaping Society through Dance. Mestizo, ritual performance in the Peruvian Andes*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 5.

⁸ Cfr., entre otros, Juan Carlos Estenssoro Fuchs: "Los bailes de los Indios y el proyecto colonial", *Revista Andina*, 10, 2, 1992, pp. 353-389; Solange Alberro: "Bailes y mitotes coloniales como producto y factor sincrético", *La cultura plurale: riflessioni su dialoghi e silenzi in Mesoamerica. Omaggio a Italo Signorini*, Alessandro Lupo (ed.), 'Quaderni de L'Uomo' 2, Roma, CISU, 1998, pp. 93-109.

⁹ Véase sobre el tema, también, R. Stevenson: *Music in Aztec...* y J.C. Estenssoro Fuchs: "Los bailes de los Indios..."

¹⁰ Cfr. S. Alberro: "Bailes y mitotes coloniales..."

¹¹ Subrayando la actitud no homogénea de las distintas órdenes religiosas con respecto a la búsqueda de un método eficaz para alcanzar la plena conversión de los llamados "naturales", Berta Ares Queija recuerda que dicha obra de conversión fue, para los propios religiosos, objeto de una fuerte controversia. Berta Ares Queija: "Las danzas de los Indios: un camino para la evangelización del virreynato del Perú", *Revistas de Indias*, 44, 174, 1984, pp. 445-463. Según la estudiosa es posible, como propone Pierre Duviols, distinguir dos principales corrientes de pensamiento: "La primera, ilustrada sobre todo por los franciscanos y, en menor grado, por los agustinos y los mercedarios, se caracterizó por la destrucción sistemática de toda manifestación religiosa anterior (idolos, templos, huacas, etc.) y por la conversión violenta y forzosa que no excluía los castigos corporales. La segunda corriente, impregnada de las ideas de Las Casas, fue seguida por los dominicos y, sobre todo, por los jesuitas y se basó en la persuasión; estos religiosos adoptaron, pues, una actitud en principio más tolerante, convencidos de que los indios, una vez convertidos al cristianismo, abandonarían sus prácticas idolátricas y destruirían ellos mismos sus propios santuarios"; B. Ares Queija: "Las danzas de los Indios...", pp. 447-448. Sobre el tema de la evangelización véase también Osvaldo F. Pardo: *The Origins of Mexican Catholicism. Nahuatl Rituals and Christian Sacraments in Sixteenth Century Mexico*, Michigan, The University of Michigan, 2004.

la doctrina cristiana¹². Fue así como las expresiones coréutico-musicales se transformaron en elemento de cohesión y comunicación entre los indígenas y los españoles, constituyendo, durante algunos siglos, un espacio compartido y favoreciendo lo que podríamos definir como una forma de “mestizaje cultural”.

El contacto comportó, naturalmente, la adopción e integración de distintos elementos: formas musicales, ritmos e instrumentos, así como también la inclusión de nuevas danzas procedentes del viejo continente¹³. Pese a ello, como recuerda una vez más Solange Alberro, las tradiciones europeas que se adoptaron fueron, sobre todo, las más acordes con el modelo de referencia indígena, al objeto de mantener de este modo una completa “autoridad sobre su cosmovisión”¹⁴.

Será solo desde la segunda mitad del siglo XVIII, como nos recuerdan Alicia Barabas y Miguel Bartolomé, cuando las danzas se conviertan en patrimonio exclusivo de las comunidades indígenas¹⁵. Este paso será determinante en el proceso de construcción de la identidad nahua. En efecto, en el momento en que dichas danzas se incorporen al patrimonio indígena, se convertirán en instrumentos eficaces de reivindicación política y afirmación de identidad, lo que Estenssoro Fuchs ha definido la nueva “identidad indígena colonial”¹⁶.

Por desgracia, tal aspecto no ha sido objeto de especial interés en los distintos estudios dedicados a las danzas nahuas, que por lo general han dirigido su atención a la clasificación y descripción de las danzas atendiendo

¹² La adopción de estas danzas dentro de las ceremonias católicas estuvo, de todos modos, subordinada al principio según el cual debían ser religiosamente neutras y aislables de su antiguo contexto; Recuerda Estenssoro Fuchs que, en 1570, mientras muchos colonizadores y evangelizadores proponían que se extirparan totalmente las danzas indígenas, el dominico Francisco de la Cruz fue uno de los que con más vigor sostuvo la necesidad de conservar las danzas para facilitar el control de las formas de culto indígenas. Según este estudioso, la nueva actitud se basaba fundamentalmente en la defensa radical de todas las danzas tradicionales que no fueran consideradas idólatras. Todo ello suponía, además de la simple aceptación de estas danzas, un verdadero trabajo de rescate y conservación: “No se trataba de enseñarles a los indios bailes nuevos, ni de cristianizar todos los que tuvieran, sino de dejarlos bailar a su modo”; J.C. Estenssoro Fuchs: “Los bailes de los Indios...”, p. 365.

¹³ Se crearon escuelas de música para formar maestros de danza y maestros de capilla elegidos dentro de la propia comunidad indígena. Véase R. Stevenson, *Music in Aztec...* y J.C. Estenssoro Fuchs: “Los bailes de los Indios...”.

¹⁴ S. Alberro: “Bailes y mitotes coloniales...”, p. 104.

¹⁵ Cfr. Alicia Barabas y Miguel Bartolomé: *Ritual y etnicidad entre los nahuas de Morelos*, México, INAH, 1981.

