

Estética azteca de las danzas concheras

Tradiciones exóticas o memorias re-descubiertas

*Renée de la Torre**

El momento en el que el futuro se convierte en presente está ya hundiéndose en el pasado.

DILTHEY

En este artículo se realiza una reconstrucción de las transformaciones estéticas que ha tenido la danza conchera a lo largo de su historia y de su apropiación narrativa en función de legitimar una tradición indígena, que da sentido a la identidad danzante, apuntalando la relación que estas manifestaciones guardan con los cambios históricos que permitieron conservar, transformar, revivir o reinventar las raíces de una tradición “indígena”. Esta reconstrucción se realizó a partir de testimonios de danzantes de la tradición, de álbumes fotográficos familiares y de fuentes históricas.

The Aztec aesthetics of the Conchero dances. Exotic traditions or re-discovery of memories. The article reconstructs the historical aesthetic transformations in the *conchero* dance and its appropriation by the dancers to legitimize indigenous traditions. These appropriations make sense to the dancers' identity by way of highlighting the historical changes that allow the preservation, transformation, revival or reinvention of this “indigenous” tradition. The historical reconstruction has been made through the analysis of oral traditional dancer testimonies, photographic family albums and historical records.

* Resultados parciales del proyecto “Democracia, comunicación y sujetos de la política en América Latina Contemporánea”, Conacyt, clave 42715.

** Profesora-investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), Occidente.

ESTE TRABAJO SE CENTRA en el estudio del proceso histórico mediante el cual la memoria fundacional y mítica de la tradición de las danzas concheras se ha resignificado y transformado en una identidad “astequizada”. Para ello, se estudiará la manera en que los grupos de danza conchera se han venido apropiando de una memoria mítica fundacional, mediante la invención de una estética azteca que recupera y revive el sentido de una identidad y que contribuye a renombrar un presente como el cumplimiento de una profecía.

Los concheros son grupos de danzantes cuyo nombre se refiere a una guitarrita hecha de concha de armadillo. Están organizados en hermandades o cofradías. Cada grupo tiene un oratorio doméstico consagrado tanto a sus ancestros (las ánimas generales) como a un santo patrono. Cada agrupación se maneja como un ejército: existe un estado mayor, con generales, capitanes, sargento primero y segundo y soldados y doncellas o malinches. Cada cargo tiene una función importante para el mantenimiento de la tradición, al cual se le denomina como “conquista”. Cada grupo de danza tiene un cuartel, que es el lugar donde se alberga el altar, “la mesa”, y donde se realizan las reuniones del grupo. Los instrumentos musicales son considerados como las armas de conquista, por eso se dice: “vamos a afinar las armas”; pues consideran que en la danza se conquistan corazones para las prácticas rituales en torno a su santo patrón y se realiza una conquista cultural para mantener viva la tradición de “los ancestros”. Como en cualquier ejército, los principios de orden, disciplina y obediencia a la jerarquía de las danzas, son los más importantes.

Las danzas concheras se practicaban originalmente en torno a la veneración de las imágenes católicas, y de sus ciclos festivos. Hasta hace algunos años han sobrevivido como expresiones sincréticas donde se fusionan símbolos y significados indígenas o prehispánicos con el catolicismo popular devocional. En los últimos años algunos grupos han adoptado versiones astequizadas y mexicanistas de las danzas, que la han resemantizado como danza prehispánica. De este proceso de transformación estética y de resemantización azteca-mexicana tratará este artículo. Esto se hará revisando la manera en que la objetivación del pasado azteca se va legitimando históricamente en discursos, monumentos, estéticas artísticas y del mundo del espectáculo, movimientos culturales, y los descubrimientos arqueológicos, que en suma van desenterrando un pasado negado y vituperado y van *desempolvando* una memoria del pasado mexicano, que hasta hace algunos años se sublima como simbología de lo nacional. En un segundo momento se verá cómo estos sucesos históricos han

tenido influencia en el proceso de aztequización de las danzas rituales de tradición conchera, para lo cual se revisarán testimonios de informantes claves, narrativas y expresiones estéticas propias de la danza conchera y conchera azteca. En síntesis, se busca reconstruir la transformación simbólica, narrativa y estética de la identidad danzante, en relación con los cambios históricos que permitieron conservar, transformar, revivir o reinventar las raíces de una tradición.

Me concentraré en atender las estéticas como dispositivos de la memoria,¹ en la medida en que contribuyen a forjar los procesos identitarios de los grupos danzantes cocheros aztecas, ello porque el propósito de este ejercicio es analizar las transformaciones estéticas, en cuanto a forma y significación, experimentadas por dicha tradición danzante,² en relación con las coordenadas históricas que demarcan la integración de la “simbología azteca” como elementos que nutren y alientan la construcción de una identidad nacional.

PRIMERA ETAPA: la conquista y la tradición oculta

A todos nos fue dicho (como ya se había dicho a los padres dominicos) que esta gente había venido a la fe tan de veras, y estaban casi todos bautizados y tan enteros en la fe católica de la Iglesia Romana, que no había necesidad ninguna de predicar contra la idolatría, porque la tenían desde ellos muy de veras. Tuvimos esta información por muy verdadera [...] y así dejamos las armas que traíamos muy afiladas para contra la idolatría [...] De esta manera se inclinaron con facilidad a tomar por dios al Dios de los españoles; pero no para que dejasen los suyos antiguos, y esto ocultaron en el catecismo cuando se bautizaron, y al tiempo del catecismo, preguntados si creían en Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, con los demás artículos de la fe, respondían *quemachca*,

¹ “Toda memoria colectiva se desarrolla dentro de un marco espacial. Ahora bien, el espacio es una realidad perdurable: dado que nuestras impresiones vuelan una detrás de la otra, y no dejan nada en la mente, sólo podemos entender cómo recapturamos el pasado si entendemos cómo, de hecho éste es conservado por nuestro medio ambiente físico” (Halbwachs, 1990:23).

² Cuando me refiero a tradición, lo hago con base en la propuesta de Hosbawm (1996), de entenderla como una construcción cultural dinámica que se reinventa para actualizarse, y no como una narrativa estática que reproduce los sucesos pasados, sino que recrea y actualiza la memoria.

que sí, paliadamente y mentirosamente [Sahagún 1570, en García Escabeta 1954:383].

Las citas anteriores corresponden a las crónicas de Fray Bernardino de Sahagún, quien llegó a México en 1529 y ahí vivió el resto de su vida. En sus cartas de relación muchas veces advirtió sobre el simulacro que se estaba viviendo en la conquista evangelizadora. Los españoles promovieron una estrategia de conquista espiritual, mediante la propagación de imágenes y santuarios, que intentaba sustituir la idolatría por la veneración a imágenes católicas (Gruzinski 1990). Por su parte, los indígenas aparentaban aceptar y practicar el culto y devoción a las nuevas imágenes, pero ocultaban tras ellas el significado de sus anteriores dioses. Sin duda, el mejor ejemplo de este hecho histórico es la milagrosa imagen de la Virgen de Guadalupe, que fue la estrategia principal de la evangelización de los españoles, y que fue apropiada por los indígenas (aún en la actualidad) como Santa María Tonatzin³ (que en náhuatl significa nuestra madre). Como lo señala el historiador Nebel, los indígenas encontraron en Guadalupe-Tonatzin una fusión compensatoria:

Por un lado la Virgen de Guadalupe del Cerro del Tepeyac, reemplaza a las deidades maternas o telúricas (Coatlicue, Tonatzin, Teteoinnan, entre otras) del antiguo sistema religioso, permitiendo de tal manera, por otro lado, un cierto grado de continuismo espiritual que se muestra en fuertes sincretismos religiosos [Nebel, 2000:29].

Las danzas indígenas son un componente medular de esta doble estrategia de sustitución por parte de los frailes evangelizadores y de simulacro creyente por parte de los pueblos indígenas mediante la cual se dio una aparente

³ Fray Bernardino de Sahagún, en *La historia general de las Cosas de la Nueva España*, de 1570, advertía: “y agora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonatzin [...] y es cosa que se debía remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios, Sancta María, no es Tonatzin, sin Dios iantzín [...] parece esta invención satánica para paliar la idolatría debaxo la equivocación de este nombre Tonatzin. Y vienen agora, a visitar a esta Tonatzin de muy lexos, tan lexos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias a Nuestra Señora, ya no van a ellas, y vienen de lexos tierra a esta Tonatzin, como antiguamente” [Sahagún, 1570 [2003]:10050].

aceptación de la religiosidad cristiana. Por un lado, como lo relata Motolinía, las iglesias y templos católicos se edificaron en los lugares sagrados de los indígenas y con la misma piedra con la que estuvieron contruidos los templos aztecas, llamados *teocallis*. Asimismo, el calendario festivo cristiano de la Nueva España se insertó en las fechas de celebración nativas vinculadas a los ciclos agrarios. Por otro lado, los pueblos indígenas aparentaban practicar fervientemente la religiosidad católica, pero practicaban una doble religión, manteniendo ocultos tras las nuevas fiestas e imágenes a sus propios dioses y festividades; detrás de los altares muchas veces se escondieron a sus dioses “ídolos”, que los españoles intentaron destruir; pero a pesar de ello, los indígenas ocultaron significados de la religión indígena bajo los significantes cristianos. Es mediante esta estrategia de simulacro creyente que la cosmovisión indígena ha logrado resistir y mantenerse vigente, aunque fragmentada e incompleta, hasta nuestros días.

Esto ha mantenido un sentido del significado oculto de la religiosidad popular, que inicialmente fue de resistencia, y que hoy se interpreta como de reconquista cultural.

Las danzas rituales han tenido a lo largo de estos siglos una función importantísima tanto en la resistencia cultural, como en la innovación permanente de la identidad y los símbolos que aluden al pasado prehispánico. Esto se puede advertir tanto en el discurso de los danzantes contemporáneos, como en el testimonio de los primeros evangelizadores, que desde su llegada advirtieron que, aunque los indígenas adoptaban rápidamente el fervor por las imágenes católicas, como lo advirtió durante la conquista Sahagún, “El bosque de la idolatría no está(ba) talado”, señalando que la práctica idolátrica se efectuaba mediante las danzas, pues eran las mismas con las que festejaban a la Virgen de Guadalupe que a sus dioses paganos. Así lo describió Fray Bernardino de Sahagún:

Como llegava esta imagen a la casa del que havia de hazerle fiesta con danzas y cantares, con ellos usavan, porque esta manera de danzar y bailar es muy diferente de nuestros bailes y danzas, pongo aquí la manera que tienen en estas danzas o bailes que por otro nombre se llaman areitos, y en su lengua se llaman macecoaliztli. Junmtávanse muchos de dos en dos, o de tres en tres, en un gran corro según la cantidad de los que eran, llevando flores en las manos y ataviados con plumajes; azían todos a una un mesmo meneo con el

cuerpo y con los pies y con las manos, cosa bien de ver y bien aritificiosa; todos los meneos ivan según el son que tañían los tañedores del atambor y del teponaztli. Con esto ivan cantando [Sahagún, *op. cit.*: 76].

