

EL COLEGIO DE MICHOACÁN
Centro de Estudios Arqueológicos
La Piedad, Michoacán.



*La Danza de los Concheros en Zapopan, Jalisco:
Hacia una definición a través de su cultura material*

Tesis para obtener el grado de Maestra en Arqueología

Presenta

Rosalba Alejandrina Ulloa Cárdenas

Directora

Dra. Magdalena Amalia García Sánchez

Asesores

Dr. Eduardo Williams

Dr. Miguel Olmos Aguilera



Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al Colegio de Michoacán y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por darme la oportunidad de formar parte de la comunidad académica y brindar las herramientas necesarias para realizar la presente tesis, ya que, sin su apoyo esto no sería posible.

Mi directora, la Dra. Magdalena A. García Sánchez y mis asesores, el Dr. Eduardo Williams y el Dr. Miguel Olmos, gracias por su paciencia, asesorías y confianza en mi investigación. Así también, agradezco tanto a Sandra Monzoy como a mis profesores, quienes en cada sesión dejaron una valiosa aportación en mi como estudiante y como persona.

Mamá, papá, gracias, por dar todo su apoyo, amor y educación, porque estoy segura que desde el cielo y en la tierra, no dejan de impulsarme día a día, de la mano también de mi hermano Juan Pablo, los tres son piezas claves de este logro.

Al Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan y comunidad de danzantes, en especial a los grupos Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli, Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia y la Mesa de la Santísima Cruz de los Milagros, quienes tuvieron una valiosa aportación a lo largo de mi investigación abriendo sus puertas incondicionalmente.

Cursar una maestría en pandemia, no fue sencillo, por lo que mis amigos y compañeros de generación Anahí, Alan y Alejandro (el inigualable equipo A), así como María y Oliver, fueron un gran apoyo, ya que nunca dudaron de mí y en todo momento estuvieron dispuestos ayudar de todas las formas posibles.

Mi novio Miguel González, quien compartió de cerca este largo y sinuoso camino sin soltar mi mano. Marthita Soto, gracias a ti también por tu paciencia, por responder todas mis dudas por más ridículas que fueran, por brindarme tu amistad aún sin conocerme.

Me encantaría poder mencionar a todos los que me acompañaron y brindaron su ayuda presencial, en línea, aportando bibliografía, consejos, fotografías, entrevistas, apoyo emocional, pero se duplicaría el número de cuartillas, sin embargo, sepan que todos tienen un lugar muy importante en mi vida.

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	<i>6</i>
⌘ Planteamiento del problema	11
⌘ Pregunta de investigación	13
⌘ Hipótesis	13
⌘ Objetivo	13
⌘ Metodología de investigación	14
 <i>Capítulo I. DISCUSIÓN TEÓRICA</i>	 <i>16</i>
1.1 La Antropología de la Danza	16
1.2 El Ritual	25
1.3 La Etnohistoria	33
1.3.1. Las fuentes arqueológicas	45
1.3.2. Las fuentes históricas	57
 <i>Capítulo II. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN</i>	 <i>59</i>
2.1 Revisión de Relatos, Crónicas y Códices	59
2.2 La Etnografía como estrategia de investigación	77
2.2.1. Observación participante	82
2.2.2. Realización de entrevistas	82
2.2.3. Registro fotográfico y video	89
2.3 Metodología de la Investigación	90
2.3.1. La Etnoarqueología	92
2.3.1.1. La cultura material	97
2.3.1.2. Análisis de manufactura	104
2.3.1.3. Seguimiento de materiales	104
 <i>Capítulo III. ENTRE DANZAS Y DANZANTES</i>	 <i>110</i>
3.1 Que comience la historia...	112

3.2 Las Andanzas de las Danzas	115
3.2.1 ¿De qué tratan las danzas?	116
3.3 Lo que pasó o no pasó en Sangremal	118
3.4 Los Concheros: una comunidad con diversas creencias	125
3.4.1 Con la neomexicanidad o con mexicayotl	127
3.5 La Danza de los Concheros	133
 <i>Capítulo IV. IDENTIFICANDO CONCHEROS EN</i>	 <i>146</i>
 <i>EL CUARTEL DE DANZAS AUTÓCTONAS DE ZAPOPAN</i>	
4.1 Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan	146
4.2 La parafernalia de la Danza de los Concheros en Zapopan Jalisco	152
4.3 Análisis de la Cultura Material	156
4.3.1. Análisis de la Vestimenta	158
4.3.2. Análisis de los Instrumentos	167
4.3.2.1. Conchas y Chiguandas	172
4.3.2.2. Codos de Fraile/ Cascabeles (coyolli)	179
4.3.2.3. Sonajas (ayacachtli)	182
4.3.2.4. Huehuetl	185
4.3.2.5. Teponaztli	192
4.3.3. Análisis de los Accesorios	193
4.3.3.1. Copilli (penacho)	193
4.3.3.2. Brazaletes y Corbatillas	198
4.3.4. El final de su Servicio	203
4.4 Análisis Inmaterial “El Hecho Dancístico”	207
4.4.1. Código de Organización Dancística	208
4.4.2. Código Musical	215
4.4.3. Código Tiempo-Espacio	217
4.4.4. Código Indumentaria	223
4.4.5. Código Verbal	228

4.4.6. Código No Verbal	233
<i>Capítulo V. DE UNAS DANZAS A OTRAS, ¿TODOS SOMOS CONCHEROS?</i>	242
5.1. Concheros somos y por la tradición danzamos	242
5.2. Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli	247
5.3. Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara	251
5.4. Cuando todo se fusiona, la danza funciona: Romería de Zapopan 2022.	259
<i>Conclusiones</i>	272
<i>Bibliografía</i>	287
<i>Anexo “A quienes más agradecer”</i>	300

INTRODUCCIÓN

En mis años de estudiante universitaria, me aventuré a conocer y entender el mundo en el que vivimos desde las perspectivas de la Antropología y la Arqueología. Aunque en aquel entonces poco valoraba la importancia de asistir a los eventos académicos que proponía la licenciatura, en una ocasión un motivo externo a mí, me llevó a presenciar la conferencia que sembró la semilla de la curiosidad en lo que hoy florece como la presente investigación.

Movida por la intención de construir una formación en arqueología con las herramientas que tenía a la mano hasta ese momento, busqué la posibilidad de que el guía académico que me acompañara a lo largo de mis años en la carrera profesional, fuera un arqueólogo. Como buena estudiante apasionada por la arqueología, pero con conocimientos limitados, mi mayor anhelo era ser asesorada por el Arqueólogo Otto Schöndube Baumbach quien fuera maestro en la Licenciatura en Antropología de la UDG; sin embargo, como estudiante de primer ingreso esto no era posible.

A pesar de ello mi motivación mantuvo en pie la búsqueda por un Arqueólogo que fuera mi asesor; una amiga me recomendó solicitar el apoyo del Arqlgo. Marco Acosta Ruíz; de manera que ahora la búsqueda estaba direccionada a conocer al ahora Dr. Acosta Ruíz; con esta meta en mente, la siguiente parada en la búsqueda fue en la conferencia impartida por él durante el evento Red Nacional de Estudiantes en Ciencias Antropológicas (RENECA) celebrado en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Al escuchar las palabras de su conferencia, una frase se quedó grabada en mi mente: “es posible hacer arqueología de todo”, por lo que me surgió la pregunta: ¿arqueología de todo?, acto seguido los pensamientos de una bailarina de ballet clásico apasionada por la

arqueología comenzaron a divagar entre ideas para concluir en lo que sonaba a un tema de tesis probablemente nunca antes visto: ¿será posible hacer una arqueología de la danza? Una vez terminada la conferencia me apresuré para acercarme hacia quien a partir de ese momento se convirtió en mi asesor y consejero académico hasta hoy en día.

Una vez formalizada la presentación, le comuniqué mi inquietud sobre crear una arqueología de la danza; el Dr. Acosta me asignó dos tareas: la primera de ellas consistió en buscar y leer cuanto libro, artículo o texto pudiera encontrar escrito sobre la danza, y la segunda entrevistar a mi querido maestro Otto Schöndube para que me orientara acerca desde qué perspectiva podía abordar mi estudio. Por lo tanto, en una entrevista ¹realizada por allá en el año 2017, en su amena plática, al comentarle mi inquietud sobre estudiar una arqueología de la danza me habló sobre *los Danzantes Concheros*, mencionó que “toman su curioso nombre por el uso de estos instrumentos denominados liras, que son como pequeñas guitarras o mandolinas que están hechas a partir del caparazón o la concha de un armadillo; es por eso que, “de la concha, concheros”.

Las conchas, son utilizadas por los danzantes para entonar sonos en prácticamente todos los ritos involucrados en el ritual de la danza, son utilizadas para las alabanzas, para pedir permiso, en los ensayos de algunas coreografías, en las velaciones, en los levantamientos de cruz, durante las misas e incluso en los momentos de convivencia.

Desde ese momento, tomé la decisión de enfocarme en investigar la historia y recopilar la información que pudiera encontrar para lograr mi siguiente objetivo: establecer

¹ Entrevista realizada el martes 1º de marzo del 2017, a las 3:00 pm en la sala de juntas del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH).

un estudio de la Arqueología de la Danza, desde el análisis de la historia y la constitución de los Concheros. Por lo tanto, seguí las indicaciones de mis profesores Acosta y Schöndube, me puse a observar, aprender y entender todos los elementos que estaban involucrados en la celebración de esta danza.

Mis primeros acercamientos me llevaron a presenciar las danzas que se presentaban de vez en cuando los fines de semana en el atrio de la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan. Me sentaba a observar los movimientos, las vestimentas y el espacio en el que se presentaban a danzar; después el asesor me compartió la importancia que debemos darle como investigadores a las cosas que están implicadas dentro de una actividad que queremos observar, pero también tomar en cuenta todo lo que se relaciona y hace posible la celebración de las danzas.

Por lo tanto, cada vez que asistía a observar los danzantes en la Basílica, a la par que acrecentaba mi formación académica, también aprendía a identificar los conceptos que son clave para mi investigación. Por ejemplo: comprendí que los objetos presentes en el momento de realizarse cada coreografía es lo que denominamos como *cultura material*, y que todas las condiciones tanto físicas como sociales que ocurren en ese preciso instante de la danza constituyen el *contexto espacial y temporal*.

De igual manera pude identificar la organización social al observar la forma de relacionarse entre danzantes, así como el carácter sagrado y de respeto que se manifiesta desde el inicio hasta el abandono del lugar donde se lleva a cabo la danza, lo que da lugar a la reproducción de un *ritual*; a su vez cada uno de estos elementos presentes ya sea en forma de imágenes, sonidos, palabras, acciones, u objetos, tienen un *simbolismo* y un significado, tratándose de una manifestación que es reconocida como una tradición.

Faltaba, no obstante, resolver una de las preguntas quizá más importantes, ¿Por qué estudiar la danza? y, sobre todo, ¿por qué hacerlo desde una perspectiva arqueológica? En opinión de quien escribe, porque se trata de una manifestación social que ha estado presente dentro de las formas tanto de expresión como de comunicación de los seres humanos desde tiempos remotos y ha sido tan relevante que hablamos de una manifestación que ha trascendido hasta la época actual.

Por otra parte, porque al ligarla con la perspectiva arqueológica, nos permite entender las relaciones y conexiones que tenemos con aquellos antepasados mesoamericanos, quienes al igual que la población en la sociedad actual, tenían formas de convivencia, creencias y realizaban ceremonias. Aunque no se trata exactamente de los mismos motivos, o no se danza con la misma finalidad que las que se festejan hoy en día, si cuentan con elementos que les ha permitido pervivir para trascender, adaptarse y refuncionalizarse de acuerdo con las necesidades que nos rodean.

Las danzas han funcionado como una forma de relacionar la historia transmitida por los ancestros a las nuevas generaciones de danzantes, ya que unen el movimiento, la narración, la expresión artística y la expresión espiritual, e incluso la representación simbólica en un ritual.

Generalmente el estudio de la danza desde el punto de vista de la arqueología, está ligado únicamente al análisis de la producción de evidencias prehispánicas como figurillas, pinturas rupestres y objetos musicales asociados con las descripciones encontradas en códices, estelas y grabados, que permiten la pervivencia de los instrumentos como teponaztles y sonajas.

Dentro de la búsqueda e identificación de elementos tanto musicales como de la indumentaria para el presente estudio, se incluyen descripciones encontradas en documentos históricos como el Códice Florentino y el Códice Huejotzingo y relatos rescritos por cronistas como Fray Bernardino de Sahagún, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Lic. D. Matías de la Mota Padilla entre otras personalidades de quienes abordaremos parte de sus obras más adelante.

La importancia de realizar una investigación de la danza desde una perspectiva arqueológica, es que permite la posibilidad de obtener una visión integral de esta práctica como un fenómeno social que ha trascendido hasta nuestros días; como ejemplo presentamos como caso de estudio: la Danza de Concheros. Una manifestación en la que podemos presenciar la conjunción del cuerpo humano en la colectividad, con el acompañamiento musical, el vestuario y la cultura material como complementos dentro de un mismo tiempo y espacio.

El presente estudio de la danza espera aportar una visión que contribuya al entendimiento de este fenómeno social con un énfasis particular en la cultura material concomitante, en la función que ha cumplido dentro del ritual de la danza y el simbolismo que adquieren los objetos a lo largo de su periodo de vida; el punto de partida es la propuesta de analogías etnográficas que nos lleven a entender y ofrecer una interpretación de la Danza de los Concheros de la antigüedad desde nuestros grupos de estudio: el Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia.

El grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli fundado en 1987, es un grupo en el que sus danzas consisten en la ejecución de sones de conquista y sones aztecas. Dicho grupo es dirigido por la Capitana General Ma. del Socorro Landeros y se localiza en el municipio de Zapopan. Por su parte, el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia vio la luz en

el año de 1937, actualmente es dirigido por una capitania compartida por Adrián Plascencia Delgado, Pablo Plascencia Delgado, Jorge Plascencia Delgado, Marisela Plascencia Delgado y Daniel Plascencia Delgado, siendo este último el representante al frente del manejo del grupo.

El Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, es un grupo de danzantes que, aunque no reconocen ser ejecutantes de danza de concheros, sí hacen el uso de la concha para la celebración de sus rituales, este grupo radica principalmente en el municipio de Guadalajara. Ambos grupos de danza radican en el estado de Jalisco y están conformados por familias que han estado involucradas en la práctica de las danzas desde hace varias generaciones, sin embargo, conoceremos su historia a detalle en el capítulo IV.

⌘ *Planteamiento del Problema*

Con el paso del tiempo las sociedades, los lugares y las personas cambian, de la misma manera, las tradiciones sufren modificaciones, es decir evolucionan junto con la sociedad que las desarrolla. El proceso de adaptación a los cambios que producen los seres humanos a partir de las situaciones que dicta el entorno físico y social, pasa por diversas etapas de trascendencia y renovación de ideas, así como la inclusión o exclusión de diversos elementos que, a consideración de la población, pueden considerarse útiles o ser desechados, lo que permite que las tradiciones trasciendan de generación en generación como tradiciones vigentes acorde a la sociedad que las modifica, resignifica y refuncionaliza.

Al formar parte de un entorno y un contexto social que se encuentra en constante cambio, las tradiciones corren el riesgo de perderse, ya que pasan por un proceso en el que pueden llegar a dejar de ser importantes para la población o solo para algunas generaciones

que, al no cumplir con las expectativas de representación identitaria de la sociedad, puede provocar que las nuevas generaciones no sientan ninguna empatía por aquellas tradiciones que prevalecieron por años en su familia.

En el caso de las danzas tradicionales indígenas y conforme al constante cambio de la sociedad en la que vivimos, algunos grupos han reducido el número de participantes debido a la pérdida del interés por continuar su danza, por ello, las evidencias históricas de aquello que realizan y quedan como remembranzas de las generaciones más longevas; como resultado, al final de su vida, estas tradiciones que preservaron por años, se van junto con aquellos quienes las vieron nacer y trascender.