¹⁶ Si bien es cierto que el proceso de evangelización determinó, con la introducción de nuevas músicas y coreografías, la homogeneización de las danzas nativas, por otro lado también favoreció indudablemente la formación de lo que él define la nueva “identidad indígena colonial”: “la evangelización logró por medio de la creación de nuevas coreografías, música, textos poéticos e incluso vocabulario, basados en un conocimiento de la cultura indígena, y de nuevos instrumentos musicales, una cierta homogeneización de los bailes de los indios. Se borran las señas de identidad regionales y se crea una nueva identidad indígena colonial global sobre la base de los nuevos elementos”; J. C. Estenssoro Fuchs: “Los bailes de los Indios...”, p. 383.

a la identificación y la separación de los elementos prehispánicos con respecto a los españoles, perspectiva sin duda alguna reductiva con respecto a la complejidad del fenómeno. Por mi parte, pienso que el estudio ha de centrarse en el proceso de percepción y elaboración llevado a cabo por las comunidades indígenas para afirmar, incluso mediante las expresiones coreútico-musicales, sus diferencias con respecto a la comunidad mestiza. Pero, si es cierto que la identidad, en cuanto construcción simbólica, es el resultado de circunstancias históricas, políticas y sociales cambiables, entonces no puede ser pensada como una realidad autónoma e independiente de factores exteriores, sino que ha de ser interpretada como un continuo proceso de redefinición de los parámetros que, en cada caso, se ponen en juego para definir su carácter. Resulta, pues, interesante, en primer lugar, prestar atención a la percepción que los distintos protagonistas de este proceso identitario poseen de las diferentes danzas.

Si, en opinión de numerosos danzantes de la Sierra Norte de Puebla, la danza más antigua y más representativa de la cultura nahua es la de los *Santiagos*¹⁷, de segura ascendencia española, para los distintos protagonistas que de uno u otro modo participan en la construcción de la identidad indígena (por ejemplo, periodistas y funcionarios de la radio, investigadores, algunos representantes del clero o grupos de danza que promocionan turística-mente su saber¹⁸), el símbolo de las expresiones coreúticas nahuas por excelencia es, sin duda alguna, la danza de los *Voladores*.

Para muchas personas, en cambio, es tanta la identificación de la danza de los *Santiagos* con la comunidad, que se ha convertido en sinónimo de fiesta. A la pregunta hecha, por ejemplo, a don Juan Morales, músico del grupo de los *Santiagos* de Yancuictlalpan¹⁹, sobre cuál es a su modo de ver la danza más antigua, responde sin vacilar: “Los Santiagos, porque es de acá. Cuando hay Santiagos hay fiesta, cuando no hay es como si no hubiera nada. Y luego, aunque hayan venido los españoles, ellos no trajeron ninguna danza. Todas las danzas son puras aztecas”²⁰.

Las palabras de don Juan ponen en evidencia, de manera manifiesta, que un emblema puede llegar a serlo según las intenciones que se le adjudiquen. Como sostiene, en efecto, Ugo Fabietti, retomando la tesis de Maurice Halbwachs²¹, “las identidades colectivas se construyen en torno a referencias

¹⁷ Conocida también como “Danza de Moros y Cristianos” y “Danza de la Conquista”.

¹⁸ Sobre este tema véase Alessandro Lupo: “Il ritorno degli Aztechi. Fenomeni di conservazione, recupero e plasmazione della tradizione nahua nella Sierra de Puebla”, comunicación presentada al Simposio *Representaciones, conceptos y prácticas en un mundo globalizado: cambios y continuidades entre los nahuas de México*, 53º Congreso Internacional de los Americanistas, México D.F., 22-23 de julio de 2009.

¹⁹ Juan Morales falleció en 2012.

²⁰ Juan Morales, julio de 1999, entrevista personal.

²¹ Maurice Halbwachs: *La memoria collettiva*, Milán, Unicopli, 2001.

espacio-temporales que consolidan la memoria de un pasado común”²². Independientemente de que se trate de lugares, eventos u objetos de la memoria, se convierten en elementos con los que identificarse y sobre los que fundar las raíces de la comunidad a la que se pertenece. Todas las danzas que actualmente ejecuta la población indígena, incluso las de origen español, han sido objeto de un proceso de reapropiación por parte de los nahuas. Por lo demás, ello parece quedar confirmado también por algunos representantes de la comunidad nahua, como por ejemplo por Isauro Chávez de la Radio “XECTZ. La Voz de la Sierra Norte de Puebla”:

Lo que pasa es que aquí las danzas de todos tipos ya son indígenas. Digamos que la colonia durante la conquista hicieron una serie de imposiciones, la “danza de moros y cristianos” españoles es danza mestiza, llegaron a México y la impusieron. Obviamente tenían un sentido más allá de ser danza, de promover el poder español, pero en las comunidades indígenas se quedó esta danza como propia, de manera que los mestizos no la bailan²³.

Si es cierto que las danzas se convierten en instrumentos eficaces de reivindicación política y de afirmación identitaria, para que estas reivindicaciones adquieran cierta relevancia es fundamental evocar la pertenencia común a un pasado prehispánico. El vínculo con los antepasados, con aquel pasado anterior a la llegada de los españoles, constituye una referencia importante para la construcción de la identidad nahua: legitima el presente creando una cultura de referencia que garantiza su autenticidad²⁴. Es en el pasado prehispánico donde la comunidad indígena y los distintos interlocutores que participan en este proceso de construcción hallan los elementos para interpretar y enunciar los símbolos que caracterizan a la cultura coréutica y musical nahua, a menudo atribuyéndole características que pueden ser fruto solo de la imaginación²⁵. Resulta

²² Ugo Fabietti: “Luoghi di memoria”, *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Ugo Fabietti-Vincenzo Matera (eds), Roma, Meltemi, 1999, p.35.

