

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DESARROLLO RURAL Y APRECIACIONES ESTETICAS
TRADICIONALES, LA CONCEPCION DEL OTRO EN LA DANZA DEL
CABALLITO: DESDE UNA PERCEPCION HISTORICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

PAOLA PROSPERO ZARATE

CD. UNIVERSITARIA

OCTUBRE DEL 2001

TL

GV1627

.P76

2001

c.1



1080117205

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DESARROLLO RURAL Y APRECIACIONES ESTETICAS
TRADICIONALES, LA CONCEPCION DEL OTRO EN LA DANZA DEL
CABALLITO: DESDE UNA PERCEPCION HISTORICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA

PAOLA PROSPERO ZARATE

CD. UNIVERSITARIA

OCTUBRE DEL 2001



**DESARROLLO RURAL Y APRECIACIONES ESTÉTICAS
TRADICIONALES, LA CONCEPCIÓN DEL OTRO EN LA
DANZA DEL CABALLITO: DESDE UNA PERCEPCIÓN
HISTÓRICA.**

INDICE

PROLOGO

INTRODUCCIÓN.....1

PRIMERA PARTE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE IDENTIDAD.....7

- 1.1. Un acercamiento a las teorías de la identidad.....8
- 1.2. La identidad grupal.....14
- 1.3. La identidad nacional.....16
- 1.4. Identidad e ideología.....19
- 1.5. Identidad y cultura.....23
- 1.6. Cultura, ritual e identidad.....25

SEGUNDA PARTE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE CULTURA.....28

- 2.1. Un acercamiento al concepto de cultura.....29
- 2.2. La cultura popular.....36
- 2.3. El folklore.....39
- 2.4. Cultura, territorio e identidad.....42
- 2.5. Expresión estético-tradicional.....44
- 2.6. Resistencia cultural.....45

TERCERA PARTE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE CUERPO.....48

- 3.1. Cuerpo, cultura y comunicación.....49
- 3.2. Cuerpo y expresión estética.....53

CUARTA PARTE: UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA DANZA.....55

- 4.1. La danza como fuente de la investigación social.....56
- 4.2. Danza e historia.....58
- 4.3. La danza de Moros y Cristianos.....62
- 4.4. La danza del Caballito y del de a Pie.....65

QUINTA PARTE: DANZA, IDENTIDAD Y MIGRACIÓN. INVALIDACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE UNA EXPRESIÓN CULTURAL TRADICIONAL: LAS DANZA DEL CABALLITO Y DE A PIE DE LA COMUNIDAD LA CARDONA, MIER Y NORIEGA, NUEVO LEÓN.....	75
5.1. El contexto sociocultural.....	76
5.1.1. <i>Algunas características socioculturales de la región sur de Nuevo León.....</i>	76
5.1.2. <i>La comunidad La Cardona, Mier y Noriega.....</i>	81
5.2. Migración y cambio sociocultural.....	83
5.3. Migración y danza: las danzas del Caballito y del de a Pie.....	87
5.4. Danza y cuerpo: la liga entre la tradición y el territorio..	95
5.5. La confrontación entre dos culturas: la resignificación de símbolos.....	97
RESUMEN Y CONCLUSIÓN.....	104
BIBLIOGRAFÍA.....	111

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primera instancia a todas aquellas personas estratégicas durante la licenciatura que lograron hacer crecer en mí la necesidad de la investigación histórica. A María Zebadúa, Mario Cerutti, Lidia Rodríguez, Antonio Olvera, Alejandra Rangel, Lilia Palacios. Pido disculpas anticipadas si omito algún nombre.

Agradezco a mi familia por su incondicional apoyo

Agradezco a Adán por apoyar este proyectos y todos los que vienen

Agradezco a mis maestros y compañeros que estuvieron en todo el trayecto

Especialmente agradezco a Veronika Sieglin por su tiempo y esfuerzo imprimidos en mi persona y por supuesto en mi trabajo.

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por la beca otorgada para la realización de esta tesis de literatura dentro de un proyecto de investigación más amplio sobre modernización e invalidación de culturas tradicionales. Mi gratitud a la Universidad Autónoma de Nuevo León que complementó los apoyos al trabajo de campo a través del Programa de Apoyo a la Investigación Científica y Tecnológica (PAICYT) y que constituyó el espacio donde se pudo concretizar el trabajo.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años el interés científico-social por la danza como fenómeno sociocultural se ha incrementado. En el país, la danza forma parte de las expresiones tradicionales de las culturas marginadas cuyo valor estético ha sido negado durante mucho tiempo por la cultura hegemónica mestiza. Desde la perspectiva de la cultura dominante, las danzas campesinas e indígenas son vistas, en el mejor de los casos, como vestigios de un pasado étnico glorioso y como parte del folklore que se puede integrar al proyecto de nación. Los discursos culturalistas que las rodean, despiertan en muchas personas sentimientos nacionalistas al presenciar un espectáculo dancístico. Para otros, la danza se liga a un pasado arcaico, aún no superado por todos los grupos sociales dentro del proyecto de modernización y modernidad nacional. Si es ejecutada por los propios campesinos e indígenas (y no por un ballet folklórico), la danza representa, para muchos sectores sociales, el retraso social, económico y cultural de los grupos ejecutantes.

Las diversas ópticas valorativas no dejaron exento al estudio de los fenómenos dancísticos en México. En algunos sectores políticos y académicos, el afán por conservar las tradiciones motivó una búsqueda incansable por 'descubrir' y enlistar más manifestaciones tradicionales. A menudo, los investigadores han descontextualizado los procesos tradicionales de los demás fenómenos sociales y culturales y han aportado descripciones 'técnicas' de los movimientos dancísticos, de la indumentaria y parafernalia. Este enfoque facilitó la inserción de los procesos dancísticos a la visión hegemónica de cultura y su apropiación como espectáculo folklórico. Sólo desde la década de los años setenta, surgieron tendencias alternativas que intentaban situar las danzas dentro de un todo social y que cuestionaron la idea del rescate de las culturas étnicas y rurales como modo de reconocer a las etnias.

La presente investigación se ocupará de una danza tradicional que pertenece a las llamadas *danzas de Conquista*. Este tipo de danzas hacen alusión a la conquista española de nuestro territorio que representaba un acontecimiento no tan solo político, económico y social sino también cultural ya que tanto los pueblos nativos como los grupos mestizos que surgieron en el transcurso del tiempo, se apropiaron de esta herencia cultural española; la introdujeron a sus expresiones culturales propias y la adaptaron a su visión del mundo en cada momento histórico. Dentro de las danzas de conquista se identifica un subgénero conformado por las *danzas de Moros y Cristianos*. Se trata de danzas que se originaron en el siglo XI en el continente europeo a raíz de la invasión de la península ibérica por los árabes. Las danzas que se van a analizar en las siguientes páginas (*La danza de a pie y la danza del caballito*) pertenecen a esta variante de las *danzas de conquista*. No obstante, no las consideramos como una copia del pasado sino como una expresión estética y religiosa en constante proceso de reinterpretación y transformación; situación que explica su supervivencia hasta la actualidad y su significado cultural para la comunidad campesina que la sostiene.

La danza es patrimonio vivo de una pequeña comunidad rural, *La Cardona*, ubicada en Mier y Noriega, municipio localizado en el extremo sur de Nuevo León donde colinda con los estados de San Luis Potosí y Tamaulipas. Esta pequeña aldea enfrenta desde hace décadas una fuerte ola de migración por carecer de los medios de subsistencia más imprescindibles. Muchos de los anteriores pobladores optaron por marcharse y por emprender una nueva vida en los Estados Unidos, o bien, en la capital neoleonesa, Monterrey, donde se han asentado diversas familias provenientes de *La Cardona*.

A pesar de su mudanza, muchos migrantes no se han desligado de su territorio de origen. No tan sólo siguen cuidando sus contactos con los parientes y amigos que se quedaron en 'el rancho' sino han promovido entre sus progenitores

el aprecio por la tradición cultural. La práctica de las danzas refleja, de este modo, un sentido de pertenencia a un territorio y una cultura que sigue siendo un punto de cristalización de una identidad grupal e individual.

Las danzas como forma de expresión ritual religiosa, ocasionan la congregación de lugareños y foráneos en las fiestas patronales celebradas en honor a la Santa Cruz. Algunas personas participan en la danza por 'amor al arte', por nostalgia o por diversión; otros quieren cumplir o "pagar", de este modo, una manda. Por consiguiente, cada día 3 de mayo, concurren e interactúan en *La Cardona* dos mundos: el urbano-popular representado por las familias migrantes y el rural de los lugareños. Estos mundos difieren, en la actualidad, en muchos aspectos económicos, en sus estilos de vida, sus patrones de consumo, su forma de pensar, razonar, sus patrones de interacción, sus parámetros valorativos, para mencionar únicamente unos cuantos aspectos. Por lo mismo, se puede suponer que no se trata solamente de encuentros felices y armónicos sino también de desencuentros, enfrentamientos, luchas por imponer sus respectivos puntos de vista y críticas que no moldean únicamente las relaciones sociales entre lugareños y forasteros sino que se imprimen también en la danza como acto estético-religioso. La danza se ha convertido así, a la vez, en escenario y espejo de convergencias y desacuerdos, de reencuentros y desuniones, de tolerancia e intransigencia, de acercamiento y distanciamiento, de imposición y sometimiento, de cohesión y ruptura. En una sola expresión estética se articulan visiones del mundo distintas.

Se puede afirmar, en grandes rasgos, la existencia de dos grupos sociales fundamentales (los participantes urbanos y los rurales) que concurren en la danza. Ambos han influido las expresiones dancísticas: a veces para introducir, a propósito, cambios e innovaciones, a veces para expresar su desacuerdo o su resistencia hacia las pretensiones del grupo alterno. Han surgido procesos de

invalidación y de resignificación de ciertos elementos dancísticos que no se explican sin referencia a las formas de interacción entre ambos grupos sociales. La danza representa asimismo una de las muchas puertas de entrada de la modernidad y la modernización a la vida rural que están transformando la vida cotidiana en el campo con gran persistencia ya que motivan la transformación del universo simbólico.

En base a lo anterior es preciso enfatizar que el análisis de un proceso dancístico no puede iniciarse ni circunscribirse a la expresión estética misma dado que en ella se conjugan relaciones y estructuras sociales, universos simbólicos diversos e identidades distintas que responden a problemas sociales, económicas y políticas divergentes. Por lo anterior se inicia el presente estudio con una revisión de diferentes conceptos teóricos en torno a la construcción de identidades; la cultura y el cuerpo. De esta manera vamos a tejer una red conceptual que permite un acercamiento más sensible a la danza como un fenómeno social, un medio de comunicación, un objeto de lucha y de reconciliación con amplias repercusiones en la vida de los actores sociales y en su concepción de si mismos. Por otra parte, queremos hacer hincapié en un acercamiento histórico a la danza.

El estudio se estructura de la siguiente manera: el primer capítulo revisa la discusión en torno a la construcción de las identidades. De particular interés resultan las aportaciones en torno a la construcción de la identidad así como la identidad grupal, nacional y la relación entre identidad, cultura e ideología. El segundo capítulo se ocupa del problema de la concepción de cultura, más precisamente de la cultura popular, el folklore y la territorialidad. El tercer capítulo explora la relación entre cuerpo, cultura y comunicación. Nuestro interés se centra particularmente en la función del cuerpo dentro de una expresión estética y en su relación con el contexto cultural. Partimos de la idea que el cuerpo mismo es una construcción sociocultural y que es un medio de comunicación no verbal de gran

importancia. El cuarto capítulo esboza, desde una perspectiva histórica, el desarrollo de las danzas en México, en general; y de las *danzas de Moros y Cristianos* en particular. Sobre esta base exploramos el origen y el desarrollo de las *danzas del Caballito y de la de a Pie* en Mier y Noriega que constituyen nuestro objeto de estudio. El quinto capítulo despliega nuestros hallazgos empíricos en torno a la relación entre estas danzas, los procesos migratorios y la construcción de las identidades. El estudio concluye con un resumen de los principales resultados de nuestras indagaciones.

La presente investigación se basa en métodos etnográficos (Atkinson y Hammersley 1994; Dawson y Prus 1993). Para la recopilación de los datos recurrimos tanto a la observación participante (Atkinson y Hammersley 1994; Selltiz et al.), la observación no participante estructurada (Mayntz et al. 1988; Selltiz et al.) y la entrevista semiestructurada (Pawson 1996; Fontana 1994; Van Onselen 1993; Berg 1990) que se aplicó a integrantes activos y pasivos de la danza, tanto del grupo de migrantes como de las familias asentadas en *La Cardona*. Los datos así recopilados se complementaron con cifras estadísticas de los censos económicos y de población del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Historia (INEGI) que aportaron un valioso material para el estudio de la problemática social y económica tanto del municipio como de la comunidad misma.

El punto de partida de la interpretación del universo simbólico que se abrió ante nuestros ojos y oídos, constituye la semiótica (Danesi 1999; Guiraud 1997; Hodder 1994). La semiótica representa a aquella disciplina científica que interpreta los signos u objetos signos que forman parte de un lenguaje tanto verbal como no-verbal integrado por el lenguaje corporal, al igual que los signos plásticos como la parafernalia o la indumentaria. La combinación de los diversos signos da lugar a la idea de cultura como texto. Este texto revela tanto la ideología y la cosmovisión de

los grupos productores del sistema de significación, como sus enfrentamientos simbólicos y sus luchas sociales.

La semiótica permite combinar los datos obtenidos a través de una interacción comunicativa con danzantes y espectadores con el imaginario colectivo no consciente, no articulado verbalmente pero expresado a través de los movimientos corporales, a través del vestuario, los colores, la comida y demás códigos culturales.

PRIMERA PARTE

**PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE
IDENTIDAD**

1.1. Un acercamiento a las teorías de la identidad

El tema de la identidad ha ocupado a las más diversas disciplinas científico-sociales y humanísticas: a la filosofía, la sociología, la psicología, la antropología al igual que a las ciencias políticas. Los múltiples acercamientos disciplinarios y la gran variación teórica y metodológica que se presentaron a lo largo del tiempo, han dado lugar a diferencias conceptuales notables. No obstante, la mayoría de los estudiosos concuerda de que la construcción de la identidad constituye un proceso estrictamente social en el que influyen el contexto sociocultural y la historia del grupo y del individuo, y que se lleva a cabo dentro de la interacción social y de las relaciones intersubjetivas.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de identidad? Algunos filósofos como Gadamer, Durand, Arangueren, Trias y Ricoeur (Diccionario de Hermenéutica 1998) definen la identidad como un proceso interno de distinción del sí mismo ante su persona y ante los otros. La identidad surge a partir de la identificación, es decir, por medio de una serie de actos de reconocimiento del sí mismo como miembro de un grupo y como sujeto particular que cuenta con rasgos específicos. En analogía, se distingue entre la identidad *individual* y la *grupala*. Mientras que la identidad individual refiere al imaginario de un sujeto en torno al sí mismo a diferencia de los demás; la identidad *grupala* resalta aquellos elementos (vivencias, valores, creencias, saberes, etcétera) que un individuo comparte con los otros en torno a características culturales, históricas o sociales comunes.

Los procesos identificatorios que giran en torno a elementos, signos, símbolos y funciones sociales específicos han dado lugar, en la literatura, a diferenciaciones identitarias más sutiles y concretas. Por ejemplo, la *identidad*

nacional expresa la identificación de un individuo o un grupo como integrante de un estado-nación o un proyecto nacional, mientras que la *identidad social* gira en torno a los roles específicos de un individuo en la sociedad y la posición que ocupa dentro de la misma. Por ello, los individuos cuentan con un número indefinido de identidades que emergen, permanecen y desaparecen constantemente. La formación identitaria refiere, por consiguiente, a un proceso ininterrumpido de identificaciones dentro de la interacción social cotidiana.

Según Valenzuela Arce (1992:32), la identidad es una particularidad del ser humano al vivir en sociedad, ya que la *identidad del yo* depende necesariamente de la existencia del otro que comparte conmigo un cierto contexto sociohistórico común: "*las identidades sólo existen en la medida en que se construyen diferenciaciones subjetivas con otros grupos o individuos. ..*" Por ende, se puede concluir que el individuo surge apenas en la interacción social.

La identidad se expresa a través de una "*perspectiva que tengo del mundo como sujeto individual*" (Salmeron 1998:69) y se plasma en hábitos, convicciones y estilos de vida y de personalidad.

Dado que la identidad surge en el encuentro con el otro y se sitúa en un contexto sociohistórico concreto que estructura la interacción, sería ilógico conceptualizar a la identidad sólo como resultado del trabajo reflexivo de un individuo aislado. El individuo entendido como una entidad social es, por su parte, el producto constantemente renovado e inventado en la interacción, es decir, el individuo mismo no solamente es una entidad creadora sino al mismo tiempo creada por la sociedad y la cultura. Cambios en el contexto sociocultural no dejan exentas las formaciones identitarias.

Según Berger y Luckmann (1984), en la construcción de la identidad se pueden distinguir tres grandes segmentos y fases: la internalización, la externalización y la objetivación. En este trabajo sólo nos ocuparemos de la internalización que refiere a la "*interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado*" (Luckmann y Berger 1984:164) El individuo reconoce a su alrededor social, confirma la apreciación del mundo social y de los símbolos del mismo y descubre que el mundo de los otros es igual al suyo. Esta fase tiene lugar durante la socialización primaria y secundaria.

Durante la *socialización primaria* se produce el primer enfrentamiento del individuo con la sociedad en cuyo resultado integra a la sociedad a su yo. Los 'otros' actúan aquí como agentes socializadores, es decir, como mediadores del conocimiento socialmente acumulado y disponible para el sujeto. En esta etapa, los símbolos juegan un papel importante ya que facilitan la identificación del individuo con el resto de la sociedad. En un principio, el 'yo' inicial parece ser aún un reflejo de lo que los otros piensan del sujeto. Poco a poco, el individuo adquiere conciencia de los roles generales; fenómeno que indica un proceso de apropiación paulatina de muchos ámbitos de la sociedad.

A comparación con la fase anterior, la *socialización secundaria* resulta más específica ya que se produce justo cuando el individuo se integra activamente a diversos grupos y funciones sociales (por ejemplo, al insertarse en una relación de trabajo; al llegar a ser madre o padre, etcétera) y cuando adquiere conocimientos muy específicos. Muchos estudiosos afirman que los efectos de la socialización secundaria son menos estables que los de la primaria y pueden ser desplazados con mayor facilidad.

Luckmann y Berger (1984) hablan asimismo de la *re-socialización*. Este término alude a la capacidad de los individuos o grupos de recrear y/o asumir la

permanencia de ciertos símbolos, elementos o prácticas tradicionales que, a pesar de pertenecer a la histórica pasada del grupo, permanecen en la realidad donde funcionan como dadores de identidad sociocultural. La presencia de los "reductos" apunta a un constante proceso de reinterpretación del pasado en cuyo transcurso se desechan ciertos aspectos y se reafirman otros; fenómeno que influye los procesos identitarios de los individuos y grupos.

En los procesos de socialización, el lenguaje ocupa un papel de suma importancia ya que constituye el medio por el que se "*establece una realidad simétrica entre la realidad objetiva y la subjetiva*" (Luckmann y Berger 1984:169). El individuo interactúa principal aunque no exclusivamente a través del lenguaje con los demás marcando su posición dentro del conjunto y sus relaciones con los demás. El habla que un individuo adquiere, demuestra así su pertenencia a un género, una clase social o un grupo cultural, para mencionar algunos aspectos, y apunta, paralelamente a la constante labor reproductiva de esta pertenencia sociocultural a través del lenguaje.

Según Habermas (1992), el lenguaje es la columna vertebral de los procesos identitarios dado que constituye el medio a través del cual una persona se comunica y se relaciona con los demás individuos. El proceso comunicativo representa, en nuestras sociedades, el principal medio para que un actor se introduzca a la sociedad y se ponga de acuerdo con los demás de lo que es el mundo natural, social y subjetivo y cual es su papel dentro de él.

La cuestión de la identidad ha ocupado también a la filosofía. Max Scheler sostiene que el "nosotros" es dado antes que el "yo". Para llegar a conocerse a sí mismo hay que conocer al otro (alterego) desde el punto de vista del yo situado dentro del mundo de la vida que les es común a ambos. De tal manera, Scheler

plantea que el "yo" es un reflejo del "otro". A partir del alterego, el ego se conoce a sí mismo.

Luis Villoro (1998:65) comparte esta visión de Scheler al asegurar que *"la mirada ajena nos determina, nos otorga una personalidad .. y nos envía una imagen de nosotros. El individuo se ve entonces a sí mismo como los otros lo miran"*. Para este autor, la mirada del otro es determinante en la formación de la identidad; sin embargo, le escapa que no es el 'otro' que dice lo que ha de pensar el 'yo' de sí mismo; al contrario, el 'yo' construye su identidad a partir de una especulación acerca de la opinión de los otros acerca de sí mismo.

Por otra parte, Villoro (1998:65) insiste que la identidad constituye *"...una representación de sí que establezca coherencia y armonía entre sus distintas imágenes"*. En otras palabras, la identidad se integra por fragmentos que necesitan estar interrelacionados a partir de una cierta lógica que otorga la coherencia al conjunto. A mayor el área o grupo donde se desarrolla el individuo, mayor será la cantidad de imágenes que puede crear de sí mismo.

La identidad se plantea también como un espacio de pertenencia a un determinado grupo social, donde la otredad se asume. Sin la 'otredad' o 'alteridad' sería imposible de construir la identidad, ya que el autorreconocimiento de un individuo depende justamente de un heterorreconocimiento dentro del ámbito intersubjetivo. Según Valenzuela Arce (1988:32), *"los rasgos culturales distintivos constituyen vínculos simbólicos que para devenir alteridades requieren que la interpelación social sea dentro del ámbito específico de interacción"*. Este espacio intersubjetivo y cotidiano permite la observación del sí mismo a partir de la mirada del otro. En fin, los demás integrantes de un conjunto social tienen una gran importancia en la formación de la identidad.

Dentro de una sociedad, los individuos ocupan funciones distintas y se diferencian por su ubicación dentro un sistema jerárquico. Según su rango, estatus, prestigio y su función social concreta, los individuos gozan de grados y posibilidades diversas para influir a los demás. Mientras que algunos ostentan mucho poder, otros tienen menos oportunidades de imponer su voluntad y sus intereses. Ahora bien, dentro del mapa multidimensional social un individuo ocupa comúnmente diferentes estatus relacionados con su religión, género, edad, participación familiar, etcétera. El estatus puede ser adquirido (por ejemplo el estatus profesional) o le es asignado de antemano (por ejemplo, en función del género, la etnicidad, etcétera). De esta forma se forjan las pirámides jerárquicas que definen, a su vez, los grados de autoridad y el poder que puede ejercer un sujeto sobre otros. Es obvio que la construcción de la identidad no puede llevarse a cabo fuera de este campo de poder, sino al contrario, forma parte ello y es trazado por las relaciones de poder. Un momento central entre la estructura social del poder en una sociedad y el individuo constituye el rol.

Según Rometivet, Dethibaut y Kelly (cit. en Detoust s/a), el *rol prescrito* alude a las expectativas que tiene un conjunto social en cuanto a la posición social y el comportamiento de un individuo como 'tenedor' del rol. Por otra parte, también el individuo sostiene una serie expectativas y visiones acerca de las exigencias que emanan del rol social asignado y aceptado por él mismo (*rol subjetivo*). En la dialéctica entre lo prescrito y lo subjetivo emana, finalmente, la forma como un individuo vive sus diferentes estatus y sus posiciones sociales (Deutsch 1992:165). Como prescripción, el concepto de rol social refiere al sistema de poder y a las representaciones de poder desatadas por las jerarquías sociales.

A manera de conclusión podemos decir que la construcción de la identidad es un proceso constante que jamás llega a un punto terminal salvo con la muerte del individuo mismo. Este proceso identitario se encuentra enmarcado por valores

y por concepciones éticas presentes en una sociedad que son mediados por la presencia de los 'otros' – en calidad de iguales y diferentes al mismo tiempo. Por consiguiente, la identidad surge justamente en la interacción y en el enfrentamiento de expectativas ajenas con necesidades, deseos y experiencias propias.