Prown (1996) menciona que nuestra tradición cultural ha tendido a menospreciar lo material en beneficio de lo espiritual. Este argumento lo retoma González Rubial (2003), localiza este fenómeno del menosprecio al menos desde la Grecia Clásica. La historia de Occidente es una narrativa de la mente sobre la materia. Aquellos pueblos donde el comportamiento material (el baile o la decoración corporal entran dentro de este concepto) desempeña un papel central, han sido despreciados por Occidente [...] (González Rubial, 2003).

El acercamiento a la Danza de los Concheros como un fenómeno social en transformación, me permitió identificar que en la actualidad presenciamos un resquicio de una manifestación cuyas raíces están clavadas en el pasado antiguo; la danza como toda manifestación cultural también está cambiando, por ello esta investigación espera identificar los elementos tradicionales tanto materiales como inmateriales, en el periodo presente, antes de que la transformación lleve a la desaparición de los elementos que dieron luz a la danza o a la desaparición total de este fenómeno social.

⌘ *Preguntas de investigación*

¿Cuál ha sido la función de la Danza de los Concheros en la sociedad que ha permitido su trascendencia a lo largo del tiempo?

¿Cuál es la cultura material que la Danza de los Concheros produce?, ¿es posible interpretar la Danza de Concheros solo mediante la identificación de los elementos materiales que la acompañan?

⌘ *Hipótesis*

Proponemos que la Danza de los Concheros funciona como un ritual y por tanto un elemento que cohesiona y regenera la identidad entre quienes la practican, por ello este ritual ha trascendido de generación en generación lo que ha permitido su pervivencia hasta nuestros días.

Por su parte, partimos de que la cultura material en la Danza de los Concheros se considera como un elemento de identidad entre los danzantes y como vía para el reconocimiento social.

⌘ *Objetivo*

El objetivo principal de esta investigación es entender y explicar el fenómeno de la Danza de los Concheros en su contexto histórico y actual, con el fin de analizar cuáles han sido los factores que han influido a lo largo del tiempo para lograr su permanencia.

En el mismo tenor, identificar la parafernalia que constituye la cultura material de la Danza de los Concheros, puesto que consideramos que es una evidencia tangible que permite proponer explicaciones sobre su trascendencia.

⌘ *Metodología de investigación*

La metodología para acercarse a la danza como fenómeno social implicó:

Una perspectiva teórica que apoyara la comprensión de la danza como un fenómeno social. Esta perspectiva fue construida a partir de la visión de estudio de la antropología derivando la observación hacia las relaciones sociales surgidas alrededor de la danza entre sus participantes y los espectadores. Por lo que una visión de la antropología de la danza, nos ha permitido entender la importancia que existe en la reproducción de esta tradición, así como la importancia que poseen los rituales para el círculo social involucrado.

Una perspectiva etnohistórica, tanto para rastrear sus antecedentes históricos como para elaborar una historia de los grupos que formaron parte del presente estudio. En donde la revisión de todo tipo de evidencias etnohistóricas, así como arqueológicas formaron parte de la reconstrucción de la historia y pervivencia de la Danza de los Concheros a lo largo de su existencia como de su actual celebración.

Una investigación etnográfica, la cual permitió registrar tanto el desarrollo de la danza como todos los preparativos concomitantes. Es decir que nos brindó la oportunidad de adentrarnos tanto en la relación con la comunidad, así como en la observación y acercamiento a cada uno de los elementos que forman parte importante de la tradición, los cuales van desde los rituales, los atuendos, los movimientos y los instrumentos, por mencionar algunos de los componentes más conocidos de la parafernalia de la Danza de los Concheros.

Un registro cuidadoso de la cultura material vinculada con todo el proceso para la realización de la danza como fenómeno social. Por lo que, ligado al punto anterior, ha surgido

un registro en el que paso a paso se ha dado seguimiento desde la manufactura hasta el valor simbólico que posee en cada una de las etapas del ciclo de vida/útil de la cultura material.

Sobre las herramientas que se utilizaron para realizar la recopilación de la información con la que se construyó el presente trabajo, recurrimos a diversas herramientas etnográficas que contribuyeron a la recolección de datos con la ayuda de diversas disciplinas como la historia, la antropología y la arqueología. Otro recurso que ha sido de fundamental para el análisis de los materiales y los objetos de importancia para el presente trabajo, es el estudio desde la perspectiva etnoarqueológica como parte de la metodología utilizada.

Durante las temporadas de trabajo de campo, se han realizado entrevistas, registros fotográficos y de video, observación participante, así como un análisis detallado de la parafernalia que construye el ritual de la Danza de los Concheros y es utilizado por los danzantes a lo largo de sus actividades.

Cabe mencionar, que cada uno de los puntos aquí mencionados, son desarrollados a profundidad a continuación en el capítulo I, de manera que se brinda al lector la oportunidad de entender la perspectiva con la que se desarrolló la investigación y seguir el hilo conductor a través de cada una de las fases de este estudio.

Capítulo I.

DISCUSIÓN TEÓRICA

En este capítulo abordaremos las principales bases teóricas sobre las cuales se construyó la investigación. Para ello, se revisan áreas como la antropología de la danza mediante la cual hacemos el estudio del tema central de la investigación, la etnohistoria para entender la importante aplicación que tiene esta heurística en la labor tanto de antropólogos como de los arqueólogos; y la etnoarqueología como herramienta metodológica para el análisis de la cultura material.

1.1 LA ANTROPOLOGÍA DE LA DANZA

María Bayardo dice que “...desde los orígenes de la humanidad todos los pueblos han danzado; el movimiento fue y sigue siendo nuestra primera forma de comunicación y la danza la consecuente fusión entre la música, el cuerpo, el movimiento y el artista” (Bayardo 2007: 19).

Desde siempre, el ser humano como parte de un grupo o una sociedad, ha tenido la necesidad de comunicarse; a lo largo de su historia evolutiva ha desarrollado diversos métodos para el entendimiento entre unos y otros. El habla, las señales, las imágenes, los sonidos, son algunas formas que las personas han perfeccionado para entablar un diálogo con sus semejantes, sin embargo, muy pronto se descubrió que los movimientos también funcionaban como emisores de mensajes. Agitar las manos, golpear los pies contra el suelo, balancearse de un lado al otro resultó una manera muy útil mediante la cual un individuo podía expresar sus emociones. En el transcurso del tiempo mientras más experimentaban y

creaban los grupos humanos, evolucionaron en la complejidad los significados de lo que realizaban de tal manera que surgió la danza.

Danza resulta un concepto difícil de definir puesto que no hay un significado único o universal; no obstante, varios autores como María Guadalupe Bayardo (2007), Yolotl González (2005) y Judith Lynne Hanna (1985), coinciden en que se trata de un término que relaciona movimiento, ritmo, cuerpo y expresión.

Por lo tanto, en lo personal entiendo la danza como un conjunto natural de movimientos rítmicos y expresiones corporales que, con base en una necesidad de comunicación, que permite transmitir un mensaje o significado con el fin de lograr un entendimiento entre los involucrados en un espacio específico.

De tal manera que la danza es utilizada para transmitir, ideas, mensajes, pensamientos, significados e incluso historias y leyendas; lo que ha permitido su función en un contexto social, cultural, simbólico, religioso, emocional, etc. Basado en lo anterior, Yolotl González sostiene que “la danza misma como elemento simbólico y artístico, como forma de religiosidad popular” (González 2005:12).

Cuando se habla de una antropología de la danza, lo primero que surge en la mente son todos los elementos que deben estar involucrados o que se consideran necesarios para esta práctica, por ejemplo: quiénes son los intérpretes, cuál es la música, el escenario, la vestimenta y por supuesto el movimiento. Pero una vez que se profundiza en el estudio de una actividad cotidiana que se realiza con motivos que van más allá de la diversión, la expresión o la comunicación de un mensaje, es posible percatarse de que la danza involucra un conjunto de aspectos que llevan a considerarla como un ritual.

La antropología de la danza se ha desarrollado a través del estudio de los componentes que forman parte de la ejecución de la danza como por ejemplo el análisis del movimiento, la música, el uso del espacio, la organización social. Todos estos elementos son considerados como el hecho dancístico, idea de estudio que surgió a partir de la labor de análisis que hacían los lingüistas desde las posturas estructuralistas de Jakobson. Los lingüistas tomaban en cuenta el estudio del símbolo, el significado y el metalenguaje como forma de explicar a través del lenguaje propio de lo que se busca explicar, en este caso se utilizó el hecho dancístico para dar interpretación desde el lenguaje involucrado en la Danza de los Concheros.

Otra forma de estudio aplicada dentro de la investigación de la antropología de la danza, fue el desarrollo del registro del movimiento propuesto por Rudolph Laban en su primera publicación en el año de 1928.

La etnocoreóloga, coreógrafa y profesora especializada en danza Alegria Fuller Snyder, desde los inicios de su carrera en 1967, hizo aportes a la antropología de la danza. Como pionera en la etnografía de la danza, centró sus investigaciones en las danzas de las sociedades nativas americanas y varios grupos de Asia y África.

Por su parte María Sten en 1990, centró una de sus obras en el estudio de las danzas prehispánicas, *“Ponte a bailar, tú que reinas”*. En palabras de Sten, la antropología de la danza se ocupa del cuerpo humano y de los gestos como forma de comunicación no-verbal. Señaló que este lenguaje requiere de la fusión de varios elementos interpretados en el contexto social, económico y político desde la perspectiva antropológica que permite acercarse no solo al danzante, también a la sociedad en la que procede a desarrollar un comportamiento particular entorno a la danza.

Desde esta perspectiva de investigación, expuso que las sociedades primitivas la danza ha sido interpretada como la expresión de creencias religiosas independientemente de los rasgos físicos y sociales que presenten en afinidad los danzantes. Por ello afirmó que la danza en las sociedades primitivas formaba parte de los factores que determinaban la cohesión social.

Para fines del presente estudio, vamos a dedicarnos al estudio de la danza tradicional indígena, cabe mencionar que *danza tradicional indígena*, es el nombre con el que se refieren Yolotl González, Anáhuac González, Reneé de la Torre, María Guadalupe Bayardo Casillas, investigadores que se han dedicado al estudio de estas danzas.

De acuerdo con la UNESCO², los pueblos indígenas son herederos de una gran diversidad lingüística y cultura, así como de costumbres y tradiciones ancestrales, que poseen una gran diversidad de patrimonio vivo como usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas aún pertinentes en la vida diaria.

Por lo tanto, aunque los grupos que fueron partícipes de la presente investigación llevan a la práctica actual y cotidiana una tradición ancestral que ha sido rescatada, adaptada y reproducida a partir de la herencia de los primeros danzantes que forjaron esta tradición. Los danzantes no forman parte de una de las sesenta y ocho comunidades indígenas reconocidas por el INEGI³.

No obstante, cabe señalar que algunos danzantes entrevistados de los grupos: La Mesa de la Santísima Cruz de la Misión de los Milagros y Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, se asumen como indígenas y reconocen como tal a los ancestros que les heredaron

²Definición de pueblos indígenas de la UNESCO:
<https://ich.unesco.org/es/pueblos-ind%C3%ADgenas>

³Datos sobre los pueblos indígenas INEGI:
<https://www.iwgia.org/es/mexico/3745-mi-2020-mexico.html#:~:text=En%20el%20territorio%20mexicano%20habitan,derivan%20en%20364%20variantes%20dialectales>.

las danzas, esto hablando específicamente en la Danza de los Concheros; por ello, a lo largo de la investigación referiremos a la danza bajo algunas expresiones rescatadas de la lengua náhuatl.

Al tratarse de palabras rescatadas, pero en muchos casos que difieren en pronunciación y escritura de las palabras propias del náhuatl, o que en algunos casos fueron extraídas de documentos históricos y arqueológicos propios de la Danza de Concheros, lo referimos como un lenguaje utilizado por los danzantes de los grupos que forman parte de nuestros casos de estudio; más adelante nos daremos a la tarea de exponer a detalle *las danzas tradicionales indígenas*.

“Las danzas indígenas han sido entendidas como tradiciones folclóricas como expresión de una religiosidad popular inspirada por la fe católica originada por el proceso de evangelización colonial” (Steward, 1955; González, 2005; Rebolledo, 2020:293).

De acuerdo con Questa Rebolledo, cuando analizamos la construcción de las danzas y los elementos que las acompañan, nos encontramos frente a un evento que se considera como altamente codificado, debido a la composición que podemos identificar al momento que se realiza. Esta composición de códigos se integra por la música, las coreografías, los trajes, los personajes y las jerarquías específicas, lo que permite crear un mensaje a transmitir mediante las secuencias narrativas del movimiento.

En esta codificación recae la conceptualización de la comunicación verbal de la danza transformada por la acción interpretativa tanto del individuo como del grupo responsable de su ejecución, lo que los eleva a un plano espiritual.

El compositor estadounidense Aaron Copland (2006) en su obra “Cómo escuchar la música”, propone que los seres humanos poseemos la capacidad (adquirida por experiencia

y aprendizaje) de escuchar la música bajo condiciones personales, pero apreciándola desde tres planos distintos: Plano Sensual, Plano Expresivo y Plano Puramente Musical (Copland, 2006:7, 27).

Su análisis guía a desarrollar una sensibilidad de apreciación a partir del sentido más sencillo hasta la expresión más compleja que compone una obra musical, instruye al público a identificar los elementos que evocan emociones, así como la estética que posee aquel género de música que suelen disfrutar.

Al retomar la propuesta sobre los distintos planos de apreciación, abordaremos en las características generales distintivas de cada uno de los niveles señalados por Copland. Al **Plano Sensual** lo refiere como el modo más sencillo de escuchar la música, en donde la acción del escuchar se realiza por el placer que produce un sonido musical, por lo tanto, oímos la música sin intención de examinarla debido a que nuestra atención es captada por lo que él denomina el “mero atractivo sonoro” que produce un estado de ánimo placentero.

El **Plano Expresivo**, trata sobre la música que tiene un poder de expresión, el cual involucra un significado detrás de las notas que transmiten el mensaje de aquello que quiere decir la pieza. Mientras que el **Plano Puramente Musical**, se trata de la existencia y combinación de las notas para crear una secuencia melódica que permite manipular tanto el movimiento como el sentimiento de quien la escucha.

Aunque no se refiere al uso de estos planos en la apreciación de otras categorías artísticas, considero que pueden aplicarse también a la apreciación del movimiento generado desde la danza. En función del estudio que aquí se plantea, propongo hacer una adaptación enfocada hacia el entendimiento y la apreciación de la danza.

En el *Plano Sensual* al igual que en el caso de la música, el ser humano tiene una capacidad innata para realizar cualquier movimiento instintiva e incluso inconscientemente, por ello en más de alguna ocasión el lector podrá recordar un movimiento rítmico y repetitivo que tiende a generarse sólo por el gusto de disfrutar una sensación dinámica del cuerpo, hacer un movimiento sin pensarlo.

El *Plano Expresivo* se explica por sí sólo, ya que, al generar una danza desde una intención de la conexión y fluidez entre cada paso, el intérprete busca la transmisión de un mensaje a través del desplazamiento del cuerpo en cualquier nivel espacial.

Por último, en cuanto al *Plano Puramente Musical* lo considero como la conexión entre la música y la danza para generar un fenómeno que, al complementarse se produce una cualidad armónica que los convierte en una sola pieza; de esta manera emite un mensaje al conjuntarse con la parafernalia, es decir, con los atuendos, los sonidos que acompañan de fondo, los decorados. Todos estos elementos que hemos conocido como códigos son los responsables del goce o proceso de disfrutar la danza, a su vez, estos códigos nos han permitido atender el análisis de la danza, el cual llamaremos hecho dancístico.