²³ Isauro Chávez, agosto 2002, entrevista personal.

²⁴ Como nos recuerda Maurice Halbwachs, “en el momento en que toma en consideración su propio pasado, el grupo siente perfectamente que ha seguido siendo el mismo, y toma conciencia de su propia identidad a lo largo del tiempo. [...] Pero el grupo, que vive ante todo y sobre todo para sí mismo, tiende a perpetuar los sentimientos y las imágenes que forman la sustancia de su pensamiento. Es entonces precisamente el tiempo que ha transcurrido sin que nada lo haya modificado profundamente el que ocupa el lugar principal en su memoria” (“Nel momento in cui prende in considerazione il proprio passato, il gruppo sente bene di essere rimasto lo stesso, e prende coscienza della propria identità attraverso il tempo. [...] Ma il gruppo, che vive innanzitutto e soprattutto per se stesso, mira a perpetuare i sentimenti e le immagini che formano la sostanza del suo pensiero. È allora proprio il tempo che è scorso senza che niente lo abbia modificato profondamente che occupa il posto principale nella sua memoria”); M. Halbwachs: *La memoria collettiva...*, p. 163.

²⁵ A. Lupo: “Il ritorno degli Aztechi...”. En este sentido, es importante recordar el papel cumplido por algunos representantes de los grupos de *Voladores*.

entonces fundamental establecer “quién” define la identidad y en qué momento. Son muchas, desde luego, las figuras y los acontecimientos que han contribuido a la elaboración, la reivindicación y la defensa de la identidad nahua. Sin por ello querer negar la existencia en los nativos de un sentimiento espontáneo de pertenencia a la comunidad indígena, lo que yo quisiera evidenciar es que no cabe ninguna duda de que en los últimos decenios ha habido acontecimientos externos que han contribuido grandemente a inducir y reforzar el sentido de identidad en la comunidad nahua. Por otra parte, haciendo una vez más referencia al pensamiento de Amselle, no es posible dejar de interpretar, en esta reivindicación, un planteamiento político con el que se trata de reequilibrar las relaciones de fuerza entre indígenas y mestizos. Por este motivo, como escribe el antropólogo francés, “la identidad no puede ser definida como una sustancia, sino como un estado inestable, que traduce la lucha permanente en la que se mueven quienes se llaman *banmanas* y quienes los definen como tales”²⁶. Marcar, pues, las diferencias mediante la conservación y la ejecución de las tradiciones musicales y coréuticas propias de la comunidad indígena adquiere un significado político relevante. La cultura, considerada como corpus de rasgos diferenciales, es asumida de este modo como elemento pertinente para marcar la “frontera étnica”, un modo para distinguir un *Nosotros* de un *Ellos*²⁷, como afirma Isauro Chávez de la Radio de Cuetzalan:

Hay una clara delimitación de estas fronteras étnicas: el mestizo es el mestizo, lo moderno, lo incluyente, y el indígena es lo nuestro, lo que está en la comunidad, lo que hacemos nosotros para nosotros mismos. Creo que esto ha sido un elemento que ha venido desde siempre. Los indígenas hemos mantenido esta identidad a través de la danza, a través de la música, a través de la ritualidad en las fiestas comunitarias y en las fiestas familiares; el baile, la medicina indígena. Todos estos aspectos que son elementales y también el sistema organizativo propio de la comunidad, el sistema, digamos, económico que difiere totalmente del sistema económico occidental²⁸.

²⁶ J. L. Amselle: *Logiche meticce...* p.110

²⁷ Se utiliza aquí el concepto barthiano de “ethnic boundary”, en el que las diferencias, reafirmadas sobre todo mediante el contacto entre gente distinta, se mantienen con la selección de una serie de rasgos culturales pertinentes. Frederick Barth (ed.): *Ethnic Groups and Boundaries: the social organization of cultural difference*, Boston, Little Brown, 1969. De todas formas, hay que tener presente que, como señalan Gupta y Ferguson, las teorías postmodernas y los estudios feministas y poscoloniales nos han obligado a reconsiderar el concepto de espacio y, por extensión, también el de diferencia cultural; Akhil Gupta y James Ferguson: “Beyond ‘Culture’: Space, Identity and the Politics of Difference”, *Cultural Anthropology*, 7, 1, 1992, pp. 6-23. Véase, entre otros, Ugo Fabietti: *L’identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carocci, 1998 y Ugo Fabietti: “La costruzione dei confine in antropologia. Pratiche e rappresentazioni”, *Costruzioni, attraversamenti, rappresentazioni*, Silvia Salvatici (ed.), Soveria Mannelli, Rubettino, 2005, pp.177-186.

²⁸ Isauro Chávez, agosto de 2002, entrevista personal.