Las danzas indígenas tienen un pasado que data de la época prehispánica, que se encuentra fundamentada en las crónicas de los conquistadores y en los códices indígenas. La danza en el México prehispánico no era un simple bailar, sino parte esencial del sistema ritual, mediante el cual la danza operaba como una manera de establecer relación directa entre el hombre, la sociedad, dios y la naturaleza:

La vida del hombre azteca gira, pues, alrededor de la lluvia, del sol y de la tierra, ya que de ellos depende su desarrollo económico. Para que el hombre pudiera existir era necesaria la intervención de los dioses, de las fuerzas naturales, y esta intervención se hacía posible por medio de constantes ritos en su honor. “Por medio del rito, el hombre mexica pretendía revitalizar a los seres divinos, obtener de ellos los favores indispensables para subsistir, y librarse de sus fuerzas dañinas” [Sten, 1990:69].

La danza tenía también un sentido cósmico, no sólo porque mediante la danza buscaban representar el movimiento del universo, sino porque se tenía la creencia de que danzando es como el universo se mantenía en movimiento. La danza formaba parte también central de los rituales “mágicos”, fue por ello que los españoles se empeñaron en prohibirlas por considerarlas prácticas idolátricas y demoníacas, aunque para los aztecas la danza era un medio para obtener los favores de los dioses; y era considerada como una actividad sagrada. En aquellos tiempos, la danza era una práctica en la que participaba toda la comunidad, y no era una práctica oculta, sino pública, que se efectuaba tanto en espacios sagrados, como en espacios seculares (Sten, 1990:29).

La danza, para los pueblos amerindios, no sólo tenía un significativo carácter religioso, sino que también fungía como eje articulador de la vida social, política y religiosa de dichas sociedades: los guerreros bailaban antes de ir a la guerra; se danzaba previo a los sacrificios, y estaba presente en casi todas las fiestas del calendario ritual azteca. Sin embargo, durante la conquista, las danzas fueron prohibidas por los españoles por considerarlas prácticas idolátricas, a la vez

que los frailes buscaron sustituir la danza ritual azteca por la de Moros y Cristianos, introduciendo así su propio sistema ritual, donde la danza entonces se usaba para representar el triunfo de los españoles y de la catolicidad sobre los moros (ahora indígenas), y que durante la época colonial fueron difundidos como danzas de conquista (Warman, 1972). Es en esta práctica ritual donde confluyó la danza indígena con el catolicismo popular y donde se recreó el sincretismo indígena-católico que caracteriza a las danzas concheras contemporáneas. Pero a diferencia de las danzas de conquista, las concheras tradicionales y sus sucesoras concheras aztecas a lo largo de su historia han venido adquiriendo y recuperando el simbolismo nativista del sistema religioso y ritual en el que se inscribe la danza.

Aunque a ciencia cierta no se sabe con precisión el origen de las danzas concheras, la versión más aceptada es que se originaron en la zona del Bajío (en los estados de Querétaro y Guanajuato), entre los indios otomíes. Sin embargo, esta afirmación no niega la influencia de otras culturas étnicas pues, como lo señaló Gabriel Moedano:

En ellas hay obviamente sincretismo, cuando no franco encubrimiento. Persistencia de símbolos y creencias indígenas de símbolos y creencias y ceremonias indígenas de múltiples orígenes: *a*) náhuatl, sabemos bien de la importancia de la población tlaxcalteca en la colonización de esta zona; *b*) otomí, no hay que olvidar la presencia de los otomíes cristianizados de Jilotepec al mando de Fernando de Tapia y de Nicolás de San Luis Montanez, a quienes aún se les recuerda y venera; y *c*) chichimeca, recordemos que el antropólogo Pedro Carrasco (1950:297) nos dice: “los otomíes, por su situación fronteriza, siempre estuvieron expuestos a las influencias de los cazadores y en esas ocasiones, no sólo aceptarían elementos culturales sino núcleos y cultura enteros de población que al civilizarse aceptarían la lengua y la cultura otomíes, aunque dejando huella en ellas” [Moedano, 1986:63].

Esta afirmación se puede apreciar en el mito fundacional del origen de los concheros, sobre el cual existen varias menciones que documentan su origen (Moedano, 1984), pero que sobre todo ha sido transmitido de generación en generación por tradición oral. La historia mítica del origen de los concheros, coincide con la historia fundacional de Querétaro, y de la rendición del pueblo

Otomí en esa región. Se cree que el origen de la danza conchera se remonta a la batalla del cerro del Sangremal, en Querétaro, el 25 de julio de 1531.⁴

Gabriel Moedano afirma que hasta antes de la tradición conchera estuvo confinada a la zona del Bajío. Su confirmación se basa en establecer analogías entre los danzantes otomíes y los actuales concheros. Moedano cita documentos publicados por el profesor Higinio Vázquez de Santa Ana (1940), donde se hace referencia a un queretano otomí que intenta reorganizar en 1838 los grupos de danza chichimeca y que redacta un plan para la instalación de un gobierno que asegure “las costumbres y devociones de los indígenas”, donde se hace referencia a las obligaciones de danzar; al atuendo: “vestidos de penachos de plumas, rosarios largos y numerosos de patoles o colorines, cracax al hombro”; a los lugares: “frente a palacios municipales e iglesias”; a los instrumentos musicales: “Al son de guitarra formadas con la concha de armadillo y alrededor de una enorme bandera cubierta de pinturas llena de remiendos” (se refiere a la reliquia general) (Moedano, 1984:7). Esta descripción del atuendo conchero otomí puede apreciarse en *Danzante indígena de Querétaro*, fotografía de Romualdo García. Muchos de estos elementos (como la guitarra de concha de armadillo, el penacho de pluma y la bandera o estandarte) son, hasta hoy día, emblemáticos de las danzas concheras.

⁴ En la crónica de la fundación de Querétaro se cita así el pasaje de la batalla: “Llegó la Fe Cristiana y con ella Conín, el indio taxcalteca, que al trueque de sayal, huipiles, y enaguas, amigo de los Huachiles de la Cañada de Pathé. También lo hizo con el español Hernán Pérez de Bocanegra, quien lo “convenciera” de la necesidad de someterse pacíficamente a los conquistadores. Con Conín fueron “convencidos” los habitantes de la Cañada y del Valle de Maxei, dándose al alborar el 25 de julio de 1531, al filo de la seis de la mañana un simulacro de batalla, entre gritos, clarines, tambores y chocar de cuerpos. Batalla de antemano perdida por los otomíes, chichimecas y que en venganza formaron un nuevo Dios que diera hegemonía a su raza hasta nuestros días” (Zavala, 1985:14).



*Danzante indígena de Querétaro,
Romualdo García, 1905-1914*

SEGUNDA ETAPA: la Independencia, los liberales y la neoztequización de lo indígena en la construcción de la patria mestiza

Todos los mitos cuentan una historia.

LÉVI-STRAUSS (1976:26)

A partir de finales del siglo XIX, los concheros iniciaron “la conquista” de nuevos adeptos, asistiendo a las principales festividades religiosas de los santuarios masivos del país, y sobre todo la tradición conchera se llevó hacia el centro de México, por lo que hay concheros de tercera generación que se disputan el origen tlaxcalteco de los concheros.

Si durante la Colonia, los cultos religiosos de los pueblos indígenas fueron severamente castigados por los españoles por ser considerados prácticas

idolátricas, y éstos tuvieron que practicarse de manera oculta para resistir y sobrevivir, esta situación cambió en la etapa independiente del siglo XIX. A partir de la Independencia, etapa en donde la nueva nación buscaba ya no ser “la Nueva España” como reflejo de la “Madre Patria”, sino reconstruir su nacionalidad propia, rescatando las diferentes influencias culturales, surgieron diferentes proyectos para incluir la presencia del pasado indígena en la cultura nacional dentro del proyecto de “nacionalismo histórico”.

Una de ellas, y que destacaré para los intereses particulares del análisis, fue la de hacer visible al indígena a partir de la mitificación de Cuauhtémoc, el último rey (Tlatoani) del pueblo Azteca. Durante el siglo XIX los intelectuales liberales coincidían en su admiración por Cuauhtémoc:

La Patria Liberal (construida de espaldas al Virreinato y su legado) sólo reconocía a los héroes de la Primera y la Segunda Independencia y sus fechas sagradas: 1810 y 1867. Reconocía también, subsidiariamente, a sus “predecesores indígenas” Cuauhtémoc y los caudillos que cayeron en Tenochtitlán [Krauze, 2005:92].

En 1860, Benito Juárez construyó el primer monumento a Cuauhtémoc, un discreto busto colocado en las afueras de la Ciudad de México.

A finales del siglo XIX surge un movimiento artístico plástico (integrado por Rodrigo Gutiérrez, Manuel Vilar, José Obregón) que plasman a los indígenas como “nobles defensores de la Patria”. Este movimiento estético será retomado por el movimiento liberal nacionalista, en el cual los héroes indígenas son considerados, junto con los héroes de la independencia, como los primeros defensores de la patria (Florescano, 2005:191). Fue Porfirio Díaz quien hizo una importante obra de rescate y conservación de las importantes joyas arqueológicas, y fue él mismo quien erigió el monumento piramidal dedicado a Cuauhtémoc, en una de las glorietas del Paseo de la Reforma en 1887. Este monumento recordaba al último monarca mexica como un gran defensor de la patria:

La altiva estatua del príncipe mexica en el pedestal era ejemplo de la moda indigenista (neoazteca) en el arte académico de las últimas décadas del siglo XIX. La pintura y la escultura solían evocar escenas del “mundo antiguo” con indios de cuerpo apolíneo, toga romana y rostro de apache [Krauze, 2005:21].