PLANOS DE APRECIACIÓN		
Sensual • Se escucha la música por el mero placer de disfrutar el sonido. Aaron Copland: Música	Expresivo • La música tiene un poder expresivo que involucra un significado detrás de las notas que buscan transmitir un mensaje. Aaron Copland: Música	Puramente Musical • Música: La secuencia melódica tiene el poder de manipular, es decir de generar un sentimiento en quien escucha la música. Aaron Copland: Música
• En la danza, se produce el movimiento de manera instintiva e inconsciente, por disfrutar la sensación dinámica. Alejandrina Ulloa: Danza	• Se transmite un mensaje a través del movimiento generado por el cuerpo, en un espacio determinado. Alejandrina Ulloa: Danza	• La combinación del sonido, con el movimiento y la parafernalia, emiten la idea completa del mensaje. Alejandrina Ulloa: Danza

Figura 1. Comparación de Planos de Apreciación aplicados en la danza. Elaboración propia con base en “Cómo escuchar la música”, Aaron Copland (2006).

La danza, ha sido una práctica presente en la vida de los seres humanos desde el momento que los primeros habitantes del planeta comenzaron a descubrir la cantidad de movimientos que somos capaces de generar, en conjunto con la necesidad de comunicarse o transmitir ideas se usaron los bailes como una forma de expresión.

Marcel Mauss (1971) en su obra titulada “Técnicas y movimientos corporales”, afirma que las técnicas corporales, son formas en que los hombres hacen uso de su herramienta más natural, el cuerpo, ya sea dentro o fuera de lo tradicional. Para Mauss, lo tradicional es el elemento de mayor importancia debido a que sin tradición no existiría la repetición, que a su vez no permitiría la elaboración de una técnica; dichas técnicas, suponen un aprendizaje del gesto manual, así como de las actitudes corporales (Mauss, 1971:343).

Estas actitudes corporales en conjunto, funcionan como un mensaje o idea a transmitir, por lo que, al considerarlo desde el aspecto de las danzas tradicionales indígenas, los

movimientos permiten generar plegarias o alabanzas que manifiestan la fe y devoción de los danzantes a las identidades representantes de la respectiva cosmovisión de cada grupo; por lo tanto, “cualquier gesto, cualquier soplo puede ser una plegaria con la misma categoría que las palabras” (Mauss, 1971:337).

Para estudiar la danza, debemos tomar en cuenta aquello que conocemos como lo intangible, aquí se considera el movimiento generado en cada coreografía; al estudiarlo desde una perspectiva basada en los planos de apreciación propuestos por Copland y en conjunto con las técnicas corporales de Mauss, obtenemos un análisis que es posible realizar desde diversos niveles de observación: a nivel individual o personal, visto como experiencia de quienes formamos parte de los practicantes de la danza, pero también desde el entendimiento de los espectadores e investigadores de un danzante que se desarrolla a nivel individual, es decir por la danza que ejecuta desde sus propias intenciones, así como a nivel social como parte de un grupo.

“La plegaria es un rito religioso dirigido directamente a las cosas sagradas; es un acto que implica siempre un gasto de energía física y moral con el fin de producir ciertos efectos” (Mauss, 1968:414).

La danza ha formado parte de la sociedad de forma sustancial como lenguaje, símbolo, prácticas y formas de expresión. Por ello la antropología de la danza es una especialización de la ciencia antropológica que permite acercarse a este fenómeno social (o hecho social como dijiste antes) para entenderlo y explicarlo en su contexto de realización. En el caso que nos ocupa, habremos de poner énfasis particular en la cultura material que se produce vinculada con la danza de concheros con miras a proponer analogías que permitan identificar a la danza en contextos arqueológicos.

1.2 EL RITUAL

Para entender la importancia del ritual hace falta abordar las perspectivas de la antropología indigenista como de la arqueología, pues cada ciencia nos permite identificar los aspectos más relevantes que fusionados permiten dar paso a la tradición de las danzas tradicionales indígenas.

Por el lado de la visión de la antropología indigenista, y regresando atrás en el tiempo, durante la segunda mitad del siglo XVI, en México, los españoles se enfrentaron a los pobladores, tratando de transformar el pensamiento político y el religioso, por lo que, algunos frailes realizaron muchos estudios descriptivos e históricos de las culturas sometidas y acumularon mucha reflexión teórica sobre la transformación de las mismas.

Estas descripciones y reflexiones, fueron retomadas en el siglo XX, cuando en México tras una crisis política asimilacionista que surgió del primer siglo de vida independiente, nació el *Movimiento indigenista*, en el que se “redescubre la población india”, se montan programas de desarrollo y reconocimiento de la comunidad, bajo el influjo de la antropología anglosajona, de tal forma que se genera un ambiente que busca controlar la opinión que se tiene respecto a lo indígena.

Respecto a la visión arqueológica, es importante destacar que se exaltaron los vestigios prehispánicos porque se buscó resaltar que las sociedades indígenas eran descendientes de aquellos “arquitectos” de pirámides y centros ceremoniales en Mesoamérica.

“El indio, depositario del arte prehispánico, siguió cultivándolo con fervor, pero tuvo que introducir forzosamente, elementos del arte español [...]; los españoles alentaban e imponían su arte invasor, pero no pudieron impedir que elementos del arte prehispánico, se

incorporasen a él. Esto puede comprobarse principalmente en arquitectura” (Gamio, 1916:65).

“Incorporan como elementos decorativos estilizaciones prehispánicas de flores, aves, plumas, motivos geométricos, todo lo cual puede ser identificado examinando los códices, y monumentos arquitectónicos, cerámicos y escultóricos de origen prehispánico” (Gamio, 1916:66).

Manuel Gamio, menciona que la tradición indígena era realista, vigorosa, y pintoresca, la cual ha permitido observar cómo fue y cómo pasaba la vida de los mexicanos antes de la Conquista, destacando las artes originales, industria ingeniosa, organización social compleja y los rituales extraños, entre otros aspectos de la vida cotidiana.

Para Gamio, la arqueología es la base de la cultura indígena, ya que señala las manifestaciones materiales de las sociedades prehispánicas como parte del conocimiento que contribuye a explicar las características distintivas de la población mexicana durante la época colonial. De acuerdo con la opinión del autor, la arqueología permite la conocer la vida social de los antiguos mexicanos antecesores de los indios actuales, además de sentir el arte prehispánico.

Los vestigios prehispánicos que conservamos hoy en día, son el punto en común de enlace entre el pasado y el presente, aquellas edificaciones y representaciones que anteriormente representaban tanto la organización social como la cosmovisión de las sociedades autoras. En la actualidad son recordatorio del motivo por el cual nacieron los rituales indígenas, dónde eran celebrados y hacia quién iban dirigidas los areitos.

En palabras de Andrés Oseguera (2008), las prácticas rituales indígenas, eran consideradas expresiones del atraso y la enajenación de la población, con el paso del tiempo

y la especialización de la ciencia por los aportes de las teorías de Estados Unidos y Europa, el desarrollo en los estudios sobre los rituales se fue especializando con el uso de los trabajos etnográficos en conjunto con la evolución de la Antropología en México; por lo que se desarrollaron tres perspectivas de estudio: comparativista, instrumentalista y semiótica (Oseguera, 2008:s/p).

Estas perspectivas llevaron el desarrollo de los estudios del ritual de ser considerados como una parte arcaica de los grupos, entendido como una serie de acciones y actitudes salvajes, a verlo un comportamiento exótico o en otras palabras como formas de actuar únicas e irrepetibles, hasta la necesidad de desarrollar un entendimiento de los significados que aportan dentro de sus respectivas celebraciones, lo que nos lleva a uno de los fines que ha sido desarrollado por la antropología.

El ritual ha sido un concepto utilizado prácticamente de forma indistinta y a la par del término de *rito*. Hemos llegado a la conclusión de que se trata de dos conceptos que van ligados y por ello es importante aplicarlos uno junto a otro; consideramos que el ritual es un evento de carácter sagrado construido a partir de múltiples acciones que se efectúan durante un proceso de preparación, estas acciones son un rito. La suma de cada actividad que consideramos como un rito es parte constitutiva del ritual, en nuestro caso, del fenómeno dancístico.

Para plantear la conclusión anterior, hemos hecho revisión de las definiciones del ritual propuestas por diversos autores, de las cuales hemos identificado los puntos de convergencia, para completar nuestro entendimiento sobre cómo funciona un ritual, cuáles son los elementos importantes que lo conforman, cómo lo interpretan los participantes durante las celebraciones y qué función tienen los rituales dentro de la comunidad que los crea.

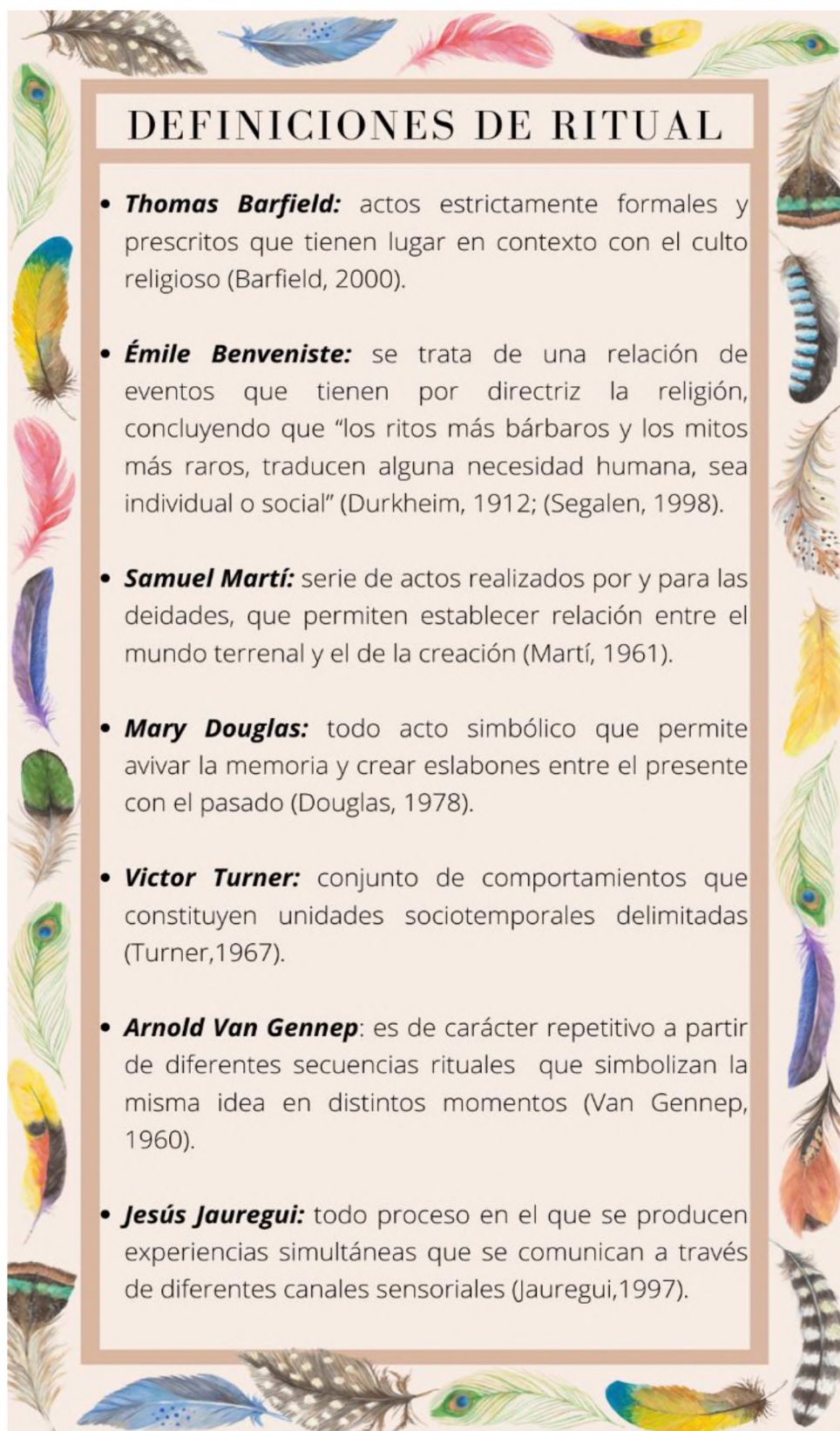


Figura 2. Tabla de definiciones del ritual. Elaboración propia.

A partir de estas definiciones, se entiende que toda manifestación dancística parte de una forma de expresión, que guarda la intención de generar una alabanza de carácter religioso y es considerada como un ritual.

En su definición de ritual, Byung-Chull Han hace hincapié en las características esenciales del ritual, puntualiza, “son acciones simbólicas, transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad sin necesidad de comunicación. Se constituyen por la percepción simbólica” (Han, Byung-Chull, 2019). Denomina los rituales como técnicas simbólicas que estabilizan la vida por su carácter repetitivo generando una comunidad mediante los procesos de incorporación y escenificaciones corpóreas.

A partir de las observaciones respecto a la forma de expresión religiosa y las características propuestas por Byung-Chull Han, identificamos a las danzas tradicionales indígenas como rituales puesto que cumplen con los puntos señalados, al tratarse de plegarias elaboradas para rendir culto dentro de una línea religiosa con carácter repetitivo.

Por su parte, los ritos tienen una eficacia material procedente de la propia naturaleza de su práctica (Mauss, 1970:138). Lo que Marcel Mauss llama eficacia material, es lo que en el presente estudio hemos denominado como lo intangible; el movimiento se presenta como resultado de las emociones o experiencias que viven los danzantes al formar parte de los rituales que celebran por cumplimiento de las “obligaciones” que rigen a la comunidad perteneciente.

Émile Benveniste (1947), Durkheim (1912) y Segalen (1998), consideran la existencia de asociación entre el rito, la finalidad con la que se producen y por qué forman parte de un ritual como una amalgama entre lo terrenal y lo divino. Este vínculo también es

referido por, Ralph Linton en conjunto con la opinión de Martí (1961); a su vez estas definiciones al igual que la de Thomas Barfield, concentran su interés en el desarrollo de la religión y sus implicaciones de celebración como lo son los ritos (Durkheim, 1912:27; Segalen, 1998:16; Martí,1961:11).

“La potencia del acto sagrado reside precisamente en la conjunción del mito que enuncia la historia y del rito que la reproduce. Si comparamos dicho esquema con el juego, aparece la diferencia esencial: en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la forma del drama sagrado, donde cada cosa a su vez resulta invertida. Pero se ha olvidado y anulado el mito, la fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido y su eficacia.” (Benveniste 1947: 165)

La importancia de considerar la religión dentro de las prácticas rituales, radica en el nivel de valor que los fieles imprimen en la celebración de estos, este valor manifiesta acorde al carácter sagrado que poseen los rituales para sus practicantes. Esta sacralidad proviene del fervor con el que se lleva a cabo la ejecución de sus prácticas, pero también en la intención que motiva sus acciones. Por lo que Thomas Barfield, establece que la religión responde a dos tradiciones predominantes la intelectualista y la simbolista.

En la tradición intelectualista, Tylor (1871) menciona que la religión primitiva surgió de la creencia de los grupos en los espíritus o en seres deiformes, es decir que ven la religión como un sistema explicativo. Mientras que, desde el enfoque simbólico, Durkheim (1915), considera la religión como una serie de declaraciones simbólicas sobre el orden social que refuerzan el orden social (Barfield, 2000:530).

Hasta ahora las definiciones que hemos revisado, nos llevan a entender el rito como un símbolo, conclusión que coincide con el pensamiento de Mary Douglas (1978), quien

considera estas dos palabras como sinónimos que se crean dentro de un mismo universo de significación, lo que lleva a los involucrados a identificarse como elementos característicos del ritual; es decir que los participantes o fieles forman parte del contexto del ritual a lo largo de la celebración como parte del contexto simbólico.

Lleva la comprensión del comportamiento religioso tratando las formas rituales y las formas lingüísticas como transmisores de cultura que se engendran en las relaciones sociales y que, a través de un proceso de selección, ejercen un efecto restrictivo sobre la conducta social (Douglas, 1978:41).