La danza, pues, se convierte, según este punto de vista, en un derecho que hay que reivindicar y defender, tal como declara el representante de la *Comisión de Derechos Humanos* durante una mesa redonda sobre el tema de la danza, organizada en agosto de 2002 para celebrar el VIII aniversario de la creación de esa radio. Según Francisco Sánchez, hablar hoy de danza significa, para las comunidades indígenas, ante todo, reivindicar el reconocimiento de un derecho, reivindicar el ser reconocidos y, además, recibir apoyo para que estas tradiciones se conserven, sin que ello, naturalmente, implique para los grupos afectados ningún tipo de condicionamiento. La danza, por esta razón, ha de ser reconocida como expresión de la vida cultural y ritual de la comunidad nahua, que mira a su propio pasado para fundar su presente y prolongar, de este modo, las tradiciones compartidas²⁹:

... hablar de las danzas como un derecho significa remontarnos a la época prehispanica, a nuestros antepasados, antes que fuera la conquista, antes que se diera esta invasión. [...] A los grupos de danza no les gusta, aunque lo hacen, hacer las danzas o bailar ante la reina de una fiesta de un pueblo, que no es este el objetivo de una danza, tampoco es para bailar ante cualquier autoridad de cualquier nivel [...] el día que llegue el Gobernador, el político, tienen que bailar y no nos queda otro remedio, pero no es el sentido de una danza, el sentido no lo ha perdido, el sentido de lo sagrado por lo cual hablar hoy de danzas significa reclamar por el reconocimiento como un derecho, como una expresión de nuestra vida cultural, de nuestra vida celebrativa en determinados momentos, reclamar para ser reconocidos, clamar para que sean reconocidas estas expresiones culturales, de que nos reconozcan constitucionalmente para que seamos sujetos de respeto de estos valores culturales³⁰.

Pero, fue quizá justo en el momento en que las tradiciones coréutico-musicales eran seleccionadas, de manera consciente, como elementos de identidad de la comunidad nahua, cuando sufrieron las mayores transformaciones³¹. Efectivamente, si por un lado se ha tratado de promocionar y conservar este repertorio como emblema de las “raíces” prehispanicas de esta comunidad, por otro estas tradiciones son interpretadas, especialmente

²⁹ Como afirma Gérard Lenclud, se trata de una tradición que es sobre todo “un proceso de reconocimiento de paternidad”; Gérard Lenclud: “La tradizione non è più quella di un tempo”, *Oltre il folklore*, Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (ed.), Roma, Carocci, 2001, p.131. Cfr. también N. García Canclini: *Culturas híbridas...*; J. L. Amselle: *Logiche meticce...*; Pietro Clemente y Fabio Mugnaini (eds): *Oltre il folklore*, Roma, Carocci, 2001; Berardino Palumbo: *L'Unesco e il campanile. Antropologia politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi, 2003.

³⁰ Francisco Sánchez, agosto de 2002, comunicación durante la mesa redonda.

³¹ Sobre la transformación de prácticas consuetudinarias y no conscientes en prácticas conscientes e ideologizadas, véanse, entre otros, Jean Comaroff y John Comaroff: *Ethnography and the Historical Imagination*, Boulder (CO), Westview Press, 1992 y Berardino Palumbo: *L'Unesco e il campanile...*

por los jóvenes, como señal de atraso³². Celina Martínez, una mujer nahua de Santiago Yancuictlalpan, por ejemplo, si bien reconoce que la escuela está prestando una atención mayor a la cultura indígena, hace notar que hoy existe una fractura generacional dentro de la propia comunidad originaria³³. Ya no se trata de la expresión de una relación de poder que pretende imponer la cultura del grupo dominante, sino más bien un rechazo de las nuevas generaciones hacia una cultura que consideran superada. Celina utiliza para ello la metáfora de la “cadena rota” para describir el sentimiento de pérdida de parte de las tradiciones musicales nahuas. Dice Celina:

Ya quedó diferente todo, ya no se les puede platicar a las personas, porque luego dicen ya quedó atrás. Ahora otra vez en la escuela ya empiezan a contar esto, canciones, danzas, cultura, porque ya viene hasta en los libros. Pero los niños y las niñas no quieren escuchar esta música, ya dicen: ‘Esta música es vieja, ya pasó’. Los muchachos ya no creen, ya no respetan la música nahua. Hay un vacío desde los abuelos hasta los papás de estos hijos. Los abuelos ya están muertos, esto es el gran problema, ya no puedes hacer una cadena amarrada otra vez. Esta generación que se pongan de pie y que empiecen hacia delante y va a encontrar otra cadena, pero de aquí está roto.

Es, precisamente, desde el punto de vista más estrictamente musical, que el desapego de los jóvenes determina los cambios más significativos, en especial en la modificación del sistema de transmisión de los saberes que antiguamente garantizaba el aprendizaje de todo el repertorio. Se trata más bien de una reducción de las horas dedicadas al aprendizaje y de una disminución del número de jóvenes que deciden acercarse a este repertorio³⁴. La música que acompaña a las danzas está estructurada según un sistema de concatenación de diversos “sones”³⁵, cada uno de los cuales corresponde a un momento determinado de la danza³⁶. En los sonadores de las generaciones

³² Según el padre Herminio, la necesidad de trabajar y la consiguiente emigración hacia las grandes ciudades, como Puebla o Ciudad de México, ha traído consigo una reducción del número de jóvenes que se acercan a las danzas tradicionales. Este alejamiento, aunque no determina, como él afirma, un cambio de gusto, es, sin embargo, responsable de una metamorfosis del estilo de vida y del modo de vestir: “Algunos van allá y ven cómo se viste la gente y ya no quieren volver a utilizar sus trajes regionales. Es algo despreciable, pero porque no se acompañaron con alguna reflexión, así se deslumbran con la ciudad. Esos grupos de danza antes eran muchos, ahora están resurgiendo porque se cuenta con un poco de apoyo por parte del Gobierno para los trajes y así se animan un poco más”. Padre Herminio López Camarillo, julio de 1999, entrevista personal.