1.2. La identidad grupal

Un individuo no desarrolla tan sólo un imaginario acerca de quien es a diferencia de otros, sino también de quien es como parte de los otros. Los otros se convierten así en similares o iguales. Al identificarse como integrante de un grupo, el sujeto resalta aquellos momentos sociales que piensa compartir con los demás, como por ejemplo, la pertenencia a una misma tradición o una comunidad de lenguaje. En otros casos, puede ser decisivo el hecho de descubrir que el sujeto forma parte de una misma historia colectiva, que el destino le depara un pasado, un presente y un destino parecido similar a otros seres humanos. La identificación con un grupo surge también por defender un conjunto de valores y cosmovisiones que desembocan en un proyecto político común (Valenzuela Arce 1998:34). Por consiguiente, un grupo puede reducirse a un conjunto familiar, un grupo de trabajo, una comunidad urbana o rural, o bien, puede abarcar a toda una nación, para mencionar algunos ejemplos.

Para lograr una identidad colectiva, cada miembro del grupo *"tiene que unificar sus creencias y sus deseos, sus movimientos y sus acciones, para identificarlos consigo mismo... tiene también que vincularse con las otras personas y participar en tradiciones comunes..."* (Salmerón 1998: 70) La identificación con un grupo depende eminentemente de la familiarización de cada integrante con aquellos elementos

culturales que le permiten a un grupo interpretar los sucesos pasados, presentes y futuros según parámetros comunes y que disminuyen las diferencias y resaltan los elementos compartidos. Luis Villoro (1989: 65) afirma que la identidad grupal depende de la presencia de una *"representación intersubjetiva, compartida por una mayoría de los miembros de un pueblo, que constituiría un sí mismo colectivo"*. Este universo simbólico da pie a *"altos grados de coherencia y correspondencia entre la significación subjetiva y objetiva de la identidad"* (Gleizer Salsaman 1997:32).

Para identificarse y constituirse como un pueblo, la presencia de tradiciones y costumbres comunes resulta imprescindible. Por otra parte, la referencia a estas tradiciones parece ser prueba suficiente para que los individuos se identifiquen con el conjunto social. Las diferenciaciones sociales se ubican, en este caso, no dentro del grupo sino fuera de él, en otros grupos que cumplen el papel de alteridades.

Prácticas comunes, historias compartidos, valores propagados o creencias y convicciones predicadas conjuntamente refieren a elementos sociales que adquieren significado y poder de estructuración de la vida grupal únicamente en cuanto son reafirmados, re-escenificados, recontados y, de este modo, reproducidos por el conjunto y cada uno de sus integrantes diariamente (Aguado y Portal 1992:55). No obstante, las identidades colectivas no refieren exclusivamente a interpretaciones de sucesos presentes mediante la constante reanimación de un imaginario común. La integración del grupo y su grado de identificación interno depende, asimismo, de su capacidad de *"...descubrirse en una nueva integración de lo que somos con lo que proyectamos ser"* (Villoro 1998:68), es decir, de su capacidad y voluntad de reinventarse.

La identidad de un pueblo representa pues la única manera de cómo sobrevivir en un mundo de otredades. La identidad colectiva puede adoptar, en

este proceso de enfrentamiento con los otros, matices de resistencia contra intentos de otros grupos de dominar o marginar a un grupo sociocultural determinado. Villoro (1998:67) argumentó al respecto que: *"La preservación de la propia identidad es un elemento indispensable de la resistencia a ser absorbido por la cultura dominante. Tiene que presentarse bajo la forma de una reafirmación...En la persistencia de un pasado propio pretende un pueblo verse a sí mismo"*.

En síntesis: la existencia de un pueblo no es resultado automático de la presencia de rasgos en común entre un conjunto de individuos, sino más bien de un patrón interpretativo compartido que atribuye significado a ciertas características y rebaja a otros como menos significantes o como insignificantes. Sólo a partir de esta base interpretativa es posible construir y preservar una memoria común que nutre la práctica cotidiana presente y oriente las acciones del grupo en el futuro.

1.3.- La identidad nacional

La formación de los estados-nación se acompañó históricamente por diversos procesos de unificación cultural con la finalidad de conformar una cultura nacional que dará unidad a los pueblos en el campo político frente a otros pueblos. El proyecto de nación se ligó, pues, a y se justificó al mismo tiempo por la existencia de cierto tipo de organización social y política caracterizada por una determinada forma de actuar frente a los "no nacionales" (por ejemplo en los mercados internacionales; en foros supranacionales como la Organización de las Naciones Unidas ONU, y en otros organismos). Por otra parte, el proyecto de nación es impensable sin una referencia a la identidad nacional que alude al fenómeno de que los individuos se identifican a si mismos y a los otros como miembros de un mismo estado-nación. ¿Cómo surge este sentimiento?

En el transcurso de nuestra socialización primaria aprendemos a ser individuos pertenecientes a un Estado y conocemos 'nuestros' símbolos, tanto los plásticos, visuales e ideológicos (como la bandera, el escudo, el himno, el juramento) como los actores sociales ejemplares convertidos en héroes de la 'patria' (por ejemplo los Niños Héroes, el Pípila, Benito Juárez, y otros más). Todos ellos proporcionan identidad y dan sentido de pertenencia a un Estado.

Los símbolos son aprendidos dentro de un proyecto de nación ligado íntimamente al proceso de educación formal. Sin embargo, el problema de la identidad nacional no se remite únicamente a la enseñanza primaria y secundaria sino se relaciona, asimismo, con todo el sistema político, educativo, económico, cultural y, en menor grado, con el espacio geográfico.

¿Cómo se liga la identidad nacional con la individual? La identidad nacional expresa el sentimiento de pertenencia al grupo de individuos que se llaman, por ejemplo, "mexicanos" y al sistema del país, a su territorio y su cultura. La identidad nacional refiere así a una identidad colectiva que liga al individuo con otras personas que comparten con él ciertas características culturales y políticas. La pertenencia a un grupo de conacionales le confina al individuo además derechos y deberes, privilegios y limitaciones al igual que libertades y restricciones dentro de un territorio preciso y frente a otros individuos que no forman parte de la nación ("los otros"). La identidad nacional constituye, por ende, una parte importante de la concepción del individuo de sí mismo y le otorga ciertas pautas y orientaciones de acción. El individuo se siente parte de una colectividad tan imaginaria como real.

En nuestro país, el proyecto político hegemónico gira en torno a un concepto de nación que parte de cierta homogeneidad histórica, social, cultural y política. Toda la población en el territorio mexicano se encuentra involucrada en la

construcción y reconstrucción de una identidad nacional y de una nación vista como actor colectivo con que se identifica a lo largo y ancho de nuestra tierra.

El contenido de la identidad nacional y del proyecto de Estado-nación no está dado de una vez por siempre sino forma parte de una incesante lucha de poder entre diversos grupos y sectores sociales. Debido a las asimetrías y diferencias políticas y sociales existentes y no obstante la lejanía de las masas de la cultura del poder, el concepto único de nación sigue siendo criticado y disputado, últimamente incluso con mayor intensidad, por grupos socioculturales tradicionalmente marginados de la toma de decisiones y de los debates políticos. Esto es el caso de ciertos grupos suburbanos, campesinos y étnicos que cuestionan, entre otras cosas más, de forma explícita o implícita y bajo una óptica específica, la promovida homogeneidad del proyecto nacional.

La identidad nacional constituye un arma estratégica en la lucha por el poder. En el país, algunos sectores tratan de 'convencer' a los 'otros' por todos los medios posibles que ciertas características socioculturales y convicciones políticas e ideológicas fuesen 'representativas' de toda la población mexicana. Resulta obvio que el discurso homogeneizante no deja espacio para un México plural y diverso. Una vista a la historia demuestra con gran claridad que los procesos socio - históricos no son asimilados de igual forma por todos los grupos sociales. La participación de los diversos grupos no ha sido homogénea, ni tampoco todos los procesos históricos (por ejemplo la Revolución Mexicana) han abarcado, con la misma intensidad, la totalidad del país. Tampoco los movimientos sociales surgieron uniformemente a lo largo del país. Se desprende incluso que la formación de la identidad nacional varía de región a región en función de las expresiones históricas locales (Bartra 1994:65) Igualmente difícil resulta ser la unificación de una identidad nacional. Un ejemplo claro constituye el mestizaje que va a la par con sincretismos, transculturaciones y aculturaciones. La idea (por

lo menos de la homogeneidad) del proyecto de identidad nacional se frena, por lo tanto, constantemente ante la heterogeneidad negada por unos y reclamada por otros.

Al hablar de la “identificación” con una cultura nacional, aludimos indirectamente a procesos de no-identificación ligados a la diversidad cultural de los diferentes grupos, que en muchas ocasiones no concuerdan con el sistema cultural proyectado oficialmente. Sin embargo, no se trata de la tradicional diferenciación dicotómica entre ser mexicano y no serlo. La no-identificación remite más bien a la existencia de múltiples e incluso contradictorias concepciones del ser mexicano. Consecuentemente, el concepto de identidad nacional no es más que un intento político de distorsionar la realidad en función de los intereses y vivencias de un grupo sociocultural específico.

La identidad nacional no se puede comprender desde una visión totalizante. Más bien se trata de poner atención en las diversas culturas y la pluralidad cultural en nuestro país. Solo así se logran descubrir diferentes procesos de construcción identitaria nacional en nuestro territorio. Esta tesis permite plantear, así mismo, que la identidad nacional no representa una entidad terminada, sino, que refiere a un proceso en constante cambio y reformulación. Se trata de *“un proceso de construcción y reconstrucción propiamente que integra especialidades y temporalidades plasmadas en proyectos múltiples, contradictorios y en permanente confrontación, negociación, consenso, fragmentación y composición”* (Rosales Ayala 1998:34)

1.4.- Ideología e identidad

Según Therborn (1991:1), la ideología constituye un ordenador de la acción social y está entrelazada estrechamente con las redes del poder. El autor sostiene

que la ideología participa en la organización, transformación y conservación de las estructuras del poder al interior de la sociedad

La ideología no cumple solamente una función social exterior al individuo e independiente de él, sino participa, además, en la construcción de su conciencia, de su "ser-en-el-mundo" inmerso en una estructura sociocultural. La ideología influye de este modo también en formas de vida reales, posibles y pensables.

Siguiendo a Therborn (1991:15-16), el sujeto surge dentro de un proceso de sometimiento y cualificación. En este proceso, los individuos desarrollan una serie de habilidades, capacidades y actitudes que les permiten asumir determinados roles dentro de un orden social establecido con anterioridad, sin que esto de por sentado un proceso de determinación ciega de los individuos por parte del orden social. En el proceso de sometimiento-cualificación, las ideologías juegan un papel clave ya que delimitan conceptualmente el universo social de los sujetos, su campo de acción, los aspectos éticos de su interacción y sus posibilidades de cambio. Therbon (1991:15s) diferencia al respecto tres momentos de intervención ideológica: (a) Afirma que las ideologías informan a los sujetos acerca de lo que existe mediante una serie de enunciados en torno a las cualidades y características esenciales de los diversos tipos de individuos (hombres-mujeres; niños-adultos; jóvenes-ancianos; sanos-enfermos, etcétera), grupos sociales, sociedades y culturas así como del mundo natural. (b) Sostiene que las ideologías orientan a los individuos acerca de lo bueno, correcto, bello, justo introduciéndolos, de este modo, a la normatividad existente. (c) Argumenta que las ideologías demarcan, de igual manera, los límites normativos y cognitivos de la existencia humana con lo cual establecen los cambios pensables, el universo de las esperanzas, las utopías, ambiciones y temores

Las ideologías no constituyen solamente marcadores de la acción social del sujeto sino estructuran, asimismo, su subjetividad: intervienen en la construcción de significados ligados en torno a la pertenencia del sujeto a un mundo concreto mediante discursos mitológicos, religiosos y morales (*ideologías de tipo inclusivo-existencial*); aportan material discursivo que interviene en la identificación del sujeto con un mundo social concreto (*ideologías de tipo inclusivo-histórico*); brindan una orientación para que el sujeto encuentre y se apodere de una posición concreta aunque no necesariamente estable durante todo el transcurso de su vida mediante discursos en torno a la masculinidad, femineidad, religiosidad, etcétera (*ideologías de tipo posicional-existencial*). Finalmente, las *ideologías de tipo posicional-histórico* brindan a los individuos una orientación como integrante de diversas micro estructuras sociales que se han desarrollado en el transcurso de la historia (estructura de familia y linajes; estructura y particularidades de una comunidad cultural determinada, etcétera) (Therborn 1991:19-22).

Habermas (1992:92) resumió esta idea en las siguientes palabras: “...las ideologías... tienen por misión procurar un equilibrio a la diversidad estructural que existe entre la identidad colectiva, adherida a un estado en concreto, y las identidades del yo, desarrolladas en el marco de una comunidad de signos universalistas”. Las ideologías representan, por ende, el momento mediador entre el ‘yo’ y los ‘otros’.

Si el individuo construye y reconstruye su identidad con ayuda del universo simbólico es posible afirmar que las ideologías se encuentran en todo el espacio y en todo tipo de relación social. Es decir, no se limitan al mundo externo sino operan, asimismo, desde el interior de los sujetos. Le ayudan al actor a elegir los discursos más convenientes, a comportarse de una manera u otra y a comunicarse. Al mismo tiempo, las ideologías juegan un papel en la preservación de la identidad. Al respecto, Aguado y Portal (1992:47) afirman que “sin ideología no hay identidad...reproducir una identidad particular implica tener un lugar desde donde

apropiarse de y ordenar la experiencia vivida." Las ideologías representan pues el "instrumento para el tamiz" de la experiencia que el individuo acumula y elabora acerca de sí mismo, de su mundo social y de su entorno natural. Las ideologías median entre lo individual y lo colectivo, es decir, entre la sociedad/cultura y el sujeto(Aguado y Portal 1992:63).

Si las ideologías expresan un conjunto de creencias, parámetros de acción y valoraciones de un grupo de actores sociales, que influyen las acciones de los individuos, es posible afirmar que son instrumentos de control y de dominación al igual que de resistencia. Consecuentemente, las ideologías refieren a intereses, relaciones y estructuras de poder.

La "eficacia simbólica" de la ideología consiste en su "capacidad de múltiple interpelación" ya que los mensajes que se transmiten, se descontextualizan y se recontextualizan a partir de la forma en que el actor social ordena la experiencia de la vida. (Aguado y Portal 1992:66) Cada proceso simbólico es interpretado por los individuos sociales de forma diferente, no obstante, se enmarca en un mismo radio ideológico dentro de una sociedad.

Ahora bien, al hablar de ideologías en plural, descartamos la existencia de una sola ideología; partimos más bien de un universo donde circulan y se entrelazan múltiples discursos que son "*producidas, transmitidas y recibidas en situaciones sociales concretas.*" Las ideologías "*coexisten, chocan, compiten, se superponen, se influyen y se contaminan.*" (Therborn, 1991: 63)

De esta forma concluimos que ideología, cultura e identidad son componentes muy importantes de la vida social, que están entrelazadas y que deben regenerarse constantemente por los actores. Es imposible hablar de identidad sin referirse, de forma implícita o explícita, a la cultura y la ideología de

un pueblo, grupo social o individuo. En caso contrario, el concepto de identidad quedaría parcial y vacío.

1.5.- Identidad y cultura

Todo tipo de ideología e identidad forma parte de un marco contextual preciso y concreto: la cultura. Como cultura entendemos un conjunto de redes simbólicas existentes al interior de un grupo social. Dependiendo de la conformación concreta de los diversos sistemas simbólicos, un mismo fenómeno puede ser interpretado de manera variada. .

Sería equivocado pensar una relación de dependencia o determinismo entre la cultura y las identidades. Ambas se estrechan de forma permanente. Al cambiar el espacio simbólico de forma constante, se genera un proceso de reformulación identitaria. Pero también es posible que en ciertas circunstancias, los mismos procesos identitarios conduzcan a un individuo a romper con su contexto cultural y a trasladarse a otro.

La organización de la cotidianeidad de un grupo social es influida por diversas áreas de su cultura, como por ejemplo, por las tradiciones y costumbres, los sistemas de valores y las cosmovisiones. El conocimiento de las diversas áreas del saber social no sólo ayuda al individuo a orientarse dentro de su mundo particular sino también a comunicarse con los demás, a resolver, de manera particular, problemas y a detectar sus particularidades propias. Estos procesos dan lugar a la formación de identidades individuales y colectivas.

Por otra parte, la organización de los procesos culturales, las prácticas tradicionales y las costumbres otorgan a los grupos e individuos un espacio de

identificación permanente que, de forma no explícita, se instala en su interior donde permanece durante mucho tiempo aunque el individuo haya salido de su entorno cultural. Así, muchos migrantes siguen conservando ciertos valores culturales de su comunidad de origen que les brindan un sentimiento de pertenencia y que, por ende, dan vigencia a la identificación con su cultura.

Para el análisis de las formaciones identitarias, la memoria colectiva de un grupo sociocultural *“representa... un marco de referencia, conformado por símbolos...”* En el caso de los grupos campesinos en México, la representación de los espacios generacionales es de suma importancia ya que, por una parte, la reinterpretación de los procesos socioculturales y sociohistóricos son visibles, a menudo, solo de una generación a otra y, por otra parte, las relaciones integracionales guardan gran importancia en la transferencia del saber cultural. Aguado y Portal (1992:72) mencionan que *“la significación cultural se consolida y se reproduce de generación en generación mediante mitos, tradición oral, tradición escrita y rituales, es decir, requiere recrearse para que no deje de ser significativa.”*

La cultura no es estática sino se transforma de diversas formas y en diferentes ámbitos: *“la cultura se va transformando en el tiempo y esta transformación se socializa y se recrea mediante la incorporación de lo nuevo a las estructuras significativas...”* (Aguado y Portal;1992:72) Cada generación realiza nuevas aportaciones a diferentes fenómenos culturales o sociales que se adoptan de forma espontánea a la tradición ya establecida. La tradición cultural afirma su vigencia resignificando tales fenómenos. Esta situación posibilita que tradiciones de tiempos muy remotos subsistan dentro de nuevos marcos de significación.

En resumen: la cultura constituye el espacio normativo y conceptual de un grupo. En ella se guardan los saberes que aprovechan los individuos cotidianamente. Estos conocimientos básicos orientan las formas de interacción y

estructuran los estilos de vida. No obstante, la cultura no es una telaraña 'pegajosa' que encierra a los individuos en un solo modo de ser, pensar y razonar.

La cultura es, asimismo, el medio y el espacio para la construcción de la identidad. Ella da pie a la formulación y reformulación de la identidad dentro de la cotidianidad. Un ejemplo claro representan las expresiones estético tradicionales que describen el sentir cultural del grupo productor en un momento determinado y que constituyen elementos esenciales del autorreconocimiento de un grupo como una entidad 'homogénea,' y del individuo como parte de este grupo. Estos saberes compartidos y practicados conjuntamente otorgan sentido social e histórico a los acontecimientos cotidianos.

1.6.- Cultura, ritual e identidad

En este apartado nos enfocaremos en un solo elemento cultural: el ritual y su relación con la construcción de las identidades. Seguiremos los planteamientos de Aguado y Portal.

A través de los rituales se recrean sucesos pasados que tuvieron y siguen teniendo un significado cultural pronunciado para un grupo social particular. El ritual refiere a un acontecimiento de gran trascendencia para la vida del grupo social tanto en el pasado como en el presente, ya por su bienaventuranza, ya por el trauma que causó a la comunidad en el pasado. Los ritos constituyen una forma cotidiana para exteriorizar el sentimiento más profundo del pueblo. *"El ritual tiene, .. la cualidad de sintetizar en una sola práctica lo colectivo y lo individual... todo ello organizado como un sistema de comunicación... que almacena y transmite significados en códigos que interpelan consciente e inconscientemente a los individuos que en el participan... los mensajes tienen que significar en un doble sentido, hacia 'atrás', ... pero mirando hacia*

'adelante', donde el presente tiene que incorporarse para que los individuos puedan actuar en él y comprenderlo." (Aguado y Portal 1992:85) En ellos se cristalizan las identidades sociales

Según ambos autores (1992: 77), el ritual se enmarca en dos tiempos: el cronológico que determina la realización del acontecimiento; y el circular dentro del cual se reproduce la acción ritual.

El ritual expresa un tipo de memoria histórica colectiva, donde la cultura es vista como un proceso histórico concreto. *"El ritual recrea el pasado, el presente y el futuro en un mismo momento, pero resignificándolos continuamente, uno en función del otro, todos con relación al presente ... esta integración y refuncionalización de tiempos cronológicos en la conformación de la identidad social es la contrastación entre el tiempo astral y el tiempo social."* (Aguado y Portal 1992: 78) El ritual es la forma en la que los individuos se apropian de la experiencia colectiva conjuntando y conjugando símbolos culturales.

El rito se compone de un sinfín de símbolos los cuales refieren a un proceso histórico y a la realidad actual. No obstante, no se trata de un discurso cerrado y terminado o de una gramática concluida. Al contrario, puede ser leído e interpretado de variadas maneras lo que da lugar a múltiples reinterpretaciones dentro de un mismo espacio cultural. Esto significa asimismo que el rito no constituye un espacio cerrado a innovaciones a pesar de contar con una estructura semicerrada. Es adaptado siempre a nuevos contextos. Su evolución refleja los cambios tanto identitarios como culturales que sufren individuos y grupos en el transcurso del tiempo.

Los rituales no son necesariamente de corte religioso, ni sacros; pueden tener tintes paganos o cotidianos, pero se distinguen de otras prácticas culturales

por dar sentido de orden e identidad a un grupo específico en un determinado momento histórico.

En síntesis, el ritual forma parte de la organización social de un grupo sociocultural. La práctica ritualística es interiorizada de forma temprana en el individuo como parte su socialización. De este modo, el individuo se incorpora participando en la sociedad y en la cultura, al tiempo que inicia la construcción de su identidad. El rito juega un papel importante dentro de este proceso ya que le abre la puerta hacia los otros, hacia la comunidad y hacia sí mismo.

SEGUNDA PARTE

**PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE
CULTURA**

2.1. Un acercamiento al concepto de cultura

El concepto de cultura es polisémico. Los más diversos pensadores se han ocupado de ella desde sus respectivas disciplinas, teorías sociales, epistemologías y ontologías. Cada uno define, de forma ideal, el término 'cultura'. Para Villoro (1998:15) la cultura " *...es continuidad: peso de los acontecimientos pasados en el presente: tradición. Pero también es proyecto elección de fines y valores que dan sentido a la acción colectiva*" Traspasa las fronteras generacionales y persiste a través del tiempo y de la historia de cada grupo (Murdock 1997: 18). Según John Beatti (1986:36), la cultura refiere a " *...actividades humanas que no son instintivas, sino que se aprenden y se transmiten de generación en generación* " Siguiendo a Samuel Ramos (1998:22) la cultura está basada en acontecimientos estrictamente humanos y se vincula con las relaciones sociales. Por lo mismo, " *la cultura no es un proceso determinado genéticamente*" y trasciende de generación en generación.

A pesar de las diferencias conceptuales, la mayoría de los autores concuerda en que la cultura refiere a una determinada forma de vivir dentro una organización social. Al respecto Rodolfo Stavenhagen (1997:21-22) sostiene: " *Cultura es el conjunto de actividades y productos materiales y espirituales que distinguen a una sociedad determinada de otra*". Por ello, todo grupo social cuenta con una cultura específica que representa " *...un conjunto de respuestas colectivas a las necesidades vitales*" (Margulis 1997: 41) La cultura integra tanto las formas de integración sociales y la organización social en todos sus aspectos, como la cosmovisión, los modelos de percepción y expresión, los mitos y tradiciones, la estética, las formas de la intersubjetividad al igual que las instituciones políticas, económicas, jurídicas, religiosas (Margulis 1997:41).