Cabe mencionar que, Claude Lèvi-Strauss considera el ritual como una relación entre naturaleza y cultura, debido a la existencia del campo simbólico que se integra en el ritual, en donde un objeto único, se constituye como parte de un contexto mitológico para posterior al cumplimiento de su función, considerarse como una operación puramente ritual.

Por tanto, este simbolismo del que habla Lèvi-Strauss, proviene de la relación que surge entre el objeto y la interacción con las prácticas del ritual, en donde adquiere una resignificación por la intervención de entre cultura y naturaleza (Lèvi-Strauss, 1967).

De acuerdo con Víctor Turner (1967) y Segalen (1998), el ritual se trata de un conjunto de comportamientos se llevan a cabo dentro de círculos sociales (Turner, 1967 (Segalen, 1998:29), es decir que son flexibles para adaptarse al cambio social que dicten las condiciones de la celebración.

Lo anterior se complementa con el planteamiento de Durkheim, de los ritos que se traducen como una manifestación de las necesidades más profundas del ser humano; por lo tanto, interpretamos dicha necesidad del ser humano de transmitir su fe hacia una entidad divina y/o superior a él, capaz de crear todo lo que vemos a nuestro alrededor; una necesidad

de entender de dónde salió todo lo que hoy conocemos y por cuya intervención obtenemos recursos con los que podemos proveer alimentos, techo, vestido.

Sobre este mismo argumento Pierre Bourdieu (1982) establece que los ritos asumen una doble función: dotar de nuevas cualidades a los fieles con el aval de la comunidad presente en el ritual, y a su vez, genera un poder de protección para los que forman parte de la comunidad iniciada dentro de las prácticas del ritual (Bourdieu, 1982:210).

Bourdieu establece las múltiples funciones que tiene un rito al momento de su práctica, las cuales, a su vez, distinguen cada una de las etapas que se presentan en el desarrollo de un ritual:

ETAPAS DEL RITUAL		
Separación	Margen	Agregación
La persona se separa del viejo estado; se aparta a la persona de lo que esta ocurriendo a su alrededor para entrar a un momento de distinción aislada del resto del grupo. (Gennep, 1909:52)	- El individuo se encuentra en una posición inestable entre el mundo de los vivos y el transe espiritual: se vuelve uno y lo otro a la vez. - Momento en el que ocurre la purificación del individuo. (Turner, 1976:53)	- Efecto de asignación de estatus, incita al promocionado a vivir de acuerdo con las expectativas sociales relacionadas con su rango - Distinción entre aquellos que pasaron por el rito y quienes no lo experimentan. - Dota de nuevas cualidades con el aval de todo el grupo a los involucrados. (Bordieu, 1982:213)

Figura 3. Tabla de identificación de las etapas del ritual identificadas por Van Gennep en *Les Rites de passage*. Elaboración propia.

Arnold Van Gennep y Victor Turner (1960) y Jesús Jauregui (1997), coinciden con la idea del ritual como una construcción que consta de múltiples ritos, diversos actos repetitivos de carácter religioso, actos en los que los fieles atribuyen la eficacia mediante una

serie ininterrumpida de fenómenos enlazados entre sí. Estos fenómenos pueden presentarse en dos categorías: manuales (constan de movimientos del cuerpo y el desplazamiento de objetos) y orales (aquellas locuciones entonadas a manera de plegaria o canciones).

Jauregui define el ritual como todo proceso en el que se producen simultáneamente experiencias comunicativas a través de diferentes canales sensoriales, que construyen códigos semióticos distintos y relacionados. De manera que coincidimos en que el ritual consiste en un evento de carácter sagrado constituido por múltiples acciones y elementos simbólicos, dotando al ritual de un carácter simbólico dentro del fenómeno religioso en estudio.

Cynthia Novack asevera que “la palabra ritual denota una acciones o series de acciones estandarizadas, estructuradas y sociales, a menudo con motivos de significado religioso o místico”. Empero, Novack considera que la danza puede ser un acompañamiento o una parte integral de los rituales (1998:354).

Por ello, identificamos que, dentro de la práctica de la Danza de los Concheros, la intervención de canales sensoriales que funcionan a través de las dimensiones verbales, auditivas/musicales, dancísticas, olfativas, gustativas, gestuales, corporales, algunas producidas en función de la cultura material que aporta la danza, al funcionar en conjunto, emiten un mensaje de carácter sagrado.

1.3 LA ETNOHISTORIA

Algunos investigadores como Carlos Martínez Marín (1976), Daniel J. Santamaría (1985), o Barjau Martínez (2002), mencionan que el inicio de la etnohistoria, al momento del estudio del contacto entre mesoamericanos y el Occidente (Barjau Martínez, 2002) esto justificado

por Martínez Marín en el entendido de que la etnohistoria en México se desarrolla desde la perspectiva académica, la esencia del nacionalismo y el indigenismo.

“La etnohistoria es pues historia en el contexto del contacto de occidente con Mesoamérica, donde los historiadores están forzados a narrar el pasado de sociedades que no registraron sus peripecias mediante escritura alfabética” (Barjau Martínez 2002:40).

En cuanto al objeto de estudio de la Etnohistoria, Daniel Santamaría, John V. Murra y Martínez Marín coinciden con que se trata de una disciplina que se enfoca en sociedades que poseen una evidencia escrita, mientras que otros como Fenton y Sturtevant abogan que su interés radica en el estudio de los pueblos que no dejaron un registro escrito.

Lo cierto es que, gracias a su implicación con la Historia y la Antropología, la Etnohistoria, toma como fuentes de información las evidencias propuestas por ambas disciplinas, ya sea que estas evidencias posean o no un registro desarrollado mediante el uso de una escritura alfabética.

Desde esta postura Luis Barjau Martínez propone que mientras la historia es una ciencia que dedica su estudio al pasado de una población mediante el análisis de sus documentos históricos, la antropología se dedica al entendimiento de sociedades prelitterarias, por lo que busca fuentes alternativas de información; sin embargo en ambos casos, extendieron su universo de estudio sin limitarse a estas condiciones, es así que al tomar en cuenta tanto la postura histórica como la antropológica, este autor puntualiza que es así como nace la Etnohistoria, y la define como “una disciplina que se enfoca en el fenómeno de transformación radical de dos sustratos civilizatorios distintos, donde se distingue la situación sociocultural de partida de ambos rubros, así como la resultante de su interacción, abordado desde la dimensión espacial y la temporal de los propios grupos sociales” (Barjau Martínez, 2002:46).

Según el año que Barjau Martínez publica este argumento, considero que es una postura en la que todavía se buscaba forzosamente marcar un límite definido entre una ciencia y otra. Si bien la Historia y la Antropología tienen objetos de estudio muy específicos, el dedicarse a la investigación hoy en día, nos exige tener la habilidad de poder desarrollarnos en diversas disciplinas que nos permitan generar estudios mucho más completos y enriquecedores, cosa que considero podemos lograr gracias al resultado de fusionar disciplinas, así como el caso de la etnohistoria.

Por otra parte, la definición que propone para la etnohistoria puede pensarse como un proceso de interdisciplina, en este caso tratamos con dos disciplinas que, al trabajarlas en conjunto, comienzan a funcionar a partir de los criterios que cada una aporta de acuerdo con aquello que parece idóneo para integrar y desarrollar un estudio.

La etnohistoria da cuenta de una parte histórica, aquella que no se le presta atención por ejemplo a los registros de actividades, los censos de población, las descripciones de lo que escribían día con día, los testamentos, por mencionar algunas fuentes. Desde la antropología, la etnohistoria nos ayuda a entender cómo observar y estudiar la transformación a través del tiempo y los cambios que sufrió la sociedad a raíz de su entorno e incluso de la evolución en sus niveles de organización.

Abonado a esta discusión, William Sturtevant (1966) consideraba que, desde la perspectiva de los antropólogos, la etnohistoria está específicamente relacionada con los documentos escritos; mientras que, para los historiadores se trata de un término utilizado específicamente para el estudio de sociedades del pasado de las cuales escasean los registros escritos.

Por su parte la investigadora Brigitte Boehm Schoendube en su trabajo “El péndulo interdisciplinario”, argumenta que la etnohistoria es una disciplina que trabaja con escrituras

plasmadas en papeles, pero también es posible localizar escrituras en materiales líticos, cerámicos, óseos, textiles o murales, por mencionar algunos ejemplos (Boehm, 2000:123).

Esto a partir del estudio multidisciplinario que hace respecto a la historia de una construcción hidráulica de la cuenca del Valle de México, el cual se basa en el uso de las herramientas teóricas y metodológicas que aportan disciplinas como la antropología, la etnografía, la geografía ante la falta de documentos históricos como crónicas o relatos que le permitieran indagar sobre el pasado.

William Curtis Sturtevant defendió la investigación que involucra el uso de la cultura material; opta por una fusión de ambas posturas, realizó estudios basados en las comunidades de los indios de América del Norte, en los que compiló diversas investigaciones donde además de la historia no escrita de estas sociedades, tomó en cuenta el idioma Cherokee, a los mapas relacionados con los indios americanos, a la situación contemporánea de los indios en Estados Unidos, como datos valiosos.

Estudió también las canciones y bailes, la cestería, guerras y combates, la vestimenta, la medicina y la salud, los idiomas, entre muchos otros aspectos y actividades realizados por las comunidades que le permitieran recabar información que no podía encontrarse en un documento escrito. Recogió material etnográfico para posteriormente con todo el conocimiento adquirido analizar diversos restos arqueológicos e históricos para reconstruir la cultura y forma de la sociedad de los indios del sur de Florida y así aplicar su análisis al precontacto del sistema agrícola de los indios de las Antillas dando pie a la práctica etnohistórica (Goggin y Sturtevant, 1964).

En lo que a mí respecta, considero que este seguimiento en la recolección y búsqueda de diversas fuentes que provean un tipo de información que permitan complementar un mismo dato es precisamente el fin a lograr entorno a un estudio etnohistórico. Puesto que

realizamos la búsqueda de la información de un tema específico y tratamos de localizar y entender todo lo que sea posible, identificar los ¿cómo se hacen?, ¿por qué se hace?, ¿quiénes están involucrados?, ¿para qué se hace?, ¿qué relevancia tiene?, lo que nos lleva a complementar la información que podemos recuperar a partir de diversas fuentes, objetos o evidencias que nos llevan a crear una especie de rompecabezas.

Por otro lado, en palabras de Carlos Martínez Marín, la etnohistoria es un término utilizado para identificar trabajos interdisciplinarios de antropología e historia que no poseen una delimitación y considerados con una investigación teóricamente imprecisa; ya que inicialmente bajo este concepto, se agrupaban los trabajos considerados como historias antiguas o como etnografías históricas, parte de la premisa de que su realización está basada en el acervo de fuentes y documentos escritos, pero utiliza los conceptos de la antropología cultural; por lo tanto, define la etnohistoria como la explicación diacrónica y sincrónica de la cultura del hombre y de las sociedades, busca comprender mejor su estructura y su desarrollo histórico.

Aquí partimos de que las fuentes utilizadas en la etnohistoria, consideran como evidencias de información todo tipo de relato que pueda ser transmitido de generación en generación, esta transmisión puede tener una manifestación tangible.

John V. Murra (1976) define la etnohistoria como una colaboración entre la historia y la antropología que combina el estudio de las crónicas conocidas con datos procedentes de la arqueología; entendiendo entonces que parte de un estudio de las fuentes escritas y la lectura pluridisciplinaria coordinada a partir de esfuerzos de varias tácticas de investigación; podemos constatar que describe la práctica anteriormente realizada por Sturtevant con los pueblos originarios de Norte América (Ramos, 2016).

Alrededor del año 1949, en su publicación *Man and His Work: the Science of Cultural Anthropology*, Melville Herskovits anota que la Etnohistoria consiste en “el análisis de procesos de contactos entre sociedades y los cambios que se produjeron” (Herskovits, 1948:256), entendiendo que busca establecer una relación entre las sociedades y los procesos que llevaron a cabo su transformación. Años más tarde, en 1978, el investigador James Axtell plantea tres puntos principales para la distinción entre la Historia y Etnohistoria. El primero se refiere a la cultura como sujeto de estudio de la etnohistoria, en el segundo hace énfasis en el cambio sociocultural, mientras que en el tercero menciona que, para este estudio, la etnohistoria utiliza métodos y materiales históricos (Axtell, 1978:113-114).

A partir de los argumentos hasta este punto analizados, hay una evolución del concepto y podemos notar que, a partir de la información obtenida desde diversos documentos históricos, los límites que en opinión de Marcel Mauss eran estrechos para el campo de estudio, en realidad pueden ser extendidos y trabajados desde otras fuentes de información.

En 1985 en su artículo “La historia, la etnohistoria y una sugerencia de los antropólogos” el investigador Daniel J. Santamaría, propone en su descripción de la etnohistoria, como el uso o la fusión de la historia y la antropología dio como resultado una disciplina con un método renovado de enfoque antropológico que reconoce la perspectiva histórica; esta perspectiva es entendida como la historia de los “indígenas”. En su argumento, propone que la práctica de esta rama científica estudia las culturas desaparecidas por extinción o aculturación derivada en situación de conquista al utilizar las fuentes escritas. Por lo que retoma la idea del análisis de los procesos de contacto y cambio entre sociedades planteada por Melville Herskovits, pero dirige la atención hacia las sociedades indígenas aculturizadas; es decir, se refiere aquellos grupos que fueron víctimas de la imposición de

una doctrina, forma de organización social y laboral por parte de un grupo opresor y dominante (Santamaría, 1985).

Por lo tanto, Daniel Santamaría y Melville Herskovits, coinciden en que la etnohistoria parte de una colaboración entre la historia y la antropología; ambas disciplinas tienen un aporte al análisis de datos y reconstrucción de los procesos de cambio y transformación, permiten recuperar la información mediante el uso de sus métodos de investigación enfocados en los actores sociales, las relaciones que se producen entre ellos y los resultados de esas relaciones.

Considero que todo tipo de documentos realizados con diversos fines, nos permiten conocer y entender la situación, social, política, cultural y laboral que los rodeaba/ en la que se desarrollaron las sociedades que los produjeron.

Con base en las definiciones del diccionario Larousse, Miguel Ángel Rodríguez desarrolla el concepto de etnohistoria desde su raíz etimológica indica que el prefijo *étnos* se refiere al abordaje de esta rama sobre el conocimiento de la cultura de pueblos específicos, el desciframiento de los valores manifiestos en las formas que se expresan y la exploración de su acontecer cultural (Rodríguez Lorenzo, 2000).

Rodríguez Lorenzo menciona que la etnohistoria se refiere a la reconstrucción de hechos que se suceden en el tiempo y a la comparación de sociedades en su forma de constituirse culturalmente; consiste en la reconstrucción cultural de un momento en particular de sociedades antiguas mediante fuentes históricas, es decir documentos y restos materiales que hayan formado parte de ese periodo (Martí Carvajal, 2013:5-7). Empero, encontramos una línea evolutiva en cuanto a la definición de etnohistoria, en la que se retoma la propuesta de Daniel J. Santamaría respecto al enfoque de esta disciplina hacia las sociedades indígenas.

En el Diccionario Antropológico de Thomas Barfield, se retoma la definición de etnohistoria propuesta por Sturtevant: “el estudio de la historia de los pueblos normalmente estudiados por los antropólogos” (Sturtevant, 1966: 6-7). Pero debido a su prefijo [ethnos], en esta misma obra se hace referencia a que puede mayormente tratarse de grupos minoritarios, por lo tanto, se considera como la definición más certera considerarla como historia antropológica debido a que se refiere es la combinación de métodos y teorías de la historia y de la antropología, centrados en la historia o historiografía de un grupo étnico (Barfield, 2000:260).

“La etnohistoria tiene por objeto la reconstrucción histórico cultural de los grupos indígenas autóctonos independientes, de los grupos indígenas sometidos al poder colonial, de grupos con cultura tradicional y de grupos modernos marginales y de sus relaciones con los demás grupos con los que conviven” (Martínez Marín, 1976).