³³ Sobre el papel de la escuela en la transmisión de la cultura tradicional en México, véase entre otros N. García Canclini: *Culturas híbridas*...

³⁴ Participar en un grupo de danza, como músico o como danzante, significa dedicar mucho tiempo a los ensayos y hacer sacrificios, a los que los jóvenes de hoy en día no están muy dispuestos a someterse.

³⁵ Se trata de breves frases musicales.

³⁶ Varios músicos me han descrito la danza como una narración y el son como una unidad narrativa de la propia narración.

precedentes el conocimiento de todos los sonos que forman las distintas partes de la danza es también señal de haber alcanzado cierta “madurez musical” mediante un lento recorrido hecho de adquisiciones técnicas y largos ejercicios de práctica del instrumento. Al faltar los músicos ancianos, en algunos casos han desaparecido incluso los grupos de danza y sobre todo, se ha producido una reducción y simplificación de los “sonos” que se ejecutan, determinando cambios estructurales profundos.

Para analizar mejor el proceso de reelaboración y salvaguardia de la identidad nahua realizado mediante las expresiones coréutico-musicales, quisiera presentar ahora dos ejemplos específicos.

El coro

El primer ejemplo, aunque no ofrezca desde el punto de vista musical elementos de especial interés, representa sin duda alguna el más emblemático para comprender las estrategias utilizadas a la hora de modelar y defender la identidad nahua. En 1987, en el ámbito de la elaboración del programa pastoral que contemplaba, según lo enunciado por el Concilio Vaticano II, que las celebraciones litúrgicas fueran en las lenguas propias de cada comunidad, el padre Herminio López Camarillo, entonces párroco de Santiago Yancuictlalpan, decidió que, siendo el náhuatl el idioma de la mayoría de los miembros de la comunidad, era necesario comenzar a celebrar la misa utilizando el dialecto local. De ese modo, recuperando el significado más profundo de la música nahua, es decir, el carácter religioso de los sonidos, entendidos por lo general como una manera de comunicarse con Dios, el padre Herminio decidió comenzar este proceso de traducción de la misa, partiendo precisamente de la transcripción de algunos cantos del español al náhuatl. Más allá de la aplicación de una regla pastoral y de la necesidad de hallar la manera de conseguir mayor participación de los fieles nahuas, el objetivo prioritario del padre Herminio fue, sin duda alguna, reivindicar y reafirmar una cultura indígena que durante mucho tiempo había sido maltratada y marginada.

La obra de evangelización había impuesto la lengua española, creando en la población indígena la convicción de que era necesario dirigirse a Dios en español, pues de lo contrario este no comprendería sus oraciones. Es significativo lo que cuenta doña Celina para explicar la decisión de adoptar el náhuatl como lengua oficial de las celebraciones litúrgicas:

El padre Herminio nos platicó acerca de la historia de la Virgen de Guadalupe y dijo que [ella] le hablaba a San Juan Diego en náhuatl, no le hablaba español. Le habló toda su historia en náhuatl, entonces decimos: “¿Por qué nosotros tenemos

que rezar a la Virgen y a Dios en español?”, y ya empezamos a ver cuáles son las oraciones en náhuatl. Y padre Herminio vio que la gente le entendía, porque la gente ama su cultura, ama su *indigenidad*. Esto fue importante para nosotros, porque no es verdad que porque somos indígenas no tenemos validez³⁷.

La relación entre San Juan Diego y la Virgen de Guadalupe representa, pues, un reconocimiento importante de la lengua nahua, ratificado posteriormente por la canonización de Juan Diego, como puede verse en las palabras pronunciadas por el padre Herminio durante una homilía³⁸:

Estos días recibimos un mensaje muy fuerte en todo esto de que estamos platicando, con el papa Juan Pablo en la canonización de un hermano nuestro [...]. Y esto representa para nosotros un impulso muy grande. Porque es cumplir la misión que Dios le hace saber a Juan Diego por medio de la Virgen María de Guadalupe: ser nosotros mismos los que vayamos elevando nuestra dignidad, y tener un lugar en la comunidad, un lugar importante. [...] Tenemos que seguir creciendo más: pero entonces ya cuenta nuestro idioma, ya cuentan nuestras tradiciones, ya cuenta nuestra música, ya cuentan nuestros cantos, ya cuentan nuestras danzas. La canonización de San Juan Diego es una valorización, un respeto, una recuperación de lugar³⁹.

En este marco, la creación de un coro capaz de expresar, mediante un lenguaje propio, los sentimientos y la fe de la comunidad indígena, ha sido el fruto de un proceso complejo que ha comportado la puesta en juego de diversos protagonistas. El coro da sus primeros pasos entre 1987 y 1988 gracias a la obra conjunta del padre Herminio y de dos muchachos de la comunidad de Tepetitán, José Francisco Lima y Manuel Guzmán Vásquez. Uno de sus protagonistas cuenta de esta manera sus comienzos⁴⁰: “Empezamos cuando estábamos en la otra parroquia de Santiago. Empezamos a cantar en español, entonces él nos dijo por qué no cantábamos en náhuatl, ya que somos de aquí y hablamos en náhuatl. Empezamos a inventar un cántico. Primero componemos la letra y luego la música. Para nosotros es importante el coro nahua porque somos de la raza nahua”⁴¹.