La concepción liberal republicana, en el contexto de la celebración del centenario de la independencia, pintó y monumentalizó los orígenes de la patria en dos grandes momentos: el ocaso de la nación indígena, exaltando la figura de Cuauhtémoc, y la independencia encabezada por el “Padre de la Patria”, Miguel Hidalgo. Ambas figuras fueron consideradas como los defensores heroicos de la Patria.

Hay que señalar que esta manera de concebir lo indígena como una visión heroica del pasado, no rinde homenaje a las etnias indígena vivas, sino que refuerza la mitificación de un aspecto de lo indígena, que concentra la diversidad en su expresión de lo azteca, y que lo sitúa en la fase final del periodo prehispánico, construyendo de esta manera un imaginario fundacional de la nación indígena, que no necesariamente se articula con la problemática socio-económica que ha mantenido a los indígenas mexicanos en situaciones de exclusión y de injusticia racial.

Este monumento, como cuenta don Florencio Osorio (nieto del general Gabriel Osorio),⁵ se convirtió en la década de 1950 en un santuario cívico, a donde los grupos danzantes concheros acudían a realizar sus rituales en honor al último Tlatoani, y con el tiempo se instauró como una tradición azteca de los danzantes de la ciudad de México:

Hasta hace poco, en la estatua de Cuauhtémoc se celebraba anualmente la fiesta cívica en honor del Águila que desciende. Don Florencio (Gutiérrez) recuerda que representaba al hombre tigre y Florencio Osorio a Cuauhtémoc. Era una “obligación” antigua de los concheros, que actualmente se lleva a cabo en el Zócalo. Don Florencio considera que es muy importante la figura de Cuauhtémoc, porque defendió con su sangre a su pueblo y, por ende, es digno de reconocimiento [...] Antiguamente iban muchos, casi todos los grupos de concheros; sin embargo, ahora van pocos. En la estatua de Colón se uniformaban y de allí se dirigían a la estatua de Cuauhtémoc donde se hacía reverencia. Ahora por tantos automóviles no es posible [Galovic, 2002:567].

Un cambio importante es que, mientras para los primeros danzantes la peregrinación al monumento de Cuauhtémoc era un acto cívico y no religioso,

⁵ Entrevista personal con Florencio Osorio, nieto de Gabriel Osorio, capitán de la Mesa de Cristo Rey, en Guanajuato, 13 de octubre de 2006.

en contraste para algunos grupos actuales más afines con la ideología mexicanista, la danza a Cuauhtémoc se ha convertido en un acto incorporado a sus obligaciones religiosas (entrevista personal con Florencio Osorio).

Existen distintas versiones sobre el origen de las danzas concheras. Una, que es la más aceptada en el medio académico lo atribuye a la migración de danzantes otomíes a la ciudad de México que ocurrió a finales del siglo XIX. Los grupos de danza chichimeca habían estado confinados en la zona del Bajío (en particular originarios de Querétaro y de Guanajuato), región donde habitan pueblos otomíes y chichimecas, tuvieron que emigrar hacia las grandes ciudades e iniciaron la “conquista” de la tradición conchera sobre todo en el centro y occidente del país.

Algunos de los migrantes que buscaban nuevas oportunidades a finales del siglo XIX y principios del XX, trajeron la danza que no tenía identidad azteca sino preferentemente chichimeca (u Otomí). Se afirma que fue traída a la Ciudad de México por Jesús Rodríguez, quien llegó conquistando desde el Bajío en 1870 con su estandarte (la reliquia física) y un documento, y asumió la posición de Capitán General de la Reliquia General (Stone, 1975:208). Esto fue contado por miembros de la “Reliquia” [uno de los subgrupos dominantes (o palabras) de la asociación total de la Ciudad de México —La Gran Tenochtilán], y esta visión Bajío-céntrica todavía existe en el Distrito Federal [Rostas, 2005:3].

Otra versión es la que está presente en los grupos concheros de la Ciudad de México, y que se autodenominan “danzantes de tradición”, por ser los herederos de las mesas más antiguas que datan de principios del siglo XIX, plantea que las danzas concheras son originarias de la ciudad de México, y que surgieron en las primeras décadas del siglo XX y que después, recuperaron lo azteca. Pero explican que ha habido grandes transformaciones en la estética del traje, en el uso de los instrumentos musicales, mediante las cuales se recuperó el pasado azteca, propio de la Ciudad de México (entrevistas personales con Florencio Osorio y con Rosita Maya, 13 de octubre de 2006).

Al respecto, la capitana Rosita Maya, heredera del capitán Francisco Díaz, a su vez heredero de Macario Díaz, originarios de Querétaro, que testimonian que su “mesa” se levantó en 1835, comentó que en la Ciudad de México el traje de conchero ha cambiado mucho, pues su abuelo y su padre le contaban que:

Antes en el Distrito Federal había pura danza conchero-chichimeca. Pues su vestimenta del chichimeca es una casaca. Pero ellos, supuestamente, platicaba el abuelito —se refiere al capitán Macario Díaz—, que cuando él empezó era nada más su pantaloncito y una listonera larga y su coronita. Y eso era todo lo que ellos usaban, no era gran vestuario. Ya después vinieron las falditas chichimecas chiquitas con grequitas. A diferencia de los concheros actuales usaban nagüilla, pero corta, mientras que la de los concheros es larga [entrevista personal con Rosita Maya, 13 de octubre de 2006].⁶



75. Conchero dancers of the Federal District.

Danzantes concheros-chichimecas del Distrito Federal,
publicada en *Toor*, 1947.

⁶ Esta descripción coincide con los danzantes concheros que Toor encontró en la Ciudad de México en la década de 1940, a los que define como chichimecas (Véase Toor, 1947:350).

Aunque parecieran opuestas la postura de Warman y la de Moedano, yo creo que las dos versiones son complementarias, ya que ambas se consideran como danzas de conquista, aunque tiene múltiples acepciones. Recordemos que una primera versión de las danzas de conquista, es que fueron impulsadas por los frailes como parte de la estrategia evangelizadora (Warman, 1972), y otra se refiere a la reconquista conchera que se basa en ganar nuevos adeptos para la danza, en conquistar reciprocidades para el cumplimiento de las obligaciones para con los santos y vírgenes, en levantar nuevas “mesas” en otros lugares, como en convertir a concheros a los danzantes de las cuadrillas de “conquistas” (aquellas que representan las batallas de españoles e indígenas, mediante coloquios y bailes) que frecuentaban las principales fiestas devocionales en los santuarios católicos del país.

Como lo señaló Yólotl González, “el término conquista entre los concheros es polisémico” (González Torres, 2006:49). No sólo son danzas de conquista porque los concheros fueron conquistados (en el sentido de catequizados) por los frailes católicos, sino también porque las danzas, como fueron las de la Ciudad de México y Guadalajara, fueron a finales del siglo XIX y XX reconquistadas por las danzas concheras.⁷ Por ejemplo, en Guadalajara, las compañías danzantes de mayor tradición nacieron en 1800, y eran de conquista, luego se transformaron en danzas concheras y actualmente son danzas aztecas: como son Águila Negra, Cruz Verde, Tolteca y Anáhuac. El jefe Chendo (Rosendo, actual general del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plasencia, fundado en 1938), explica: “También lo azteca estaba presente en las danzas de conquista y se fue desprendiendo, no es que no existiera, es que no se podía mostrar abiertamente”.

En Guadalajara, fue también a partir de la década de 1920 que se formaron las primeras mesas de danza conchera. La más antigua, a la que se le considera la danza madre de la tradición conchera fue la de la familia Gutiérrez, que se llamaba Águila Negra: “El ‘mero mero’ fundador de las danzas fue Don Francisco Gutiérrez, quien era oriundo de San Francisco del Rincón, Guanajuato. Se vino con la enseñanza de Natividad Reina, quien era el general de generales de la tradición del Bajío. Otra manera en que ocurrió la conquista

⁷ El procedimiento, conocido como “conquista”, habilita el mantenimiento y reproducción de la tradición, e inscribe a los grupos dentro de un linaje dancístico, que mantiene una estructura jerárquica y hereditaria (González, 1996).

conchera es que los generales de Bajío asistían a las fiestas y santuarios, y se contactaban con grupos de danza de conquista: matachines, sonajeros, etcétera. Este es el caso del grupo de danza Ritual Azteca de los Hermanos Plasencia, que fue el segundo grupo conchero fundado en Guadalajara. De hecho, antes no se llamaba ritual azteca, sino “Concheros de Jalisco”. Estos dos grupos, que hasta hoy continúan con la tradición, son los antecedentes más antiguos de la danza conchera en la ciudad, y ambas mesas y estandartes fueron levantados por generales concheros provenientes de la región del Bajío. Entre estos “conquistadores” concheros destacan los generales Natividad Reina, de San Francisco del Rincón (capitán de Altos y Bajíos), Jesús Morales, de San Miguel Allende y Jesús Gutiérrez, de Guanajuato. Los “conquistadores” concheros levantaron estandartes y dejaron establecidas “mesas” (altares domésticos) donde se tenía la obligación de mantener las prácticas de la tradición conchera, comprometiendo a los nuevos capitanes a seguir el reglamento bajo juramento: continuidad del ritual danzante en ciertos santuarios, limpias, alabanzas, velaciones, el culto a los antepasados, etcétera.

Entre los datos que fundamentan esta historia, se dice que Jesús Gutiérrez, quien era el gran alférez de nuestra Señora de Guanajuato, se trasladó en 1876 de Guanajuato a la Ciudad de México, donde fundó la primera mesa conchera en México, y el estandarte es hasta hoy día venerada como “la reliquia general”,⁸ aunque todos atestiguan que ya son puros hilachos. Los grupos de danza conchera fueron expandiéndose por los alrededores de la ciudad de México, con el fin de llevar a cabo la conquista conchera “no porque aquí no hubiera danzas, sino porque existía una gran división y él los unió y renovó todos los métodos. Quince años permaneció en México el general Gutiérrez y después regresó al Llanito, donde colocó la luz de aceite que iba a arder eternamente para todos los grupos de danza. Esto ocurrió en 1891 (testimonio de Florencio Gutiérrez, nieto de don Jesús Gutiérrez, en Galovic, 2002:547). Don Jesús

⁸ Cada grupo de danza conchera porta un estandarte (su reliquia), que contiene la fecha y lugar de fundación de la mesa (grupo), el santo patrón, así como el nombre del General de quienes son descendientes. Levantar un estandarte lleva implícito la creación “autenticada” de una “mesa”, es decir un grupo, que mantendrá la vigilancia de un estricto reglamento ritual. Por eso al estandarte se le reconoce como “la palabra”, y se le valora como una reliquia donde se inscribe un compromiso irrompible con la tradición. Para los grupos de danza azteca o conchera, el estandarte es un símbolo sagrado, no sólo de reconocimiento, sino de pertenencia a un linaje histórico, que incluso permite establecer la continuidad con un pasado muy remoto.

murió a principios de los años treinta del siglo XX y en 1935 su heredero de bandera, su hijo Ignacio, fue nombrado como jefe de todas las danza, tanto de los altos y bajos, y fue proclamado “Capitán general de las danzas de la Gran Tenochtitlán” (el Distrito Federal, el Estado de México, Tlaxcala, Puebla y Morelos). Esta unidad de la danza con un jefe único duró cincuenta años (hasta 1985).