Teresa Rojas propone una definición de etnohistoria, basada en la labor práctica y de campo que, como historiadores, antropólogos y arqueólogos, debemos realizar al momento de tomar la etnohistoria como una de las líneas rectoras de nuestras investigaciones. De acuerdo con esta autora en “Pedro Carrasco y la etnología” (1995), coincide con el argumento de Carrasco, en que la etnohistoria se trata de una etnología que se basa tanto en el trabajo de campo como en el apoyo de los documentos históricos.

“En cuanto a la técnica de trabajo de los etnohistoriadores, buscan documentación nueva, con la idea de analizar material de casos concretos que amplíen considerablemente los datos de las crónicas puesto que suministran una base más firme para generalizar acerca de las instituciones en cuestión y porque en algunos casos son las únicas fuentes de información de las que disponemos” (Rojas, 1995:46).

Desde el análisis de la agricultura y la alimentación de Teresa Rojas, se destaca la estrategia de estudio etnohistórico en el que se basa su método de investigación. Además, coincide con la interpretación de Pedro Carrasco en la que se trata de una disciplina que implica el trabajo de campo así complementada con una revisión histórico documental.

En mi opinión la perspectiva de Teresa Rojas sobre la etnohistoria se refiere al estudio de los sistemas, métodos, instrumental y organización de casos de estudio en determinado periodo y lugar, así como su evolución a través del tiempo. Se ocupa también de indagar cuáles eran los conocimientos de la época y si estos eran empíricos o estaban sistematizados.

En palabras de Teresa Rojas: “La etnohistoria hace etnografía utilizando fuentes documentales en lugar de hacer trabajo de campo, sin embargo, echa mano de la crítica de fuentes y su interpretación, de los análisis semánticos y de contenido, entre otros; no cuenta con técnicas o métodos propios, pero echa mano de los de la etnografía y la historia. Entre ellos utiliza la analogía etnográfica, es decir que, la información etnográfica arroja luz sobre las prácticas antiguas que las fuentes históricas describen, mientras que la analogía apoya el conocimiento de los pasos de la producción, las creencias, prácticas, instrumentos, etcétera” (Rojas 1995:256).

Desde mi perspectiva, la etnohistoria permite reconstruir la historia de aquellos pueblos y sociedades que carecen de evidencia escrita que hable específicamente sobre su establecimiento y desarrollo, por lo tanto, la etnohistoria hace esta reconstrucción a partir de las pistas existentes. En dicho caso, llamamos pistas existentes cuando hablamos de aquellas evidencias sobrevivientes de una sociedad que brindan información sobre el estilo de vida, la organización y la forma tanto de trabajo como de subsistencia.

Las fuentes etnohistóricas consisten en todos aquellos documentos que se generaron a través del tiempo por la curiosidad o la necesidad de algunos personajes, de preservar por

escrito aquellos datos que les parecieron relevantes, ya fuera por motivos personales como la comunicación epistolar o como evidencia de los acontecimientos sucedidos ante una imposición como por ejemplo en el caso de la Conquista española.

Estas evidencias constan de documentos, objetos y huellas que no forzosamente poseen un relato escrito, por lo que cuentan su historia desde imágenes, procesos documentos varios; no obstante, las personas también son consideradas como fuente de información puesto que poseen testimonios, al ser los actores principales de aquello que se ha estudiado, por ello los relatos han trascendido a través de la historia fueron contados de generación en generación y son considerados fuentes orales.

De acuerdo con los que describe Rosa Troncoso de la Fuente (1999) una fuente oral es un documento que surge entre un entrevistador y un entrevistado, donde se recoge el testimonio oral de los protagonistas de un suceso o periodo histórico contemporáneo a través de distintos medios como por ejemplo una grabadora, una cámara de video o en algunos casos en los que se carece de estas herramientas, por mano del propio investigador que se encarga de transcribir todo el testimonio de quien le está hablando al momento de la entrevista (Troncoso de la Fuente, 1999:135).

Estas fuentes han sido de gran utilidad para los historiadores y para los antropólogos cuando realizamos trabajos de investigación de temas en los que no existe algún documento o cualquier otra evidencia que nos ayude a encontrar información.

También pueden considerarse como fuentes etnohistóricas aquellas imágenes, así como cualquier tipo de evidencia que nos permita obtener y corroborar información de cualquier periodo de interés y sucesos trascendentales que han marcado el desarrollo de la humanidad y el territorio donde esta habita; a su vez, los materiales arqueológicos forman

parte de estas fuentes históricas, dado que permiten complementar y obtener una evidencia tangible de las actividades que se llevaban a cabo en la época prehispánica.

Hasta este punto de la presente investigación, les comparto que la investigación etnohistórica va más allá de solo la revisión de unas cuantas fuentes y la recopilación de los datos que estas puedan brindarnos. En realidad, la etnohistoria brinda la oportunidad a los investigadores de entender los cambios y transformaciones que surgen entorno a un hecho social o un grupo al que dedicamos nuestro interés; además de ello podemos hacer una reconstrucción de la historia y la trascendencia que un individuo, evento, o sociedad ha sufrido y cómo lo vivieron los actores que estuvieron involucrados en el momento que sucedió.

Además, resulta fascinante pensar que cada objeto con el que convivimos y cada acción que realizamos en nuestro día a día está dejan un rastro de información sin necesidad de tener que escribir un diario o cualquier tipo de documento que pueda relatar nuestra historia; al igual que ocurre con toda la recopilación que hacemos tanto antropólogos como historiadores y arqueólogos sobre los grupos que estudiamos.

Desde una perspectiva actual, la Dra. Magdalena García en su artículo “*Entre la Etnoarqueología, la Etnohistoria y la Etnografía para arqueólogos. Apuntes sobre su interrelación para la aplicación del conocimiento en la investigación arqueológica*”, comparte que la etnohistoria posee un contenido fundamentalmente histórico que incluye una perspectiva antropológica, que tiene por objetivo construir historias de temas que difícilmente se escribirían por la poca importancia que se les otorga (García Sánchez, 2022).

A su vez, retoma también la perspectiva del Dr. Eduardo Williams quien considera la etnohistoria como un puente entre la antropología y la historia como un componente esencial en su proceso de investigación etnoarqueológica.

En su obra, García Sánchez desarrolla la importancia de la etnografía como una herramienta de investigación para los arqueólogos en México, ya que es una forma de estudio que se centra en factores importantes como la relación entre la conducta humana y la producción de la cultura material, en la construcción de historias dentro de la escala de la vida cotidiana.

“Permite dar cuenta de las actividades artesanales o del ámbito de la cosmovisión cuya práctica se fundamenta en la etnografía como instrumento de trabajo de las ciencias sociales, particularmente de las antropológicas” (García, 2022).

Como mencionamos, para el Dr. Williams, la etnoarqueología se trata de una relación entre la arqueología y la antropología que funge como una herramienta indispensable para la interpretación arqueológica. Relación en la que profundiza a lo largo de su libro *“pots, pans and people”*, además, habla sobre el uso de la etnohistoria como parte de las herramientas de investigación fundamentales para quienes se dedican al estudio de las actividades distintivas de una comunidad.

Por lo tanto, considera la etnohistoria como una rama de la antropología que estudia las culturas particularmente indígenas de cualquier época, pero con mayor énfasis en las pertenecientes a la época prehispánica y del siglo XVI.

Williams desarrolla que el estudio etnohistórico se construye a partir del uso de herramientas multidisciplinarias como las fuentes escritas, la tradición oral, los datos arqueológicos, la evidencia lingüística, las entrevistas, la escritura etnográfica (por mencionar algunas), para presentar una historia completa que tome en cuenta los aspectos cotidianos, de manera que se ofrece una perspectiva más holística de los sistemas culturales y sociales de los pueblos en estudio (Williams, 2023).

De manera que, podemos dar cuenta que ambos autores García (2022) y Williams (2023) aportan en sus respectivas investigaciones, las perspectivas conjuntas de la etnoarqueología y la etnohistoria para generar estudios que expliquen actividades y tradiciones de la vida diaria de las sociedades con las que convivimos pero que poco conocemos.

1.3.1. Las fuentes arqueológicas

En el caso de los materiales arqueológicos, se ha debatido que la danza no deja un rastro físico que pueda perdurar con el paso del tiempo, como por ejemplo que no se han encontrado escenarios edificadas únicamente con ese fin como en el caso de las pirámides o los juegos de pelota. En la época prehispánica, las danzas eran practicadas en espacios abiertos y públicos, quizá en algunas ocasiones especiales con motivos de celebración, posiblemente se llevaron a cabo en algunas plataformas o espacios establecidos.

Existen representaciones arqueológicas que pueden considerarse como evidencias ya que permiten identificar la práctica de las danzas e incluso distinguir la pervivencia y similitud de los atuendos. Prueba de ello son algunas representaciones pictóricas que forman parte de colecciones de imágenes del arte rupestre que se encuentran en diversas zonas de estudio del Norte de México por ejemplo en La Nopalera, El Arrollo de los Monos, La Cueva de los Luises, Casas Grandes, Piedra de las Monas, La Angostura y el Capulín (Mendiola Galván, 2002).

También otras evidencias como esculturas o maquetas realizadas con barro, en donde se aprecian numerosas figuras antropomorfas en formaciones de círculos concéntricos, actos que, según las narraciones de diversos cronistas de la Nueva

España como Alvar Núñez Cabeza de Vaca, quien en su crónica titulada “Naufragio”, (escrita en 1527 y publicada en el año 1940) se refirió a la danza. Asimismo, el Lic. D. Matías de la Mota Padilla (escrita en 1742 y publicada en el año 1870) en su Historia de la Conquista de la Provincia de la Nueva Galicia, o Fray Bernardino de Sahagún en el Códice Florentino o Francisco Cervantes de Salazar (publicada en 1971) en la Crónica de la Nueva España, escriben relatos que corresponden a los bailes realizados por los mesoamericanos en sus festividades.



Figura 4. Guerreros armados con lanzas y escudos. Cueva de los Músicos, Tehuacán, Puebla. Tomado de López Wario, 2008. Digitalización: Raíces. Fuente: Revista de Arqueología Mexicana. El Arte Rupestre en México. Grabados, pinturas, petroglifos, Regiones: Baja California, Norte, Norte-centro, Occidente, Centro y Sureste. Edición 61, pp. 76-77.

Interpretación: La indumentaria de los danzantes comúnmente son realizadas como una representación basada en la apariencia de las armaduras y aquellos objetos que portaban los guerreros, pues simbólicamente se consideran como guerreros de la tradición de la Danza de los Concheros, por ello constantemente encontramos danzantes portando *chimallis*, copillis y en algunos casos macuahuitl.

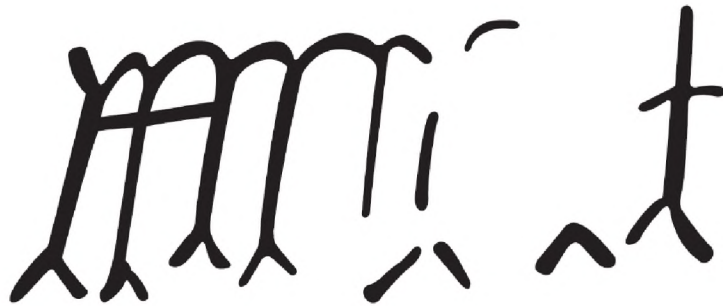


Figura 5. Época S. XVII. Lugar Piedra de las Monas, municipio de Chihuahua. Soporte Roca (pintura). Significado Grupo de danzantes. Pueblo indígena Conchos. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.123 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Las formaciones de numerosos danzantes ordenados de forma consecutiva hoy en día son elementos coreográficos utilizados en las danzas. La narrativa de algunas coreografías genera esta interacción en la formación de círculos concéntricos en donde los participantes danzan entrelazados de las extremidades para girar.

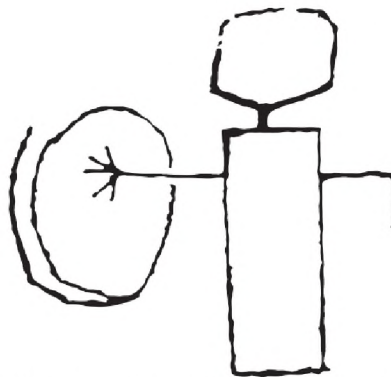


Figura 6. Época: Entre 1060 y 1340 d.C. Lugar Casas Grandes. Soporte Muro de barro crudo. Técnica Pisé. Significado Guerrero con *chimalli* (escudo). Pueblo indígena Paquimés. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.124 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: En la imagen podemos apreciar una figura circular que ha sido identificada como un chimalli. Los chimaes son los escudos que portaban los mesoamericanos como parte de los elementos de guerra. En las danzas, quienes portan un *chimalli*, lo utilizan a manera de accesorio complementario simbólico, es decir que recuerdan su uso como herramientas de defensa en una batalla.



Figura 7. Época Sin especificar Lugar La Nopalera. Soporte Matriz rocosa (pintura rupestre). Descripción Antropomorfos con tocados capitales de cuernos. El tocado capital es cualquier adorno en la cabeza, pudiendo ser éste un penacho, collera o corona y viene de cápita, es decir, cabeza. Posiblemente danzantes. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.124 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Los tocados mencionados en la descripción de la figura 6, hacen referencia al uso de copillis en la tradición de las Danzas de Concheros. Estos tienen múltiples diseños, variantes en formas, tamaños y colores.



Figura 8. Época Entre 1450 y 1550 d. C. Lugar La Cueva de los Luises. Soporte Matriz rocosa (pintura rupestre). Significado Danzante con tocado con cuerno, porta lo que parece un mazo o cuchillo. Pueblo indígena Conchos. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.125 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Así como en las representaciones rupestres podemos encontrar diversidad en los tocados con las que fueron plasmadas las figuras antropomorfas, en la danza se pueden encontrar infinidad de representaciones en los copillis que pueden ir desde los tradicionales abanicos que

constan de numerosas plumas, hasta crear la forma de algunas características zoomorfas e incluso recrear en su totalidad la cabeza de algunas deidades prehispánicas.



Figura 9. Época S. XVII. Lugar Piedra de las Monas, municipio de Chihuahua. Soporte Matriz rocosa (pintura rupestre). Significado Danzante con sombrero y/o enorme tocado. Pueblo indígena Conchos. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.125 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Como una adaptación contemporánea al diseño de los atuendos, hoy en día algunos danzantes optan por crear atuendos en los que intercambian el copilli por un sombrero tejido y decorado con algunas plumas o flecos de chaquira, para portarlos en aquellas ocasiones en las que la danza ocurre bajo los rayos del sol.



Figura 10. Época S. XVII. Lugar Piedra de las Monas. Soporte Matriz rocosa (pintura rupestre). Significado Mujeres que danzan portando serpientes en las manos. Pueblo indígena Conchos. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.125 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Aunque actualmente no se involucra el uso de serpientes dentro de la celebración de las danzas, existe la danza de la culebra, la cual es una representación del movimiento sinuoso del animal, simulado por hombres y mujeres que se toman de las manos al danzar.



Figura 11. Época Entre 1450 y 1660 d.C. Lugar La Angostura. Soporte Roca (grabado). Significado: Representación de un danzante del Suroeste de Estados Unidos y posiblemente también de Paquimé. Personaje en actitud de danzar que porta un tocado ceremonial con cuernos, brazaletes y ajorcas de piel. Pueblo indígena Paquimés. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.126 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: El tipo de accesorios, así como el material con el que se fabrican para complementar los atuendos de los danzantes, han ido cambiando con el paso del tiempo. En la actualidad, los brazaletes suelen ser hechos del mismo material y técnicas con el que se confecciona el resto del atuendo.