En fin, la cultura se inscribe en la cotidianeidad de un determinado grupo social, es decir, en sus procesos de consumo y de creación. Alude pues a una "*...realidad que nos envuelve...*" (Leñero, 1995:27-28)

Por otro lado la palabra cultura es referida también por los 'actores reales'. El significado que le atribuyen, refiere a su búsqueda de una definición de sí mismos y de su entorno. Estas definiciones aluden al momento socio-histórico en que están inmersos.

Todos y cada uno de los individuos que viven en sociedad pertenecen a una cultura determinada que constituye un gran espacio simbólico que detenta las múltiples formas en que los actores se apropian de su entorno de su entorno geográfico, histórico y social. La cultura guarda las interpretaciones de los fenómenos que se presentan en el acontecer cotidiano y que marcan las líneas de referencia que inciden en el comportamiento y en las relaciones de los individuos. Las diversas interpretaciones que elaboran los integrantes de una comunidad cultural, conforman un bagaje de referencia que forja el proceso sociocultural tanto de los individuos como del grupo, y que se expresa en la estética, la política y en lo social.

Pertenecer a una misma cultura no significa que todos los individuos interpretarían un acontecimiento de la misma manera. Al contrario, el universo simbólico de una cultura permite la construcción de una gran gama de respuestas posibles al interior del grupo. La respuesta precisa que adopta un actor se explica por la singularidad de su vida, su pertenencia a una familia concreta, a un grupo social y étnico, a un género y una religión, para citar algunas variables, que en su conjunto precisan la biografía de cada individuo dentro de un grupo sociocultural.

Algunos científicos sociales sostienen que "...la idea de que la cultura es todo aquello creado (cultivado) por el ser humano, resultado de su acción histórico social, como respuesta a las necesidades de las diversas colectividades específicas" (Leñero 1995:28) Por ello, no tiene sentido diferenciar entre culturas superiores o inferiores ya que los procesos socio históricos de cada grupo cultural son diversos.

Dentro del proceso social de la cultura, Leñero enfatiza dos momentos de gran importancia: la internalización y la externalización de la cultura. Ambos procesos refieren al sujeto y a las relaciones intersubjetivas dentro de un grupo social. La internalización refiere a procesos de aprendizaje inducidos tanto por el individuo en función de sus experiencias como por el grupo. La externalización de la cultura alude a la reproducción de los estándares y patrones culturales apropiados dentro de la socialización cultural.

La cultura no es independiente de las relaciones de poder entre los individuos y los grupos. Es más: el poder se plasma en la cultura y la estructura. Bonfil Batalla (1997:81) distingue en este sentido entre cultura autónoma, impuesta, apropiada y enajenada. Una cultura es *autónoma* cuando sus integrantes deciden sobre sus propios elementos culturales, cuando son capaces de producirlos, usarlos y reproducirlos. En cambio, cuando una cultura ha sido *impuesta*, ciertas formas simbólicas no fueron introducidas por la voluntad y la decisión del grupo sino por un grupo externo a través de la fuerza y como parte de un proceso de dominación. Al recurrir a los elementos simbólicos impuestos, el grupo subordinado reproduce constantemente las relaciones de subyugación. Existe asimismo la posibilidad de que un grupo social integre a sus esquemas interpretativas, perceptivas, productivas y estéticas elementos simbólicos que se originaron en otras culturas. En este caso estamos ante una cultura *apropiada*. En el caso de la cultura *enajenada*, los elementos culturales son propios del grupo que los sostiene, sin embargo, ya no dependen de su decisión.

Una asimetría en cuanto a las relaciones de poder supone, asimismo, la diferenciación entre culturas subalternas (identificadas, a menudo, con las culturas populares) y las hegemónicas que refieren a expresiones simbólicas cuya importancia no se da en función de su distribución masiva sino más bien por su relación con las clases pudientes y políticamente influyentes y criterios de 'superioridad-inferioridad'. A diferencia de las culturas populares, las hegemónicas cuentan con un aparato institucional que promueve su universo simbólico fuera del espacio social del grupo social que sustenta. Estas políticas tienden a introducir la cultura hegemónica en todos los rincones de un país lo que refleja las tendencias uniformizadoras y homogeneizantes de las políticas culturales que, por lo común, respaldan el proyecto político de nación de un grupo social numéricamente minoritario.

El proyecto política de la cultura hegemónica se respalda a través de la estigmatización de las culturas populares como inferiores, arcaicas y por su ligazón a la ignorancia. Esta categorización pretende quitarle validez. En cambio, la cultura hegemónica se da el imagen de 'cultura', 'erudita', 'progresista' y parte de una cultura más global y cosmopolitana. Es la cultura de los conquistadores, de los gobernantes españoles y criollos y de las élites mestizas que rigen, en la actualidad, el destino de la economía y de la política. Ellos se identifican con la cultura occidental y la promueven a nombre de la civilidad, el progreso y el bienestar.

Algunos grupos populares han opuesto resistencia a su integración al régimen cultural dominante. Con frecuencia, su resistencia ha sido minimizado o invalidado por la cultura hegemónica. Sin embargo, con más frecuencia, la cultura dominante ha logrado penetrar a las culturas populares para transformarlas y estandarizarlas. El encuentro entre estas culturas no se rige, por lo tanto, por un proyecto de integración y aceptación mutua sino de exclusión y aniquilación a

favor de la otra aunque esto sea a largo plazo. Stavenhagen (1997:24) observa con razón que: "*Prácticamente no existe hoy en día culturas étnicas minoritarias que no hayan absorbido distintos elementos de las llamadas culturas nacionales...*" El resultado de esta integración cultural es el surgimiento de una cultura de masas que "... *toma productos de la cultura popular, los coloniza, y los incluye en un nuevo discurso, los convierte en mito*" (Margulis, 1997:47 -48).

La geografía mundial se caracteriza por una organización territorial entre países y naciones. Para Villoro (1998), la nación refiere a un conjunto de grupos dentro de un territorio políticamente delimitado que gira en torno al estado como centro político-administrativo que organiza, estructura y cohesiona este complejo heterogéneo. Una parte esencial del proyecto de nación conforman ciertos símbolos cívicos cuya promoción y circulación busca crear y fortalecer la formación de una conciencia nacional, es decir, una identidad de los sujetos como miembros de la nación. Por lo general, la construcción de la nación se pretende legitimar por medio de un origen común y de una serie de acontecimientos históricos estilizados como sucesos relevantes de la experiencia histórico-política pasada del 'pueblo'. El proyecto de nación depende de que los diversos grupos socioculturales integran estas narrativas políticas, históricas y cívicas a su universo simbólico. Sólo así es posible el surgimiento de un 'pueblo' con una identidad nacional y de una nación que se reconoce en sus "costumbres y sus creencias colectivas" (Villoro 1998: 16).

El concepto de nación supone, por consiguiente, la adhesión de diversos grupos socioculturales a un conjunto limitado de símbolos en común sin que por ello los diversos grupos tendrían que renunciar a su cultura particular. Visto así, el concepto de nación no significa, necesariamente, uniformidad cultural sino es compatible con el reconocimiento de la diversidad cultural. Sin embargo, una nación no se constituye por 'inercia propia' sino por una voluntad política. Por lo tanto, una nación gira en torno a dos variables: (a) el interés de un grupo

sociocultural en particular por constituir una nación; (b) un centro organizador que se encarga de la puesta en marcha y consolidación del proyecto político. Esta tarea se ha asignado al Estado.

El Estado representa el órgano de poder que organiza y establece las instituciones económicas, políticas, culturales define el rumbo de la nación. Por consiguiente, cumple una función clave en el desarrollo de la nación. Históricamente se ha visto que no todos los grupos socioculturales acceden a este órgano central de la misma manera y en las mismas condiciones. Se infiere, por lo tanto, que el proyecto de nación promovido por el Estado no es un proyecto de todos sino de sólo algunos grupos socioculturales y porta las matices de sus intereses específicos. De este modo se puede concluir que el proyecto de una cultura nacional no refleja ya la diversidad de conceptos y concepciones sino la visión de unos cuantos. Más aún, la diversidad se convierte, desde la perspectiva de los gobernantes, en un obstáculo de la modernidad que se pretende superar mediante políticas que buscan fortalecer la 'cultura nacional' (Colombres 1997:130). Esta cultura nacional, empero, es, hasta cierto grado, una ficción que implica consecuencias graves para las culturas subordinadas.

El proyecto de nación dominante es en sí contradictorio ya que topa constantemente con los derechos que la nación y el Estado otorgan, a través de la Constitución, a sus integrantes, como por ejemplo, el derecho de cada ciudadano a la cultura. Bonfil (1991:110) observó acertadamente al respecto que: "*...el derecho a la cultura es el derecho al ejercicio de la cultura propia. ..a la creación*". El derecho a la propia cultura significa el derecho a la diversidad cultural. Este derecho se inhabilita, por lo menos parcialmente, al intentar de establecer una cultura nacional desde la perspectiva de un solo grupo sociocultural. En cambio, el reconocimiento de los derechos culturales de los individuos obliga a reconocer y respetar sus diferencias étnicas, sociales y culturales.

Admitir la existencia de una diversidad de culturas dentro de un territorio nacional pone en duda la legitimidad de proseguir un proyecto nacional de tipo homogeneizante tal como se sigue practicando en la actualidad.

Ahora bien, la cultura no es un estado de ser sino un proceso. Si bien algunos símbolos, concepciones y momentos de la práctica vital pueden perdurar durante generaciones y siglos, siendo la cultura una práctica interpretativa dentro de un entorno sociopolítico y económico cambiante las manifestaciones culturales y los significados construidos varían lento pero persistentemente. A menudo ni los mismos integrantes de una comunidad cultural están conscientes de este proceso transformador que a menudo resulta de tal sutileza que los cambios en las formas y estilos de vida, los modos de pensamiento y de interacción quedan desapercibidos. Por otra parte, el concepto de permanencia y de la inamovilidad de la esfera cultural por parte de los individuos se explica asimismo por la oleada de crisis, rupturas y transformaciones bruscas que experimentan los individuos en la esfera social y económica y que obligan, a menudo, a cambiar dentro de poco tiempo el lugar de residencia, el lugar y el tipo de trabajo y el estilo de vida. El enraizamiento en un universo cultural determinado contrarresta y mitiga, hasta cierto grado, el efecto del desenraizamiento social y económico que un individuo puede sufrir en determinado momento de su ciclo vital. De ahí se desprende la importancia de la cultura en la construcción identitaria. Las tradiciones culturales adquieren, en este proceso un significado particular ya que parece oponerse, ante los ojos de los individuos, a los cambios bruscos y rápidos en otras esferas de su vida. A menudo, los individuos intentan incluso de reforzar e intensificar la tradición cultural en momentos cuando su vida material y su subsistencia se vuelven inciertos.

2.2. La cultura popular

Según Bonfil Batalla, el término de cultura popular empezó a circular a nivel discursivo desde mediados de la década de los setentas cuando el Estado creó, dentro de la Secretaría de Educación Pública (SEP) un en los años de 1976 y 1977 relacionado con algunos proyectos gubernamentales y un nuevo departamento llamado "*Departamento de Culturas Populares*"¹.

Al hablar de una cultura popular se da, implícitamente, por sentado la existencia de una cultura no-popular, la cultura de una élite. Esta clasificación de las culturas se liga de manera estrecha a la división social en clases y a la distribución asimétrica del poder. La división misma obedece a la asimetría sociopolítica ya que refleja la visión de 'los de arriba' hacia 'los de abajo' (Margulis 1997:44).

No obstante, el concepto de cultura popular ha encontrado amplia aceptación entre académicos y políticos aunque las definiciones varían necesariamente. Stavenhagen (1997:26) afirma que la cultura popular refiere a los "*procesos de creación cultural emanados directamente de las clases populares, de sus tradiciones propias y locales. ..la cultura popular es cultura de clase, es la cultura de las clases subalternas. ..*" Lara Figueroa (1993:67) la describe como "*aquellas manifestaciones que se desarrollan en le seno de un pueblo y que poseen características propias por los procesos históricos y sociales que las determinan. ..*"

La polarización entre cultura popular y cultura de élite refiere, al mismo tiempo, a diferencias sustanciales entre grupos y clases sociales dentro de un

¹ Perez Ruiz, Maya, (1999) "Aportaciones de Guillermo Bonfil al concepto de lo popular" en Nueva Antropología #55, UAM, CONACULTA, INAH, PYV.

mismo territorio nacional. Las disimilitudes y disparidades refieren tanto al campo económico (formas de trabajo y de reproducción), modelos de interacción social, estructuras políticas, acervos de conocimientos, campos de experiencia, formas y estilos de vida y pautas de expresión simbólica, para mencionar solamente algunos campos(Ortega Chávez, 1988:15-16). Desde la perspectiva de 'arriba', estas diferencias denotan inferioridad, dependencia, poca evolución y poco cambio.

Además, tomando en cuenta que el pueblo es una abstracción de una sinfín de formas de vida y tradiciones culturas, la integración de la enorme diversidad sociocultural dentro del término de 'cultura popular' (González, 1994:28) se justifica sólo por una característica en común de los grupos vertidos en este contenedor conceptual: su no-pertenencia a y su distancia de la élite sociocultural.

Se observa, pues, que 'la cultura popular' es la construcción de un grupo cultural en el poder. Por lo mismo carga una serie de procesos ideológicos y estructuras jerárquicas que imprimen a lo 'popular' un significado peyorativa.

Según Cirese (1997), la asignación de una supuesta inferioridad de los grupos oprimidos por los dominantes no se sostendría en la vida sociocultural sin la organización del consentimiento de los grupos 'inferiores'. Ellos mismos interiorizan y reproducen los discursos estigmatizantes lo que equivale a aceptar la minimización de su cultura al igual que el planteamiento de inferioridad. De este modo recrean también las asimetrías culturales y la pretensión de los grupos dominantes de ser portadores de la única cultura que no tiene adjetivos y que pretende ser, por lo mismo, la única cultura 'verdadera'.

Distanciándose de esta visión ideológica y política de las diversas culturas, Margulis considera que la cultura popular refiere a un sistema de respuestas creadas por los sectores 'populares' frente a sus problemas y necesidades

cotidianas (Margulis 1997:44). Las experiencias y saberes acumulados continuamente, y generalizados a través de "creencias comunes" constituyen productos culturales útiles y reconocidos como propios que propician, por su parte la capacidad creadora del grupo (Margulis 1997:25). Al compartir este universo simbólico integrado por interpretaciones, valoraciones y orientaciones de acción con otros individuos, surgen procesos de identificación, de "...*solidaridad, un lenguaje de un cúmulo de símbolos, que permiten avanzar en la toma de conciencia y en la acción*" (Margulis 1997:46).

Esta cultura popular no tiene que ver con las 'bellas artes', con la 'gran literatura universal', con la ciencia y la filosofía. No obstante, es escenario de una gran producción musical, una constante re-inención del mundo a través de los cuentos y la poesía y espacio de reflexión. Empero, por no ajustarse a los estrechos parámetros culturales de los grupos dominantes, es decir, por su otredad, la cultura hegemónica demerita la existencia de las expresiones populares. Esta valoración se ha impreso en los presupuestos culturales de los gobiernos federal y estatales donde a la cultura popular se le asignan muy pocos recursos frente a las 'bellas artes'.

Por otra parte es preciso hablar de culturas populares ante la diversidad de sistemas culturales presentes en el 'pueblo'. Los esfuerzos académicos por clasificar esta diversidad no logran captarla en toda su magnitud. Tal es el caso de Lara Figueroa quien propone distinguir entre cultura popular tradicional, cultura proletaria, cultura campesina, y cultura de imposición. Cada cultura es asignado a un referente sociocultural preciso y cuenta con características propias. En el presente estudio nos interesa particularmente la cultura popular tradicional que es descrita por Figueroa (1993:65) como el "...*legado oral, vigente y colectivizado. ..*". Esta parte de la cultura popular se encuentra en constante discordia con la cultura dominante.

A pesar de su supuesta inferioridad frente a la cultura hegemónica, ciertos elementos de la cultura popular, como por ejemplo el folklore, son proyectados en el ámbito internacional por los sectores hegemónicos como la 'esencia' de México, sin que este discurso orientado al exterior afecte la reproducción del discurso inferiorizante en el interior.

2.3. El folklore

Martínez Fure (cit. en Chang Vargas, 1988:66) considera al folklore como "*la cultura de un pueblo transmitida generalmente por medio de la transmisión oral, usos y costumbres de un grupo humano donde se reflejan sus vivencias, gustos, aspiraciones, concepción de vida y de la muerte. ..las formas de construir y adornar sus viviendas. ..los remedios y las comidas caseras, el arte popular, las creencias y las supersticiones, la mitología, la música, danzas, fiestas y trajes tradicionales...*" Según Alberto Cirese (1997:17), el folklore "*denomina el conjunto de hechos culturales pertenecientes a los estudios evolutivos más remotos y muy en especial al conjunto de hechos llamados 'espirituales' , vinculados a las tradiciones orales en contraposición a aquellos pertenecientes a la llamada ' cultura material' . ..*"

El folklore forma parte de una determinada tradición cultural y es transmitido comúnmente por vía oral de una generación a otra dentro de un área geográfica precisa. Guevara (1976:15 -16) resalta, además, su carácter funcional no sistémico, colectivo, y espontáneo y anónimo (se desconoce el autor de toda práctica cultural espontánea). Podemos concluir que los hechos folklóricos son fenómenos colectivos y vigentes aunque reinterpretados continuamente por parte de la colectividad que los sustenta. De este modo, las prácticas folklóricas se renuevan de manera constante; situación que permite su adaptación a las

necesidades e inquietudes del grupo y a los cambios socioeconómicos y culturales que sufre. Por lo mismo el folklore refiere a acontecimientos completamente empíricos y no institucionalizados. (Lara Figueroa 1976:58; Cortazar en Guevara 1976:16) y se opone a lo oficial y a lo libresco: "*..el folklore es del pueblo y para el pueblo*" (Chang Vargas 1988).

El folklore es una expresión cultural dinámica aunque los cambios no son siempre perceptibles. Para Leonel Duran (1997: 77), el folklore "*refleja un pensamiento vivo, una mentalidad compleja, una multitud de creencias y prácticas diversas*" Algunos autores como Darío Guevara (1976:26) identifican el folklore como el "*...eje sustantivo de la tradición*" cuyas raíces se remontan a un pasado muy alejado del momento actual.

Entre las manifestaciones folklóricas se cuentan la danza, la música, la indumentaria, las tradiciones, las fiestas y aquellos fenómenos culturales que surgen de manera anónima y espontánea (Paulo de Carvaho Neto cit. en Guevara 1977:16) al igual que las concepciones del mundo y de la vida del pueblo (Gramsci en Cirese 1997:37).El folklore se asienta en ciertas formas de pensamientos, mentalidades, creencias y prácticas diversas.

Los cambios observados en diversas expresiones folklóricas llevaron a algunos autores a diagnosticar un proceso de "desfolklorización" atribuido a las influencias culturales que "*anulan la tradición popular y liquidan. ...a determinadas ramas del folklore...*" (Guevara 1976:33). Sin embargo, hablar de una desfolklorización sólo es posible desde una visión estática del folklore, perspectiva que se opone diametralmente a la definición de este fenómeno como un proceso en constante proceso de resignificación que versa sobre las presiones adaptativas que los diversos grupos sociales enfrentan al interactuar con miembros de otras culturas. Estos encuentros motivan a veces la integración de nuevos símbolos

importados desde otros contextos culturales. Lo anterior no conlleva a la anulación de tajo de los hechos folklóricos como tales. Más bien, el sincretismo constituye una vía importante para la sobrevivencia de la tradición cultural.

Por otra parte son innegables los intereses e intentos de ciertos grupos o personas ajenos a la tradición cultural, que intentan apropiarse del folklore. Este proceso se conoce como la 'folklorización' y alude a las diversas adaptaciones, modificaciones e innovaciones de las prácticas folklóricas por actores extraños al contexto de la cultura popular que sustenta la tradición folklórica.

La folklorización transgversa los elementos de la tradición folklórica (mayormente en el área de expresiones de la danza, la música, la indumentaria, los cantos, etcétera) con el fin de utilizarlos en la "industria cultural" (Ortega Chávez 1988:19) La folklorización refiere, pues, a espectáculos que pretenden representar lo original del hecho folklórico en escenarios o espacios de consumo cultural artístico. Se desprende que bajo estas circunstancias, la tradición se descontextualiza, se desvirtúa y se convierte en un mero acto escénico sin ningún vínculo acorde con el fin del hecho folklórico dentro de su contexto. El folklore (por ejemplo el mexicano) se convierte, por ende, en un estereotipo, un cliché desvinculado por completo de la realidad sociocultural.

En síntesis: el folklore retoma partes de la cultura tradicional. Refleja acontecimientos de la vida cotidiana que alcanzaron un significado importante para los habitantes de un determinado espacio geográfico. Empero, el folklore es un fenómeno en constante cambio debido a los continuos procesos de resignificación y por la adaptación a nuevos procesos socioculturales en parte ajenos al mismo ámbito. El folklore refiere a representaciones anónimas tradicionales que se transmiten de generación en generación. A pesar de los procesos de modernización muchos fenómenos folklóricos han sobrevivido

aunque su significado y su impacto en la vida cultural se haya modificado. Tal es el caso de los cambios de la indumentaria por ejemplo.

En la actualidad, el folklore sigue siendo un fenómeno vivo y vigente en muchas de las áreas geográficas apartadas de las grandes ciudades, donde las comunidades conservan sus tradiciones a pesar del contacto con el mundo moderno. La conservación de los actos folklóricos se liga a identidades muy arraigados en las culturas locales. Sin embargo, los hechos folklóricos son resignificados y particularmente modificados por sus usuarios que a veces, ya no viven en su comunidad de origen pero que siguen identificándose con su tierra. Un ejemplo constituyen las fiestas patronales celebradas, organizadas y financiadas tanto por los lugareños como por aquellas personas y familias que migraron a otros estados, a la ciudad o a los Estados Unidos. Al regresar a las fiestas, participan en danzas, en la música, o, simplemente se divierten como participantes observadores.

2.4.- Cultura, territorio e identidad

Gilberto Gimenez (1996) menciona que el territorio es el marco de la acción social, por lo tanto el escenario de la cultura. Dado que toda cultura significa al espacio, un territorio determinado puede ser el referente de varias significados. El territorio puede ser visto "*como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socioterritorial, etc.*" (Pillegrino y Delaliu cit. en Giménez 1996:11)

El territorio es ya de por sí mismo un símbolo que proporciona a sus habitantes un sentimiento de seguridad y protección al igual que una identidad. La cultura se inscribe pues en el territorio y se objetiva en él (Giménez 1996: 14). A

menudo, el territorio adquiere un significado 'cuasi -sagrado' con un alto nivel simbólico.

El territorio se liga con aspectos socio-culturales, con las tradiciones y los momentos históricos. Por ejemplo, las fiestas patronales, los ritos, la lengua y sus características regionales al igual que las expresiones estético tradicionales (la música, la danza, la vestimenta tradicional, etcétera) no se comprenden sin referencia al territorio. Por lo tanto, *"el territorio puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y de apogeo afectivo, y sobre todo como símbolo de pertenencia socio -territorial"* (Giménez 1996:15)

A pesar de los movimientos migratorios en la actualidad, muchos migrantes no han perdido su identidad socio-territorial. Este sentimiento de pertenencia persiste incluso en áreas geográficas alejados del lugar de origen de los migrantes ya que no tiene un "carácter totalizante". Más bien, se observa el surgimiento de un sentimiento de múltiples pertenencias que rebasan el carácter meramente territorial (Giménez 1996: 16). La pertenencia socio-territorial refiere más bien a "términos simbólicos expresivos y emocionales" (Giménez 1996:16).