Danza de conquista Águila negra (principios del siglo XX). Fotografía del archivo de Juan Plasencia, fundador en 1936 del Grupo de danza ritual Azteca hermanos Plasencia.⁹

⁹ Rosendo Plasencia, hermano de Juan, y actual director del grupo de danza, me señaló que le había cortado la parte inferior a la foto, para que no se viera que el “indio” traía zapatos modernos y no guaraches.

TERCERA ETAPA: el indigenismo revolucionario y la aztequización de las danzas concheras

El significado surge cuando intentamos colocar lo que la cultura y el lenguaje ha cristalizado del pasado junto con lo que sentimos, deseamos y pensamos sobre nuestro momento presente.

TURNER (1986:33)

Aunque hay testimonios, como el del jefe Luna, uno de los jefes concheros de más tradición de la Ciudad de México, de que la Revolución casi terminó con la danza en la Ciudad de México, pues durante esa época se destruyeron oratorios y santuarios (Stone, 1975:209). De igual manera, los danzantes de la zona del Bajío y del occidente de México vivieron los efectos de la Cristiada, que como lo señaló Jean Meyer fue “la Revolución” de la región occidente del país, situación que provocó que se cerraran los templos, la persecución religiosa hacia los cultos católicos y finalmente la Guerra Cristera de 1926 a 1929.

A partir de los años 30 nace una propuesta artística conocida como “nacionalismo cultural” (Lavalle, 2002:45), que se distingue de nacionalismo histórico porque es propuesto por los creadores revolucionarios y de izquierda, aunque después es apoyado por el Estado mismo para llevar a cabo el proyecto nacionalista, mediante el cual se retoma el folclore de los pueblos indígenas y del pasado indígena como cimiento del proyecto de nación basado en conformar el mestizaje.

Durante principios del siglo XX en la Ciudad de México se fue desarrollado una nueva versión, aztequizada, de la danza conchera chichimeca, “hasta el punto de que mucha gente piensa hoy que ella es originaria de la Ciudad de México” (De la Peña, 2002:51).

Si bien la danza fue una práctica central en la vida de los pobladores del Anáhuac, las fotografías y grabados existentes sobre los grupos danzantes de la Ciudad de México de principio del siglo XX no corroboran la existencia de las tradiciones danzantes aztecas (véase Toor, 1947), sino por el contrario, vemos a danzantes vestidos a la usanza de danzas incorporadas a las danzas de conquista, como por ejemplo, los matachines de Zacatecas, los sonajeros de Tuxpan

(Jalisco) o “patíos”¹⁰ y los concheros del Bajío, Querétaro y Guanajuato). Las características estéticas de los danzantes de la Ciudad de México, parecían estar muy asociadas a las tradiciones del occidente de México; por ello, a los danzantes se les llamaban “patíos”, en referencia directa al gentilicio de los habitantes de la ciudad de Guadalajara “tapatíos”.

¿Cómo se instauró o transformó la estética de las danzas hacia su identidad azteca? Cuentan los descendientes directos del general Manuel Pineda, que su padre inició a bailar a los 12 años de edad, en 1922, con el grupo del general Jesús Medina, un grupo de conquista del Estado de México. En 1926 murió Jesús Medina, y le otorgaron el mando a Manuel Pineda:

Cuando mi padre danzaba todas las danzas se llamaban danzas de conquista y eran muy diferentes a las de ahora. En aquel entonces el traje que se usaba en la Ciudad de México se llamaba *patío*, derivado de tapatíos, era el traje de los sonajeros de tuxtla (calzón blanco de manta, con listones de colores), y se le decía así porque lo habían traído de Guadalajara. Los mentados chihuateros, son una copia del patío. Se borra el patío y se viene el conchero. A lo largo de los años se fue cambiando el modo de vestir de los danzantes, y pasaron a ser danzas de conquista o concheros.¹¹

En la década de 1930 Pineda recibe la osamenta del general Medina, que se conserva como reliquia en la base del altar al Señor San Miguel. Su mesa (altar de vocación) se levantó en honor a San Miguel Arcángel, primero en la calle Pintores de la colonia Morelos y después en la calle Tipografía. En aquel entonces, la tradición conchera se practicaba sobre todo en los pueblos cercanos al Distrito Federal, como fueron: Azcapotzalco, Tlahuac y Xochimilco.

Dicen sus descendientes, y también lo confirman otros generales de danza (información brindada por Rosendo Plasencia, general del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plasencia), que fue Manuel Pineda quien cambió el traje tradicional de conchero (falda larga y traje como de fraile pero indígena) por el traje azteca (taparrabos), para lo cual se inspiró en los códices y murales de Cuernavaca:

¹⁰ En referencia a las danzas de los tapatíos, forma coloquial de nombrar a los habitantes de Guadalajara.

¹¹ Entrevista con Miguel Ángel Pineda, heredero directo del general Manuel Pineda, general de la Danza Azteca del príncipe San Miguel, de la Ciudad de México (2 de octubre de 2005).

Mi padre es el precursor de la danza Azteca, él es el pionero y el que lo nombra así. Mi padre se pone a investigar en los códices, se va a Cuernavaca al Palacio de Cortés,¹² al ver a los personajes descubre que los concheros corresponden a la tradición de los chichimecas, entonces él decide volver a la tradición de los habitantes originarios del Anáhuac. Él es el que crea el renacimiento en el traje azteca, esto lo hace por el año de 1935, y decide rediseñar el traje introduciendo el taparrabos y el pectoral.¹³ Cuando él fue vestido de azteca a bailar a Chalma lo meten a la cárcel y lo tachan de deshonesto y de exhibicionista. Lo golpean otros jefes, capitanes de danzas concheras, y lo quieren matar. Aunque mi padre no parecía azteca, porque él era blanco y no era indígena, se asumía como azteca [entrevista personal con Miguel Ángel Pineda, 1 de octubre de 2005].

Los testimonios coinciden en señalar que antes de la década de 1940 los danzantes de la ciudad de México eran concheros, y que tanto en los testimonios como en las crónicas sobre la época no aparecen elementos aztecas en las danzas. También, como lo asienta Stone, hubo mucha resistencia a la innovación de la tradición, pues para los danzantes concheros el nuevo traje era inmoral. Así constata la reacción de don Manuel Luna, quien ante la justificación de que danzaban sin camiseta porque así danzaban los antepasados, respondió indignado: “Ciertamente [...] pero nuestros antepasados eran salvajes y nosotros somos gente civilizada” (Stone, 1975:173).

Sin embargo, pese a las críticas y resistencias, con el tiempo el traje azteca fue adoptado por la mayoría de los grupos concheros y de conquista. También en la danza se introdujeron nuevos instrumentos prehispánicos como el huéhuatl, el teponaxtle y los caracoles. Los pasos de la danza se fueron haciendo más rápidos y las coreografías más complicadas. Y junto con la estética también

¹² Se refiere a los murales pintados por Diego Rivera (1929-1930) en el Palacio de Cortes, en Cuernavaca, Morelos. En ellos Rivera plasma la historia nacional desde el pasado prehispánico, la conquista y la independencia. Pineda pudo haberse inspirado en los murales que representan: la llegada de Cortés a México; Cortés ante los emisarios de Moctezuma; Cortés obtiene apoyo de los tlaxcaltecas; Sitio de Tenochtitlan; Tormento de Cuauhtémoc; Muerte de Cuauhtémoc; y Destrucción de la cultura indígena.

¹³ Existen discrepancias sobre la fecha en que se realiza la primera danza en Chalma con traje de azteca, pues según el testimonio de Stone (1975) esto sucedió en 1940. Fernando Flores Moncada (1996) se refiere a este hecho entre 1939 y 1949. En lo que todos coinciden es en que efectivamente el que introdujo el traje azteca fue Manuel Pineda y que la primera vez sucedió en la fiesta de Chalma.

se fue sembrando “el orgullo por sus antecedentes prehispánicos” (González Torres, 2006:143). Sin embargo, cuando se observa la estética representada actualmente por las danzas aztecas es difícil equipararla con las imágenes plasmadas en los códices. ¿En qué elementos y discursos realmente se inspiró la estética azteca de las danzas?



Murales de Diego Rivera en el Palacio de Cortés, Cuernavaca; fueron inspiración de Manuel Pineda para rediseñar el atuendo de los danzantes.

CUARTA ETAPA: el nacionalismo posrevolucionario y la estatización de lo exótico

El general Pineda, además de ser jefe conchero y de tener prestigio en la ciudad de México como curandero espiritual, se dedicaba a la “artisteadá”; tenía una extensa red de relaciones sociales tanto con intelectuales y artistas; primero, porque como curandero urbano era constantemente visitado por personas de todas clases sociales y, segundo, porque trabajó como coreógrafo de obras de teatro y de películas durante la época de oro del cine mexicano:

Empezó a leer los libros, en los libros. Empezó a preparar, empezó a hacer sus trajes y los primeros trajes que salieron de chaquira. Bordados de chaquira. Tenía unos trajes impresionantes [entrevista con Angélica Pineda].

Gran parte de los grupos de danza aztecas contemporáneos, sobre todo aquellos que se mantienen en la línea cronológica de la tradición devocional-conchera, poco se parecen a los originales habitantes de Tenochtitlán. Lo actuales danzantes “aztecas”, visten con trajes de coloridas telas poliéster, predominando el uso del dorado y de colores metálicos, adornadas con lentejuela, chaquira y bisutería plástica. Dada la incorporación de nuevos materiales que recrean la estética de lo azteca, no es posible imaginar que esta manera contemporánea de representar a los danzantes aztecas, fuera parte del vestuario del siglo XVI registrado en los códices indígenas. Entonces, ¿de dónde surge esta manifestación estética de lo neo azteca?, ¿de dónde se nutre el imaginario de esta manera de plasmar el pasado azteca?