Figura 12. Época Entre 1450 y 1660 d.C. Lugar La Angostura. Soporte Roca (grabado). Descripción Danzante indígena que porta un tocado con cuernos de venado y sonaja. Pueblo indígena Paquimés. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.126 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: La representación de actitudes animales, así como la cacería de los propios, son temas que forman parte de la narrativa coreográfica como en la danza del venado, la paloma, la danza del cangrejo, el caballo, por mencionar algunas. Además del acompañamiento instrumental que poseen las danzas como el uso de sonajas y hueseras.

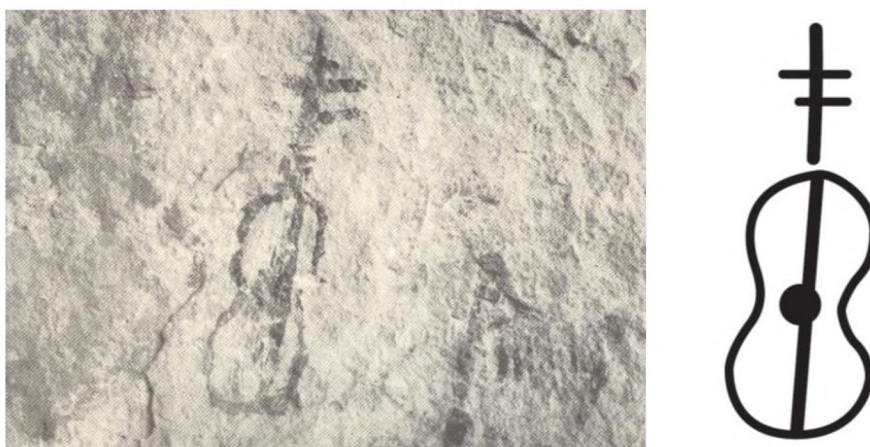


Figura 13. Libro el arte rupestre en Chihuahua. Año 2002. Francisco Mendiola Galván. Época S. XVII. Lugar Cueva de las Monas. Soporte Roca (pintura). Significado Instrumento musical. Violín. Esta figura se asocia a la de la paloma que parece representar el espíritu santo. Pueblo indígena Conchos. Fuente: Geometrías de la imaginación, diseño e iconografía de chihuahua, pp.133 Francisco Mendiola Galván.

Interpretación: Los instrumentos forman parte importante de las Danzas de Concheros, en la figura 13 podemos apreciar un instrumento de cuerda, el cual nos recuerda al elemento musical principal por el que la danza adquiere el popular nombre con el que ahora se le conoce: la concha.



Figura 14. “Representación Danza de Cadena”, escultura del periodo Formativo 300 a.C.-300 d.C. (Colima). Fotografía: Morton D. May, 1978. Fuente: Museo del Arte de Saint Louis Missouri, EUA (<https://www.slam.org/collection/objects/8960/>).

Interpretación: En la interpretación de las danzas, además de las formaciones en círculos, es común encontrar a quienes dirigen cada danza en el centro del círculo.



De izquierda a derecha, Figura 15. “Danzante Teotihuacano”. Figura de barro hecha con técnica de pastillaje. Mide 9.2 cm. de alto. Col. Covarrubias. (Foto IrmgardCroth-Kimball). Figura 16. “Bailarines preclásicos teotihuacanos”. Figuras de barro con una altura de 9.9 y 10 cm., respectivamente. Cultura teotihuacana. Fuente: (Martí, 1961:21,23).

Interpretación: En estas figuras podemos apreciar por los relieves, los decorados que se utilizaban en los atuendos, brindando también la oportunidad a considerar los materiales o textiles disponibles en la época para la creación de las prendas que portaban.



Figura 17. Bailarina. Figura de barro procedente de Remojadas, Veracruz. Mide 41 cm. de alto. Cortesía del Museum of the American Indian. Heye Foundation, Nueva York. Fuente: (Martí, 1961:75).

Interpretación: El copilli que porta la bailarina en esta figura, invita a recordar aquellos copillis que poseen numerosas y largas plumas, es una cercana representación del detalle que imprimen los danzantes en la preparación de sus indumentarias.



Figura 18, 19. “Danzantes totonaca”. Bailarinas de barro de 20 cm. de alto, proceden de las culturas del Golfo de México. Col. Covarrubias. Museo Nacional de Antropología. Fuente: (Martí, 1961:33).

Interpretación: El uso de enaguíllas y tocados, son representaciones constantes que podemos encontrar no solamente en cerámica, también en las imágenes provenientes de documentos históricos como las relaciones de la Nueva España o en los Códices como el Mendocino o el Códice Florentino.



Figura 20. “Danzante zapoteca”. Ca. 1500. Monte Albán, Oaxaca, México. Escultura prehispánica; arte lapidario. Temporal 1500; 1800. Colección Culhuacán, Recuperada de: Fototeca Nacional.

Interpretación: Este tipo de representaciones de perfil, forma parte de algunos de la gran variedad de símbolos que pueden encontrarse plasmados en las indumentarias de los danzantes, desde iconografías pintadas a mano en el *maztla*, en los *chimallis*, en la tilma, en las enaguillas o en el copilli.



Figura 21. “Bailarín con máscara de pájaro”. Figura de barro de 17.5 cm. de alto. Procede de Colima pertenece a la llamada Cultura de Occidente (Martí, 1961:79). Figura 22. Bailarín con máscara zoomorfa y alas en los brazos. Figura de barro que mide 15.7 cm. de alto. Procede de Colima y pertenece a la llamada Cultura de Occidente Fuente: (Martí, 1961:89).

Interpretación: Una de las representaciones más recurrentes ya sea en atuendos completos o solamente en el diseño de los copillis son las aves. Además de la vistosa y colorida apariencia, las aves adquieren una relevancia significativa a nivel personal de quien busca portar su imagen.



Figura 23. “Danza fálica”. Culturas de Occidente. Museo Nacional de Antropología. Recuperada de: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(figurillas%20danzantes\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(figurillas%20danzantes)). Figura 24. Trompetero y danzante teotihuacanos. Esculturas de barro con técnica de pastillaje muy antigua. Las figuras miden 4 y 6 cm. de alto, respectivamente, y proceden de Teotihuacán. Col. Stavenhagen. (Foto Irmgard Groth-Kimball) Fuente: (Martí, 1961: 161).



Figura 25. “Macuixóchitl-Xochipilli, Señor de la Danza y la Música”. Admirable escultura de 1.13 m. de alto y 38 cm. de ancho. Cultura zapoteca (?) o azteca (?). Museo Nacional de Antropología. Fuente: (Martí, 1961:153).

Interpretación: Tanto los nombres como las imágenes de las deidades prehispánicas, son motivo de inspiración para dar distinción a la creación de nuevos grupos de danzantes, por lo que reflejan su identidad en afinidad con algunas representaciones mesoamericanas tanto individual como de manera colectiva.

1.3.2. *Las fuentes históricas*

Los relatos de los cronistas, nos conducen hacia la segunda categoría de fuentes de información en la presente investigación, las históricos. Dentro de esta clasificación son de vital importancia todos aquellos relatos y compilaciones de información tangibles e intangibles (refiriéndonos a las fuentes orales), pues de dichos documentos podremos recuperar los testimonios que a través del tiempo se conservaron a manera de descripciones hechas por quienes presenciaron las danzas durante la época precolombina. Otros escritos como los de Fray Diego Durán y Fray Toribio de Benavente, hacen mención de diversos aspectos involucrados en las danzas que son de interés para la investigación.

En esas menciones como en el segundo libro de *“Historia General de las cosas de la Nueva España”*, escrita por Fray Bernardino de Sahagún, podemos identificar el uso de materiales como el arte plumario y los textiles con los que eran elaborados los atuendos que portaban los danzantes al momento de las celebraciones y rituales. En el capítulo de las fiestas fijas, Sahagún⁴ nos habla acerca del detalle de los atavíos adornados con plumajes y flores, los cuales mostraban los dueños bailando gloriosamente.

Otros relatos como los encontrados en la *“Crónica de la Nueva España”* elaborada por Francisco Cervantes de Salazar, hacen referencia además de las formaciones, los motivos y las fechas que resultaban importantes para llevar a cabo este ritual, quienes participaban en él, así como los instrumentos que formaban parte de la ambientación musical.

En cuanto a otras fuentes consideradas para la identificación de las prendas, instrumentos, manufactura y materiales que fueron utilizados en la antigüedad y actualmente

⁴ Historia General de las cosas de la Nueva España. Segundo libro. Capítulo primero del calendario de las fiestas fijas. Pp.57/p5 pdf.

persisten en la práctica de las danzas tradicionales indígenas, en este caso las Danzas de los Concheros, son documentos como el Códice Tepetlaóztoc, el Códice Magliabechi, el Códice Tovar de Huejotzingo y el Códice Florentino.

Capítulo II

METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

2.1 Revisión de Relatos, Crónicas y Códices

La mayoría de los cronistas cuyos testimonios forman parte del presente trabajo, fueron frailes que tenían por encomienda “adoctrinar, cultivar y corregir” a los pobladores mesoamericanos de los grupos que fueron sometidos por la Conquista Española; por lo que los relatos que escribieron dichos frailes se tratan sobre descripciones acerca del comportamiento y la forma de vida de los indígenas.

“Naufragios” - Alvar Núñez Cabeza de Vaca

Esta crónica inicia su relato a partir del día 17 de junio del año 1527, en ella se relata el aventurado viaje marítimo que tuvieron los aproximadamente seiscientos tripulantes, acompañados por Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes, Estebanico, así como el propio autor. Partiendo del puerto de San Lúcar de Barrameda con el mandato de conquistar y gobernar las provincias que se localizaban desde lo que mencionan río de las Palmas hasta el cabo de la Florida.

A lo largo de las diversas paradas que fueron haciendo para lograr su cometido, al conocer a los indios que habitaban los lugares que buscaban conquistar, fueron conociendo el tipo de prácticas que realizaban los pobladores, los recursos con los que contaban, así como el modo de vida que acostumbraban tener. Dentro de sus tradiciones relata en sus experiencias, haber escuchado en una noche de tormenta como estos grupos hacían sonido al unísono con el aguacero:

“[...] andando en esto, oímos toda la noche, especialmente desde el medio de ella, mucho estruendo grande y ruido de voces, y gran sonido de cascabeles y de flautas y tamborinos y otros instrumentos, que duraron hasta la mañana, que la tormenta cesó” (Núñez Cabeza de Vaca, 1940:8).

Partiendo de esta mención podemos hacer inferencia que dicho evento que escucharon, probablemente se trataba de un ritual a la deidad de la lluvia probablemente para evitar los periodos de sequías o pedir que cesaran los temporales de fuertes lluvias, el cual involucraba cantos acompañados de diversos instrumentos, sin embargo por la descripción de Alvar Núñez en la nos da a entender que se encontraban lejos del lugar donde se llevaba a cabo este suceso como para visualizar todo lo que hacían los indios, desconocemos si al momento se realizaban algún tipo de baile en conjunto con los numerosos sonidos que producían.

Otra mención que podemos identificar dentro de los relatos descritos por Alvar Núñez, menciona de forma nada específica que algunas de las prácticas relacionadas a las actividades que realizaban los indios con los que negociaban el alimento, involucraban bailes:

“[...]Lo principal de mi trato era pedazos de caracoles de la mar y corazones de ellos y conchas, con que ellos cortan una fruta que es como frísoles, con que se curan y hacen sus bailes, y ésta es la cosa de mayor precio que entre ellos hay, y cuentas de la mar y otras cosas[...]” (Núñez Cabeza de Vaca, 1940:48).

Posteriormente en otros fragmentos del texto, se mencionan la elaboración banquetes en los que se sirven bastas cantidades tanto de comida como de bebida en los que también se llevaban a cabo bailes, pero desde un contexto festivo, celebraciones del pueblo y para el pueblo en las que no estaba tan involucrado el contexto de la ritualidad o lo sacro, sino que era algo que se hacía más por el libertinaje de los indios:

“[...]Y los que en este banquete, que para ellos es muy grande, se hallan, quedan las barrigas muy grandes, de la tierra y agua que han

bebido; y de estos nos hicieron los indios muy gran fiesta, y hubo entre ellos muy grandes bailes y areitos en tanto que allí estuvimos[...]" (Núñez Cabeza de Vaca, 1940:78).

"[...] y nosotros no consentimos en ninguna manera que aquella noche hiciesen más fiesta con nosotros. Toda aquella noche pasaron entre sí en areitos y bailes, y otro día de mañana nos trajeron toda la gente de aquel pueblo para que los tocásemos y santiguásemos" (Núñez Cabeza de Vaca, 1940:79).

Aunque podemos distinguir numerosas menciones respecto a los bailes o danzas, no se hacen referencias hacia los atavíos o el tipo de elementos que los pobladores solían vestir al momento del baile; la única mención que se hace sobre materiales u objetos que portaban o eran utilizados como parte de la parafernalia festiva y dancística, habla sobre el uso de piedras de esmeralda:

" [...] y a mí me dieron cinco esmeraldas hechas puntas de flechas, y con estas flechas hacen ellos sus areitos y bailes" (Núñez Cabeza de Vaca, 1940:94).

Si bien no es una aportación muy detallada, da pie a considerar que el uso de algún tipo de arma era parte de la ritualidad que abordaban las danzas. Desde una interpretación personal, en cada uno de los fragmentos que han sido analizados del texto, considero evidente que la población realizaba numerosas festividades, en algunas se involucraban alimentos y bebidas a manera de banquetes, mientras que en otras los indios realizaban bailes y festejos en cada uno de los lugares o poblados los que llegaba la tripulación, probablemente porque consideraban a los españoles como dioses que les proveerían abundancia y prosperidad ante sus crisis; por lo que podemos inferir que la danza era utilizada desde una perspectiva de la ritualidad, pero también en un ambiente más relajado que no involucraba necesariamente alabanzas o muestras de fe.

“Historia de la Conquista de la Provincia de la Nueva Galicia” -Lic. D. Matías de la Mota Padilla

Este texto fue escrito en 1742 por el Lic. Matías de la Mota y Padilla quien al igual que en el texto anterior, narra la historia de cómo se llevan a cabo las acciones durante la Conquista. Se compone de varias secciones que contienen información acerca de las acciones administrativas llevadas a cabo por los gobiernos de algunos estados como Coahuila, Sonora, Jalisco, por mencionar algunos. También contiene la descripción de algunos testamentos referidos en una sección de Noticias Biográficas y otra nombrada Real Cédula, en las que se relata la Conquista del Reino de la Nueva España en la América Septentrional.

Continúa con el primer capítulo en donde inicia la historia a partir de pequeñas descripciones personales del autor en donde escribe sobre la perspectiva que le despiertan los lugares y personas que conoce a su paso. A lo largo de noventa y seis capítulos, se conjuntan las experiencias y relatos de Matías de la Mota Padilla en donde también se han localizado algunas menciones de festejos o rituales que involucran bailes en su elaboración o que incluso, en palabras del autor, los habitantes se expresaban a través de los bailes cuando sentían alegría por algún suceso:

“Salió la señora de esta provincia con más de tres mil doncellas y mancebos, á recibir á los castellanos, ella, con señorío y demostraciones corteses, y los demás con bailes y festejos; y al mismo tiempo que la cacique, á los pies de Guzman le ofrecía una guirnalda de flores...” (Sandoval, 1870:38).

“D. Nuño de Guzman, con todas las demostraciones correspondientes al empelo de general de la Real Audiencia de México; y con efecto fue recibido con bailes y festejos, y con abundancia regalado con presentes de cacao y pescado de aquella famosa laguna...” (Sandoval, 1870:47).

En esta crónica encontramos otra referencia respecto a los elementos muy importantes utilizados para la composición de los atuendos en un contexto festivo:

“Pasó Guzman con su campo á Atzatlan y su comarca, que se componía de mas de dos mil indios, que con bailes y bocinas de caracoles, los indios, muy galanes de plumería, le recibieron de paz...” (pp.64)

Gracias a las evidencias etnohistóricas y arqueológicas como las crónicas revisadas, se ha determinado que estas grandes festividades en donde bailaban numerosos grupos, eran conocidas como *mitotes*, palabra que también era utilizada por los españoles en sus relatos para hablar de este tipo de eventos:

“[...]y frecuentaban los mitotes (que llaman á sus bailes)...” (Sandoval, 1870:382).