Al abandonar un individuo o un grupo su lugar de residencia no deja atrás también la referencia simbólica y subjetiva del territorio. El territorio resurge constantemente a través de "la comunicación a distancia, la memoria, el recuerdo y la nostalgia". El individuo migrante no se 'desterritorializa' (Giménez 1996:25) Las visitas a los familiares en el lugar de origen, la participación de los migrantes en ciertos ritos y ceremonias, la celebración del día del Santo Patrono, o simplemente, las vacaciones en el 'rancho' o la recreación de las prácticas culturales en el nuevo espacio de residencia constituyen todos acontecimientos que reviven la presencia del territorio en la vida de los sujetos migrados.

Si bien es cierto que la identidad no refiere a un estado de ser congelado en el tiempo sino a un proceso de constante resignificación del si-mismo a partir de la experiencia, no se trata de un movimiento identitario libre y al azar. Al contrario, la cultura constituye precisamente el soporte de este proceso y permite visualizar lo extraño y resignificar las experiencias. Por otra parte, la cultura misma es arrastrada en este proceso de resignificación sin por ello desaparecer. Se introducen en ella cambios adaptativos y se resignifican los símbolos y acontecimientos ya existentes. Sin embargo, la desterritorialización es un proceso extremadamente lento que se refleja en la identidad de los sujetos sólo al cabo de una generación.

2.5.- Expresiones estético-tradicionales

Las visiones y concepciones estéticas populares se plasman predominantemente en la alfarería, la música, la danza, el canto y la indumentaria. Las expresiones estéticas son medio y materialización de valores, de las representaciones simbólicas acerca de la vida y de la "idealidad", de la capacidad creativa y de un sinnúmero de procesos ligados las interacciones de una colectividad (Leñero 1995). Remiten al sentido sensible de un grupo de individuos.

Las expresiones estéticas populares forman parte de un proceso colectivo de creación y recreación del ámbito estético. Las obras artísticas populares (por ejemplo, las artesanías) no refieren a una persona específica, sino siempre al grupo. A diferencia, la creación estética dentro del grupo dominante es resultado de un individuo-creador que plasma su interpretación subjetiva de la realidad en una pintura o en una composición musical o literaria y cuya unicidad y originalidad es celebrada por la sociedad moderna entera.

A través de sus manifestaciones estéticas, las comunidades tradicionales exteriorizan sus problemas, recuerdan sus victorias y disfrutan sus satisfacciones. En este sentido, las expresiones estéticas tradicionales conforman una especie de representación social (Munevar 1988:221) que refieren a las circunstancias del tiempo y del espacio en las que se encuentran inmersos los actores y que se elaboran con referencia a un determinado código sociocultural de comunicación que otorga a estas representaciones un valor, una utilidad y un sentido.

Dentro de los contextos tradicionales, las expresiones estéticas cumplen, además, una función política ya que "*..contienen el comienzo de una toma de conciencia compartida, representan el inicio de posibles formas de acción*" (Margulis 1997:44) Representan, por ende, una confrontación entre las creencias y los actos cotidianos. Por otra parte, las representaciones estéticas son procesos dadores de identidad y de sentido de pertenencia, y reflejan el grado de cohesión sociocultural de un grupo social determinado.

2.6 .Resistencia cultural

Con frecuencia, las administraciones políticas a nivel municipal, estatal o nacional consideran a la existencia de los grupos sociales tradicionales (particularmente, los indígenas y los campesinos) como un problema que se logra resolver solo en la medida de su integración a la modernidad. Para tales fines se han elaborado un sinnúmero de programas y proyectos que pretenden acercar a estos sectores sociales a la modernidad en todos sus ámbitos. Se sobreentiende que por su atraso cultural, la burocracia política no los consulta en cuanto a los programas a implantar y busca establecer consenso con dichos sectores sociales. Por lo mismo, su integración a la "sociedad moderna" ha sido arbitraria y se ha ejecutado bajo una sola visión lo que ha generado, a menudo, nuevos problemas que, en ciertos

casos, han puesto en peligro la sobrevivencia de los grupos sociales. La imposición de semillas genéticamente tratadas, de maquinaria agrícola, la inserción de los productores en un mercado de bienes y consumo que les extrae un parte aún más grande de sus raquílicas ganancias (en caso que las logren) desembocó en nuevas y más fuertes crisis socioeconómicos que obligan a comunidades rurales enteras a buscarse otro sustento económico en la ciudad. Aquellos que se resisten ir se han convertido en los objetos predilectos de campañas de 'educación' de las más diversas dependencias del gobierno y de instituciones de la iniciativa privada. Los medios masivos de comunicación (particularmente la televisión) les ofrecen sus estrategias de 'superación' particulares escenificados en la pantalla por campesinas que se convierten en empresarias urbanas exitosas y ricas. La modernidad se aparece, a menudo, a través del rostro de un pariente migrado y adquiere así un rasgo aún más personal y cercano. En fin, la sociedad moderna se ha ingeniado miles de formas de cómo integrar a estos sujetos a la modernidad neutralizando o aniquilando su propia cultura (Cuevas Molina, 1988:170). Todos ellos se reducen a unos cuantos estereotipos que circulan en los sectores hegemónicos en torno a los grupos campesinos e indígenas.

Los incansables esfuerzos por integrar a las comunidades tradicionales a la modernidad se acompañan por discursos y prácticas que pretenden invalidar las culturas tradicionales. Esta invalidación se efectúa a través de los canales más diversos: el habla (sistema lingüístico) y otros sistemas de signos (cultura material, lenguaje corporal, etcétera). Todos siembran la duda acerca de la validez y la moralidad de determinadas expresiones y prácticas populares y propagan, al mismo tiempo, a la cultura occidental en la punta de la pirámide jerárquica social y cultural (Sieglin 2001).

La respuesta de los grupos marginados ha sido ambigua. Mientras aceptan ciertas ofertas culturales, rechazan a otras (Varese 1988:59). No siempre se sienten

complacidos por los programas de modernización que les provocan, a veces, una angustia de perder su identidad, sus costumbres y sus formas de ser: sentimiento que desemboca en reacciones de resistencia ante la cultura hegemónica (Bonfil Batalla 1988:65). La oposición adoptada resulta a veces más obvia, a veces oculta. En todos los casos representa los intentos de protegerse contra los cambios profundos en la organización de sus vidas, sus relaciones sociales, sus modos de pensamiento. La resistencia desplegada constituye, por ende, un mecanismo de defensa contra la colonización de sus vidas por la cultura hegemónica.

La resistencia influye los procesos identitarios al crear sentimientos de diferenciación respecto a otros grupos socioculturales. El deslinde de los "otros" externos contribuye a la reafirmación de la identidad colectiva y de la vigencia y validez de ciertos grupos y códigos, sistemas de signos y símbolos culturalmente dados. De este modo aumenta la cohesión grupal: arma importante de la resistencia cultural. Gracias a la oposición desplegada, algunos grupos socioculturales han logrado sobrevivir y conservar su cultura e identidad.

No obstante, la resistencia no es sinónimo de inmutación cultural. Los cambios siguen gestándose dentro de los enfrentamientos. La cultura sigue transformándose aunque no necesariamente hacia los rumbos deseados por la comunidad o por las instituciones modernizadoras.

TERCERA PARTE

PERSPECTIVAS TEÓRICAS EN TORNO AL CONCEPTO DE
CUERPO

3.1. Cuerpo, cultura y comunicación

Dentro del devenir histórico, las diversas sociedades se han apropiado de y han desarrollado un sinnúmero de signos y símbolos que conforman un sistema de significación, mismo que puede representarse de forma verbal y no verbal. En este proceso el cuerpo juega un papel importante.

Históricamente, el cuerpo humano ha sido concebido de las más diversas formas: a veces fue visto como un fenómeno diabólico y pecaminoso, a veces como la más grande de las creaciones divinas. Algunos pueblos vislumbraron en él una armonía y estética completas. El cuerpo ha sido igualmente objeto de disputa entre lo bueno y lo malo, entre lo prohibido y lo permisible. Es también el lugar donde se inscribe la etnicidad, la enfermedad, el estilo de vida y la organización del trabajo, el género y la identidad sexual, las creencias, los valores morales, éticos y estéticos, así como las relaciones intersubjetivas.

El cuerpo representa, en suma, un universo simbólico que permite descifrar tanto el pasado histórico como el presente. A su vez, los fenómenos posturales, los gestos y el lenguaje corporal revelan algo sobre la cultura, la identidad de un grupo o individuo, así como sobre factores socioculturales. En el cuerpo se materializa y se articula, de forma no verbal, un discurso. Visto así, el cuerpo es un símbolo y una representación del acontecer cotidiano. Como tal se vuelve signo con cuyo ayuda se pueden elaborar interpretaciones que permiten a un actor social asimilar, apropiarse o rechazar los diferentes fenómenos en una esfera social (Fagetti, 1988:81).

El cuerpo no sólo remite a una persona o a un grupo de individuos (grupo social), sino también a un tiempo y a un espacio sociocultural. “... *el cuerpo es el efecto histórico de determinadas formas de hablar, el resultado de condiciones epistemológicas y políticas institucionalizadas.*” (Maihofer cit op. en Sieglin 1997:285) Los conceptos utilizados por una sociedad para describir al cuerpo, tienen que ver con las formas sociales institucionalizadas, con las estructuras económicas desarrolladas y el sistema de representaciones disponible. Por ello podemos afirmar que “*las descripciones del cuerpo son constituciones socioculturales*” (Sieglin 1997:286).

Desde la perspectiva del individuo, la relación entre cuerpo y mente forma parte de un proceso de autoidentificación: somos nuestro cuerpo. Pero no somos cuerpo del todo, ya que podemos no llegar a identificarnos plenamente con nuestra estructura corporal, aunque, tampoco podemos desligarnos de este. (Baz: 1996:22-27) Al reconocer nuestro cuerpo nos reconocemos a nosotros mismos, así como a nuestro entorno sociocultural, donde se logra la construcción de nuestra propia identidad individual y grupal.

El cuerpo es parte de nosotros mismo. Es el medio por el cual conciliamos nuestro ser con el resto de la sociedad. A través del cuerpo podemos expresar nuestro desacuerdo, nuestra aceptación, conformidad o resistencia. (Pérez 1991:13)

Nuestro esquema corporal se forma en el transcurso de la vida y de las relaciones intersubjetivas. Constituye el resultado de un aprendizaje sociocultural. Aunado a la vivencia corporal dentro de una realidad, el esquema corporal expresa la “*experiencia del cuerpo en el mundo físico (experiencia sensoriales, musculares, ósea, viscerales, etc.)*” (Baz, 1996:41). El cuerpo se caracteriza así por una doble función simbólica: es al mismo tiempo superficie significada y productora de significados.

El cuerpo no es únicamente un ente biológico que se desarrollaría en función de leyes biológicas. Es al mismo tiempo una entidad social: forma parte de una estructura sociocultural que lo guía, modela y que establece parámetros de cómo moverlo y utilizarlo para expresar emociones, expectativas y convicciones. Si bien es cierto que nuestro entorno nos aporta pautas estético-expresivas, no las aplicamos ciega y automáticamente en nosotros, sino las interpretamos e influimos a su vez en ellas (estilos y conceptos comparados). De este modo se puede comprender al cuerpo como introspección y expresión al mismo tiempo. Es un espejo de lo que somos como individuos y como agente social dentro de una cultura y sociedad determinadas.

Así visto, podemos afirmar que en el cuerpo se sintetiza el sistema de “representaciones simbólicas” que expresa aquello que escapa de lo comprensible. (Fagetti, 1996:83)

La expresión corporal forma parte tanto de la identidad de un individuo al igual que de un conjunto social. Por ende, el cuerpo no es únicamente la expresión del si mismo, sino también, la presencia de los otros. Es en el cuerpo “donde inscribimos ese espacio de valores bajo la forma de límites entre lo aceptable y la trasgresión.” (Pérez 1991:21)

El cuerpo constituye un elemento a través del cual el individuo y su entorno social están en comunicación. La comunicación adopta múltiples formas: los movimientos corporales por pequeño o sutil que parezcan, y las formas del cuerpo. A menudo, lenguaje corporal y verbal se entrelazan, aunque su relación no es libre de contradicciones e incongruencias.

A través de movimientos y gestos canalizamos sentimientos, ideas, dudas y certezas. El lenguaje corporal no se reduce a un solo individuo ni a la

cotidianeidad. Forma parte de la comunicación de un grupo social determinado. Por ejemplo, en las danzas rituales, el cuerpo es el medio para reverenciar a la divinidad, para expresar sentires históricos y contemporáneos, sentimientos religiosos y cosmovisiones enteras. En el intercambio de estos mensajes corporales participan tanto los danzantes como los espectadores.

El ejemplo arriba demuestra la importancia del contexto para el lenguaje corporal ya que también la cultura da pauta a cierto comportamiento corpóreo. A través del cuerpo se evidencian experiencias de vida tanto individuales como grupales, incluso las de generaciones anteriores.

Lo anterior no significa que la cultura se impregne en un cuerpo pasivo. El cuerpo mismo tiene que interpretar los paradigmas culturales para expresarlos. Este proceso constituye al mismo tiempo un acto creativo donde se generan nuevos elementos o nuevas actitudes que se incorporarán en nuestro lenguaje corporal.

El estudio del comportamiento y del movimiento corporal es tema de la kinesica. Esta joven disciplina analiza el comportamiento corporal como proceso de comunicación entre un transmisor y un receptor. Su campo de estudio abarca tanto los gestos, los movimientos de las diversas partes del cuerpo (como, por ejemplo, los ojos), pero también la postura y la actitud corporal (Knapp; 1998:17). La kinesica pretende conocer las concepciones de tiempo y espacio así como muchos otros conceptos culturales que grupos e individuos sostienen dentro de universos geográficos y en ciertos momentos históricos. Desde una perspectiva kinesica, la danza ritual se liga a la cultura y las concepciones del mundo de grupos sociales al igual que a las experiencias individuales y colectivas (Islas, 1995:91).

Podemos concluir que la expresión corporal se rige por un esquema similar al que regula la comunicación verbal caracterizado por la relación emisor - mensaje - receptor. Se trata pues de un lenguaje para expresar y transmitir emociones, ideas, valores y dudas. Las palabras y frases se construyen por movimientos y secuencias de movimientos. El lenguaje corporal constituye, consecuentemente, un discurso que tematiza todo tipo de fenómeno social - desde la organización social, las jerarquías, las relaciones de poder - y que no puede, no debe o no quiere ser articulado de forma verbal (Knapp, 1988:11).

En síntesis, la comunicación corporal representa un acontecimiento cotidiano importante repleto de mensajes que evidencian la estructura cultural, la identidad y la historia del grupo productor de mensajes a partir de una expresión corporal definida.

3.2.- Cuerpo y expresión estética

La danza, la plástica y las representaciones dramáticas son expresiones estéticas de la vida cotidiana. En ellas, el cuerpo juega un papel importante ya que es portador y transmisor de un conocimiento colectivo que se recrea, reivindica, se condena, se niega o se celebra mediante movimientos precisos.

La danza es una expresión estética muy antigua. Desde muy temprano la humanidad ha hecho suyo este tipo de movimientos corporales. En el contexto de la presente investigación nos interesamos particularmente por las danzas rituales. Ellos se vinculan con acontecimientos históricos decisivos para diversos grupos socioculturales. A veces refieren a fenómenos religiosos, a veces a otros eventos traumáticos como la conquista, una guerra, hambrunas, etcétera. A través de la

expresión dancística, los grupos sociales expresan su devoción y la traducen en ceremonias religiosas de veneración.

Por medio de los cuerpos en movimiento que simbolizan diversos personajes de un drama dancístico, los grupos culturales articulan sus conceptos del bien y del mal, o los encuentros y desencuentros sexuales, por mencionar nada más algunos ejemplos. Estos rituales constituyen los vehículos para heredar diversos conceptos y símbolos de una generación a otra; sobreviven por mantenerse vigentes y cargados de sentido.

Sería erróneo pensar que los movimientos corporales se transmiten de manera pura. Todo acto dancístico no reproduce únicamente, sino también reinterpreta tanto al proceso como al presente. De esta forma surgen procesos de sincretismos que se manifiestan a través de la indumentaria y/o la parafernalia.

CUARTA PARTE

UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LA DANZA

4.1. La danza como fuente de la investigación social

Una infinidad de fuentes históricas demuestra que los seres humanos han expresado, desde un principio, sus sentires individuales o colectivos, por medio de las formas más diversas. La literatura, la danza, el teatro, la música, la pintura y la plástica son sólo ejemplos. En el presente trabajo nos interesamos en particular por el estudio de la danza.

Las danzas están relacionadas con el rito, con ceremonias y, por supuesto, con sentimientos religiosos. Cuentan con una coreografía establecida aunque no inmutable que cambia sólo muy paulatinamente. A diferencia de la danza, el baile es aprendido por imitación. Tiene un carácter social y de esparcimiento y cuenta con una coreografía libre (La Valle, 1992:80).

Las danzas atienden importantes aspectos físicos, psíquicos y sociales de una comunidad cultural (García Canclini, 1985:29). Además, los procesos dancísticos guardan una estrecha relación con la estructura y las relaciones sociales que conforman su contexto. Por lo tanto, el sistema de valores y símbolos es de suma importancia para las danzas ya que el universo simbólico del grupo sociocultural puede leerse no sólo a través del lenguaje articulado, sino también por medio de procesos corporales, la indumentaria y la parafernalia, la coreografía, el ambiente donde se desarrolla y el mismo desarrollo dancístico entre otros aspectos más. Es en estos elementos de las danzas donde se ubican símbolos propios y sincréticos, símbolos referentes a la dominación así como los vínculos entre el movimiento corporal y las figuras coreográficas, por un lado, con la organización social, por el otro (Canclini 1985:30). Por ende, para entender una

danza es necesario conocer el contexto cultural donde se desarrolla (LaValle, en Calderón, 1992:63).

La danza surge de una combinación de procesos estéticos y organizacionales. La concepción estética de un grupo se liga a su sistema de percepción expresado a través de los conceptos de organización, los fenómenos artísticos artesanales y culturales y, en general, por medio de su entera cotidianeidad.

Los procesos estéticos no se enmarcan únicamente dentro de una disciplina (la danza por ejemplo), sino conjugan también elementos artesanales a través de la parafernalia con las máscaras, los penachos y/o la indumentaria que es bordada y confeccionada bajo parámetros artesanales.

La danza popular surge de forma espontánea (Cerón 1992:66-67): de alguna forma un grupo de individuos se aprende, crea y/o se apropia de la danza y la representa una vez al año; de igual forma, la transmite a futuras generaciones. En la organización de la danza se encuentran involucrados, aunque sólo de manera pasiva, casi el total de los habitantes del pueblo o de la comunidad donde se lleva a cabo. Ambas partes, danzantes y público, forman parte del proceso espiritual que da vida a la danza.

A diferencia de la danza popular, la folklórica es una copia de la popular convertida en un proceso escénico netamente. La danza folklórica busca escenificar a la danza popular: pretensión que exige una formación académica específica de parte de los danzantes (Cerón 1992:63). La folklorización de la danza popular refiere a un proceso de desvirtualización: acontecimiento inevitable para poder adaptarla a la representación escénica.

Podemos concluir que la danza es parte importante de los procesos socioculturales cotidianos. Por lo mismo, las danzas cuentan con un inmenso bagaje de características sociales y culturales. Su interpretación y comprensión depende del conocimiento suficiente de este contexto sociocultural.

Por lo anterior, la danza representa una fuente interesante y poco explorada para conocer procesos sociales pasados y presentes que no se expresan por medio del lenguaje o de otros medios de expresión.

4.2. Danza e historia

En la historia de la humanidad, la danza ha jugado un papel importante. Escenas de danza han sido representadas en el arte rupestre. Las culturas egipcia, india, griega, romana, las africanas y las americanas antiguas contaron con acervos dancísticos de gran riqueza estética y cultural.

A pesar de la inmensa variedad cultural, la mayoría de las danzas mantiene un vínculo estrecho con los fenómenos religiosos. En muchas culturas, la danza gira en torno a una divinidad a la cual se rinde pleitesía, honor, obediencia y deferencia.

En el continente americano existen innumerables vestigios de la danza. Muestras importantes son, por ejemplo, los frescos de los basamentos piramidales o los códices que tanto los habitantes oriundos de estas tierras como los conquistadores proporcionaron a la historiografía.

Según Josefina La Valle (LaValle en Calderón, 1992:63), la danza se extiende desde los tiempos precolombinos a la actualidad; fenómeno que se puede apreciar a través de un estudio del desarrollo de las diversas danzas en el transcurso del tiempo. A pesar de ciertas rupturas introducidas durante la época de la Conquista, la danza popular no ha desaparecido, pero si se ha transformado y adaptado a los cambiantes contextos socioculturales.

Sin embargo, otros estudiosos contradicen el planteamiento de La Valle. Sevilla (1992), por ejemplo, sostiene que de forma inversa a lo que se había creído, no todas las danzas existentes en la actualidad se originaron durante la época prehispánica. Algunas provienen de tradiciones europeas; otras representan sincretismos de algunos grupos sociales o étnicos en su afán por no perder su identidad o sus raíces culturales y por sobrevivir en circunstancia contextuales nuevos.

Los estudios del siglo XX han prestado mucha atención al conocimiento de las culturas populares. Los análisis más concienzudos surgieron entre 1922 y 1934, paralelo a la conformación y consolidación del estado mexicano post revolucionario y su proyecto de nación; se consolidaron durante el sexenio de Luis Echeverría (Sevilla 1992:101). Desde finales de los años setenta, la danza y las culturas populares han despertado nuevamente un gran interés académico y cultural en momentos cuando se emprendió la globalización económica y social que aviva en diversas naciones el temor por la posible pérdida de las identidades nacionales y regionales. No sorprende, por tanto, el auge que registraron los estudios de la cultura popular y del 'patrimonio cultural' durante la última década del siglo XX.

Durante los años noventa, las miradas se volcaron hacia las representaciones ligadas a los acontecimientos socioeconómicos y culturales de la

globalización. Los investigadores se empezaron a inquietar por conocer la 'nueva identidad' de los pueblos frente a los procesos mundializadores. El toque político provenía del 'empuje' que recibieron los diversos estudios en torno a procesos tradicionales y que expresaron la búsqueda de las nuevas vías de integración nacional.

En el nivel nacional, la indagación de los fenómenos dancísticos está estrechamente vinculada a la ideología de la cultura hegemónica que busca construir la cohesión nacional mediante una cultura nacional. No sorprende pues la carga ideológica de muchas publicaciones en torno a la danza y la declaración de la danza y de otras expresiones culturales indígenas y campesinas en 'patrimonio cultural'. Según Varese (1988:55), el 'patrimonio cultural' es "*el inventario no necesariamente articulado, de estas expresiones [de creación] secularmente acumuladas o producidas hoy día por individuos especialmente dotados por la creatividad*". De esta forma, la política cultural valora sus actividades creadoras y las clasifica. Cada grupo cuenta con su 'propio patrimonio'; todos juntos conforman el 'Patrimonio Cultural Nacional'.

El término de 'patrimonio cultural' constituye un cuchillo de dos filos: por una parte, expresa el reconocimiento de las culturas populares; por la otra, representa un acto de poder que no surge y se ejerce desde abajo sino desde arriba. Es la cultura hegemónica que decide qué fenómenos culturales se reconocen como importantes y se integran al 'patrimonio cultural' y cuáles son negados y excluidos a pesar de existir en un espacio sociocultural determinado. Por tanto, el patrimonio cultural nunca se refiere a la totalidad de los fenómenos culturales, sino únicamente a aquellos que fueron aceptados como tal. El patrimonio cultural define y expresa, por consiguiente, el límite de la pluralidad aceptada por los sectores dominantes en un momento histórico determinado. A menudo la

integración de una expresión cultural al patrimonio cultural la convierte poco a poco en una pieza de exhibición dentro de un museo viviente.