Una respuesta la encontramos en el mismo personaje: el general Manuel Pineda, ya que él trabajaba desde finales de la década de 1930 en las artes escénicas, y con el tiempo se convirtió en un famoso coreógrafo de la indigenidad azteca que inspiró a famosas bailarinas (como las hermanas Estela y Milagros Inda),¹⁴ al muralista Diego Rivera y a cineastas de la época de oro del cine mexicano, ya que en varias ocasiones, cuando los directores requerían de extras para crear un ambiente indígena popular, contrataban a don Manuel y su familia como extras de sus películas:

Algunos grupos lo veían mal, porque a Manuel le gustaba vestir muy lujoso, y además trabajaba en su oratorio, él curaba, y venía gente de todas clases sociales a consultarlo. Hasta Diego Rivera iba a visitarlo, cuando iba a pintar los murales de Chapultepec, fue y se llevó a Manuel para que le ayudara a recrear el paisaje [entrevista con Jerónimo Rosas, danzante casado con Micaela Pineda].

Durante la segunda mitad de la década de 1930, el proyecto del “nacionalismo cultural” impregnó las artes escénicas y en especial la danza. Lo indígena “fue considerada la fuente más segura y genuina de nuestra tradición” (La Valle, 2002:46). Los escenarios acogieron a grupos autóctonos e indígenas de

¹⁴ Estela Inda fue la artista estelar de la película de *Los Olvidados* de Buñuel (1950).

los pueblos de México, que escenificaban sus danzas ceremoniales. También se realizaron espectáculos de masas, como fueron los festivales de Teotihuacan, en los que se intentó restaurar las antiguas danzas y rituales aztecas (2002:56). Posteriormente las artes escénicas se integraron al proyecto educativo nacional de masas.

Don Manuel Pineda trabajó como colaborador de Luis Márquez Domay (fotógrafo y director escénico),¹⁵ salió de doble en muchas películas mexicanas, y también diseñaba las coreografías de las películas (una muy famosa es *La sonrisa de la Virgen*, que trata sobre la aparición de la Virgen de Guadalupe, en la que el niño que actúa, es Mario “el negro” Pineda, hijo de don Manuel). También en la película *La torre de marfil* actúa el grupo de danza del general Pineda. Como lo testimonia Miguel Ángel, quien heredó el mando del grupo de danza:

Las coreografías que montaba mi papá eran la novedad en México, en ese tiempo ni siquiera figuraba Amalia Hernández, con sus coreografías de danza azteca. Mi padre fue colaborador de Luis Márquez, el que hacía los vestuarios de las películas mexicanas. Él era un excelente fotógrafo, además de que era un coleccionista de trajes típicos. Entonces mi padre forma parte del elenco de Luis Márquez en las películas y en el teatro.

¹⁵ En el museo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM montaron en 2005 una exposición fotográfica de Luis Márquez Domay (México, D.F., 1899-1978). En la ficha del autor se le reconoce como “miembro generacional de la llamada fotografía moderna mexicana, donde sobresale la figura de Manuel Álvarez Bravo. Se forma originalmente en La Habana, Cuba, aunque es en México donde desarrolla su trabajo y define su estilo. Desde 1921 trabajó en el Taller de Fotografía y Cinematografía de la Secretaría de Educación Pública, documentando fiestas tradicionales en diferentes partes del país, a la par que fotografiaba la obra de varios artistas, como Diego Rivera y José Clemente Orozco. Los primeros treinta años de su carrera son de gran actividad: publica sus imágenes en los principales diarios y revistas de la capital y participa en varias exposiciones individuales y colectivas. Además, recibe importantes premios internacionales como el Gran Premio de Fotografía de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1930) y el First Prize en la Internacional Photograph Exhibition en Nueva York (1940). En 1950 se publica su libro *Mexican Folklore* con una selección de lo mejor de su trabajo. También participó en la industria del cine, primero como actor en películas silentes, después como guionista y *still man* o fotógrafo de fijas, entre las que destacan sus fotografías de las películas *Janitzio* (1934) y *Los olvidados*, de Luis Buñuel (1950)” [<http://www.esteticas.unam.mx/exposiciones/expomarquez.html>].

Este contacto con el mundo del espectáculo y el arte, propició que Manuel Pineda llevara la danza (no conchera, sino azteca) a los foros del espectáculo: del teatro y del cine. En 1957, don Manuel fue invitado por el Sr. Molf a realizar una gira teatral-musical por Europa. Estas giras se desarrollaban dentro de la oferta de arte exótico y folklore internacional. Don Manuel y su grupo viajaron durante un año completo dando exhibiciones de su danza “india” en teatros de Bélgica, París, Rusia, etcétera.

En Europa, especialmente en Francia, se empieza a promover el espectáculo de la danza étnica o danza del mundo que se ofrece en los teatros como “danza exótica”, en la que se remarcaba la estética de lo lejano, lo distante a la cultura occidental europea. Esta visión de lo exótico engendraba una visión colonialista de los otros que eran considerados como primitivos, salvajes y bárbaros. Las danzas étnicas fueron reelaboradas por la escenificación de lo espectacular, sacadas de sus contextos culturales: festivos y rituales, para ser presentadas como muestras de culturas exóticas, en las que se intensificaba el carácter de la autenticidad y pureza de lo étnico o racial, y que eran presentadas en nuevos escenarios de teatralización cosmopolita (Decore-Ahiha, 2005:153).

Uno de los principales rasgos estéticos que la danza adquirió mediante su exhibición teatral exótica fue el de recrear la etnicidad mexicana, retomando la escenificación del imperio azteca, del cual se destacaron los elementos de salvajes, bárbaros, bravíos. Esto se ve claramente en dos escenificaciones que fueron llevadas por la compañía de danza del general Pineda a los teatros europeos, pero que después fueron adoptadas por los grupos de danza ritual azteca, me refiero a la escenificación del sacrificio de la doncella y de la danza del fuego. Ambas representan la bravía del hombre azteca, que se presenta como temerario, alguien que puede dominar el dolor extremo (en el caso del contacto con el fuego), y que llevado al extremo es capaz de ofrendar la vida de las doncellas en un rito a sus dioses. Esto se manifiesta en la puesta en escena del acto del sacrificio de las doncellas, donde se teatraliza, con mucho dramatismo, el momento en que el rey azteca le extrae el corazón a una doncella. Para los ojos de los europeos, esta representación de lo azteca respondía a sus expectativas de encontrarse con el otro, con lo exótico:

La lectura de los carteles (o de la gran prensa ilustrada) nos reenvía a un proceso de integración social del exotismo lo cual hace a la anormalidad más verídica porque es más distante. Las hermanas siamesas, los últimos aztecas —que no

eran en este caso caníbales sino retrasados mentales—, el hombre salvaje de Bornéo o el Africano albino serán las atracciones presentadas por el grupo de teatro Barnum en puestas en escenas generalmente inspiradas por el Oriente, con vestuarios y decoraciones apropiados [...] Ya no es la excepción, sino más bien el mundo que nos rodea lo que estos *ethnic shows* nos muestran, un mundo que será necesario dominar, colonizar, modificar [Bancel *et al.*, 2002:10].

La danza ritual conchera se transformó en danza azteca adquiriendo también una modalidad de espectáculo. Pero al mismo tiempo, y de manera paradójica, contribuyó a una “autoctonización” de las raíces aztecas en la danza conchera, que impulsó a que se retomara el vestuario y los instrumentos musicales de los pobladores del Anáhuac, a que se realizara la danza en torno a las deidades aztecas, también se introdujo la traducción de los principales elementos de la danza al náhuatl y de resignificar los símbolos presentes, como símbolos con un trasfondo azteca. Poco a poco, algunos grupos concheros se fueron aztequizando, y fueron supliendo a los instrumentos de cuerdas (la concha, de la cual se deriva el nombre de concheros) por el Teponaztle (antiguo tambor en forma de cilindro). De igual manera se abandonó la túnica conchera, y se impuso el traje corto que consta de tilma (capa), mazcla (taparrabos), copilli (corona o penacho).

Del espectáculo a la mitología azteca

De este contacto entre una práctica de danza popular y el mundo del espectáculo, surgieron también elementos que alimentaban la idea de la mitología del linaje azteca, basadas no solamente en la recreación estética del pasado, sino en la reinención urbana de un linaje de los aztecas. Como muestra, es el caso de Fernando Moncada, quien era una especie de hijo adoptivo del general Pineda, y a quien se le apodó como el Príncipe Azteca.

Nosotros teníamos un hermano, que se llamaba Fernando, el no era su hijo de sangre, era hijo de crianza. Fernando acompañaba a mi padre en el mundo del espectáculo, y él se hizo muy famoso como compositor de música folklórica, porque él era un excelente músico: tocaba el teponaztle (tambor cilíndrico de origen prehispánico) de manera extraordinaria, imagínese que lo hacía sonar



EL MOMENTO CULMINANTE HA LLEGADO: la joven y hermosa princesa —la danzarina Milagros Inda—, prisionera de guerra, va a ser inmolada ante Huitzilopochtli. En brazos de fornido guerrero es conducida hasta el ara fatal.

En sus peinados y la politermia coruscante de sus rostros, que contribuyen de manera decisiva al conjunto, de escasos doce años. Es costumbre que asoma en la faz de los danzantes sin faltar el estruendo que tal vez sea el mismo que desmenuja el rostro de los poblados.