En el Diccionario de mejicanismos se define la palabra mitote como (Del náhuatl mitotiqui 'danzante', de itotia 'bailar'.) refiriéndose a cierta danza indígena en que se bebía hasta embriagarse; también lo define como una forma de causar alboroto (Gómez de Silva, :141).

Entre las acciones de la Conquista Española, la imposición de la religión y nuevas creencias considero que buscó destruir toda evidencia de culto prehispánico para sustituirla por iglesias y doctrinas, lo que modificó el culto practicado por los indios. El siguiente fragmento, menciona como fue arrebatado un lugar de culto sagrado en donde los habitantes realizaban sus rituales y mitotes, para construir una iglesia en honor a San Francisco:

“Siendo la iglesia de San Francisco la primera en la que se vió en el reino de la Galicia, colocado el Divinísimo Señor Sacramentado, es bien que aunque sea por mayor, se describan sus perfecciones. Vimos ya cómo estuvo en Tetlan, después en el paraje donde está hoy la iglesia de Señor San José de Analco, de donde se trasladó al sitio en donde está la huerta del convento, y al cabo de once años, reconociéndose dicho sitio pantanoso, determinó el padre Fr. Antonio de Segovia, mudar dicha iglesia mas arriba, y advirtiéndole que á la sombra de un árbol elevado sobre los demás de amezquite, acostumbraban los indios celebrar sus conciliábulos y sus mitotes ó bailes que pasaban á idolatría, determinó derrocar el árbol

que era cátedra del demonio, y erigir el mejor árbol de *la vida*, y así en el mismo lugar fabricó el altar mayor, y aunque ha tenido la iglesia varias mutaciones, siempre ha conservado para dicho altar el mismo puesto” (Sandoval, 1870:424).

A partir de este relato de Matías de la Mota Padilla, podemos rescatar información valiosa de las practicas dancísticas que es evidencia de la trascendencia, así como de la pervivencia no sólo de la tradición sino también de aquellos elementos que eran considerados no solamente de gran importancia, sino también que formaban parte de un contexto simbólico e incluso de eventos o festividades selectas.

“Crónica de la Nueva España” -Francisco Cervantes de Salazar, [1519-1540] (edición impresa 1971).

Esta crónica está dividida en varios capítulos que en su totalidad suman treinta y dos títulos, cada uno de ellos enfocado en diversas temáticas que, aunque se complementan entre sí, tienen un aporte único y significativo; en palabras del propio autor, en este libro se relata la razón por la que las Indias posteriormente es llamado el Nuevo Mundo. También incluye relatos sobre todo los recursos que había disponibles tanto de flora como de fauna dentro del territorio a conquistar, así como costumbres, guerras, fiestas, pronósticos, curas, hechizos y augurios que los indios tenían.

Para fines de la presente obra, nos ocuparemos de los capítulos diecinueve y veinte titulados “De las fiestas y diversidad de sacrificios que los indios tenían” y “De los bailes o areitos de los indios” respectivamente.

Capítulo XIX De las fiestas y diversidad de sacrificios que los indios tenían

A lo largo de este capítulo podemos encontrar el recuento de numerosas festividades que llevaban a cabo los indios de acuerdo con el calendario con el que estos pobladores se regían

y cómo fueron adaptadas la mayoría de las fechas a los días de los santos patronos que coincidían con la religión católica ya fuera por la apariencia similar que había entre las representaciones españolas y las prehispánicas o por el día que coincidía la celebración.

21 de marzo

“La segunda fiesta caía a veinte e uno de marzo, día de Sant Benicto. A esta fiesta llamaban los indios Tlacaxipequalistle, que quiere decir «desolladme y comerme heis», porque ataban por la cinta a una gran piedra, con recias cuerdas, a un indio, y dándole un escudo y una espada que ellos usaban de palo, y por los lados enxertas ciertas navajas de piedra, le decían que se defendiese contra otro vestido todo de una piel de tigre, con armas iguales, pero sueltos. Trabábase entre los dos la batalla, y las más veces, o casi todas, mataba el suelto al atado, y desollándolo luego, desnudándose la piel de tigre, se vestía la del muerto, la carnaza afuera, y bailaba delante del demonio, que llamaban Tlacateutezcatépotl, y el que había de pelear contra el atado, ayunaba cuatro días, y ambos se ensayaban muchos días antes, cada uno por sí, ofresciendo sacrificios al demonio para que alcanzase victoria el uno del otro” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

20 de mayo

“La quinta fiesta, que los indios llamaban Toxcatl, caía a veinte de mayo. Era muy gran fiesta, porque el demonio a quien entonces hacían sacrificio, se decía Tezcatépotl, que quiere decir «espejo humeador», el cual era el mayor de sus dioses. Llamábanle por otro nombre Titlacaua, que quiere decir «de quien somos esclavos». A éste atribuían los bailes y cantares, rosas, bezotes y plumajes, que son las más ricas joyas que ellos tienen. En esta fiesta se cortaban las lenguas y daban la carne al demonio y hacían tamales de la semilla de bledos y de maíz, que llaman cuerpo de su dios, y éstos comían con gran reverencia y acatamiento” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

29 de Junio San Pedro y San Pablo

“La séptima fiesta caía a veinte y nueve de junio. Llamábase Teulilistli. En esta fiesta los mancebos llevaban en andas, sobre los hombros, al demonio, vestido como papagayo; iban delante dél muchos tañendo flautas, y otros, al son dellas, bailando; poníanle en la mano un ceptro de pluma, con un corazón de pluma ensangrentado. Llamábase este demonio Tlaxpilh, que quiere decir «presciado señor». Este día la Iglesia romana

celebra la fiesta de los santos apóstoles Pedro y Pablo” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

8 de agosto

“La novena fiesta caía a ocho de agosto: Micailhuitl, que quiere decir «fiesta de muertos», porque en ella se celebraba la fiesta de los niños muertos. Bailaban con tristeza, cantando canciones dolorosas, como endechas; sacrificaban niños al demonio, el cual se llamaba Titledlacau, que quiere decir «de quien somos esclavos». Es el mismo que Tezcatēpōcatl, que es «espejo humeador», salvo que aquí le pintaban con diversas colores, según los diversos nombres que le ponían” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

Capítulo XX De los bailes o areitos de los indios

Este capítulo, habla de forma más específica sobre los rituales que los indios practicaban en aquella época, donde también se hace referencia al uso de la palabra mitote para indicar que se habla de un conjunto de personas que participan al unísono en un mismo baile.

“Por la manera que el demonio procuraba con sacrificios de sangre ser adorado, así también procuró en los bailes y canciones que los indios hacían en sus fiestas no cantasen otra cosa sino en su alabanza, atribuyendo a sí la bestia infernal lo que a sólo Dios se debe” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

“Entraban en estos bailes o ximitotes muchos indios de diversas edades... según hay la cantidad de bailadores; tienen para entonarse, así en el cantar como en el bailar, dos instrumentos en medio de la rueda: uno, acorvan la cabeza, inclinan el cuerpo, llevan el brazo derecho levantado, iban vestidos, de diversas pieles de animales, adornados de ricas piedras y vistosas plumas. En estos bailes, cuando esta tierra se comenzó a conquistar, tractaban los indios la muerte y destrucción de los españoles a que el demonio los persuadía. Son los indios tan aficionados a estos bailes, que, como otras veces he dicho, aunque estén todo el día en ellos, no se cansan, y aunque después acá se les han quitado algunos bailes y juegos” [1519-1540] (Cervantes de Salazar 1971).

Francisco Cervantes de Salazar describe algunos detalles de la danza indígena e indica que el teponaztli estaba en el centro, junto al tambor vertical y los indios formaban círculos

alrededor. Aquí podemos constatar dicha mención con las maquetas encontradas en los estados de Colima (Figura #14) y Nayarit.

En cuanto al tambor vertical lo describe como:

“un tamboril de palo, todo hueco y en el medio sacadas dos astillas, una par de otra, del mismo gordor del palo, en aquellas toca un indio diestro con dos palos que tienen el golpe guarnescido con nervios, suenan más de una legua” [1519-1540] (Cervantes de Salazar, 1971: vol I:134).

Códice Guillermo Tovar de Huejotzingo

Escrito en 1531, este códice menciona el uso de estandartes hechos a partir de plumas de quetzal y un cuadro de la virgen hecho en técnica de mosaico de arte plumario. Así mismo, menciona un escudo de manta con plumas.

Códice Florentino

“Historia General de las cosas de la Nueva España” - Fray Bernardino de Sahagún

Se documenta en texto e imágenes la continuidad de las temáticas muchas décadas después de la conquista, incluso se puede apreciar la combinación de plumaria y orfebrería en un escudo, así como algunos estandartes de plumaria; incluso se menciona que entre la mercancía que los españoles exigían como tributo, se encontraban estandartes (en algunos otros documentos llamados penachos) hechos de oro, con aplicaciones de piel y plumaria.

Desde 1536 y hasta 1570, se registra como algo común la participación indígena en las festividades religiosas el acompañamiento de música, baile, cantos y por supuesto las flores, plumas e insignias (Escalante Gonzalbo, 2021:73).

Códice Florentino. Segundo Libro. Las fiestas fijas. Capítulo Primero del calendario de las fiestas fijas.

“A los niños que mataban: componía los con ricos atavios para llevarlos a matar y llevabanlos, en unas literas, sobre los hombros: y las literas, yvan adornadas con plumajes, y con flores: yvan tañendo y cantando y baylando delante dellos.

[...]quando mataban destos captivos: los dueños dellos, que los avian capturado, yvan gloriosamente ataviados con plumajes, y baylando delante dellos, mostrando su valentia.” (Sahagún, :57).

[...] todos estos ocho días baylaban, y danzavan: haciendo areyto hombres y mugeres todos juntos, todos muy ataviados con ricas vestiduras y joyas: las mugeres traían los cabellos sueltos, andaban bailando y cantando con los hombres. Comenzaban este areyto en poniéndose en el sol, y perseveraban en él hasta la hora de las nueve: [...] En este baile, o areyto andaban travados de las manos, o abrazados, el brazo del uno asido del cuerpo como abrazado, y el otro así mismo del otro hombres y mugeres. Un día antes de que matasen a la muger que avia de morir: ahonrra de la diosa zilonem: las mugeres que servían en el cu [...] hacían areyto en el patio del mismo cu, y cantaban los loores y cantares de esta diosa; iban todas rodeadas de la que había de morir, que iba compuesta con los ornamentos de esta diosa, de esta manera cantando y bailando velaban toda la noche [...] y en amaneciendo, todos los nobles y hombres de guerra hacían areyto en el mismo patio, y con ellos bailaba la muger que debía de morir con otras muchas mugeres aderezadas como ella: los hombres iban por si bailando delante, y las mugeres iban detrás de ellos...” (Sahagún, Capítulo 8 Veytecuilhiutl:61).

“... Luego de mañanita el dia desta fiesta: los sátrapas delos ydolos, componían con muchas flores a vitzilobuchtli, y despues de compuesta la estatua desde dios: componían las estatuas delos otros dioses congruinaldas y sartaes y collares de flores: y luego conponian todas las otras estatuas delos calpules, y terpuhcales: yenlas casas delos calpules y principales y maceguals, todos componían las estatuas que tenían en sus casas con flores.

[...] ydende aunpoco despues de comer: comenzavan una manera de bayle o danza: en la cual los hombres nobles con mugeres juntamente baylaban asidos delas manos y abrazados los unos conlos otros: echados los brazos sobre el cuello el uno del otro: no danzaban amanaera de areyto, ni hacían los meneos como en el areyto, sino Yvan paso a paso: al son delos que tañian y cantaban los quales estavan todos en pie, apartados un poco delos que baylavan, cerca de un altar redondo que llamaban momustli.

Duraba este cantar hasta la noche: no solo en los patios de los cues: pero en todas las casas de principales y maceguals, tañian y cantaban con gran boceria hasta la noche...” (Sahagún, Capítulo 9 Tlasochimaco: 61).

Esta descripción en particular permite un acercamiento a lo que hoy en día consisten las múltiples celebraciones y rituales que conllevan una festividad patronal de los danzantes. Los múltiples días de celebración, son dedicados a un ritual específico a ejecutar previo al cumplimiento del tiempo destinado para danzar.

Durante cada día, los danzantes concheros se preparan espiritualmente para la celebración máxima del santo patrono de su devoción el cual colocan sobre un altar decorado con flores, ofrendas y luces, acompañando a la imagen durante toda la noche con cantos y música. Llegado el día indicado en el santoral, los danzantes se preparan con sus mejores atavíos para lucirlos con alegría y devoción a lo largo de la ejecución de su danza.

Fray Diego Durán en el silgo XVI también escribió algunos relatos sobre las fiestas que realizaban los indígenas, refiriéndose hacia la fiesta de Xochiquetzal.

“Entre los bailes de sus antiguas fiestas, los preferidos por los indios, eran aquellos en los cuales llevaban abundantes flores [...] aquí se destaca la fiesta dedicada a Xochiquetzal que se hacía frente al templo de Huitzilopochtli” (Durán 1967: I:193).

“Muchahos disfrazados de pájaros y mariposas, vestidos con plumas verdes y azules y coloradas y amarillas [...] se subían a los árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas” (Durán 1967: I:193).

Otros ejemplos de evidencia respecto al uso de las danzas, los instrumentos y las decoraciones que podemos encontrar en los documentos históricos, constan de evidencias pictográficas en las que se pueden observar escenas de las festividades que se realizaban en la época descrita por los frailes y cronistas de la Nueva España.



Figura 26. Folio 19v del libro 4 del Códice Florentino; en primer plano aparece un personaje que toca un teponaztli. Nótese la estructura de madera en que se apoya. Recuperada de: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=El_teponaztli

Interpretación: La construcción de esta imagen se basa en la presencia de múltiples danzantes ataviados con tilmas, plumas, así como acompañados con diversos instrumentos, entre los que podemos apreciar sonajas, *huéhuetl* y teponaztli. Esta representación es sin duda, una de las más apegadas a lo que podemos observar en la interpretación de la Danza de los Concheros, pues incluso hay quienes optan por danzar descalzos.



Figura 27. Folio 30r del libro 8 del Códice Florentino. Un tambor y un teponaztli se encuentran en la totocalli, lugar donde trabajaban los oficiales de la pluma, pero también acudían otros oficiales como los plateros o herreros, pintores, lapidarios y entalladores (carpinteros). Recuperada de: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=El_tepoztli.

Interpretación: Esta imagen es otro ejemplar donde podemos apreciar el uso de algunos instrumentos que hoy en día aún son utilizados en la ejecución de la danza, con ciertas adaptaciones en cuanto a las formas y los materiales, pero que siguen estando presentes y forman parte importante del acompañamiento musical.



Figura 28. De acuerdo con la obra del siglo XVI de fray Diego Durán, el tambor y el teponaztli estuvieron presentes durante las fiestas que se hicieron para celebrar el ascenso de Motecuhzoma II como tlahtoani (rey). Nótese los dos guerreros águila y el guerrero jaguar que flanquean a los músicos, así como la interpretación española de la base en que se apoyaba el teponaztli. Fuente: Romero Galván, José Rubén y Rosa Camelo (prólogo). 1990 Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. Banco Santander, España, cap. LVI. Recuperada de: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=El_teponaztli.



Figura 29. Folio 66r del Códice Tudela en que unos músicos tocan el teponaztli y el tambor durante una fiesta en honor al dios Macuilxóchitl. Fuente: Robertson, Donald (prólogo); epílogo de Wigberto Jiménez Moreno; tablas de Ferdinand Anders y Jeffrey K. Wilkerson. 1980 Códice Tudela. Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, España.