El patrimonio cultural depende de la conservación de los procesos de creación cultural. Muchas danzas forman parte de este patrimonio: situación que ha contribuido a su desvirtuación. Un caso prototípico constituye, en este sentido, la Guelaguetza, una festividad oaxaqueña que proyecta una visión esteticista de las danzas. Su escenificación deforma la razón cultural que le dio origen y la descontextualiza al mismo tiempo. De este modo se crea un espectáculo donde los danzantes indígenas y campesinos presentan su danza en función de una demanda monetaria por parte de sectores turísticos y no por motivo de una fecha religiosa a la que se vinculaba originalmente la presentación ritual. Por ende, la danza empieza a perder tanto su espacio ritual como su razón de ser. Se separa de un proceso de devoción que formaba parte de la cotidianeidad del grupo sociocultural que le dio vida como medio para significar cierto tipo de acontecimientos sociales (Berger y Luckmann, en Ortega, 1986:32). En consecuencia, la danza pierde paulatinamente su función sociocultural al igual que su sentido histórico y religioso y se convierte en un simple medio de subsistencia económica.

La coyuntura actual pone en riesgo de desaparición a diferentes danzas. Un ejemplo constituye la "*Danza del Caballito y de a Pie*" que se ejecuta en la parte sur de Nuevo León, en la comunidad 'La Cardona' del municipio de Mier y Noriega. Aún y cuando los habitantes de 'La Cardona' están convencidos de lo contrario, el sentido y la función de esta expresión dancística ha cambiado radicalmente en estrecha relación con los procesos de modernización que se observan en las áreas rurales.

4.3.- La danza de Moros y Cristianos

Muchas personas creen que las danzas practicadas aún en el México rural cuentan con elementos provenientes de las antiguas culturas indígenas que se hubiesen mezcladas con la cultura española instituida por medio de la fuerza a través de la Conquista y la Colonia. Un contraejemplo constituyen, en este sentido, las danzas de conquista llamadas *danzas de Moros y Cristianos* que fueron traídas por los conquistadores en el siglo XVI y utilizadas por los evangelizadores en sus labores misioneros.

Los orígenes de esta danza se remontan al siglo XII en el oriente de España (Warman, 1972:17). No obstante, este tipo de danzas se encuentran asimismo en otras partes del continente europeo como, por ejemplo, en Inglaterra, Alemania y Dalmacia (Warman 1972). Las *danzas de Moro y Cristianos* forman parte de las celebraciones de la iglesia católica por la reconquista del territorio español en manos de los 'moros' (árabes). Giran, pues, en torno al enfrentamiento de dos bandos (musulmanes y cristianos) y de dos culturas (arábica y europea, es decir, oriental y occidental).

La iglesia católica ligó estas luchas con Santiago, el santo de los 'combatientes cruzados de occidente' (Warman, 1972). La Santa Cruz cumple esta misma función: representa o simboliza la cristianeidad, "*baluarte de la lucha de conquista*" (Warman 1972:20), y se transformó en un elemento dramático en la lucha contra los moros. La festividad máxima era la de Corpus Christi: símbolo supremo del catolicismo español dentro de las cruzadas contra los árabes en la península ibérica durante los siglos XIV y XV (Warman 1972:23). El día de Corpus

Christi transmutó en la ocasión predilecta para celebrar la danza. Es por ello que durante el día de la Santa Cruz, el 3 de mayo de cada año, se realiza la danza también en nuestro territorio y aún en la actualidad.

“La danza de Moros y Cristianos en los umbrales de una época de esplendor, se convirtió en uno de los símbolos de la España imperial, unificada y en proceso de expansión” (Warman 1972:27) Efectivamente, la danza de conquista se llevó al Nuevo Mundo donde se arraigó profundamente y donde logró articular estos sentimientos de reconquista asociados a la percepción española de sus colonias como *“...un nuevo mundo poblado de infieles (que, P.P.) exigía la continuación de la Santa Cruz...”* (Warman 1972:31).

La mencionada danza penetró a la Nueva España por dos vías: a través de los soldados españoles y por medio de los evangelizadores. Adonde llegaban los militares, ubicaban primero su estandarte, para celebrar después el festejo de Moros y Cristianos como un triunfo y como una afirmación de sí mismos (Warman 1972:43). Después de la Conquista, la danza se integró al instrumentario didáctico de la evangelización en forma de danza teatro; situación por la cual cuenta con diálogos. En la escenificación de la danza se enfrentaban dos bandos: originalmente Moros y Cristianos, pero en el caso de la Nueva España, españoles e indígenas. El poderío de un grupo (los españoles) fue representado como supremo ante el otro (los nativos). La danza se difundió por los dos ordenes principales (Dominicos, Franciscanos) que acompañaron a los conquistadores. Más tarde, los jesuitas la utilizaron con los mismos fines (Warman 1972:98).

La danza de Moros y Cristianos se insertó profundamente en la tradición cultural al grado que logró sobrevivir hasta nuestros días. En el transcurso de las décadas y siglos, la danza se transformó paulatinamente readaptándose a nuevos espacios sociales, económicos, políticos y culturales.

Los cambios no dejaron exenta a la función de la danza, que se inspiró originalmente por la lucha española por reconquistar a la Península Ibérica en manos de los árabes. Al invadir y ocupar el ejército español al continente americano, la danza metamorfoseó, para los conquistadores, en un símbolo de su identidad nacional y de su fidelidad a la patria y los reyes católicos.

La difusión de la *danza de Moros y Cristianos* refiere a toda la extensión del dominio español en América. Un ejemplo palpable presentó Eduardo Matos (1981:7) en su estudio de la *danza de 'Los Motezumas'*, originaria de Panamá, en la cual descubrió episodios de la caída de Moctezuma a manos de Hernán Cortés. Otros autores (Jaúregui y Bonfiglioli 1996; Cardoza y Aragón 1989; Alvarez González 1989; Sedillo 1950, entre otros más) encontraron danzas con características similares a lo largo y ancho del continente americano.

A pesar de aludir al mismo acontecimiento, las danzas de conquista demuestran una gran diversidad. No obstante, todos comparten "*un carácter fundamentalmente de instrucción y de adoctrinamiento religioso*" (Jaúregui y Bonfiglioli, 1996:7-9) al igual que escenas bélicas entre españoles e indígenas (Jaúregui y Bonfiglioli, 1996: 12).

Durante el proceso de colonización, la danza sufrió una serie de cambios ligados al nuevo contexto de su escenificación que se caracterizaba por nuevas estructuras de organización social, la cristianización y el surgimiento de instituciones que influyeron las expresiones estéticas de los grupos oprimidos. Si bien la *danza de Moros y Cristianos* en México comparte diversos símbolos con sus homólogas en la península ibérica, difiere de ellas en cuanto a su significado y su función.

4.4.-La Danza del Caballito y de a Pie

En el presente apartado nos abocaremos a presentar, de forma descriptiva, a la *Danza del Caballito* y la *Danza de a Pie*. Ambas pertenecen al grupo de las *de Moros y Cristianos*. La *Danza del Caballito* y la *Danza de a Pie* forman parte de la tradición cultural de una pequeña comunidad campesina, La Cardona, ubicada dentro del municipio de Mier y Noriega, en el extremo sur de Nuevo León.

Con las demás danzas de conquista, *la del Caballito* y *la de a Pie* comparten una serie de características comunes, como por ejemplo, la confrontación de dos grupos representados por los caballos y los danzantes (los de a pie). Ellos ocupan el lugar de los moros y los cristianos. Al igual que en otras danzas existen además personajes típicos como la *Malinche* que personaliza a los grupos indígenas convertidos en mestizos (hoy migrantes), así como el *Viejo* y la *Mula* que personifican diferentes aspectos del diablo (de hecho, en la danza ambos se unen y se les permiten ciertas actitudes inmorales referentes a la sexualidad y a acciones delictivas como robos¹). Finalmente, el *Toro* encarna el sometimiento de un grupo al igual que su feroz resistencia.

En las mencionadas danzas subsisten aún diálogos cortos entre el *Viejo* y la *Malinche*. Como en las demás danzas de conquista, *la del Caballito* y *la de a Pie* se bailan cada día 3 de mayo en honor a la Santa Cruz, patrona de la comunidad.

¹ Tal y como lo presentan Jáuregui y Bonfigioli en *La danza de conquista*, FCE, 1996

A diferencia de otras *danzas de Moros y Cristianos*, la *del Caballito* y la *de a Pie* no relatan un combate entre los dos grupos participantes. Al contrario, ambas danzas se desarrollan de forma separada. Al terminar un grupo, cede su espacio al otro. No obstante, en algunos episodios los dos se juntan; únicamente en este instante participan conjuntamente tanto los danzantes como los caballos, por ejemplo en la escena donde matan al *Viejo*.

La ejecución de las danzas sigue el siguiente esquema: se comienza con la *Danza de a Pie*; después de bailar dos a tres sones, los danzantes dejan su lugar a los caballos que bailan igualmente de dos a tres sones y vuelven a entregar el turno a los de a pie; y así sucesivamente durante los dos días y medio del festejo.

Si bien la fiesta de la Santa Cruz se celebra el tres de mayo, las actividades festivas comienzan desde el día dos y terminan el cuatro a mediodía. La celebración inicia con una caminata de los músicos por el pueblo para “recoger” a cada uno de los danzantes – tanto varones y mujeres como niños y niñas – en su casa. Esta peregrinación simboliza el camino de los cristianos para enfrentarse con sus adversarios. Al llegar la procesión a una casa, sale el danzante con su “padrino” quien lo viste y lo prepara para la danza.

Los danzantes de ambos géneros utilizan su ropa normal en la *Danza del de a Pie*: un pantalón de mezclilla, una camisa o una playera y su atavío de danzante que consiste de un mandil confeccionado en colores vivos y dos bandas de la misma tela que van del hombro derecho a la parte izquierda de la cintura; y del hombro izquierdo al lado derecho de la cintura. De este modo se forma una cruz sobre el torso de la persona. En la mano derecha los participantes sostienen una palma que consiste en una cruz forrada de flores de papel y una macana (o sonaja) forrada de papel. Además, los danzantes portan una corona de flores decorada con

un plumero, flores y listones que combinan con los colores del mandil y de las bandas.

También los caballos se visten con su ropa cotidiana sobre la que se ponen el armazón de caballo que está adornado con tela de colores brillantes, paliacates, espejos, cantinas y, en algunos casos, carpetas tejidas a gancho. Todos los caballos llevan sombrero y cargan en la mano izquierda un palo de escoba o algo similar que hace las veces de un arma. Este palo simboliza una espada que es utilizada en algunos movimientos de la danza. Dada la participación de algunas niñas se cuenta con varias *Malinches*, empero, es la más grande o la de mayor experiencia la que aparece en las partes más importantes de la danza. Las *Malinches* utilizan un vestido de “primera comunión”, es decir, se visten como novias.

Mientras la música se escucha (de hecho, nunca detiene su sonido), los “padrinos” ofrecen a los acompañantes de los danzantes al igual que a los bailarines un “bolo” que consiste en dulces, galletas, pan y refrescos entre otras cosas más. Mientras se termina de ataviar al danzante en turno, los demás danzantes ejecutan su baile. Al incrementarse el número de danzantes, se empiezan a realizar movimientos coreográficos sencillos alrededor del danzante a vestir y su “padrino”. En el trayecto hacia la siguiente casa donde van a recoger a otro danzante, los bailadores se desplazan dentro de juegos coreográficos y se acomodan según como se realiza la danza: las *Malinches* ocupan su lugar adelante; les siguen los danzantes *de a pie*. Las cuadrillas de los caballos se incorporan detrás de ellos. De esta forma se recorre toda la comunidad hasta haber recogido al último danzante y llegar a la iglesia. Si bien el “peregrinaje” comienza a media tarde del día dos de mayo, se llega a la iglesia ya cayendo la noche.

En cada casa adonde llega la peregrinación, los habitantes arreglan un santo o una cruz que se incorporan en el altar de la pequeña iglesia de la comunidad al

finalizar la procesión. Los lugareños bautizaron esta práctica como “sacar a los santos” para lo cual se esmeran en ataviar a sus imágenes con flores y papel crepé en colores vivos. Después ponen las imágenes sobre una silla adornada en la cual pasean a los santos por todo el pueblo. Si se trata de una cruz, es arreglada de la misma forma como las imágenes de los santos y es depositada junto a la Santa Cruz en el altar. Lo mismo se hace con la Santa Cruz que se encuentra normalmente en la meseta de un pequeño cerro que delimita la comunidad, pero que es bajada de su aposento, decorada y colocada en el altar de la iglesia que se ha ido edificando lentamente. Todo el pueblo entero participa en el traslado de la Santa Cruz a la iglesia. Año con año le corresponde a una familia diferente ornamentar la Santa Cruz. Esta costumbre corresponde a la mayordomía observada en otras fiestas del mundo rural o indígena.

Al alcanzar la iglesia, se inician los cánticos tradicionales como por ejemplo el de *La Paloma*:

*“...buenos días paloma blanca,
hoy te vengo a saludar,
saludando tu belleza,
tu belleza celestial,
eres madre del creador...”*

Al momento de terminar las salmodias, se abre la puerta de la iglesia de par en par para que la patrona pueda apreciar las danzas realizadas en su honor. Ahora se sacan los bancos de la iglesia - pupitres viejos para dos personas- para que los espectadores se puedan sentar y admirar las danzas.

La ceremonia dancística inicia con la *Danza de a Pie* ejecutada al ritmo de la música que es producida por un conjunto de violín, guitarra y bajo sexto. En la actualidad, los músicos son personas de edad avanzada ya que los más jóvenes que viven en su mayoría fuera de La Cardona, no demuestran interés alguno por

aprender uno de los instrumentos musicales tradicionales. Ante la extrema escasez de músicos se hizo necesario pagarlos con tal de que asistan a la danza.

Los danzantes desarrollan tres sones, expresan su reverencia hacia el frente del altar que se encuentra en el lado sur mientras que la parte trasera se dirige hacia el norte.¹ Después ceden su lugar a los caballos, que bailan de igual forma tres sones, hacen sus respectivas reverencias y vuelven a ceder el paso a los de a pie quienes inician su parte de la danza. Al llegar la media noche, los participantes y espectadores se retiran a descansar un rato para proseguir el rito a las cinco horas de la mañana del día siguiente. A esta hora “*se formaliza la cruz*”, es decir, se comienza a bailar de nuevo. Según los danzantes², a “*los que llegan tarde, los amarran por 15 ó 20 minutos en una columna...*” del atrio de la iglesia evidenciando de este modo su flojera o su falta de responsabilidad hacia la danza.

La danza prosigue toda la mañana hasta el medio día cuando el pueblo se congrega en el “*algiber*” con sus ceras. El cura de Mier y Noriega que había llegado previamente a la comunidad, encabeza y bendice la segunda procesión del pueblo la cual se acompaña del estruendo de cuetes durante todo el trayecto recorrido y es escoltada por las *Danza de a pie* y *del caballito* mientras los peregrinos cantan. Al igual que la primera comitiva, la segunda termina en la iglesia con una misa oficiada por el padre. A su término prosigue la fiesta y la danza.

Después de las doce del día (del tres de mayo), aparecen dos personajes importantes en la escena por mano de dos personas grandes con mayor jerarquía: la *Mula* y el *Toro*. Ambos representan una parte importante del climax de la danza ya que la trama prevé el sometimiento del *Toro* por parte de la mula quien cuenta con el apoyo de los caballos que hacen valla al toro para poder atraparlo más

¹ Esta situación nos remite al saludo de los cuatro puntos cardinales de los indígenas.

² Entrevista de campo.

fácilmente. La *Mula* que ocupa el papel del *Viejo de la Danza*, asusta, brinca y corretea a cuanto se le atraviese por el frente aunque respeta siempre a cada una de las mujeres presentes. Son los niños quienes juegan más con la *Mula*. En su intento por atrapar al *Toro*, la *Mula* comete los más diversos atracos a los puestos ubicados dentro de los límites de la iglesia donde roba comida y refrescos.

En la fiesta del 3 de mayo del año 2000, el *Toro* se cansó y se escondió entre los puestos de comida, por lo que la *Mula* lo buscaba sin descanso hasta localizarlo y obligarlo a salir. Una vez cansado, el *Toro* es capturado. Entre los caballos y la *Mula* lo acercan a un pilar donde lo amarran. Al llegar ahí, el *Toro* se deja caer en el piso. En este momento, el *Viejo*³ desmonta la *Mula* e intenta de capturar al *Toro* que sigue resistiéndose mediante patadas y movimientos bruscos. Después de varios intentos infructuosos, el *Viejo* logra su cometido y vuelve a la *Mula* con los trofeos: los testículos del *Toro* representados por dos bolas en una bolsa tejida, colgados en el cuello. Por su parte, el *Toro* sale muy rápido y enfurecido, acontecimiento que da lugar al inicio de otro juego: por su enojo, el *Toro* pierde el control y trata de cornear a cuanto niño se le pare en frente. Lo mismo intenta con los caballos que ayudaron a la *Mula* en el acto de sometimiento. El coraje del *Toro* se dirige, asimismo, hacia la *Mula* que lo esquiva entre brincos y alaridos provocando un sinfín de situaciones chuscas por lo que los espectadores no pierden de vista la evolución de los personajes.

Las jugarretas prosiguen hasta que la *Mula* decide retirarse. Al igual que los armazones de los caballos, la *Mula* es guardada en la iglesia. Más tarde, el *Toro* se retira también lo que da lugar a un reinicio de la danza por parte de los caballos.

Al concluir la escena de la *Mula* y el *Toro* - que divierte tanto a los espectadores como a los mismos danzantes - , las danzas prosiguen unas cuantas

horas más. Antes de llegar la media tarde, los danzantes se juntan en la entrada de la iglesia donde se desarrolla otra danza: la *Danza de las Cintas* que consiste en trenzar los listones o bandas que los danzantes llevan en el torso , en un mástil detenido por un danzante de caballo (por supuesto sin su armazón). Los participantes trenzan y deshacen después el trenzado para ceder, finalmente, el paso a los caballos; de esta forma comienza la danza con sus turnos correspondientes.

Durante el resto de la tarde y la noche la participación de los *danzantes de a pie* se vuelve más concurrida, en parte porque muchos migrantes ya arribaron a la comunidad, en parte porque al terminar las jornadas laborales los trabajadores se concentran en la danza. En las fiestas del año pasado (2000) participó incluso el médico de la comunidad, un residente en servicio comunitario.

Entre las seis y las siete de la tarde, los danzantes se retiran a comer. Después de un breve descanso continúan danzando por el resto de la noche. En esta etapa de la festividad la participación de los caballos disminuye; simultáneamente se integran, a *la danza de a pie*, una serie de individuos que no pertenecen a la comunidad, o bien, quienes no cuentan con la indumentaria requerida. El cansancio de los danzantes se hace ahora más notable; se debe a su prolongada participación pero también al alargamiento de los lapsos participantes y la disminución de los descansos.

A pesar de que la temperatura disminuye marcadamente con el anochecer, los ánimos siguen de pie y el frío no afecta a la fiesta. Aproximadamente a las 23 horas se acerca el espectáculo de los juegos pirotécnicos en el atrio de la iglesia. En estos instantes el cielo oscuro se ilumina con la insignia de la "Santa Cruz"

³ El *Viejo* aparece ya en forma de danzante, viejo, o bien como caballo o mula.

seguida por un gran castillo y cascadas de luces multicolores que alumbran por momentos el firmamento.

El evento más notable dentro de la *danza de a pie* gira en torno a “*la muerte del Viejo*”, capítulo donde participan los danzantes de a pie y algunos caballos, principalmente el caballo que guía la cuadrilla de los mismos. En esta escena se tiene que atrapar al *Viejo* quien danza aparentemente en estado alcoholizado alrededor de un círculo formado por los danzantes de a pie y quien burla a los caballos y al caporal de danzantes en sus esfuerzos por someterlo. Para sojuzgarlo intentan de llevar al *Viejo* mediante forsejeos al centro del círculo donde se celebra más tarde su muerte ahorcándolo con ayuda del caballo. Al caer el *Viejo* al suelo, cada uno de los danzantes deposita sobre él su palma. En la siguiente vuelta, los danzantes le colocan también su macana. De este modo lo entierran. Sin embargo, aún no está muerto y quiere regresar a la ‘superficie’ lo que no le es permitido: cuando el *Viejo* saca un brazo de su tumba es detenido por la *Malinche*. Enseguida saca una pierna; nuevamente sus esfuerzos son frustrados por la *Malinche*. Esta escena resulta muy graciosa y motiva a los espectadores a permanecer en la iglesia hasta altas horas de la noche.

Mientras la *Malinche* se encuentra ocupada en bajar las extremidades del *Viejo* dentro de su “sepulcro”, los danzantes desarrollan la danza alrededor de ambas figuras. El juego termina cuando el *Viejo* acepta su derrota. A partir de este momento los danzantes empiezan a recoger, uno por uno, primero su “macana” y después, en la segunda vuelta, su palma. En ningún momento paran de danzar. La escena termina cuando el *Viejo* se levanta y se inicia una nueva escena.

Desafortunadamente, en la actualidad nadie está dispuesto a asumir el rol del *Viejo*, por lo que en la fiesta del año 2000 fue difícil encontrar quien quisiera

desempeñar este rol; sin embargo y afortunadamente para nosotros fue posible la realización de la escena.

En la nueva escena se hace aún más evidente el estado de ebriedad del *Viejo*. Con el chirrión (chicote) la *Malinche* golpea (de forma real) al *Viejo* en las piernas y le provoca quejidos de dolor y pesar. Algo después, ambos inician un diálogo en el que interviene un "apuntador" que apoya a la *Malinche*. En la plática, la *Malinche* le reclama conocer el paradero de sus hijos: "¿Donde están mis hijos que te confié?", exclama. El *Viejo* argumenta no saber nada y le exige no molestarlo precisamente el día de su boda. La referencia a la boda no especifica con quien se pretende casar. Al principio, el espectador piensa en la *Malinche*, pero conforme transcurre la escena y los diálogos, la confusión aumenta. El problema hermenéutico surge por un desfase entre la escena anterior y la actual; de hecho, es de suponer que una de las dos escenas ha sido cortada a propósito, o bien, que sólo sobrevivieron las escenas más sobresalientes, o las que más le gustan al público.

Después de varios reclamos, la *Malinche* abandona repentinamente la escena. Todos los danzantes *de a pie* se colocan en un extremo del lugar y de dos en dos van pasando frente al *Viejo* quien les grita que su madre los estaba buscando, pero que le habían traído a su 'padre' refiriéndose a una contribución por parte de los danzantes. En caso de negarle la gabela, el viejo los chicotea de verdad - sin importar de que se trate de niños, mujeres o varones - hasta lograr que le regalen algo, ya sea fruta, dulces, dinero, u otra cosa más. Y así, de dos en dos, los danzantes desfilan al otro extremo del lugar. Al terminar esta escena, los danzantes comienzan nuevamente a bailar, mientras los espectadores y ellos mismos se empiezan a retirar poco a poco para descansar un par de horas.

Al día siguiente, 4 de mayo, la danza prosigue hasta el medio día cuando los danzantes y los espectadores regresan a la cruz a su lugar tradicional en la meseta

del cerro. Es el momento culminante de la fiesta. A partir de este momento, las actividades de los pobladores se normalizan paulatinamente y la comunidad empieza a esperar el próximo año para volver a realizar la danza en honor de su patrona: La Santa Cruz.

QUINTA PARTE

DANZA, IDENTIDAD Y MIGRACIÓN. INVALIDACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE UNA EXPRESIÓN CULTURAL TRADICIONAL: LAS DANZA DEL CABALLITO Y DE A PIE DE LA COMUNIDAD LA CARDONA, MIER Y NORIEGA, NUEVO LEÓN.

5.1.- El contexto sociocultural

5.1.1. Algunas características socioculturales de la región sur

Nuevo León se integra por cincuenta y un municipios de los cuales siete conforman el área metropolitana donde se concentra la producción industrial, el comercio, los servicios y la población. Los demás municipios se distribuyen en seis zonas geográficas: la región norte, la noreste, la centro, la centro-sur (área citrícola), la región sur y la región periférica. El municipio de Mier y Noriega se localiza en el sur de Nuevo León, en la zona más pobre del estado.