Copia del periódico *Novedades*, 1953. En la foto Manuel Pineda y Milagros Inda en la representación de la muerte de la doncella. El pie de foto reseña lo siguiente: “El momento culminante ha llegado: la joven y hermosa princesa —la danzarina Milagros Inda— prisionera de guerra, va a ser inmolada ante Huitzilopochtli. En brazos del fornido guerrero es conducida hacia el ara fatal”.

como si fuera el bajo de una guitarra”, y se le llegó a reconocer en el medio artístico como “el Principito”, era el “Príncipe Azteca”. Fernando se hizo muy famoso, no sólo en México, sino en Estados Unidos y en España. Pero con el tiempo, Fernando se construyó un velo de fantasía de que él era descendiente directo de los aztecas. Nosotros sabíamos que no era verdad, pues lo conocíamos

desde pequeño, él vivía en la misma vecindad, y aunque a ciencia cierta nadie sabía quien era el padre, nosotros conocíamos bien a su madre y sabíamos que él era mestizo como nosotros, y que no era descendiente directo de indígenas. Fernando escribió un libro en el que dice que él fue hijo de una Princesa de Texcoco, y de ahí se creó la leyenda del Príncipe Azteca. Fernando conoció a dos mujeres mexicanistas, eran dos hermanas del medio de la farándula, que habían invitado a mi padre y a él a actuar con ellas en teatro de cabaret, eran las hermanas Inda, Milagros y Estela. Milagros era más de la farándula, mientras que Estela era más una artista renombrada, actuó en muchas películas, destacando su actuación bajo la dirección de Buñuel en la película *Los olvidados*. Los dos trabajaron con ellas haciéndoles las coreografías de sus espectáculos. Al tiempo Fernando se convirtió en una estrella, y quisieron hacer a nuestro padre Manuel, por lo que se molestó y renunció y le pidió a su hijo Fernando que lo siguiera, pero Fernando prefirió quedarse en el medio artístico, además de que tenía amoríos con Milagros Inda, con quien después vivió en amor libre. Entonces don Manuel se sintió traicionado y lo desconoció, y le exigió que no usara más el apellido Pineda [entrevista personal con Miguel Ángel Pineda, actual general heredero de la mesa de San Miguel Arcángel, Ciudad de México, 2 de octubre de 2005].

En el libro de Yólotl González Torres existen amplias referencias al libro de Fernando Moncada, aunque con el nombre que usó posteriormente como Fernando Flores Moncada. En su libro *La tradición mexicana en Iztapalapa*¹⁶ “El Príncipe Azteca” argumenta que el linaje prehispánico de las compañías de danza de la Ciudad de México no se deriva de los concheros del Bajío, sino que son originarios del Valle de México, que se mantuvieron por tradición oral desde el siglo XVI hasta el presente. Señala que fue Don Fernando de Alba Iztlixóchitl, descendiente de los caciques de Texcoco, quien recabó los manuscritos y relatos indígenas sobre la historia de la danza y quien en 1888 transformó a las danzas en mayordomías, Flores Moncada, quien se autodenominó como el “Príncipe Azteca”, según la historiadora Yólotl González Torres, es el danzante que “más destacó como promotor artístico y de la danza como folclor” (González Torres, 2006:153), ya que tuvo una intensa carrera como danzante, como músico (grabó tres discos) y participó en varios

¹⁶ El libro fue publicado por la Delegación Iztapalapa de la Ciudad de México, donde él trabajaba como bibliotecario en el año de 1996.

espectáculos, tanto de teatro como en el cine. También organizó clases de náhuatl y colaboró en espectáculos cívicos con instituciones gubernamentales. Posteriormente, “en su calidad de Huey Temastiani del Ceremonial del Rito Azteca, formó el grupo de danzas rituales Tonalcihuatl en Iztapalapa, Ciudad de México” (González, 2006:126).

Las coreografías y estéticas de lo exótico en el ritual conchero

Las coreografías artísticas diseñadas por Pineda fueron posteriormente puestas en escena en las festividades religiosas, ejecutadas por los danzantes concheros en el marco del catolicismo popular. Algunos grupos concheros aztecas (como fueron los Hermanos Plasencia y los Hermanos Gutiérrez de Guadalajara, así como grupos de California que fueron formados por el general Pineda y Florencio Yescas reproducen hoy en día esta coreografía). Se actúan en un momento intermedio de la danza, que irrumpe con la tradición de la danza circular. En la coreografía no participa todo el grupo de la danza, sino aquellos danzantes que tienen un entrenamiento previo para hacer el *performance*. Estas coreografías requieren también de habilidades físicas extraordinarias, como de capacidad histriónica para actuar con el dramatismo que requiere la obra. Es una especie de obra teatral, aunque no tiene diálogos, pero representa una historia, una narrativa con principio y fin.

La danza del fuego, supone un aprendizaje especial para la manipulación del fuego, pues quienes representan a los danzantes aztecas tienen que mostrar su heroísmo al exponer sus manos y sus pies al fuego, así como el adiestramiento en ciertas artes de malabarismo para manipular el fuego y hacer un *show* con él. Es una representación de la valentía del guerrero, que no le teme ni al fuego, y que es capaz de soportar el dolor. Por su parte en el sacrificio de la doncella se requiere de conocimientos de actuación para representar el sacrificio y la muerte (incluso se vierte tinta roja, para dramatizar la extracción del corazón de la doncella). Esta escenificación guarda un estrecho parecido estético con la obra pictórica de Jesús Helguera, quien como ningún otro artista mexicano, a partir de la década de 1940 popularizó su arte haciéndolo accesible a todo mexicano, mediante su impresión en las cajas de cerillos y en los calendarios de la empresa de impresos Gala de México. Mientras los grandes muralistas, como Diego Rivera, lograron infundir con su estética una conciencia de la

mexicanidad a los sectores medios intelectuales, Jesús Helguera logró interpretar el gusto *kitsch*, cargado de cursilería, propio de las clases populares urbanas (Espinoza, 2004:38). La obra de Helguera difundió una idealización de lo indio y del pasado azteca, en sus obras: *Cuauhtémoc, el flechador del cielo*, *La mujer dormida*, *La leyenda de los volcanes*, y *Grandeza azteca*. Un análisis estético de su obra pictórica, señala:

Los cuerpos musculosos que el maestro pintó en *Cuauhtémoc, el flechador del cielo*, las dos versiones de la *Leyenda de los volcanes*, *El rapto* o *Gesto azteca* y todos los cuerpos masculinos plenos de volumen, fuerza y resistencia [...] No pueden dejar de recordar el ideal de belleza de la proporción de siete cabezas en el “cuerpo perfecto” que corresponde espléndidamente a la fuerza evocadora del clasicismo griego. Pero también evoca el uso que de esta herencia estética hizo el nacional socialismo, al cultivar la mística del cuerpo con los músculos castigados durante severo entrenamientos que lo llevan hasta una tensión brutal y al dolor [Espinoza, 2004:111].

En sus cuadros, Helguera imprimió una visión romántica de los indios mexicanos, que con el tiempo se retomó como parte de las manifestaciones estética populares de los danzantes, con lo que alimentaron el mito del poderío azteca: una raza con cuerpo perfecto, en posición sublimada (siempre mirando a las alturas), imagen del guerrero triunfador, se convirtió en la estética de la leyenda de una raza ejemplar. Esta artificiosa estética es totalmente emulada y llevada a cuadros plásticos de los danzantes concheros aztecas, basta comparar con detenimiento las similitudes entre una fotografía de la danza de Manuel Pineda, durante la representación del sacrificio de la doncella, y la pintura titulada *La leyenda de los volcanes II* o *Grandeza azteca*, pintada en el año de 1943.

Aunque el observador externo puede advertir a simple vista la ficcionalización de la reconstrucción de la estética azteca en el uso de trajes brillantes, con telas plásticas y lentejuela, así como el abuso de una coreografía que pareciera ser extraída de un calendario de Jesús Helguera (quien fue el creador del pasado indígena en el terreno del *kitsch* (Monsiváis, 1995:68), esta recreación se legitima como auténtica en la medida en que el retorno con la imagen idealizada del pasado permite volver a encadenar en el imaginario a una tradición sincrética por siglos, con idea de la tradición original de los aztecas. Su recreación estética, se convirtió en el arte de los marginados, y brindó a las clases populares “otra cara de la historia: la cara no oficial que también es semilla para reconstruir



Jesús Helguera,
La leyenda de los volcanes II o Grandeza azteca, 1943

hitos de una posible historia de la vida cotidiana” (Espinoza, 2004:17). Posteriormente, en la década de 1960, la obra de Helguera fue revalorada como emblema de lo azteca por los artistas chicanos.

La escenificación del sacrificio de la doncella, no es sólo una marca de identidad de estos grupos conchero-aztecas urbanos, sino también es una rasgo de distinción con los grupos concheros de la mexicanidad, y de hecho se han dado enfrentamientos entre ambos grupos, pues los de la mexicanidad consideran que dicha representación es una falacia, pues para ellos los sacrificios humanos no existieron entre los aztecas, y que fue un invento de los colonizadores para legitimar su exterminio. Los grupos conocidos como mexicanidad,¹⁷

¹⁷ La mexicanidad según Francisco de la Peña se define como “integrista y calificada de xenófoba y antioccidental. Ella sería buen ejemplo de un nacionalismo indianista mestizo radical encerrado en sí mismo, y de una mexicanidad con un fuerte acento aztequista o mexica. La mexicanidad radical existe desde los años cincuenta del siglo pasado, y hasta nuestros días ella representa el núcleo histórico del movimiento mexicanista” (De la Peña, 2001:81).

se fueron desarrollando a partir de la década de 1950 y se caracterizan por el desarrollo de una tendencia nativista azteca, que emergió con la fundación del Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anáhuac. Este movimiento también creó nuevas versiones estéticas y resignificaciones de la danza conchera azteca, pero a diferencia de los tradicionales, busca volver a la “pureza del pasado indígena” reculturalizando la danza hacia una tendencia indianista, nacionalista y azteca que rechaza el sincretismo con el catolicismo, con la cultura hispánica y con la cultura moderna occidental. Por su parte, los grupos rituales aztecas critican a los de la mexicanidad, y les llaman “chimaleros”, porque después de bailar piden dinero con el “chimal” (escudo que usan los danzantes). Estos elementos no sólo marcan diferencias, sino también fricciones entre ambos movimientos.

Las opiniones entre los descendientes del general Pineda son divergentes: para una de las hijas, don Manuel utilizó el espectáculo para crear la identidad azteca; pero para otro de los hijos, su tío lo que hizo fue recuperar la auténtica tradición que estaba inscrita en los códices antiguos. Estas dos argumentaciones sobre el impacto del traje azteca en la tradición han estado presentes en la historia de la re-creación de una modalidad estética de la danza conchera. Queda claro que se abren dos vertientes de la misma tradición: la que ve en la tradición azteca-danzante un medio para explotarla en el medio del espectáculo y que después tuvo mucho auge en los eventos cívicos nacionalistas, y en la difusión del folclor popular promovido por la Dirección de Culturas Populares y el INAH. Y la que emprende la reinención de los linajes imaginarios que conectan a la tradición presente con el pasado mitificado del mundo azteca.