³⁷ Celina Martínez, julio de 1999, entrevista personal.

³⁸ Véase sobre el tema Alessandro Lupo: “Pagani o cristiani? Il recupero della religione azteca nel Messico indigeno oggi”. *Gli Aztechi tra passato e presente. Grandezza e vitalità di una civiltà messicana*, Alessandro Lupo, Leonardo López Luján y Luisa Migliorati (eds), Roma, Carocci, 2006, pp. 181-199. Alessandro Lupo: “Lindianizzazione del Vangelo. I protagonisti della trasformazione postconciliare del cattolicesimo indigeno messicano”, *Humanitas. Rivista Bimestrale di Cultura*, LXVII, 5-6, 2012, pp. 809-832.

³⁹ De la homilía pronunciada en la Iglesia de San Francisco en Cuetzalan el 4 de agosto de 2002.

⁴⁰ Actualmente hay varios coros nahuas en las distintas comunidades. La iglesia parroquial de Cuetzalan y la misa de 12 del domingo siguen siendo, de todos modos, el lugar privilegiado de encuentro y probablemente de “desencuentro” con la comunidad mestiza.

⁴¹ José Francisco Lima, agosto de 1999, entrevista personal.

Es significativo el hecho de que, pese a que el coro utiliza estilemas musicales propios de la cultura europea⁴², se haya convertido en realidad en uno de los emblemas más representativos de la cultura nahua del municipio de Cuetzalan⁴³.

Mi M La M Si 7 Mi M
co - au tla-toa-tzin moto - cay mit not - zac to-hu-cyi tco - tzin

9 Mi M La M Si 7 Mi M
xi - te - c ma - qui - li se eua - li nemi lis

14 La M Mi M
no - chi inti - ma - se hual - me

20 Mi M La M Si 7 Mi M
zen - ca - ti - yol - pa - qui huan ti - mi - tz - ta - cui ca - tia

28
no - chi in ti ma se hua kme.

Coautlatoatzin motacay (transcripción de la autora)

La música ha sido sometida, en este caso, a un proceso de “tradicionalización” a través del cual se ha tratado de enraizar la nueva formación musical en la antigua cultura prehispánica, transformando la música en un potente símbolo de identidad, capaz de evocar el sentimiento de pertenencia a la comunidad⁴⁴. La práctica musical se convierte, por así decir, en un instrumento ideológico para reivindicar una identidad étnica común, para adquirir conciencia de que se es “nahua”. Pero el coro representa, al mismo tiempo, un sentimiento común que afecta a un nivel emotivo más profundo, que se transforma en factor de cohesión y movilización para toda la comunidad. El canto del Gloria, por ejemplo, según el padre Herminio, permite a los fieles expresar

⁴² Como se deduce, en efecto, del ejemplo que se ofrece a continuación, compuesto con motivo de la canonización de San Juan Diego, las características formales-estructurales corresponden al sistema tonal-armónico culto occidental, muy utilizado, por lo demás, en las composiciones religiosas posteriores al Concilio Vaticano II. La primera parte en La menor y la segunda en La mayor utilizan una sucesión armónica típica del sistema tonal: I-IV-VII-III en la primera parte y I-IV-I-V-I-IV-V-I en la sección en mayor.

⁴³ El municipio de Cuetzalan comprende, entre otras, también la agencia municipal de Santiago Yancuictlalpan, que, sin embargo, es desde 1986 sede de una parroquia autónoma.

⁴⁴ Sobre el tema de la relación entre música e identidad, véanse, entre otros, M. Stokes: *Ethnicity, identity...*

de la manera más completa esta idea de comunidad, entendida por lo general como unión. Y es precisamente a través de la superposición de las voces del coro y los sonidos de los distintos grupos de danza como se representa el verdadero sentimiento comunitario y religioso de la música nahua. El proyecto del coro estuvo, al principio, frenado por la desconfianza de los propios nahuas, que no acababan de convencerse de que su comunicación con Dios pudiera ser posible directamente en náhuatl:

Esto fue una de las cosas primeras. La gente del pueblo de Santiago me decía: ¿Por qué estos van cantando en náhuatl si Dios no entiende eso? ¿Será cierto que Dios nos va a entender a nosotros? En el pueblo la misa principal era en náhuatl y cantos en náhuatl y la participación de la danza en la celebración, entonces fue dando una manifestación más de fe. A la danza no se le daba mucho lugar, la danza tenía que estar afuera y callarse a la hora de la celebración. Fueron siete años de trabajo de esta manera allí en Santiago y cinco que van acá en Cuetzalan⁴⁵.

La decisión de celebrar la misa principal en náhuatl, así como también la de crear un coro, representan, de hecho, formas de reivindicación manifiestas, un modo para restablecer la posición de los indígenas dentro de la comunidad⁴⁶. Por este motivo, el padre Herminio puede ser considerado uno de los protagonistas que, en los últimos años, han influido de manera relevante en el proceso de construcción de la identidad indígena entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Su trabajo, dirigido principalmente a la reivindicación de la “dignidad” de la cultura nahua, ha tratado de reequilibrar, mediante la valorización de las expresiones coréutico-musicales y de la lengua, por ejemplo, las relaciones de fuerza entre las dos comunidades.