La parte sur de Nuevo León se constituye por los municipios de Aramberri, Dr. Arroyo, Galeana, General Zaragoza, Iturbide, Mier y Noriega, y Rayones. Su clima es de tipo estepario y, en algunas partes, desértico. La escasez de agua es considerable, situación que se explica, en buena parte, por la ubicación geográfica, pero también por los problemas de erosión que agravan las condiciones climáticas. Las sequías prolongadas de los últimos años han mermado y, a veces, hasta destruido las cosechas ya que la producción agropecuaria se desarrolla principalmente en tierras de temporal. Por lo mismo no resulta muy rentable.

La gama productiva se reduce en la mayor parte del territorio sureño a maíz y frijol que se destinan, por lo común, al autoconsumo; unas cuantas áreas de riego permiten el cultivo de alfalfa para el mercado y de árboles frutales (aguacate y nuez).

El clima y la vegetación tampoco favorecen a la ganadería que se desarrolla en muy pequeña escala con ganado caprino, el cual se adapta mejor a las condiciones locales.

Muchos pobladores complementan sus actividades agropecuarias con la recolección y talla del ixtle así como de otros productos silvestres sin lograr mejorar, a menudo, su sustento económico ya que los precios en el mercado están muy bajos. Al cambio del milenio, la producción ixtilera se desplomó por completo, dado que la sequía afectó el desarrollo de la lechuguilla. Otro factor agravante representa la migración masiva de los jóvenes hacia el área metropolitana de Monterrey y los Estados Unidos. La talla de la lechuguilla se convirtió, de este modo, en una ocupación de las personas de edad avanzada.

¿Qué significado tienen estos datos para la vida de la población regional? Los originarios de la comunidad campesina *La Cardona* representan un ejemplo típico del destino que enfrentan muchas familias en el sur de Nuevo León. La familia de Don Guillermo, por ejemplo, reside desde hace generaciones en *La Cardona* y conserva un gran apego a las tradiciones de su comunidad. Hace algunos años, él y sus familiares decidieron cambiar su residencia a la cabecera municipal en la esperanza de encontrar nuevas formas de subsistencia. Uno de sus hermanos posee una tienda de abarrotes en el primer cuadro de la cabecera, mientras que Don Guillermo opera un camión de pasajeros de una empresa transportista. A diario lleva y regresa a los lugareños de Mier y Noriega a Dr. Arroyo. Anteriormente, Don Guillermo cubría también la ruta entre la cabecera municipal y *La Cardona*. Sin embargo, esta corrida se suprimió por medio de un acuerdo con los habitantes de la comunidad que adquirieron “combis” que les llevan, por la cantidad de \$12.50, a la cabecera municipal.

Aunque Don Guillermo se gana su sostén desde hace tres años a través de una actividad remunerada, sigue identificándose como “agricultor” al considerar que su trabajo como chofer es sólo de carácter temporal. Únicamente espera al momento en que la sequía ceda, para planear su retorno a las labores

agropecuarias. Su identidad laboral se encuentra pues aún íntimamente ligada al campo.

Según el censo general de población y vivienda de 1990, el 88.3% de la población de Mier y Noriega se dedicaba en aquel entonces al sector primario. La ocupación de la población económicamente activa en las actividades rurales repercute en los niveles de ingreso registrados: en 1990, el 69.4% de la población ocupada no obtuvo ingreso alguno; un 21.1% ganó menos de un salario mínimo al mes. Las cifras apuntan a grados de pobreza sumamente críticos en esta parte de Nuevo León.

En 1990, Mier y Noriega registró 7,240 habitantes frente a los 7,568 en 1980 y los 7,347 en 1970. El desarrollo demográfico de este municipio demuestra una tendencia invertida a la de Nuevo León en general. Mientras la población neoleonesa creció de 1,649,689 habitantes en 1970, a 2,513,044 personas en 1980, y 3,098,763 en 1990 (INEGI XI censo general), el número de habitantes de Mier y Noriega observa una tendencia a la baja, por lo que disminuyó su participación en la población neoleonesa de 0.45% en 1970 a 0.3% en 1980 y 0.2% en 1990. Los datos revelan un agudo proceso migratorio que involucra particularmente a los y las jóvenes del municipio. No obstante, el traslado de la residencia a otro lugar no significa necesariamente la pérdida de la territorialidad ni del contacto con la comunidad de origen.

Al comparar Mier y Noriega con los demás municipios sureños, el panorama no mejora: se trata de la entidad municipal con el menor número poblacional en la región. Se infiere que muchas personas ven en Mier y Noriega un lugar poco atractivo para vivir y trabajar. Lo anterior no sorprende si se toma en cuenta que hasta 1999 Mier y Noriega no contaba con los servicios básicos de electricidad y agua corriente. Las mejoras realizadas desde entonces beneficiaron

únicamente al primer cuadro de la cabecera. Todo el municipio carece de drenaje. Muchas calles siguen sin pavimento y la luz en arbotantes ilumina solo el primer cuadro de la cabecera municipal.

La cabecera y las comunidades disponen de un centro de salud donde atienden médicos residentes que cambian anualmente al terminar su servicio comunitario. La cabecera es también sede de la presidencia municipal, del DIF municipal (Desarrollo Integral de la Familia), de la iglesia, y de los comités políticos del *Partido Revolucionario Institucional (PRI)* y del *Partido Acción Nacional (PAN)* cuyos miembros se han enfrentado hasta con armas dejando una huella de muertes y heridos, según cuentan algunos habitantes.

Otro problema representa la infraestructura comunicativa de Mier y Noriega. En la cabecera existen tan sólo dos teléfonos: uno se encuentra en la presidencia municipal, y el otro, de carácter público, está instalado en una tienda al lado de la iglesia. Hacer una llamada telefónica se convierte en un asunto tardado, incómodo y caro. Cada llamada local cuesta tres pesos por minuto. Para poder recibir una llamada, los habitantes tienen que desembolsar aproximadamente diez pesos por el servicio de aviso. Las comunidades rurales del municipio cuentan cada una con un teléfono para llamadas de emergencia y recados.

Llegar a Mier y Noriega no es una empresa fácil ni rápida. Desde Dr. Arroyo parten por la mañana cuatro camiones; otro más sale por la tarde, pero únicamente en caso de haber suficientes pasajeros.

El pueblo da un aspecto de suma tranquilidad. No es muy común ver gente en la calle. Solo unos cuantos niños juegan en la tarde fútbol en la plaza principal.

Las posibilidades educativas son limitadas en Mier y Noriega. En la cabecera municipal existen dos jardines de niños; uno es público y el otro privado. El permiso de apertura a este centro escolar privado por parte de *la Secretaría de Educación* fue visto con malos ojos por muchos habitantes del pueblo que temen una competencia desleal entre ambos establecimientos y que critican el gran apoyo de las autoridades educativas otorgado al jardín privado, propiedad de la hija de una exfuncionaria.

Para los niños mayores, hay una primaria que ofrece sus servicios tanto en el turno matutino como vespertino. La secundaria cuenta con un centro de cómputo cuyo beneficio real resulta limitado, según las maestras, ya que se puede utilizar únicamente para presentar materiales de apoyo a las clases; las autoridades no han permitido hasta ahora entrenar a los estudiantes en el área de la computación. Incluso, la inspectora de la escuela amenazó a las maestras con cerrar el área computacional en caso de aprovecharlo para clases de computación.

Los jóvenes que piensan continuar sus estudios después de la secundaria, pueden ingresar a la preparatoria de la Universidad Autónoma de Nuevo León en Dr. Arroyo, municipio vecino, a una hora de distancia. Empero, la juventud no piensa quedarse mucho tiempo en su tierra natal sino anhela trasladarse a los Estados Unidos o Monterrey donde creen tener mejores posibilidades económicas. No aspiran llegar a ser ricos, sino, simplemente, poder subsistir. Según la maestra Rosalba, docente en la escuela secundaria local, la situación económica de muchas familias es tan crítica que desde tercer y cuarto grado de primaria, los niños mencionan querer salirse hacia Monterrey, ciudad que es vista como a un paso a los Estado Unidos, o bien, sueñan de viajar directamente al país vecino. Las pretensiones migratorias cada vez más intensas, provocaron una baja considerable de la población escolar; situación que afecta también a la planta docente de las escuelas locales que descendió de trece maestros distribuidos en los dos turnos de

la primaria a un total de seis. Antes, cada grado escolar contaba con un maestro; hoy en día, cada maestro atiende simultáneamente a dos grados.

5.1.2. La comunidad *La Cardona*, Mier y Noriega

Las diversas comunidades campesinas de Mier y Noriega se encuentran a una distancia de entre 12 a 90 kilómetros. Según el sacerdote, es en las rancherías donde se practican aún cuatro danzas: la *danza de matachines*, la *del tambor*, la *danza del caballito* y la *de a pie*. Además, mencionó una danza denominada “*la cantada*” que no lleva música sino es ejecutada simplemente al ritmo de los cánticos.

Las danzas no se practican con la misma intensidad en todas las comunidades. Por ejemplo, la *danza del caballito* y la *de a pie* se identifica mayormente con la comunidad *La Cardona*.

En *La Cardona* habitan aún cien familias que se dedican a la siembra de maíz y frijol en tierras de temporal y a la cría de ganado caprino. Este lugar se encuentra a 24 kilómetros de la cabecera. Para llegar ahí, los viajeros se tardan aproximadamente una hora en automóvil que tiene que circular en un camino de terracería no muy limpio. Dicha ranchería se localiza exactamente en la frontera de Nuevo León con Tamaulipas. A la población le resulta más fácil llegar a Ciudad Victoria que a Monterrey.

El pueblito está asentado en las faldas de un pequeño cerro en cuya meseta se encuentra la Santa Cruz Santo, patrona de la localidad. Las casas circundan a la capilla que se ubica en el camino a la Santa Cruz. Las familias cuentan con luz eléctrica pero no con agua corriente. En las afueras del pueblo se encuentra un algiber donde se junta el vital líquido que dejan las muy eventuales lluvias. De esta

agua se abastecen los pobladores. El drenaje es solventado por pozos sépticos. Sin embargo, no todas las casas cuentan con dichos depósitos. Muchas veces se utiliza el “monte” o el traspatio. Unas cuantas calles cuentan con luz; la población posee también un teléfono público para comunicarse con el resto del municipio y para mantener los vínculos familiares con parientes en otras partes del país.

Como en otras comunidades campesinas locales, la población de *La Cardona* carece de medios de subsistencia suficientes. Lo poco que se cosecha es destinado al autoconsumo. La ausencia de la tan necesitada lluvia no permite el desarrollo agrícola como medio de subsistencia, situación que orilla a muchas personas a buscar un trabajo en Monterrey o en los Estados Unidos. La migración se refleja en las estructuras familiares de la población: la mayor parte de los núcleos familiares no se integra por padre, madre e hijos. En algunos casos se trata sólo de padres y madres, en otros de madres e hijos. Ciertas unidades domésticas se componen de abuelos, madres e hijos; o bien de padres e hijas; o madres e hijas; o bien, de abuelos solos. Estas y muchas combinaciones más son producto de la constante y marcada migración.

Hace aproximadamente dos años, algunos varones que habían dejado el territorio en búsqueda de un mayor poder adquisitivo, han regresado a la comunidad en respuesta a algunos programas gubernamentales de apoyo al campo (por ejemplo, PROCAMPO). Según los campesinos de *La Cardona*, las personas que siembran, reciben mensualmente entre tres y cuatro mil pesos, siempre y cuando mantengan su actividad agrícola. Los beneficiados de los programas consideran este ingreso como suficiente para subsistir con ‘buen’ nivel dentro de la comunidad. Se trata de personas de edad avanzada que se resistieron durante mucho tiempo a abandonar su territorio, pero que no vieron otra alternativa en un momento dado por lo que se trasladaron a Monterrey. No obstante, la mayoría de los migrantes - y particularmente aquellos que lograron

pasar la frontera norteamericana - no regresa para aprovechar los incentivos gubernamentales.

Migrantes y lugareños se reúnen cada 3 de Mayo en *La Cardona* para festejar las fiestas patronales en honor de la Santa Cruz. Esta celebración gira en torno a *las danzas del Caballito y de la de a pie*. En esta ocasión, los migrantes abandonan su actitud de observadores de los acontecimientos locales y participan como actores activos dentro de las danzas.

5.2.- Migración y cambio sociocultural

Desde hace décadas, la modernidad penetró, de forma lenta pero insistente, a las áreas rurales de nuestro país. Los medios de comunicación; los programas y los funcionarios gubernamentales en las áreas de educación, desarrollo económico y social; la 'importación' de mercancía típica de la ciudad (alimentos procesados) por las tiendas rurales; los misioneros católicos y protestantes al igual que los migrantes son los portadores de los discursos modernos en torno al progreso, la prosperidad y el bienestar. Todos estos conceptos marcan, desde hace tiempo, los sueños de los lugareños en torno a su presente y futuro, y aumentan las expectativas, particularmente de las generaciones jóvenes, por conocer la vida urbana moderna.

Empero, el sueño dorado de los migrantes no siempre se hizo realidad. Los que cambiaron su residencia al área metropolitana de Monterrey, se establecieron en las zonas periféricas donde, a menudo, no disponen de los servicios básicos de agua, luz, gas natural y drenaje; las calles no cuentan con pavimento ni con luz mercurial. Muchos trabajan en la industria maquiladora que no pide mano de obra calificada, pero que, por lo mismo, no paga buenos sueldos. Además, la mayoría

de los migrantes vive hacinada en un pequeño cuarto o en casas muy pequeñas que, en muchos casos, no les pertenece sino que es rentado.

Frecuentemente, la migración no significa más que la transición de la marginación rural a la urbana. Desde la vista de los 'citadinos' arraigados en la ciudad, los migrantes siguen siendo 'rancheros', culturalmente 'retrasados', 'ignorantes' y pobres por carecer de una larga lista de bienes y servicios 'imprescindibles' para mucha gente de la ciudad. Los migrantes ocupan, de este modo, el rango más bajo de la escala urbana en cuanto a estatus, prestigio y poder. A menudo, son insultados, humillados, discriminados y marginados en sus colonias y áreas de trabajo, en las escuelas o, simplemente, en las calles.

Ante las a veces amargas experiencias con relación a su integración social, económica y cultural a la sociedad urbana, no sorprende que muchas las familias migradas buscan mantener sus lazos simbólicos y afectivos con sus compatriotas en *La Cardona*. De este modo, su migración no ha provocado aún una separación definitiva de su territorio de origen.

El concepto de territorialidad no refiere primero y únicamente a la acción de pisar y conservar un territorio sino alude, asimismo, a la conservación de la tradición, de una organización social, productiva y política determinada, entre otros elementos más. Por lo tanto, la territorialidad no puede ser referida únicamente a un espacio geográfico como tal, sino alude siempre a un escenario cultural (Giménez 1996).

Si bien la migración no desemboca una ruptura sociocultural, genera un espacio de cambios. Al entrar en contacto con otros espacios culturales, los migrantes empiezan a integrar nuevos conceptos a sus prácticas cotidianas que les ayudan a adaptarse a las nuevas circunstancias laborales, residenciales, culturales

y políticas. De este modo surgen posibilidades de reinterpretación y resignificación de los procesos tradicionales.

Para las familias que se quedaron en el campo, los migrantes urbanos son personas que lograron 'progresar' (en comparación con los residentes rurales); progreso que se liga simbólicamente a su forma de vestir, a los productos que acostumbran consumir, a los enseres domésticos que utilizan en su quehacer cotidiano, sus nuevas formas de esparcimiento y los regalos que llevan a sus familiares en *La Cardona*.

Para visitar a *La Cardona*, muchos migrados utilizan sus camionetas tipo "Van" adquiridas en la ciudad o en el extranjero. Mejor que la palabra hablada, estos vehículos pronuncian un discurso silencioso acerca de sus posibilidades económicas y de su contacto con el mundo urbano y estimulan todo tipo de fantasías entre los lugareños en torno al maravilloso bienestar socioeconómico y cultural de sus excompañeros de rancho.

La integración a un grupo sociocultural distinto se simboliza - empero, sin las contradicciones vividas en la realidad cotidiana de la sociedad moderna - de igual forma a través de la indumentaria. Sobre todo en el caso de las mujeres, comienzan a aparecer marcas y diseños típicos de las sociedades citadinas. Algunas mujeres migradas suelen ahora teñirse el color del cabello en las más diversas tonalidades de rubio y caoba. También el tipo de peinado se ha 'modernizado' y subraya, en lo general, estilos de vida y discursos de ser mujer distintos a los conocidos en el rancho donde la caballera teñida y estilizada contrasta con el pelo entrecano, canoso o completamente blanca de las mujeres de edad avanzada que siguen residiendo en la comunidad.

En el caso de los varones, las diferencias no resultan tan marcadas ya que muchos continúan vistiendo la mezclilla, aunque ahora de marca *Wrangler* o *Levy's*. A menudo, los hombres prefieren seguir calzando botas, si bien con mayor diseño. A pesar de que los cambios apreciables en los varones son menores, no dejan de ser notorios ya que su ropa 'luce mejor'.

Carros, indumentaria, peinados y colores de la cabellera expresan, con frecuencia de modo inconsciente y inexplicable por parte de sus 'tenedores', nuevos discursos estéticos que ayudan a los migrantes a sentirse parte de un grupo sociocultural con el que tienen que interactuar cotidianamente. Por otra parte, sus nuevos hábitos y costumbres asientan el toque distintivo y se convierten en fuentes de estatus y prestigio y de cierto grado de poder dentro de su comunidad de origen. No sorprende que los lazos con sus parientes en el rancho se han vuelto asimétricos.

Los nuevos estilos de vida, las preferencias de consumo, los gustos y sentidos estéticos se convierten - independiente de la conciencia o de las voluntades de los individuos involucrados - en medios de crítica simbólica, de cuestionamiento no verbal de los hábitos y las costumbres tradicionales de su comunidad de origen, es decir, en instrumentos de invalidación de la cultura rural local. Cuando los actos de invalidación cultural se ejercen por individuos de mayor estatus y prestigio y de mayor influencia social, adquieren mayor efectividad social y aceleran el paulatino remplazo de las expresiones culturales criticadas por más 'modernas'.

Las *danzas del Caballito* y *de a Pie* que año tras año se celebran en *La Cardona*, no se han escapado de los fenómenos invalidantes y transformantes y se hacen evidentes en cambios observables en la danza.

5.3 Migración y danza: las *danzas del caballito y del de a pie*

La *Danza de a Pie* y la *Danza del Caballito* se desarrollaban antes en la mayoría de los municipios del sur de Nuevo León. Se trata de una danza de apropiación: a través de movimientos migratorios, la danza se expandió del sur al norte, esto es, de Mier y Noriega a Iturbide, otro municipio de la parte sureña del estado. En la actualidad, estas danzas han desaparecido y fueron olvidadas en la mayor parte de Mier y Noriega. En algunos otros municipios, como por ejemplo Galeana, residen personas de edad avanzada que aún las recuerdan. Durante nuestra investigación conocimos a un anciano que las sabe bailar, pero ya no tiene a quién enseñárselas ya que las generaciones jóvenes han dejado de interesarse por muchos aspectos de la cultura regional.

De este modo, Mier y Noriega y sus comunidades, especialmente *La Cardona*, son las únicas comunidades campesinas donde el danzar forma todavía parte de un proceso ritual de gran significado, ejecutado para alabar a la deidad cristiana, o bien, para pagar por los pecados cometidos durante el año. La danza es, pues, una muestra del fervor religioso que ahí sigue sobreviviendo.

La *Danza del Caballito* y la *de a Pie* representan la conquista y la confrontación entre dos grupos. Ambas carecen de un pasaje bélico, por lo que el enfrentamiento entre los dos grupos se desarrolla en el campo ideológico, en la cotidianeidad. Originalmente, las danzas representaban el triunfo del catolicismo sobre los aborígenes del Nuevo Mundo. Aún en los tiempos actuales, la religión sigue siendo un punto importante en la conquista de nuevos grupos culturales.

La danza gira en torno a una serie de problemas y experiencias que se pueden resumir a través de los siguientes conceptos identitarios: el rechazo al sí

mismo, la adaptación a circunstancias socioculturales nuevos, el enfrentamiento con otro grupo social, la discordia, la traición, etcétera, representados por una serie de personajes dancísticos. No todos los símbolos han perdurado los tiempos sino únicamente aquellos que ayudan al grupo a interpretar y articular 'adecuadamente' sus sentimientos y experiencias. Dentro de los personajes simbólicos, la *Malinche* constituye una figura central ya que representa el proceso migratorio que pone en peligro la unión y la cohesión del grupo social. Al mismo tiempo, simboliza la confrontación de dos culturas, la conquista de un nuevo territorio y la anhelada pero muy conflictiva y dolorosa integración a un nuevo horizonte cultural. La *Malinche* encarna, pues, angustias y tensiones profundas de gran actualidad en el imaginario colectivo de los lugareños y migrantes. No es coincidencia que en la danza aparezcan incluso varias *Malinches*.

La *Malinche* como símbolo del enfrentamiento entre dos culturas, no refiere únicamente a los embates entre migrantes rurales y su nuevo entorno citadino; sino puede ser traspolada también a los dos grupos que se reúnen cada día 3 de mayo en *La Cardona*: los habitantes de la comunidad y los migrantes que llegan desde Monterrey para participar, de forma activa, en las danzas. Los danzantes migrados superan en número a los lugareños. En este sentido, las danzas constituyen un escenario donde ambos grupos se disputan mutuamente las expresiones culturales cada vez más divergentes pero aún unidas por el rito.

La ejecución de la *Danza de a Pie* como la *del Caballito* exige una determinada indumentaria que en el pasado se fabricaba en la misma comunidad con materiales locales. Sin embargo, el traslado de muchos lugareños a Monterrey posibilita el acceso a nuevas fuentes de abastecimiento: en las tiendas urbanas se consiguen materiales fabricados industrialmente, semejantes a lentejuelas y otros componentes luminosos que se caracterizan por su mayor brillo y que recuerdan, en mayor grado, un escenario artístico. Por lo mismo, los danzantes los encuentran

más atractivos y los prefieren. Estos nuevos gustos y preferencias tienen un gran impacto social y cultural ya que exigen de los habitantes de la comunidad una inversión monetaria casi imposible a efectuar. Pero con tal de no faltar a la *Santa Cruz*, los lugareños buscan a cada danzante un padrino que se encargue de la ropa y la parafernalia. El padrino cumple, por consiguiente, una función sociocultural de gran importancia que facilita la realización de la fiesta patronal. Por lo tanto, su figura se incorporó en la parte inicial del espectáculo: al recorrer la pequeña procesión el pueblito para recoger a los danzantes, los padrinos visten a sus ahijados y crean así las condiciones necesarias para el inicio de la ceremonia dancística. Por lo común, los padrinos viven fuera de la comunidad y cuentan con más recursos para adquirir los materiales requeridos.

La introducción de materiales citadinos cuya adquisición depende de un cierto potencial económico, transfigura a los recursos locales y a los objetos ceremoniales elaborados con ellos en símbolos de la penuria, carencia y precariedad, mientras la indumentaria y parafernalia de origen citadino representan la abundancia, la exuberancia y la generosidad. Se recrea, de este modo, el abismo económico entre espacios rurales y urbanos y se regenera inconscientemente entre todos los participantes - lugareños y migrantes - el mito de la modernidad como progreso y bienestar. La cultura rural que dio origen y vida a la ceremonia, queda así minimizada ante la cultura migrante. Estas valoraciones no dejan exentos a los protagonistas del rito.

Los danzantes citadinos introdujeron en ambas danzas la idea del escenario artístico: concepto que no se reduce a la proyección del ritual sino que busca mostrar también la agilidad de los danzantes. De este modo, el atrio de la iglesia se convierte en un pequeño foro donde los espectadores que no participan activamente en la danza, asumen su papel de público que elogia y aplaude a los bailarines con mayor desempeño. Nuevamente se aprecia el creciente abismo entre

migrantes y lugareños, ya que son los ciudadanos, y no los aldeanos, quienes vitorean a los bailarines.