Estas dos versiones no van separadas, sino que se van entretrejiendo, y como lo señala Jacques Galinier, producen que “lo étnico ‘puro’ [más nativistas y menos sincrético] se convierta en uno de los instrumentos más flexibles de la invención cultural” (Galinier, 2005:9). La incursión en el mundo del espectáculo trajo consigo el renacimiento de movimientos dancísticos nativistas, donde el arriba citado Príncipe Azteca no fue único, sino que existen múltiples historias de quienes se asumen como descendientes directos de un linaje ancestral, y del cual se desprende una creencia mítica, e incluso profética. Por citar algunos casos sobresalientes mencionaremos a Felipe Aranda (compadre de Manuel Pineda y suegro de Fernando Flores Moncada), quien se “dice ser descendiente de Cuauhtémoc, lo que prueba con una mancha que le aparece

en el pecho”, además de que se presenta como el heredero de una “mesa cuyo estandarte dicen fue levantado en la Ciudad de México en el año de 1731” (González Torres, 2006:156). Otro caso es el “Checonozclo”, quien se dice descendiente directo de Moctezuma y a quien se le debe una entusiasta campaña para que el gobierno de Austria regrese el penacho de Moctezuma a México;¹⁸ también es relevante mencionar a Salvador Rodríguez Juárez, quien se presenta como descendiente directo de Cuauhtémoc y guardián de su tumba.¹⁹ Él fue quien en la década de 1970 señaló el lugar donde descansaban los restos del Tlatoani y transmitió la consigna de Cuauhtémoc. Según la creencia de los mexicanistas fue encomendada a sus familiares para mantener la cultura del Anáhuac oculta,²⁰ pero viva hasta el presente, y que tendría que salir a la luz y reconquistar culturalmente a México hasta que naciera la nueva era del Sexto Sol. A pesar de que un grupo de connotados arqueólogos, etnólogos, médicos certificaron la falsedad de los restos, pues comprobaron que eran de distintos individuos, los seguidores mexicanistas aseguran que ahí están enterrados los restos del último *Tlatoani* (emperador).

Diversos grupos contemporáneos de danza conchera-azteca, perpetúan esta manera de representar el pasado azteca, entre ellos están los descendientes de los generales Manuel Pineda, Francisco Díaz y Felipe Aranda (Ciudad de México), Florencio Yescas (California), Natividad Reyna (San Miguel Allende, Guanajuato), Manuel Rodríguez Campos (Querétaro), Jerónimo Rosas (Distrito Federal) y Juan Plasencia (Guadalajara). Entre estos grupos existen fuertes lazos de compadrazgo ritual, pero también se dan muchos casos de matrimonios entre los hijos de los grandes generales: “es como una gran familia, todos nos conocemos aunque vivamos en distintas partes del país, siempre

¹⁸ El gobierno austriaco desmiente que el penacho haya pertenecido a Moctezuma, así como los arqueólogos dicen que el penacho no era una corona sino una falda. Por otra parte, el penacho fue reconstruido en su totalidad, pues las pulgas se comieron las plumas, y tuvieron que rehacerlo con nuevos materiales (Anders, 2001).

¹⁹ “Salvador Rodríguez Juárez, descendiente de las nueve ‘cartas vivas’ y de la dinastía ‘Moctezuma-Chimalpopoca’, mencionaba haber recibido en herencia los documentos, los objetos y la tradición oral sobre Cuauhtémoc, dándolos a conocer a la luz pública el 2 de febrero de 1949” (De la Peña, 2002:223).

²⁰ Anáhuac es el nombre con que originalmente se conocía el lugar donde se establecieron los aztecas en el Valle de México. Posteriormente, cuando los aztecas ampliaron su imperio, así se le llamó a todo su territorio de dominio.



Estetización contemporánea de los grupos de danza ritual azteca, conocidos como “tradicionales”. Fotografía del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plasencia, 13 de octubre de 2005, Zapopan, Jalisco.

nos encontramos en las fiestas y rituales donde cumplimos la obligación” (entrevista con Angélica Pineda, hija del general Manuel Pineda, mayo, 2005).

Esta estetización azteca de la danza conchera también se manifestó en los Estados Unidos, recreando una identidad cívico política de los norteamericanos de origen mexicano. A finales de la década de 1960, Florencio Yescas, alumno de Felipe Aranda y de Manuel Pineda, emigró a los Estados Unidos y fundó allá el primer grupo de danza azteca, llamado *mexicayotl*. La danza azteca fue incorporada por el naciente movimiento chicano como un emblema de identidad, que tuvo gran acogida dado que en esas mismas fechas en el movimiento chicano se estaba desarrollado el mito del regreso a Aztlán,²¹ que hacía referencia al lugar ancestral del cual los aztecas partieron en busca del lugar señalado para establecer su pueblo: Tenochtitlán (Rodríguez, 2005). El Plan Espiritual de Aztlán representó un momento crítico en la conformación de la identidad chicana y el nacionalismo chicano, en torno a los mitos aztecas

²¹ El Plan Espiritual de Aztlán fue por primera vez articulado públicamente en la primera Conferencia Nacional de Liberación de la Juventud Chicana, en Denver, Colorado, en 1969 (Rodríguez, 2005).

y el orgullo cultural como base para su definición. La representación de Aztlán, les permitía a los chicanos, que ya no eran ni mexicanos ni americanos, construirse una “patria mítica” que les otorgaba pertenencia al territorio. Las danzas aztecas se convirtieron en un emblema de identidad para los chicanos, tomando lugar fuera de los contextos religioso, y sirviendo para reivindicaciones culturales y políticas. Las danzas les permitieron asumirse como indígenas, como la raza de bronce, con una visión mitologizada de su pasado y del origen del mexicano que, en el contexto de Estados Unidos, les sirvió para establecer alianzas con movimientos cívicos de los nativos americanos, y el pensarse como “raza” les permitió acceder al discurso por los derechos civiles de los afro americanos. Las danzas se incorporaron como una actividad cultural importante, tanto para que los chicanos conocieran sus raíces indígenas, como en las manifestaciones públicas, por ejemplo en la fiesta del 5 de mayo en el *East L.A.*

Según me comentó un danzante de Los Ángeles California,²² en Estados Unidos las danzas aztecas mantienen su carácter religioso que continúa ligado al catolicismo popular, mediante el cual le danzan a la Virgen de Guadalupe-Tonatzin, y a los santos patronos de las parroquias. Sin embargo, en Los Ángeles la danza ritual azteca adquirió más que nada una característica cultural:

Principalmente danzamos para dar a conocer la cultura de uno para que no se vaya para abajo. Que crezca más, y sí está creciendo. Porque allá en Estados Unidos se siente el corazón mexicano con mucho orgullo de que vean a un danzante ahí en los Estados Unidos que anda uno danzando. Les da más orgullo, más energía para que resalte más la cultura de uno [entrevista personal con Humberto García, danzante del grupo azteca Iblaconatzin, Zapopan, 13 de octubre de 2005].

Los danzantes participan en actividades culturales, deportivas y de espectáculos: “a los norteamericanos les gusta mucho ver nuestros trajes y nuestros bailes”. Una de las principales ceremonias es la celebración de los días cívicos patrióticos: el 5 de mayo (la Batalla de Puebla) y el 16 de septiembre (la Independencia mexicana). También es importante la velación que realizan los

²² Humberto García es originario de Guadalajara, y se fue a vivir a la ciudad de Los Ángeles, en Estados Unidos, hace más de 30 años. Danza en el grupo azteca Iblaconatzin, fundado por Lázaro, quien a su vez es el heredero de Florencio Yescas.

danzantes para el día de muertos. Pero una de las principales fiestas del último domingo de febrero es la peregrinación que se hace al monumento de Cuauhtémoc, al cual asisten grupos de danza de San Diego, Sacramento, Canadá y de la Ciudad de México “Y ahí nos juntamos todos y veneramos al rey Cuauhtémoc. Empezamos con la velación, con cantos, un altar y después al día siguiente nos reunimos todos en el monumento a Cuauhtémoc, se empieza a acomodar uno, empezamos a bailar, le damos danzas por, digamos, unas tres o cuatro horas”. Otro elemento importante es que mediante las danzas mantienen intercambios culturales con los indios americanos, quienes asisten a sus fiestas y mantienen reciprocidad, pues consideran que, al igual que los chicanos, son:

[...] indios también de sangre, pero a ellos les gusta venir con nosotros. Hay lugares donde se pone *reservaciones* ellos llegan con sus trajes de otra manera pero similar a nuestras danzas pero la diferencia es que ellos danzan a un solo tono y diferente. Muy bonito, mucha pluma de águila. Se ponen los puestos de lo que ellos hacen a mano, venden rebozos, mucha joyería que es hecha a mano, turquesa, muy caro todo pero muy bonito, pieles. También nosotros vamos como grupo. Vamos a Arizona, cada año vamos a participar el día de la primavera.

Actualmente, de las danzas aztecas han surgido nuevas ramificaciones, como son las ya mencionadas danzas de mexicanidad y las danzas conocidas como neomexicanidad, que se caracterizan por interpretar la danza dentro de una concepción *new age*, donde lo azteca adquiere un carácter global y planetario, y donde lo religioso se practica como espiritualidad.²³ Aunque por cuestiones de extensión, no desarrollaré en este artículo los cambios estéticos, identitarios e ideológicos que han surgido a partir de estas innovaciones, sólo mencionaré que la extracción social de los danzantes ha ido cambiando, pues primero eran indígenas, después sectores populares mestizos de las ciudades, y actualmente se han ido incorporando a la danza individuos de clase media, sobre todo de la clase media artística e intelectual de las ciudades (estudiantes, pintores, bailarines y profesionistas), que no forman parte de las familias de tradición conchera, pero que se abrogan la autenticidad de la danza practicando tendencias

²³ Para mayor información sobre la neomexicanidad y su relación con las danzas aztecas, véase De la Torre (2005).

nativistas radicales de la mexicanidad, en particular de lo azteca, despreciando a los grupos concheros (los que sí forman parte de la genealogía de la tradición) e incluso a los grupos aztecas por no ser auténticamente indígenas, ya que sus danzas son sincréticas y se practican dentro del catolicismo popular (González Torres, 2006:126).



Apréciase la tendencia estética de los grupos contemporáneos de danza de la mexicanidad, cuyo estilo busca la nahualización de la tradición, así como la purificación del traje azteca, retomando las formas más básicas del traje indígena. También se vive una tendencia a la paganización de la danza que deja atrás los atrios de los templos, y ahora danza para contactarse con la naturaleza. Fotografía: grupo de *mexicayotl* dirigido por Opalmitzin. Siembra del nombre durante celebración del equinoccio, Cerro de la Reina, Tonalá, 21 de marzo de 2005.