Es importante recordar, que entre las distintas acciones llevadas a cabo por el padre Herminio para defender y valorizar la identidad indígena, la redacción en 2002 de una “carta pastoral”, aprobada por el obispo, en la que se indican algunos preceptos relativos a la acción de evangelización de la parroquia. Se afirma, como puede verse a continuación, que la obra de la Iglesia ha de dirigirse principalmente a la recuperación y difusión de la cultura y las tradiciones religiosas indígenas. Es lo que se lee en el 4º capítulo de la carta:

Aprender a hablar, leer y escribir en náhuatl, estudiando y conviviendo con el pueblo para comunicarnos, entendernos y crecer juntos en la fe. Recuperar las tradiciones de la religión popular indígena a través de un reconocimiento

⁴⁵ Padre Herminio López Camarillo, julio de 1999.

⁴⁶ La creación de un coro indígena que canta en náhuatl ha significado de hecho la exclusión de las principales celebraciones del coro de los mestizos que cantan en español, creando un conflicto bastante evidente entre los protagonistas de los dos coros. Con el traslado del padre Herminio a Cuetzalan, los papeles se han vuelto a invertir en aquellos años y el coro en español de Santiago, gracias al apoyo del nuevo sacerdote, se ha vuelto a apropiarse de la celebración principal.

profundo y vivencial de la espiritualidad para lograr una liturgia propia. Investigar los mitos, ritos y simbología indígena a través de cursos y talleres, estudiando los códices y fuentes documentales para conocer y revitalizar el sentido de las costumbres y tradiciones de nuestro pueblo.

Como último paso de este largo proceso dirigido a defender los valores indígenas, en 2002 el padre Herminio creó un grupo de estudio de las danzas, orientado a recuperar el espíritu y los significados más “auténticos” de la cultura nahua. Cada mes, los jefes de los distintos grupos se reunían con el párroco para interpretar los símbolos del lenguaje coréutico propios de la cultura indígena. Los símbolos de las danzas y de la cosmovisión nahua, de este modo, se reinterpretaban mediante los elementos del cristianismo. En realidad, el objetivo prioritario de la creación de esta suerte de federación de grupos de danza ha sido el de reclamar el derecho a la autodeterminación y, por consiguiente, a la libertad de expresión de estos grupos, y no tener que estar sometidos a determinadas obligaciones, entre las cuales está, por ejemplo, la de ejecutar las danzas para recibir a personajes políticos o como promoción turística: “Existe una gran parte de la gente que no quiere seguir exponiendo sus danzas a exhibiciones de atractivo turístico, a ir a ofrecer a alguien que no debe de ser. No quieren que les digan que vayan a ofrecer sus danzas a algún jefe político, a algún restaurante bien o porque hay un evento cultural, sino en primer lugar quieren seguir ofreciendo sus danzas a Dios y ofrecerlas a sus fiestas”⁴⁷.

Pero, si uno de los propósitos principales de las instituciones políticas es utilizar el folklore para “atraer al turismo”, es justo recordar que algunos grupos participan en este sistema de promoción turística autónomamente, fuera de las propias instituciones. El problema, entonces, como afirma García Canclini, es comprender cómo se están transformando algunas tradiciones y cómo interactúan con las fuerzas de la modernidad⁴⁸.

Los Voladores

Los grupos de danza de los Voladores son, sin lugar a dudas, los más expuestos a la refuncionalización de la danza en sentido espectacular, convirtiéndose en muchas ocasiones en el emblema más representativo de la cultura indígena. Las distintas referencias a las representaciones de la danza de los Voladores contenidas en los códices antiguos construyen, entre otras cosas, una continuidad histórica importante, retazos de memoria que

⁴⁷ Padre Herminio López Camarillo, julio de 1999.

⁴⁸ Cf. N. García Canclini: *Culturas híbridas...*



*Danza de los Voladores en el exterior del Museo Arqueológico de México D. F.
(Fotografía: Alessandro Lupo)*

enraízan el presente en el pasado, ofreciendo una legitimación de la autenticidad de la cultura indígena⁴⁹. Los Voladores representan por este motivo otro ejemplo paradigmático para analizar el proceso de reelaboración de la identidad nahua.

En los últimos años, en efecto, son precisamente ellos los que se han convertido en objeto de atracción turística, no solo por el carácter espectacular de la danza que ejecutan, sino también por ser considerados protagonistas de la expresión coréutica que mejor que ninguna otra identifica el vínculo de los actuales nahuas con el antiguo pasado azteca⁵⁰. Es así como algunos restaurantes de Cuetzalan, aunque también festivales o espectáculos organizados en varias ciudades mexicanas o en el extranjero, invitan a los Voladores para que ejecuten su danza fuera de su propio contexto tradicional, transformándola en una mera forma de entretenimiento para turistas y curiosos.

Un cambio de función condenado por muchos, que ven en este acontecimiento una traición al espíritu de la danza, pero que es vivido de manera embarazosa por sus propios protagonistas. Pues, si es cierto que en estos casos la danza pierde su carácter ceremonial, los danzantes raramente aceptan presentar su actuación como una forma de espectáculo. En algunas circunstancias, por ejemplo, entre las motivaciones ofrecidas sobre por qué aceptan

⁴⁹ Cf. U. Fabietti y V. Matera: *Memorie e identità ...*

⁵⁰ No es casualidad que un grupo de Voladores actúe casi cada día varias veces fuera del Museo Nacional de Antropología de México D. F.

danzar en un restaurante o durante un festival en Francia, el tema de la conservación y reivindicación de la cultura propia aparece en primer lugar:

Para mí no es ningún espectáculo, fuimos a enseñar lo que tenemos dentro de nuestro país, nuestra cultura. Nosotros no fuimos como artistas, fuimos a enseñarles lo que tenemos. Lo que queremos es que no se pierda lo que nuestros antepasados nos enseñaron. Yo lo que quiero demostrar a la gente de allá, que se den cuenta que el europeo no nos vino a conquistar: aún conservamos nuestras costumbres prehispánicas. La conquista no fue una conquista, fue una conquista política para decir así, pero en cultura aún lo conservamos. Nosotros no lo hacemos por negocio, lo hacemos por amor al arte, para rescatar, para que se conserve, para que esto no se pierda⁵¹.