Al centrar la atención en el desempeño de la ejecución de las danzas, se invalida su sentido ritual. Este fenómeno apunta a cambios motivacionales profundos en torno a la celebración de la fiesta patronal. Mientras los habitantes de *La Cardona* ligan la festividad a un sentido ritual que es inseparable de sus creencias religiosas, entre los migrantes el fervor ceremonial se relaciona, en cambio, a sus embates identitarios permeados por el menosprecio y la discriminación que sufren en su nuevo entorno citadino, independiente y a pesar de sus esfuerzos por integrarse al nuevo contexto cultural urbano. A consecuencia, la danza se convierte en un espacio nostálgico que, por momentos, parece borrar el aislamiento y la soledad, la pena y la aflicción asociados a su vida en la ciudad. La negatividad que emana de su insistente identificación con una tradición rural, se olvida por momentos al regresar a *La Cardona* donde de un 'don nadie' metamorfosean en personas de rango y prestigio. El ceremonial dancístico constituye así un momento de catarsis, de saneamiento de heridas identitarias y de integridad identitaria.

El caso de las generaciones más jóvenes que crecieron en la ciudad es distinto. Ellos se encuentran en un proceso sincrético entre lo rural y lo urbano. Su formación identitaria no gira - como en el caso de los mayores - en torno a la incertidumbre adonde pertenecer; tampoco sienten nostalgia acerca de un pasado rural que nunca conocieron, o que, por ser aún muy pequeños al cambiarse con sus padres a la ciudad, no les dejó mayores huellas. Por ende, los jóvenes logran desarrollar parámetros mucho menos rígidos con relación a su herencia cultural y demuestran actitudes a veces más 'indulgentes' con la tradición rural. Al respecto, una de las danzantes contó que mucha gente, al regresar a la comunidad, la califica como sucia, incómoda y fea. Distanciándose de esta crítica, la joven opinó que no

se deja de ser quién se es sólo por la ropa que utiliza, y que nadie debe negar su origen. Sin embargo, como una de las *Malinches* no se viste igual que las demás *Malinches* ya que no le gusta. Mientras rechaza una forma de invalidación, practica otra. Ella representa y reproduce un sincretismo cultural entre lo rural y lo urbano al utilizar, por ejemplo, en su indumentaria diferentes telas y diseños, o al distinguir entre dos espacios dancísticos distintos: el de Monterrey y el de *La Cardona*.

Los fenómenos identitarios de todos los involucrados influyen y se reflejan en la danza a través de una serie de cambios que se materializan, entre otros aspectos más, tanto en la indumentaria y parafernalia como en el propio desarrollo de la danza.

En la actualidad, se logra apreciar una clara disimilitud entre los danzantes de *La Cardona* y de Monterrey. Efectivamente, los mismos danzantes enfatizan las diferencias entre ambos grupos. Según Doña Paulina, una señora migrante que organiza junto con otras paisanas más la danza en Monterrey, los migrantes se preocuparían por la supervivencia del evento dancístico y, en ocasiones, buscan incluso foros para su presentación en diferentes iglesias del área metropolitana. Se asegurarían, asimismo, que “su” danza siempre estuviese presente en la fiesta patronal a la *Santa Cruz* en *La Cardona*. La entrevistada declaró, asimismo, que los danzantes de Monterrey tuviesen un mayor estatus frente a los bailarines lugareños dado que ellos “sí ensayan” y fuesen capaces de realizar mayores y mejores “labores”. La informante se refirió con estas palabras a los desarrollos y juegos coreográficos que cuentan con algún grado de dificultad dentro de un proceso de coordinación grupal que exige de todos los mismos pasos. El orgullo por la supuesta superioridad artística de los danzantes regiomontanos provocó, en el año pasado (2000), que Doña Paulina intentara separar a los bailarines de Monterrey de los de *La Cardona* para que se apreciaran mejor sus “labores”. Sin

embargo, su intención se frustró ante la resistencia de la comunidad. Si bien se logró mantener, en la superficie, la unidad de los danzantes, la propuesta de Doña Paulina remite a los constantes ataques invalidantes hacia la cultura tradicional.

El discurso de Doña Paulina lleva implícito la idea de que una persona de un estrato cultural no rural, tiene una mayor capacidad para enseñar cómo hacer las cosas. La actitud de Paulina es compartida por muchos otros migrantes más, quienes están convencidos que la danza organizada en Monterrey es mejor, o bien, que el grupo de danzantes urbanos demostrara una mayor integración grupal. Desde esta perspectiva, los danzantes de *La Cardona* llegan a ser identificados como de segunda clase.

La modernidad se articula también a través de de nuevos conceptos que estructuran la interacción dancística de los danzantes de Monterrey. Ellos hablan, por ejemplo, de “*coreografía*” y “*vestuario*”. Aunque el manejo de los conceptos es ambiguo, el hecho de que estos términos entraran al vocabulario de los regiomontanos indica que la danza se encuentra en un proceso de metamorfosis de un rito religioso hacia un acontecimiento **folklórico**, situación que es favorecida por la inserción de los migrantes en el espacio metropolitano de Monterrey donde existen grupos folklóricos con gran éxito.

Durante la ceremonia en *La Cardona* se observó la disminución de los danzantes, en general, como de los de a caballo frente a los de a pie, en particular. Según don Gerardo, la *danza de a Pie* contaba, en tiempos pasados, con más de sesenta personas; otro número igual representaba a los *caballos*. En otras palabras, en el pasado, las *danzas del Caballito* y *del de a Pie* congregaban a más de ciento veinte personas. A ellas se añadieron, además, los ejecutantes de la *Malinche*, del *Viejo*, la *Mula* y el *Toro*, para mencionar los personajes más importantes. En cambio, hoy en día participan tan solo sesenta danzantes de a pie (entre varones, mujeres,

adolescentes y niños) y apenas dos cuadrillas de caballos, es decir, nomás de ocho danzantes, por lo que el número total de bailarines no supera a los ochenta elementos.

Este fenómeno se explica sólo en parte por un menor interés de la comunidad en la *danza del caballito*. La causa principal se liga al hecho de que los danzantes de Monterrey son, en su mayoría, danzantes de a pie dado que la participación de las mujeres se restringe a esta danza. En vista de que son las madres de familia migradas quienes procuran las danzas en los nuevos asentamientos urbanos, sus labores de promoción desfavorecen la *danza del Caballito*.

La vehemencia y ansia de los migrantes por mantener vivo, a como dé lugar, su cultura dancística, y su certeza de que “*la danza nunca va a desaparecer*”, han producido, entre la población de *La Cardona*, una especie de resistencia pasiva hacia las actitudes impositivas de los migrantes quienes superponen la danza a la comunidad como si no perteneciese a ella. Los lugareños optaron por no seguir participando como caballos, o bien, por integrarse a *la danza de a pie* por considerarla “*mejor*” dada la marcada participación de los migrantes.

El resultado de estas tendencias es previsible: a mediano plazo desaparecerá la *danza de a caballo*; proceso que ya está en marcha. La *danza de a pie* sobrevivirá solo dentro de las festividades patronales. Empero, esta danza se encuentra también en un proceso de mutación. Ciertamente, la versión actual es una variación sumamente modificada de las danzas de conquista dentro del grupo de las danzas denominadas *Moros y Cristianos*.

¿Qué importancia tiene la danza para los migrantes y para los habitantes de la comunidad? Entre ambos grupos socioculturales existe el común deseo de

conservar la tradición dancística de *La Cardona*. Los lugareños de mayor edad intentan su conservación mediante la transmisión de sus conocimientos a los niños para que ellos también participen en las danzas y, una vez adultos, transmitirán sus saberes a las nuevas generaciones. No obstante, las personas mayores están muy conscientes de los cambios en la danza. Aseguran, por ejemplo, que “*el sentir de la danza*” es otro ya que los jóvenes juegan mucho y algunos ingieren incluso bebidas alcohólicas: comportamiento que, ante los ojos de los ancianos, refleja la poca devoción de este grupo de edad. Afortunadamente esta actitud no se ha generalizado ya que, según la perspectiva de los lugareños, la danza sigue rigiéndose por la devoción de muchos de sus participantes y ha logrado sobrevivir gracias al gran impulso y las actividades organizadoras de los danzantes. Los viejos afirman que la mayoría de los danzantes lugareños posee aún el sentido ritual, es decir, danzan ante el santo patrono por convicción y devoción, ya por pago de alguna manda, o por participar en el júbilo de honrar con el debido respeto a su santo.

Los migrantes quieren seguir formando parte de la danza para poder agradecer a la Santa Cruz. Este motivo refiere a su devoción. Sin embargo, su discurso contiene muchas referencias para pensar que el interés en la danza se debe más aún a su miedo de perder la liga con su territorio, temor que expresa toda la gama de dificultades de su inserción en el contexto urbano-popular, y que les produce fuertes angustias y sentimientos de incertidumbre, intranquilidad y franca desesperación. Bajo esta circunstancia, el cuidado del patrimonio cultural adquiere características cuasi-terapéuticas y les permite generar el aliento, el ánimo y la valentía necesarios para proseguir su lucha cotidiana en la gran ciudad.

En síntesis: La danza sigue constituyendo un elemento de gran significado para ambos grupos de danzantes y les brinda un elemento importante para identificarse a sí mismos como individuo y como grupo. No obstante, las

innovaciones introducidas por los migrantes han desembocado en un proceso de invalidación de las danzas como rito religioso tradicional y las reducen a aspectos de identidad y de territorialidad arraigada.

5.4. Danza y cuerpo: la liga entre la tradición y el territorio

Históricamente, el cuerpo ha sido un instrumento y un escenario para expresar un cúmulo de valores, normas, imágenes del si mismo y del grupo, al igual que conflictos y resistencias. El cuerpo remite a momentos históricos precisos así como a formas de organización social y cultural concretos. En él se inscriben procesos históricos colectivos y momentos biográficos particulares.

Para la danza, el cuerpo es simultáneamente instrumento y escena. La expresión corporal en la danza constituye un parámetro muy sensible que articula las experiencias de ciertos grupos sociales en su interacción cotidiana con otros. En el caso de los migrantes rurales de *La Cardona*, los movimientos corporales se vinculan estrechamente a su integración a una cultura urbana que es fuente de procesos de resignificación e impulsa la incorporación de elementos culturales propios de su nuevo espacio vital. En el caso de los danzantes campesinos de *La Cardona*, los movimientos corporales relatan de un proceso de asimilación a los cambios introducidos por los migrantes a la danza, y de la readaptación de las variaciones a su concepción dancística.

Las *danzas del Caballito* y *de a Pie* constituyen una de las ya muy escasas ocasiones donde migrantes y lugareños entran en contacto e interactúan. Para los migrantes, la expresión dancística representa una liga con el territorio, es decir, la territorialidad se vincula con la danza y, por tanto, también con el cuerpo. A través del cuerpo se articula su paulatina integración al mundo urbana. Al mismo tiempo,

el cuerpo expresa estéticamente la nostalgia por el incesante proceso de desarraigo del universo rural.

El cuerpo aparenta ser un camino de regreso a y un vínculo con una tradición que, en el pasado, formaba parte de la cotidianeidad de los migrantes. Pero el cuerpo representa también un paraje y un medio de la reconstrucción identitaria y de la reinterpretación de la territorialidad. En la danza, el cuerpo reivindica un sentimiento de pertenencia al mundo rural; reivindicación que sólo se puede dar cuando el abismo entre presente y pasado se amplía. En el caso de los campesinos lugareños, el cuerpo enuncia su permanencia en la tradición y el arraigo de una identidad cultural.

El cuerpo manifiesta y expone también las asimetrías entre los danzantes rurales y urbanos. Las diferencias económicas se hacen patentes y transparentes por medio de los atuendos que adornan los cuerpos en movimiento en calidad de vestuario y parafernalia; ellos forman parte de un diálogo corporal. El cuerpo narra, por tanto, de fisuras y roturas en ciertos aspectos culturales e identitarios entre lugareños y foráneos, y detalla las grietas y precipicios abismales entre ambos bandos.

En la danza, el cuerpo es empleado como un medio de alabanza a la deidad y como recurso para dar salida y forma al fervor religioso, en el caso de los lugareños. Pero al mismo tiempo, trasluce la pérdida de la devoción como elemento motivador del rito conforme avanza el proceso de secularización cultural.

5.5.- La confrontación entre dos culturas: la resignificación de símbolos

Cada grupo social cuenta con un sistema de signos y símbolos circunscrito a su organización social, que le ayuda a dar sentido al acontecer cotidiano. Este sistema participa en la interpretación y significación de los acontecimientos, en la comunicación de lo percibido, en la intelección de las experiencias, en la memorización de lo acontecido y la anticipación de lo futuro. Este mundo simbólico se encuentra en constante transformación y reconstrucción en función de las necesidades del grupo sociocultural. Los cambios surgen de forma paulatina al experimentar e interpretar una serie de fenómenos que influyen de manera dramática y traumática la vida colectiva e individual de sus integrantes.

Un ejemplo constituye la migración que expone a los individuos a cambios drásticos y a tensiones emocionales agudas al insertarse en espacios socioculturales desconocidos. Por otra parte, el contacto intercultural motiva cambios en el bagaje cultural del grupo migrante que afectan todos los ámbitos de la vida social.

El encuentro – a menudo no muy armónico ni simétrico - entre dos culturas (en nuestro caso específico, la cultura rural de origen y la cultura urbana) puede estimular nuevos enlaces y fusiones culturales cuyo contenido sincrético es inseparable de la relación de poder entre ambas culturas, y que refieren a procesos de resignificación. Si bien los signos y símbolos existentes persisten en el plano formal, su sentido o significado se transforma.

El sentimiento de pertenencia a un grupo sociocultural es de suma importancia para todo individuo. La separación por largo tiempo del grupo al que se pertenece, por ejemplo a consecuencia de la migración, debilita, poco a poco, este sentimiento, situación que es interpretada como un riesgo, particularmente en momentos cuando el individuo o el grupo no encuentran una plena aceptación

dentro del nuevo contexto social y cuando los sujetos se empiezan a percatar del abismo entre el ideal soñado y la realidad vivida.

Las *danzas de a Pie* y *del Caballito* son símbolos rituales y dadores de identidad y sentimiento de pertenencia. A pesar de su estrecha relación con procesos religiosos dada su procedencia (danza de conquista), cuentan asimismo de conflictos históricos entre dos grupos y de necesidades identitarias a satisfacer ante una realidad que, a menudo, es difícil de entender y de interpretar. En otras palabras, las danzas permiten escenificar también los conflictos identitarios experimentados en la actualidad independiente de la religiosidad.

Esta situación se observa, de forma marcada, entre las nuevas generaciones de migrantes que son educadas y socializadas en estructuras sociales y familiares que parecen reproducir, en la ciudad, la organización social de la comunidad. No obstante, las necesidades y perspectivas de vida de las nuevas generaciones difieren grandemente de las de sus padres y, más aún, de las de sus parientes jóvenes en el rancho. Los jóvenes citadinos identifican a la comunidad campesina como parte de un pasado que persiste en el presente a través de la danza. Pero no adjudican a esta herencia el mismo valor simbólico y identitario que sus padres, por el simple hecho de que para las generaciones jóvenes les es más fácil adaptarse al nuevo espacio vital, encontrar amistades y afecto, reconocimiento y solidaridad. Desde su perspectiva, los retornos anuales a la comunidad constituyen una especie de evento folklórico.

En cambio, sus padres enfrentan conflictos mayores en la ciudad. Entre sus estrategias para lidiar con la desilusión, el desencanto y la desesperación que les provocan, a menudo, los infortunios, malogros y fracasos que experimentan dentro de una sociedad racista y prepotente frente a las culturas rurales, se encuentran los intentos de recuperar la tradición cultural de su pasado. Particularmente al inicio

de su naufragio en la gran ciudad, esta cultura tradicional mantiene su función de universo simbólico que aporta los principales conceptos para interpretar los acontecimientos. Si bien la trascendencia de este mundo rural declina conforme avanza el tiempo, no pierde por completo su importancia. Por ello siguen insistiendo en involucrar a sus hijos en las tradiciones de la comunidad. No obstante, la tradición que predicán, regeneran y reinterpretan, no puede quedar exenta de las influencias del nuevo espacio cultural y de los enormes esfuerzos de los migrados adultos por encontrar un lugar en él. En estas circunstancias, la danza es adecuada a los cambiantes retos y desafíos y, por lo mismo, entra en un proceso de mutación.

En el pasado, los momentos dancísticos y éticos de las *danzas del Caballito y del de a Pie* se regían por reglas estrictas. Las personas que participaban en el ritual debían seguir, en su vida cotidiana, ciertos lineamientos respecto a su comportamiento. Además, les era prohibido ingerir bebidas alcohólicas durante las festividades y en los preparativos de la fiesta. Cualquier transgresión se castigaba con doce a veinticuatro horas de cárcel. El reglamento les exigía, de la misma forma, puntualidad y responsabilidad hacia la danza y la participación en los ensayos. Si bien las expectativas normativas no han disminuido, las actitudes hacia las violaciones del código ético se manejan, en la actualidad, con mayor indulgencia.

Antes no existía un grupo específico que ejecutaría las danzas año con año. Participaba quien quería, o quien debía una manda o una promesa a la Santa Cruz. Dado que las *danzas del Caballito y de a Pie* se realizaban bajo un gran sentido ritual y con mucha devoción, siempre había un elevado número de personas que participaban en ellas. De acuerdo con los testimonios de algunos exdanzantes, los que querían bailar sólo se acercaban a la persona que organizaba la fiesta. Tampoco existía un régimen formal para adentrar a los futuros danzantes a las

danzas. Tal parece que las danzas se aprendieron participando: los niños y jóvenes que aún no disponían de una indumentaria, se acercaban a los danzantes y, por observación e imitación, comenzaban a marcar los pasos.

La migración cambió las cosas también en este aspecto. En respuesta a un proceso de secularización particularmente fuerte entre los migrantes urbanos, los aspectos religiosos se empiezan a desligar, en el nivel de la motivación, de la cultura dancística. En el presente, la devoción que anteriormente aseguró un gran número de participantes activos, está perdiendo fuerza y cediendo su lugar primordial (sin dejar de existir por completo) a otros móviles: a la nostalgia, a la lealtad y la obediencia.

Entre las primeras generaciones de migrantes, la lucha por no dejar morir a la tradición se empezó a ligar, en creciente medida, a la nostalgia como respuesta a un proceso de desenraizamiento de la comunidad y la integración a un entorno urbano sumamente hostil. Los migrantes empezaron a organizar, entre sus hijos, a un grupo de danzantes que hoy tienen entre 15 y 27 años de edad. Estos jóvenes accedieron al rito no tanto por un sentimiento religioso sino por obediencia y lealtad hacia los deseos de sus padres. Ellos reproducen un fenómeno aprendido fuera del contexto geográfico y sociocultural que enmarcó, durante décadas y siglos, la práctica de las danzas. El sentido del ritual se liga, en su caso, a los discursos identitarios que aún circulan en su espacio residencial y que les asignan todavía un lugar en la tradición cultural de su comunidad campesina de origen. Pero ya en la próxima generación los cambios podrán ser drásticos dado que a más tiempo que pase, los niños y adolescentes se identificarán más fuertemente con la cultura urbano-popular y se alejan de su herencia rural. De hecho, muchos de ellos no se podrían imaginar pasar su vida en *La Cardona*. En síntesis, tanto la nostalgia como la observancia y el sentimiento de pertenencia constituyen bases aunque

aparentemente endeble, para asegurar la supervivencia de las danzas rituales en el mediano plazo.

Al crear, en la ciudad, un grupo de danzantes, la organización casi espontánea del evento dancístico en el rancho, se sustituyó por un régimen organizador más estructurado que distribuye, entre la comunidad de migrantes interesados, las funciones de aprovisionamiento de materiales básicos para el vestuario y la parafernalia; establece los horarios y actividades del entrenamiento de los danzantes; supervisa y perfecciona los momentos coreográficos e, incluso, busca nuevos espacios en la ciudad donde se podrían poner en escena las danzas como parte del folklor neoleonés. Se observa, de manera muy clara, un proceso de racionalización cultural que se relaciona estrechamente a las tendencias secularizadoras.

La migración se asocia, asimismo, a la incorporación de las mujeres a la danza. Tradicionalmente, los danzantes eran exclusivamente varones. Ellos cubrían todos los personajes. Ultimamente se incorporaron mujeres, aunque tan sólo solteras. En el imaginario colectivo, la soltería se liga a la virginidad y a la pureza por lo que exclusivamente las vírgenes, por “puras”, pueden participar en actividades sacras. En *La Cardona*, el ingreso femenino al acto ritual se dio justo cuando los varones comenzaron a migrar, lo que hace suponer que las mujeres adquirieron una mayor importancia para la conservación de esta tradición. Por otra parte, la presencia femenina se reforzó y se estabilizó ante la creciente falta de interés por parte de los varones a involucrarse activamente en la celebración religiosa.

Procesos de resignificación se observan, así mismo, entre los habitantes de *La Cardona*. El esmero con que se visten y decoran los danzantes urbanos, el gasto en indumentaria y parafernalia que solventan, hace ver a los danzantes rurales

como pobres y paupérrimos. Para no quedar atrás, los bailarines de *La Cardona* han empezado a imitar a sus compañeros urbanos, o bien, a buscarse un padrino citadino con tal de igualar su indumentaria. De este modo, reproducen la estigmatización introducida por el grupo urbano y la integran a su forma de ver y percibir su propio espacio sociocultural. No obstante, muchos de los danzantes de *La Cardona* participan primordialmente para dar gracias a su santo por haberles concedido una petición, para sanar alguna culpa con las mandas, o bien, para cumplir con su obligación.

En resumen: el paulatino despoblamiento de *La Cardona* no ha roto el festejo ritual de la Santa Cruz, patrona de esta pequeña comunidad campesina. Los migrantes se regresan, año con año, a su tierra natal para celebrar con sus anteriores vecinos y familiares esta fecha tan importante para lugareños y extraños. Las danzas reúnen así nuevamente a los dos grupos. Aparentemente, la ceremonia sigue siendo la misma cada año. No obstante, vista más de cerca, los cambios no se pueden ocultar. Las diferencias en la indumentaria y parafernalia de campesinos y citadinos resaltan las brechas económicas entre ambos que se abrieron en el transcurso de los años y que son marcadas en la escala de prestigio. Lo rural, lo sencillo y lo humilde ocupan el polo inferior; lo urbano y lo ostentoso están en el lado opuesto. La percepción de la asimetría entre lo rural y lo urbano ha motivado a muchos danzantes campesinos a imitar a los migrantes, o bien, a buscarse padrinos citadinos para igualar su indumentaria. Con ello, los propios lugareños reproducen las valoraciones estigmatizantes hacia la ruralidad y empiezan a distanciarse paulatinamente de las formas estético-expresivas tradicionales.

La danza misma se ha convertido en escenario de las luchas culturales entre migrantes y lugareños que no dejan exentas a los personajes y pasajes de la danza. La danza representa así un espejo de las nuevas diferencias y asimetrías; de las interpretaciones rivalizantes acerca del carácter 'verdadero' de la tradición

dancística y de su futuro; de las pugnas por establecer una hegemonía estético-expresiva, o simplemente, por no quedarse atrás. Detrás de estos 'conflictos' culturales se esconden procesos identitarios que giran en torno a la cuestionada pertenencia a un grupo y a un territorio, a un pasado y al enfrentamiento con otro universo cultural. Todos estos fenómenos en conjunto afectan los procesos estéticos tradicionales.

Empero, si bien los procesos de invalidación de la tradición rural han avanzando, los efectos difieren entre ambos grupos. Los habitantes de *La Cardona* siguen considerando y ejecutando a la danza como un rito religioso que les alivia la angustia existencial y los llena de esperanzas hacia el futuro siempre incierto. La danza es vista así como un medio de comunicación entre lo divino y lo terrenal. Al mismo tiempo, reafirma los vínculos socioculturales entre los habitantes de la comunidad y crea un puente de comunicación más allá de la palabra entre parientes y vecinos migrados cuyas vidas e intereses se alejan de los de los lugareños.