Para reflexionar

En este trabajo he querido dar cuenta del proceso de re-estetización de las danzas de conquista o danzas concheras, del cual surgió la versión conchero-azteca, pero lo importante no es quedarnos atrapados en descalificar este movimiento cultural como una re-inención artificial de la tradición. El

problema estriba en que estas prácticas simbólicas, por un lado son reconocidas como las expresiones vivientes de la cultura ancestral de los antiguos indígenas mexicanos, reproducidas celosamente mediante sistemas de herencia y en comunidades cerradas con claras fronteras culturales, étnicas y locales. Pero, por otro, a partir de la segunda mitad del siglo XX, tanto su memoria como su identidad, fueron reelaboradas dentro de marcos nacionalistas con tendencia a aztequizar las manifestaciones dancísticas. A partir de la década de 1950, la interacción con el movimiento chicano y el movimiento de la mexicanidad le imprimieron una nueva tendencia a nativisar o purificar las expresiones étnicas, y a deslindarse de las expresiones sincréticas con el catolicismo.

Responder la pregunta sobre la autenticidad de las tradiciones, en particular a la danza azteca, es sumamente riesgoso y complicado. Se puede comprobar que hubo un proceso de transformación estético-identitaria que dio como resultado la aztequización de las danzas concheras. Desde esta perspectiva se puede concluir que las actuales danzas aztecas son producto de una innovación y de una invención de las danzas basadas en el imaginario del momento histórico; pero lo relevante está en entender el valor de dicha invención dentro del sistema cultural que inscribe a la danza como una práctica mediante la cual los mexicanos están re-descubriendo y rescatando las tradiciones indígenas que fueron negadas, prohibidas y ocultadas por la evangelización católica hispana. Dentro de este sistema de significados, que es el que comparten y practican la mayoría de los danzantes, el contacto de los danzantes (como se muestra en el caso concreto del general Manuel Pineda) con el mundo del espectáculo, del arte y con los intelectuales contribuyó a una re-apropiación y re-semantización del pasado indígena, bajo una estética que reavivó el imaginario de la grandeza racial y cultural del pueblo azteca, mediante el cual se reivindicó y revaloró una práctica popular.

El valor cultural de las tradiciones contemporáneas no estriba en su pureza o autenticidad, sino en la capacidad que los danzantes han tenido para representarse a sí mismos, y recrear su identidad contemporánea, con base en la apropiación de una estética que transforma la visión del pasado azteca: de un pueblo de vencidos a un pueblo de guerreros gloriosos (en contraposición al propósito de las danzas de conquista que implementaron los frailes españoles). Lo que aquí presenté es un fragmento de la historia de las danzas concheras-aztecas que, aunque comparten un tronco común, tienen muchas raíces y muchas ramificaciones, y de la cual sólo seguí una vara conductora. Con ello

se quiso probar la manera en que la identidad, manifestada y alimentada por su expresión estética, se juega de manera ambivalente frente a las dos posiciones del espejo. Por un lado, vimos cómo el contacto con el espectáculo creó una versión exótica de las danzas concheras, es decir una mirada con contenido colonialista sobre la pureza de nuestra tradición; por otro, atendimos la manera en que esta ficcionalización se incrusta en una tradición practicada como una manera de retornar al pasado azteca, de recuperar las tradiciones prohibidas y olvidadas, y de reposicionarlas en mitos legendarios, que reactualizan linajes que, aunque imaginarios, contribuyen a dotar de continuidad a la tradición. Una manifestación poscolonialista para revertir la dominación colonial católica-hispanista.

La reinención aztequizada de los contenidos de la tradición conchera, va de la mano de la transformación de las expresiones estéticas, que se nutren de los imaginarios disponibles en la sociedad contemporánea, y de las necesidades y aspiraciones de sus practicantes. Son la creatividad y la invención las que permiten perpetuar lo que hoy conocemos como tradición. Sólo para terminar quisiera remarcar que para los danzantes aztecas, Pineda no inventó la tradición, sino que recuperó una tradición azteca que se escondía detrás de un ropaje conchero, como señala el general de danza Rosendo Plasencia:

Es cierto que Pineda introdujo el traje azteca, pero los concheros ya eran aztecas desde antes, lo que pasaba era que en aquel tiempo no había mucho conocimiento, no había conciencia de nuestra cultura ancestral. Se les llamaban concheros porque tocaban como nosotros la concha, que también se conoce como *chihuanda* o clarín (fíjate que en algunas alabanzas se hace referencia al clarín que es el mismo instrumento). Pero eso se tocaba porque habían prohibido el toque de los tambores, y Pineda recuperó los *huéhuetles*. Los concheros vestían diferente. Si te fijas en el traje del conchero, es como si fuera el vestido de los frailes franciscanos. Así vestían los misioneros evangelizadores de los indígenas, y les prohibieron a los indios que tocaran los tambores, los “huéhuetles”,²⁴ y les prohibieron que usaran trajes cortos (taparrabos), y les impusieron que vistieran como ellos. Y les prohibieron que usaran sus piedras y collares. Pero en el fondo, aunque se vistieran como concheros eran aztecas, pero escondidos en los concheros. No tenían conciencia, o se tenía que ocultar la raíz cultural azteca. También en aquel entonces eran muy pocos grupos. No era como

²⁴ Se refiere al huéhuetl, una especie de tambor horizontal usado por los aztecas.

ahora que los hay por todas partes, y ni reconocimiento tienen, ni saben hacer las obligaciones [entrevista personal con Rosendo Plasencia, general del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plasencia de Guadalajara, 10 de octubre de 2005].

Queda abierta una reflexión sobre la identidad de la tradición, y la tradición de la identidad, pues éstas se tejen en una trama de memorias múltiples, donde el pasado y su sentido oculto re-emerge y sale a la superficie bajo códigos estéticos recreados a partir de nuestros imaginarios presentes. Es así como recuperamos el sentido negado de la historia. Es así como se teje cotidianamente la memoria. Y a partir de esta manera de echar raíces es como se crean nuevas extensiones o versiones de la tradición, pues de la versión conchera azteca se derivaron las versiones mexicanistas y neomexicanistas, cuyas re-estatizaciones quedan pendientes para ser analizadas en otro momento.

Bibliografía

- Bancel, Nicolas *et al.* (2002), *Zoos humains. Au temps des exhibitions huaines*, La Découverte/Poche, París.
- Berger, Peter y Thomas Luckmann (1986), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- Decoret-Ahiha (2006), “L'exotique, l'ethnique et l'authentique: regards et discours sur les danses d'ailleurs”, *Civilisations*, vol. LIII, núms. 1/2, Bruselas, pp. 149-168.
- De la Torre (2005), “Las danzas aztecas en la Nueva Era”, ponencia presentada en el *VII Encuentro de la Red de Investigadores del Fenómeno Religioso*, San Juan de los Lagos, Jalisco, CUALtos, Universidad de Guadalajara.
- De la Peña, Francisco (2002), *Los hijos del sexto sol*, INAH, México.
- Dilthey, Wilhelm (1976), *Dilthey: Selected Writings*, en Rickman, H.O. (ed.), Cambridge University Press, Cambridge.
- Espinoza, Elia (2004), *Jesús Helguera y su pintura, una reflexión*, UNAM, México.
- Florescano, Enrique (2005), *Imágenes de la patria*, Taurus, México.
- Galinier, Jacques (2005), “Malestar en el culturalismo. La transnacionalización de Mesoamérica como capital simbólico”, ponencia presentada en la Tercera reunión anual del proyecto IDYMOV, noviembre, Xalapa, Veracruz (mimeo).
- Galovic, Jelena (2002), *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, Plaza y Valdés, México.

- García Icazbalceta, Joaquín (1954), *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Goffman, Erving (1993), *Estigma*, Amorrortu, Buenos Aires.
- González, Anáhuac (1996), “Los concheros: la (re)conquista de México”, en Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Las danzas de conquista I*. México contemporáneo, Conaculta/FCE, México pp. 207-227.
- González Torres, Yolotl (2006), *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, Conaculta/INAH/Plaza y Valdés, México.
- Gruzinski, Serge (1990), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Halbwachs, Maurice (1990), “Espacio y memoria colectiva”, *Revista de las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núms. 8/9, Universidad de Colima, pp. 11-41.
- Hosbawm, Eric y Terence Ranger (1996), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Krauze, Enrique (2005), *La presencia del pasado*, Tusquets editores, México.
- La Valle, Josefina (2002), *En busca de la danza moderna mexicana (dos ensayos)*, UNAM, México.
- Monsiváis, Carlos (1994), *Los rituales del Caos*, Era, México.
- Moedano, Gabriel (1984), “La danza de los Concheros de Querétaro”, revista *Universidad*, núms. 23/24, Universidad de Querétaro, Querétaro, pp. 3-10.
- (1986), “El tema de la conquista en la tradición literaria-musical de los ‘concheros’”, en *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad mexicana de Musicología*, Gobierno Constitucional del Estado de Tamaulipas/Dirección General de Asuntos Culturales, Ciudad Victoria, pp. 62-73.
- Nebel, Richard (2000), “Santa María Tonatzin”, en Miguel León Portilla, *Tonatzin Guadalupe, pensamiento náhuatl y mensaje cristino en el Nican Mopohua*, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, México.
- Rodríguez, María Ángela (2005), *Tradición, identidad, mito y metáfora*, CIESAS/Porrúa, México.
- Sahagún, Fray Bernardino (1570), *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I y II (edición de Juan Carlos Temprano), Editorial Promo, Madrid, 2003.
- Stenn, María (1990), *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, Joaquín Mortiz, México.
- Stone, Martha (1975), *At the Sign of Midnight: the Concheros Dance Cult of Mexico*, The University of Arizona Press, Tucson.
- Toor, Frances (1947), *A treasury of Mexican Folkways. The customs, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Fiestas, Dances, and Songs of the Mexican people*, Crown Publishers, Nueva York.

Turner, Victor (1986), "Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience", en Turner, V.W y E.M Bruner (eds.), *The anthropology of experience*, Illinois Press, Chicago, pp. 33-44.

Warman, Arturo (1972), *La danza de moros y cristianos*, SepSetentas, México.

Zavala, José Félix (1985), *La fundación de Querétaro*, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.