Voladores. Danza del descenso

Danza del descenso: “*Son de la rotación del descenso*” (transcripción de la autora)⁵²

⁵¹ Jorge Baltazar Ramírez, agosto de 1999, entrevista personal.

⁵² La pieza fue ejecutada por Jorge Baltazar Ramírez, caporal y músico de un grupo de Voladores de Cuetzalan. El músico toca simultáneamente la flauta (*tapitz*, flauta de caña con tres agujeros, dos anteriores y uno posterior) y un pequeño tambor horizontal cilíndrico con doble parche (*huehuetl*) tocado con una ligera vara de madera. Se recuerda que el músico, colocado sobre el *tecomate* puesto encima del palo *volador*, ejecuta el *son del descenso* mientras los cuatro voladores realizan el descenso. La pieza responde naturalmente a los principios formales-estructurales completamente distintos con respecto al ejemplo anterior. El ritmo se basa en la alternancia, más o menos regular, de grupos binarios y ternarios; en este sentido, la unidad de medida (transcrita como semicorchea) se mantiene durante toda la pieza a pesar de que se articule en grupos distintos.

Pero la ejecución en contextos, por así decir, “ajenos”, es juzgada por algunos como otra forma de explotación de los indígenas, obligados a doblegarse a ello por necesidad y soportando de este modo una nueva humillación:

En los restaurantes les hacen bailar y no les pagan realmente, nada más que dancen y que les dé la gente lo que quiera. Entonces ellos lo hacen un poco por necesidad y para tener algún recurso. Son danzas religiosas. ¿A quién están danzando allí? Solamente espectáculo. Yo siento que tienen también derecho para que pidan algo, de alguna manera se están humillando, están humillando sus danzas, si no tuvieran necesidad no lo harían, que incluso ahora cuando bajan los Voladores les aplauden, pues esto les avergonzaba muchísimo, ahora ya se van acostumbrando⁵³.

De este modo, las críticas hechas por el padre Herminio por el uso turístico y comercial de las danzas quedan atenuadas por él mismo en el momento en que reconoce el estado de necesidad que, según él, empuja a algunos grupos a actuar ante turistas insensibles y desconocedores del significado profundo de las expresiones artísticas nahuas.

El discurso, construido principalmente en torno a la danza de los Voladores, tiende a crear un modelo simbólico de referencia que llega a ser fundamental en esta retórica identitaria. No solo se asientan las “raíces” en el pasado azteca, sino que se les reconoce a los *Voladores* la capacidad de expresar, como dice padre Herminio, los valores más auténticos del cristianismo. El propio nombre nahua de San Juan Diego, *Cuahtlatóazin*, es decir, “águila que habla” o “aquel que habla como un águila”, se interpreta como otro elemento más que atestigüa esta relación⁵⁴. A ello se añaden los distintos elementos representados en la danza de los *Voladores*, como por ejemplo ir hacia el sol⁵⁵, la cruz, el ciclo de la vida, expresado por las cincuenta y dos vueltas que realizan los cuatro Voladores⁵⁶, argumentaciones que, según algunos, son la prueba más directa de la sacralidad de la danza y que al mismo tiempo la convierten en emblema manifiesto de la identidad nahua.

⁵³ Padre Herminio López Camarillo, julio de 1999.

⁵⁴ Se recuerda que la danza de los voladores también se llama “águila en descenso”.

⁵⁵ Cosa que representa el “camino de Dios” (= el sol), de oriente a poniente.

⁵⁶ En la versión “culta” de la danza, que los mestizos y los propios autores nativos repiten a quienes –como los turistas o los etnógrafos– proceden del mundo exterior, cada danzador realiza bajando alrededor del palo trece vueltas. La suma de las vueltas realizadas por los cuatro danzadores resultaría ser cincuenta y dos, número correspondiente a un *xiuhmolpilli* (“atadero de años”), la suma de años tras la cual el calendario solar azteca de 365 días volvía a coincidir con el ritual de 260 días; esta duración era considerada igual al ciclo de la vida humana. Alfredo López Austin: *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., México, UNAM, 1984, p. 288.

Conclusiones

El coro nahua y la danza de los Voladores representan dos ejemplos emblemáticos para observar y comprender las actuales dinámicas de “revitalización y reinterpretación del pasado prehispánico”⁵⁷, puestas en escena por distintos actores sociales en el interior de la comunidad nahua de la Sierra Norte de Puebla. Un proceso que involucra principalmente a figuras o instituciones que no pertenecen al mundo indígena, pero que han paulatinamente movilizado, de forma más o menos directa, la comunidad nahua misma, que de este modo intenta liberarse de la propia posición de subordinación política, económica y social. De este modo, la *performance* del patrimonio coréutico-musical se convierte en el modo más eficaz para afirmar la identidad nahua y restablecer las relaciones de poder entre mestizos e indígenas.

⁵⁷ A. Lupo: *Pagani o cristiani?...*, p. 182.