Para los migrados, la danza entrelaza su nuevo entorno citadino con el pasado rural, es decir, se ha convertido en símbolo de identidad y territorialidad en un espacio vital urbano-popular. A pesar de no haber perdido aún el sentido religioso, los citadinos ya no bailan únicamente en función de su devoción hacia el patrono o para cumplir una promesa y/o una manda. Sus razones se han diversificado y secularizado. Hay quienes participan por nostalgia, por afirmar un aún existente (aunque difuso) sentido de pertenencia cultural, o bien, por lealtad u obediencia hacia sus padres y parientes, por gusto o, sencillamente, por diversión.

RESUMEN Y CONCLUSIONES

El análisis de las *Danzas del Caballito y de a Pie* intentaba dar respuestas a una serie de preguntas en torno a la pervivencia de prácticas culturales tradicionales en procesos migratorios. A veces, los diagnósticos y pronósticos de los científicos sociales nos parecen demasiado optimista.⁴ Por lo anterior nos formulamos una serie de preguntas de trabajo: ¿Qué impacto tiene la cultura urbana sobre la cultura tradicional de los migrantes? ¿Las expresiones culturales rurales y los rituales dancísticos se pierden al insertarse el grupo campesino en un entorno citadino?, o bien, ¿En que grado se conservan? ¿Cómo afectan los estereotipos citadinos acerca de las culturas rurales el desarrollo de la danza en el entorno urbano? Si la comunidad representa, desde la perspectiva hegemónica urbana, un paso atrás en el desarrollo social, ¿por qué y para qué los migrantes siguen practicando sus costumbres culturales? ¿La migración transforma la interacción entre migrantes y campesinos lugareños en el plano cultural? ¿Qué significado adopta la participación en la danza para ambos grupos?

La cultura enmarca la vida en sociedad y, por lo tanto, refiere no sólo a la organización institucional, sino también a saberes y creencias de un grupo sociocultural específico. Los fenómenos culturales se transmiten de una generación a la otra a través de mitos y cuentos, canciones y melodías, colores y texturas, dibujos y movimientos profundamente inscritos en los saberes y comportamientos cotidianos de los individuos. De este modo, la cultura genera sentimientos de pertenencia, de conciencia e identidad; es fuente de valores y de sistemas de relevancia; y constituye el trasfondo simbólico omnipresente para otorgar sentido a

⁴ Tal es el caso, por ejemplo, de las ponencias de Teresa Pardo "*Lengua, migración y cultura*" y de Olga Montes "*La construcción de la identidad y la migración*" presentados el Tercer Congreso de la Asociación Mexicana de Estudios Rurales 'Actores Sociales frente al Desarrollo Rural', Zacatecas, 3 al 6 de junio de 2001.

los acontecimientos cotidianos y para desarrollar soluciones a problemas eminentes.

La religión ocupa un lugar importante dentro la cultura de los pueblos mexicanos y les ha impreso a los individuos un sentimiento del deber que transgrede las jerarquías sociales. Los procesos religiosos están ligados, a menudo, a la danza popular, como es el caso de las *Danzas de a Pie y del Caballito*, danza tradicional de la comunidad campesina *La Cardona* en el municipio de Mier y Noriega. A pesar del intenso proceso migratorio, estas danzas persisten y se celebran año tras años de nuevo, con la participación de los lugareños y sus parientes migrados. Ambos grupos se reúnen cada tres de mayo para dar las gracias a la patrona de la comunidad, la Santa Cruz, para pagar una manda o para solicitarle su apoyo en los embates cotidianos. Tal podría parecer que la migración y la inserción de una parte de la comunidad en un contexto sociocultural distinto dejan intactas a las expresiones de religiosidad. Se podría concluir, por tanto, que la danza tradicional como elemento estético popular aún cumple con gran fuerza su cometido religioso y devoto.

La danza ritual rebasa, empero, el mero ámbito religioso. La festividad representa la vida del pueblo, la existencia y la subsistencia de la comunidad como grupo y como espacio geográfico. La danza es, así, un índice de la sobrevivencia de la comunidad. La subsistencia de la danza como un acto simbólico refiere a la existencia de un grupo cultural que resurge precisamente en su celebración. La danza cohesionaba, a los que se quedaron y a los que se fueron, a los que buscan arrebatar a la tierra un magro sustento económico y a aquellos que dejaron atrás su vida campesina para laborar en la gran ciudad. En la danza, ambos grupos parecen integrarse de nuevo.

Por consiguiente, la importancia de la danza no se reduce a los momentos religiosos. Es, asimismo, dadora de identidad y de sentido de pertenencia. Evoca, expresa y recrea un sentido de territorialidad que otorga a los individuos un lugar social y cultural, un pasado y un presente. Este sentido de territorialidad y de pertenencia no desaparece automáticamente, inmediato y rápidamente conforme se transforma el ámbito social de la organización sociocultural; más bien, se sigue conservando, hasta cierto grado, en el área de expulsión.

Sería erróneo dibujar a los migrantes como un grupo homogéneo en cuanto a la diversidad de problemas que encaran, las estrategias de solución que se ingenian y la postura que adoptan ante la tradición cultural comunitaria. La edad, el género, la religiosidad y la personalidad, entre otras categorías sociales más, al igual que la suerte que cada individuo corre en la ciudad se articulan en reacciones y actitudes diversas y, a veces, divergentes frente a la tradición dancística. Para algunos migrantes, proseguir el rito dancístico equivale a la resistencia o es motivado por sentimientos nostálgicos despertados por el proceso de su desarraigo rural; otros se aseguran, de este modo, quienes son y de donde vienen frente a un entorno que fragmenta las identidades según los roles que asume el individuo, y que declara el pasado individual como intrascendente. Para muchos jóvenes nacidos y crecidos en la ciudad, la participación en la danza se asemeja más a un evento folklórico que, sin embargo, implica un acercamiento con su tradición y su historia. En fin, las características sociales, la personalidad y las experiencias cotidianas marcan no solamente la posición de cada individuo ante la tradición cultural sino convergen en su transformación.

Resulta obvio que la supervivencia de una práctica tradicional no equivale a su inmutabilidad. La migración campesina, los nuevos retos diarios en la ciudad, los logros y fracasos que experimentan los migrantes, las angustias y las alegrías, el recuerdo de la tierra y de los familiares dejados atrás, al igual que la penumbra de

la pobreza influyen silenciosamente al desarrollo dancístico que se convierte en un escenario donde se expresan las nuevas experiencias vitales que motivan la resignificación de los símbolos dancísticos. Los fenómenos estéticos de la cultura tradicional se convierten así en objeto de nuevas interpretaciones y de innovaciones que los transforman y que permiten su supervivencia renovada dentro del acervo cultural de los migrantes.

El proceso de integración al mundo urbano dentro de un marco asimétrico entre lo urbano y lo rural, de desniveles de poder y de disparidades en cuanto a los niveles de estatus y de prestigio de ambas culturas, impulsa procesos de concientización del “otro” ciudadano como distinto, como superior, sobresaliente, conspicuo y distinguido. Ser y vivir como los ciudadanos se convierte, para los migrantes, en una fuerza motivadora importante para lograr enfrentar los embates de la vida urbana. Su empeño por integrarse al mundo urbano equivale a insertarse al ‘nosotros ciudadanos’ y de identificar a aquellos que no pertenecen al contexto urbano, a los parientes y vecinos rurales o a los recientemente llegados del rancho, como los ‘otros’. Se infiere pues una reconstrucción de la identidad donde la referencia del ‘nosotros’ y del ‘yo dentro del nosotros’ deja de girar en torno a la comunidad rural y se traslada paulatinamente hacia la sociedad urbana.

La conquista de un nuevo territorio y el desarrollo de formas de organización social distintas a la tradición se acompañan de cambios en las relaciones intersubjetivas tanto al interior del grupo migrante como entre migrantes y lugareños. Si bien es preciso evitar describir al grupo migrante como un bloque monolítico y homogéneo, es innegable el surgimiento de un sentido de superioridad y una pretensión de mando entre muchos de ellos frente a los asuntos de su comunidad de origen. Esta fantasía de supremacía no puede dejar exento a la organización y ejecución de la danza misma. La apropiación del discurso

modernizante por parte de los migrantes afecta profundamente al encuentro dancístico anual en *La Cardona* y a la danza misma.

Bajo las nuevas coordenadas socioculturales y políticas no hay que fantasear a las *Danzas del Caballito y del de a Pie* como un momento y un escenario de un reencuentro armónico entre campesinos y migrados. Las danzas no borran las brechas que se han abierto entre ambos en el plano económico, social y cultural. No hacen desaparecer las asimetrías sociopolíticas, ni mucho menos neutralizan las pretensiones hegemónicas de la modernidad frente a los grupos identificados como 'premodernos'. Al contrario, los migrantes asumen poco a poco el rol de nuevos agentes sociales, portadores de representaciones sociales distintos. Representan el discurso hegemónico de la cultura urbana y reclaman ser, ante la comunidad campesina, las nuevas autoridades morales y estéticas. Los residentes de *La Cardona* simbolizan en este juego de interacciones a los "otros", a aquellos que no están en contacto directo con la modernidad, a los pobres, a los retrógrados y los anticuados.

Este rol que se autoasignan los migrantes, se evidencia en la danza donde los ahora ciudadanos introducen una serie de cambios con relación al vestuario, la parafernalia y el desarrollo dancístico. A menudo, los danzantes y espectadores lugareños reconocen las pretensiones hegemónicas de los migrantes. Esta nueva relación no se manifiesta de forma pasiva; genera y nutre una crisis de identidad que se palpa en el desarrollo de la danza y en la organización y celebración de la fiesta a través de un constante enfrentamiento simbólico entre danzantes lugareños y migrantes.

El encuentro dancístico se convierte así en un lugar donde los ciudadanos invalidan constante y persistentemente la organización y la ejecución del baile por parte de los campesinos lugareños. Mediante el uso de telas más brillantes, de

colores más luminosos, y atuendos más decorados, movimientos coreográficos más difíciles y elaborados, la organización tradicional es expuesta a una presión sociocultural enorme. Es convertido en objeto de comparación y de evaluación y es exhibida ante los espectadores como inferior: como organizado con menor esmero, con menos dinero.

Estos procesos de invalidación cultural no quedan desapercibidos por parte de los lugareños que reaccionan, en parte, con una mayor pasividad, o con la búsqueda de un padrino urbano quien les posibilita estar a la altura de los danzantes citadinos en cuanto al atuendo y la parafernalia. Esta última reacción representa una especie de sometimiento al discurso migrante y una aceptación de sus pretensiones hegemónicas. Se concluye, por ende, que los migrantes no solamente modifican su propia interpretación de la danza sino también a la de los danzantes rurales.

No obstante, los lugareños no ceden por completo al cambio citadino. Han logrado defender los papeles principales de la danza representados por las figuras de *“la Mula”*, *“el Toro”*, *“el Viejo”* para los individuos de la comunidad, o bien, para personas que salen de la comunidad únicamente por un tiempo muy breve al año. Sin embargo, otro personaje fundamental, *la Malinche*, ya no es representado por una lugareña sino por una migrante. Es incierto si en el futuro las campesinas de *la Cardona* lograron reconquistar este papel, una vez crecidas sus propias *Malinches*.

De lo anterior se infiere que la modernidad no provoca de un golpe la desaparición del fenómeno dancístico popular. Más bien lo somete a procesos de resignificación gradual que se traducen en paulatinos cambios en la organización y ejecución de la cultura tradicional. En este sentido, la continuación de las danzas no representa un lugar intacto de la tradición rural sino se asemeja más bien a un

campo de batalla donde se enfrentan lo moderno y lo tradicional; donde surgen pretensiones hegemónicas y resistencias; donde se estigman y/o se afirman identidades; donde se reescribe la historia de la comunidad tradicional y donde se dibujan nuevos horizontes. Si bien las danzas tradicionales aún no desaparecen, su futuro depende de los cambios que el grupo que las detenta, enfrente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado, José Carlos y María A. Portal (1992): Identidad, Ideología y Ritual, texto y contexto, UAM, Iztapalapa, México.
- Álvarez, González (1989): "Cuadrillas y Lanceros en San Agustín Atlapulco, Carnavales de México". En: La cultura popular vista por las elites, UNAM México.
- Arrosamena Moreno, Julio,(s/a) Danza de gran diablos de la villa de los santos, Universidad de Panamá
- Atkinson, Paul y Martyn Hammersley: "Ethnography and Participant Observation". En: Norman Denzin e Ivonna Lincoln: Handbook of Qualitative Research, Sage Publications Thousand Oaks, London, New Delhi.
- Bartra, Roger (1994): "La venganza de la Malinche: hacia una identidad nacional" En: Memoria Mexicana, México identidad y cultura nacional, #3, UAM, México.
- Baz, Margarita (1996): Metáforas del cuerpo un estudio sobre la mujer y la danza Porrúa, UNAM, PUEGUNAM, México.
- Beattie, John (1986): Otras culturas, FCE, México.
- Berg, Magnus (1990): "Entrevistar ...¿Para qué? Algunos aspectos de la entrevista como método de producción de conocimientos". En: Historia y Fuente Oral, no. 4, pp 5-10.
- Berger, Peter y Tomas Luckmann (1984): La concepción social de la realidad , Amorrortu , México.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1989): México profundo, una civilización negada, Grijalbo, México.
- "Panorama étnico y cultura de México" en Stavenhagen y Nolasco, (coord.), (1988): Política cultural para un país multiétnico, SEP, México.
- (1991): "La alternativa del pluralismo cultural", en Pensar nuestra Cultura, Alianza, México

- *“Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural”*, en Colombres, (comp.), (1997): *La cultura popular*, Diálogo Abierto, ED. México.
- Cabrera Salort, Ramón (1999), *“Pedagogía del arte e identidad cultural”*, En: *Entorno Universitario*, Año 1, no. 3, UANL, México.
- Cardoza y Aragón, Luis (1989): *“Flor y Misterio de La danza el carnaval de Huejotzingo”* en *La cultura vista por las elites*, UNAM, México.
- Ceron Miguel, Ángel (1992): *“La reconstrucción documental de las danzas Históricas: fantasía y realidades”* en *Primer encuentro nacional sobre Investigación de la danza*, INBA, México.
- Chan Vargas, Giselle (1988): *“Folklore, identidad cultural y su protección contemporánea en Centroamérica”*. En: *Folklore Americano*, no. 46, Julio - diciembre, 1988, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Charlot, Jean, (1989): *“Estética de las danzas indígenas”* en *La cultura popular vista por las elites*, UNAM, México.
- Cirese, Alberto (1997): *Cultura hegemónica y culturas subalternas*, UAM, México.
- Colombres, Adolfo (comp.) (1997): *“Elementos para una teoría de la cultura en Latinoamérica”*. En: *La cultura popular*, Diálogo Abierto, México.
- Cuevas Molina, Rafael (1988): *“Guatemala: cultura de oposición resistencia y liberación”*. En: *Folklore Americano*, no. 46 Julio - Diciembre, 1988, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- *“Actualidad y vigencia de la cultura popular y de su estudio en Centro América”*. En: *Folklore Americano*, no. 46, Julio - Diciembre, 1988, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Danesi, Marcel (1999): *Of Cigarettes, High Heels, And Other Interesting Things. An Introduction to Semiotics*, : St. Martin’s Press, New York.
- Dawson, Lorne L. Y Robert C. Prus (1993): *“Interaccionist Ethnography And Postmodern Discourse: Affinities and Disjunctures in Approacing Human Lived Experience.”* En: *Studies in Symbolic Interaction*, vol. 15, no. pp. 147-177.

- Danneman, Manuel (1976): "*Nuevas reflexiones en torno al concepto de folklore*", En *Folklore Americano*, # 22, Diciembre, México, 1976, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Deutsch, M. y R.M. Krauss (1992): *Teorías en Psicología social*, Paidós Mexicana, México.
- Duran, Leonel: "*Cultura Popular y mentalidades populares*", en Colombres (Comp) (1997): *La cultura popular*, Diálogo Abierto, México.
- "*Pluralidad y hegemonía cultural*", en Stavenhagen y Nolasco, (coord.), (1998): *Política cultural para un país multiétnico*, SEP, México.
- Fagetti, Antonella (1998): *Tentzonhuehue, el simbolismo del cuerpo y la naturaleza* Plaza y Valdez, ED. México.
- Falomir Parker, Ricardo, (1991): "*La emergencia de la identidad étnica y el estado nacional*", en: *Alteridades*, UAM, México.
- Fast, Julius (1971): *El lenguaje del cuerpo*, Kairos ensayos, Barcelona.
- Fontana, Andrea y James H. Frey (1994): "*Interviewing: The Art of Science*". En: Norman Denzin e Yvonna S. Lincoln (comps.): *Handbook of Qualitative Research*, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi.
- Fortuin, Julia Elena,(s/a) *Sistema de clasificación de danzas folklóricas americanas*.
- García Canclini, Néstor (1985): *Máscaras danzas y fiestas en Michoacán*, Comité Editorial del Gobierno de Michoacán.
- (1988): "*Políticas culturales y participación social*", en *Folklore Americano*, # 46, Julio - Diciembre, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- (1989): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México.
- Ginemez, Gilberto (1996): "*Territorio y cultura*" en *Culturas contemporáneas*, Epoca II, Vol. II, # 4, Diciembre, México.
- Gleizer Salzman, Marcela, (1997): *Identidad, Subjetividad en las sociedades*

Complejas, FLACSO, Juan Pablo editores, México.

González, Jorge A. (1994): Mas(+) culturas (s) ensayos sobre realidades populares, Col. Pensar la cultura, CNCA, México.

Guevara, Darío, (1976): "Breve ojeada sobre la teoría del folklore", en Folklore Americano, # 22, Diciembre, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia

Guiraud, Pierre (1997): La Semiología, Siglo XXI Editores, México (23).

Habermas, Jürgen (1992): La reconstrucción del materialismo histórico, Taurus, Madrid.

Hodder, Ian (1994): "The Interpretation of Documents and Material Culture". En: Norman K. Denzin e Yvonna S. Lincoln (comps.): Handbook of Qualitative Research, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi.

Islas, Hilda (1995): Tecnologías corporales, danza, cuerpo e historia, INBA, México.

Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo, (1996): Las danzas de conquista I. México contemporáneo FCE, México

Knapp, Maree L. (1988): La comunicación no verbal, el cuerpo en el entorno, Piados Barcelona.

La Valle, Josefina, (1992): "Panorama general de la danza como forma cultural Inherente al ser humano" en Primer encuentro Nacional sobre investigación de la danza, INBA, México.

Lara Figueroa, Celso, "Algunos principios teóricos sobre cultura popular Tradicional, En Folklore Americano, # 55, Enero - Junio, 1993, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

----- (1976): "Aproximación científica al estudio del folklore, en Folklore Americano, # 22, Diciembre, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia

----- (1994): "Cultura popular y políticas culturales en América Latina",

en *Folklore Americano*, # 57, Enero - Junio, Instituto Panamericano de Geografía e Historia

Le Boulch, Jean (1992): *Hacia una ciencia del movimiento humano. Introducción a la Psicokinetica* Piados, México.

Leñero, Luis (1995): "Contornos y propuestas de líneas de investigación para una Sociología de la cultura" en Chihu Aquiles (coord.) (1995): *Sociología de la cultura*, UNAM, México.

Maffesoli, Michel (1995) "Genealogía de la cultura", en Chihu Aquiles (coord.) *Sociología de la cultura*, UNAM, México

Maldonado Aranda, Salvador (1994): "El derecho a la diferencia de las identidades étnicas y el estado nacional", en *Alteridades*, año4, #7, UAM, México.

Margulis, Mario (1997): "La cultura popular", en Colombres, (comp.) *La cultura Popular*, Diálogo Abierto, México.

Martínez Peñalosa, Porfirio (1986): *Sagrado y Profano en la danza tradicional de México*, Porrúa, México.

Mayntz, Renate; Holm, Kurt y Huebner, Peter (1988): *Introducción a los métodos de la sociología*, Alianza Universidad, Madrid.

Monsivais, Carlos (1994): "Identidad nacional: lo sagrado y lo profano", en *Memoria Mexicana: México identidad y cultura nacional*, #3, UAM, México

Munevar, Gonzalo (1988): "Relativismos y universalismos culturales" en Sobrevilla, *Filosofía de la cultura*, Trotta, Madrid.

Murdock, George (1997): *Cultura y sociedad*, FCE, México.

Muzquiz, Rodolfo (1988): *Bailes y danzas tradicionales*, IMSS, México.

Ortega Chávez, Milton (1998) "Cultura y cultura popular, aportes para una definición" . En: *Folklore Americano*, no. 46, Julio - Diciembre, 1998, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Ortega, Milton (1986): *Cultura popular y Técnica de comunicación en América Latina*, CIESPAL, ED. , México.

Pawson, Ray (1996): "Theorizing the interview". En: *Sociology*. The British Journal

of Sociological Association, vol. 30, no. 2, pp. 295-314.

Pérez Cortes, Sergio (1991): "El individuo su cuerpo y la comunidad", en Alteridades, UAM, México.

Pérez Ruiz, Maya (1999): "Aportaciones de Guillermo Bonfil al concepto de lo Popular." En: Nuwva Antropología, UAM, CONACULTA; INAH

Portal Ariosa, María Ana (1991): "La identidad como objeto de estudio de la Antropología" En Alteridades, UAM, México.

----- (1994): "Práctica religiosa e identidad social, entre los pueblos de Tlalpan, México, DF." en, Alteridades, año 4, # 7, UAM, México.

Ramírez, Mario (1996): "Muchas culturas, sobre el problema filosófico y práctico de la diversidad cultural" en Ideas y valores, Bogotá.

Ramos, Samuel (1988): El perfil del hombre y la cultura en México, ESPASA - CALPE, Mexicana, México.

Reuter, Jas (1997): "Prejuicios y preguntas en torno a la cultura popular", en Colombes (comp.) La cultura popular, Diálogo Abierto, México.

Rosales Ayala, Silvano Héctor (1998): Sentipensar la cultura, UNAM, CRIM, Méx.

Salmerón Fernando (1998): Diversidad cultural y tolerancia, Piados, UNAM, México.

Scheler, Max, (1929): El puesto del hombre en el cosmos, Rev. de occidente, Madrid.

Sedillo, Mela (1950): Mexican and new mexican folk dances The university of New Mexico press, EUA.

Selltiz, Claire et al (s/a): Research Methods in Social Relations, New York, Chicago, San Francisco, Holt, Rinehart and Winston, Toronto.

Sieglin, Verónica, (1997): "Cuerpo, percepción corporal, y poder patriarcal", en Anuario Humanitas, UANL, no. 24, México.

----- (2001): "Poder, dominación y resistencia. La relación médico - partera desde la perspectiva de parteras empíricas. Estudios de caso en las comunidades rurales de Nuevo León", en Sieglin, V. (comp.): Desarrollo

sustentable, cultura e identidades. Consejo para la Cultura de Nuevo León, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Stavenhagen, Rodolfo (1997): "*La cultura popular y la creación intelectual*", en Colombres, (comp.) La cultura popular, Diálogo Abierto, México.

Therborn, Göran (1991): *La ideología del poder y el poder de la ideología*, ED. Siglo XXI, México.

Thompson Pogh, Grace, (1944): Mexican folk dances, South West Texas, state Teachers college, San Marcos Texas, EUA.

Valenzuela Arce, José Manuel (1992): Democracia y auge de las identidades, COLEF, México.

----- (1998): El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo, ED. Plaza y Valdez, COLEF, Universidad Iberoamericana, México.

Van Onselen, Charles (1993): "*The Reconstruction of a Rural Life from Oral Testimony: Critical Notes on the Methodology Employed in the Study of a Black South African Sharecropper.*" En: The Journal of Peasant Studies, vol. 20, no. 3, abril, pp. 494-514.

Varese, Stefano (1988): "*Patrimonio cultural, cultura popular, participación y, etnicidad*", en Folklore Americano, # 46, Julio - diciembre, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

Villoro, Luis (1998): Estado plural, pluralidad de culturas, Piados, UNAM, México.

Warman, Arturo, (1972): La danza de Moros y cristianos, Sepsetentas, México