Interpretación: Al igual que en las figuras 33, 35 y 36, hoy en día las percusiones, es decir los huehuetes son colocados en uno de los extremos del círculo formado por los danzantes, mientras tocan cada uno de los sones que interpretan historias de guerra, dioses, asemejan animales o creaciones propias de cada grupo.



Figura 30. Mientras Hernán Cortés estaba en Tenochtitlán, el conquistador pidió a Motecuhzoma II presenciar las fiestas del mes de Tóxcatl donde se congregaba la élite de la ciudad, a lo cual el gobernante accedió. No obstante, temiendo un levantamiento durante la ceremonia, los soldados españoles mataron a los nobles tenochcas que se encontraban desarmados. Fuente: Romero Galván, José Rubén y Rosa Camelo (prólogo). 1990 Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme. Banco Santander, España, cap. LXXV.

Interpretación: Aunque no se trata propiamente de la Danza de los Concheros, las danzas de conquista, también son danzas tradicionales indígenas, que narran escenas como la de la figura, donde se aprecia el enfrentamiento entre españoles e indígenas, así como la imposición de creencias.



Figura 31. Códice Tepetlaóztoc, f. 9A. 1836. Recuperada de: <https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1405>

Interpretación: Algunas de las imágenes plasmadas son muestra del tipo de accesorios y joyería en los que están inspirados los ornamentos que hoy en día son utilizados por los danzantes, como collares, orejeras, expansores, brazaletes y demás decoraciones.



Figura 32. Personificador de Xochipilli del Códice Magliabechiano, dibujo. Consultada en: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A277569>

Interpretación: Como veremos más adelante, el uso de instrumentos es fundamental en la celebración de las danzas. El acompañamiento de los *atecocolis* es de los elementos más importantes en la celebración de los rituales de la Danza de los Concheros.



Figura 33. Camaxtli- Códice Tovar (S. XVI). Recuperada de:
<https://www.noticonquista.unam.mx/imagen-popup/1784>

Interpretación: En este tipo de representaciones podemos apreciar con mayor claridad el apego que se busca en la creación de las indumentarias, principalmente las de los hombres.



Figura 34. Copia del códice florentino. Época: S. XIX. Dimensiones: 41.1 x 25.5 x 9 cm.
 Centro de México. Recuperada de:
<https://www.codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=17>

Interpretación: La variedad de colores y diseños está inspirada en las distintas clases de guerreros, sacerdotes y otros rangos sociales que había en Mesoamérica. Otros elementos que podemos destacar, es el uso de los huaraches, los chimallis y en casos muy específicos el uso de los bastones. En el capítulo III, analizaremos a profundidad cada uno de los elementos aquí identificados como parte de la cultura material que hoy en día es utilizada por los danzantes concheros.

2.2 La etnografía como estrategia de investigación

Marcel Mauss en 1947 en su obra titulada “*Manuel d 'Ethnographie*”, aborda una discusión en donde refiere que la etnografía no es una ciencia histórica debido a que “los hechos no se presentan en un orden cronológico por lo que no es capaz de trazar la historia de la humanidad más allá que dentro de límites muy estrechos”.

En cuanto a este argumento, creo que el que exista o no un orden cronológico de los hechos, simplemente haría que los investigadores nos dedicáramos a hacer transcripciones de una línea de sucesos históricos, impidiendo que realicemos nuestra valiosa aportación al indagar, construir y descifrar el camino que la información nos va dicta.

A mi parecer cuando realizamos un trabajo etnográfico es similar al momento de armar un rompecabezas, primero debemos identificar las piezas que serán la base o el marco de nuestra investigación y después entender el rompecabezas y luego, a partir de nuestra metodología, intentar explicarlo.

Contrario a lo que considera Mauss sobre el uso de las etnografías para la práctica etnohistórica, John V. Murra y Luis B. Martínez apuestan que esta herramienta metodológica de la antropología aporta una forma de evidencia histórica recabada por mano de quien dirige la investigación de un grupo o un pueblo específico.

De acuerdo con la definición del Diccionario de Antropología Thomas Barfield, la etnografía es la descripción sistemática de una cultura contemporánea única, la cual es comúnmente utilizada durante el trabajo de campo etnográfico (Barfield, 2000:254).

Según Rosana Guber (2011), la etnografía es una herramienta con la capacidad de ser desarrollada a través de tres perspectivas de investigación: enfoque, método y texto. La aportación del uso de la etnografía como enfoque, nace a partir de la descripción la cual permite desarrollar una comprensión de los fenómenos sociales desde tres niveles de comprensión y busca vincular la teoría con la investigación, de manera que favorezca la creación de nuevos conocimientos.

NIVELES DE COMPRENSIÓN		
Comprensión Primaria	Comprensión Secundaria	Comprensión Terciaria
• Se trata del reporte, es decir, donde se informa lo que ha ocurrido. • (el "qué")	• Hace alusión a las causas de lo que se esta observando a través de la explicación. • (el "porqué")	• Se ocupa de lo que ocurrió desde la perspectiva de los agentes. • (el "cómo es" para ellos)
(Guber, 2011:16)	(Guber, 2011:16)	(Guber, 2011:16)

Figura 35. Tabla de los niveles de comprensión en la descripción etnográfica. Basado en “La etnografía: método, campo y reflexividad” de Rosana Guber. Elaboración propia.

En opinión de quien escribe, estos niveles de comprensión nos ayudan a enriquecer la información y permiten desarrollar una etnografía completa que responde a los aspectos más elementales al momento de realizar una descripción.

No obstante, en la investigación etnográfica no solamente se trata de realizar múltiples descripciones detalladas; para hacer etnografía es necesario utilizar todas las herramientas a nuestro alcance que nos permitan obtener esos tres niveles de comprensión de los que habla Walter Runciman. La etnografía involucra utilizar el cuerpo mismo como una herramienta de investigación, aprovechar cada una de nuestras capacidades y cada uno de nuestros sentidos para poder identificar información que no se puede describir solamente con palabras.

Por lo tanto, la descripción consiste en el informe detallado de los comportamientos, acciones, actividades y sucesos que van ocurriendo ante el observador. “Las etnografías representan el objeto empírico de la investigación a la vez que constituyen la interpretación-descripción sobre lo que el investigador vio y escuchó” (Guber, 2011:18).

Las descripciones textuales hechas a lo largo de un estudio, dan oportunidad de conocer con mayor detalle procesos que son ajenos para quienes somos espectadores de las sociedades de las que estamos aprendiendo. Este conocimiento se complementa a partir del uso de otras herramientas etnográficas como son la entrevista no dirigida, la observación participante y los métodos de registro y almacenamiento de información que bien pueden consistir en la toma de fotografías, videos e incluso capturas de audios.

“El antropólogo intenta representar, interpretar o traducir una cultura o determinados aspectos de una cultura para lectores que no están familiarizados con ella” (Van Maanen, 1995: 14) (Guber, 2011:21).

La importancia de la etnografía dentro de una investigación etnoarqueológica, radica en la pauta de comprensión que nos permite como estudiosos de las sociedades, conocer a detalle y entender la forma de vida en el desarrollo cotidiano, así como hacer analogías entre comunidades pretéritas y contemporáneas.

Como parte del entendimiento de la construcción de la antropología general, Marvin Harris (1983) explica que la etnografía se trata de una subdisciplina de la antropología cultural, que permite la comparación entre la descripción sistemática de las culturas contemporáneas para generar hipótesis y teorías acerca de las causas del estilo de vida humano de estas culturas. Por lo que brinda la oportunidad que, desde la perspectiva de la antropología, se generen contrastes entre datos extraídos de distintas poblaciones, tiempos y lugares (Harris, 1983:14-16).

Harris considera que el objetivo de la etnografía debe ser el estudio de las perspectivas *emic* de las diferentes culturas, es decir, la visión que tienen del mundo, sus símbolos, sus valores, religiones, tipo de filosofías y sistemas de significados. A grandes rasgos, lo *emic* se refiere a la descripción hecha desde la visión de los participantes, los observadores buscan adquirir un conocimiento de las categorías, los conceptos y reglas necesarias como apropiadas para pensar y actuar como un integrante del grupo en estudio.

Para la presente investigación es importante definir que la categoría de los materiales etnográficos, consiste en aquellas herramientas que permiten recabar la información que será contrastada con las evidencias históricas y arqueológicas aportadas por las categorías de materiales que hemos descrito.



Figura 36. Estrategia Metodológica, mención de las herramientas de investigación que formaron parte del proceso de recaudación de datos. Elaboración propia.

Las primeras tres herramientas de investigación que se mencionan en el diagrama como parte de la estrategia metodológica, son fundamentales para la obtención de la información, por lo que, a partir de su aplicación, fue posible hacer el registro de todas las actividades y elementos involucrados en la práctica de la Danza de los Concheros.

La recopilación de información etnográfica se llevó a cabo desde la observación participante, a partir de la cual se realizaron las descripciones pertinentes acerca de las festividades y obligaciones celebradas dentro del calendario de labores del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. A su vez, las entrevistas fueron efectuadas durante los periodos de observación, acompañado de la captura de fotografías y video etnográfico.

2.2.1. Observación participante

La *observación participante* trata sobre el acercamiento que hacen los investigadores hacia una comunidad, en palabras de Rosaba Guber, no se trata más que de realizar las actividades que el propio nombre de la técnica indica: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias de las actividades de la población (Guber, 2011:52).

Es así que la presencia como observadores hace que la evidencia del registro de la información esté basada en la experiencia y testificación de todo lo que haya sucedido alrededor del antropólogo espectador, durante el tiempo que estuvo presente en un lugar o evento específicos.

Para la presente investigación, se programaron varias visitas a los lugares y festividades de interés para realizar la observación participante, la cual se ha llevado a cabo en dos etapas: la primera etapa constó de visitas a la Basílica de Zapopan, lugar donde cada fin de semana diversos grupos de danzantes se reúnen en la explanada para bailar en honor a “la generala” la Virgen de Zapopan, al Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, algunos ensayos, velaciones, presentación de los estandartes, pero principalmente a las celebraciones de la Romería ediciones 2018, 2019 , 2021 y 2022 en las que se realizaron las entrevistas preliminares así como las fotografías de los rituales, coreografías y elementos que componen la parafernalia de la Danza de los Concheros.

2.2.2. Realización de entrevistas

Como hemos visto, la observación participante es el primer acercamiento a una comunidad, grupo o sociedad que nos interesa registrar, sin embargo, las *entrevistas* son el acercamiento

directo con personas específicas, realizadas con la intención de obtener información que no se puede descifrar o entender a simple vista.

Funciona como una estrategia para que la gente hable desde su visión del mundo acerca de hábitos, personas o historias. Nos relatan desde su aprendizaje cómo viven dentro de la comunidad, de qué forma se organizan, nos explican hechos relevantes, opiniones, incluso comparten emociones a través del diálogo que puede o no estar guiado a través de una serie de preguntas elaboradas de forma cautelosa y con el fin de obtener datos específicos.

“La entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación” (Guber, 2011:70)

Se realizaron diversos tipos de cuestionarios que consistieron en entrevistas abiertas en las que, por ser de primeros acercamientos, se permitió que los entrevistados guiaran la conversación y sólo se generaron algunas preguntas. Otro tipo de entrevistas fueron las que involucraron cuestionarios guiados para centrar la plática en el tema de interés y confirmar algunos datos obtenidos desde la búsqueda bibliográfica.

En la primera etapa, el objetivo de las entrevistas fue para establecer un primer acercamiento con los danzantes, así como con la directora del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, la Sra. Socorro Landeros. Otro interés giraba en torno a conocer detalles generales que no se pueden entender a simple vista como espectador de los ensayos o de la celebración de la danza, al igual que fue parte aguas para la recolección de lo que podríamos considerar como datos curiosos sobre la vida de los danzantes.

En la segunda etapa de entrevistas, el acercamiento buscaba identificar elementos específicos que constituyen la parafernalia dentro de la práctica de la danza tradicional indígena, concepto que profundizaremos más adelante. Mientras que en la tercera etapa de

entrevistas buscamos entender la cosmovisión de los danzantes con respecto al ritual que practican, las representaciones plasmadas y conocer la construcción tanto de instrumentos como de las vestimentas utilizadas en cada etapa camino a una de las fiestas patronales del Cuartel.

En cada fase, además de entrevistar a diversos danzantes, también se incluyeron entrevistas algunos investigadores y expertos involucrados en el tema y las áreas de interés para la investigación, como al Dr. Otto Schondube Baumbag (QEPD), la Dra. Magdalena García Sánchez, el investigador José Valencia y Norberto Rodríguez (QEPD); con el objetivo de entender desde una perspectiva diferente a la de los danzantes cómo veían la danza y qué consideraban como la causa más importante de la Danza de los Concheros.

ENTREVISTA DIRECTORA DEL CUARTEL DE DANZAS AUTÓCONAS DE ZAPOPAN

1. ¿Cuál es su nombre?
2. ¿Es por tradición familiar?
3. ¿Cómo sucede?
4. La herencia ¿de qué depende? ¿De ser el hijo mayor, el menor?, ¿Es quién lo elija la persona que lo va a suceder?
5. ¿Por qué se le llama Cuartel?
6. ¿Cuántas danzas componen el Cuartel?
7. ¿Todos bailan en la Romería?
8. ¿Ésta es la fiesta más importante para los cuarteles?
9. El día de la presentación de estandartes ¿únicamente se presentan a misa, ese día no danzan o sí?
10. ¿Cuánto tiempo tiene usted como danzante?
11. ¿Qué fue lo que hizo que decidiera interesarse a ser danzante o por qué quiso?

ENTREVISTA DANZANTES

1. ¿Cuál es su nombre?
2. ¿Cuántos años tiene?
3. ¿A qué se dedica?
4. ¿A qué agrupación de danza pertenece?
5. ¿Desde cuándo es danzante?
6. ¿Por qué baila?, ¿qué significa para usted?, ¿qué siente cuando danza?
7. ¿Cómo llegó a la danza?, ¿Cómo se integró al grupo?
8. ¿Tiene algún puesto/tarea u obligación a cumplir dentro del grupo?
9. ¿Otros miembros de su familia son danzantes?
10. ¿Su vestimenta tiene algún significado para usted?
11. ¿Cómo aprendió los movimientos que bailan?
12. ¿Cada cuánto tiempo o en qué fechas bailan?, ¿Siempre es en el mismo lugar?
13. ¿Quién dirige las danzas?

ENTREVISTA A EXPERTOS

1. ¿Qué temas han llamado más la atención de los investigadores sobre los Concheros?
2. De estos, ¿cuáles son los que usted considera más relevantes?
3. Tres preguntas más frecuentes de los investigadores sobre la Danza de los Concheros
4. ¿Cuáles son las principales respuestas a las tres más relevantes?
5. ¿Qué temas son altamente controversiales entre investigaciones de la danza, y que disparan en sentidos opuestos las formas de entenderlo?
6. ¿Por qué es importante la Danza de los Concheros?
7. ¿Qué hace diferente a esta danza de cualquier otra del mundo?
8. ¿Qué enseñanza tiene esta danza para darle a la humanidad?
9. Si usted va a otro país y encuentra a alguien que nunca ha escuchado hablar de esta danza, ¿cómo se lo “presenta”?
10. Si pensáramos en una gran historia, ¿cuál es la gran historia que esta danza tiene para contar?
11. ¿Quiénes son los actores principales?
12. ¿Cuál es el gran conflicto en esa historia?
13. ¿Puede referir a tres libros que considere básicos para comprender la importancia de la Danza de los Concheros?

14. ¿Cómo danzaba la gente antes de la Conquista?
15. ¿Cómo era su religión, antes de la llegada de los conquistadores?
16. ¿Usted ha identificado qué es lo que la gente piensa de la Danza de los Concheros antes de conocerla?
17. ¿Cuáles son las cinco preguntas que la gente le hace con mayor frecuencia sobre la danza?
18. ¿Cómo responde a las tres principales?
19. ¿Qué le sorprende a la gente cuando presencia la danza?
20. ¿Qué le molesta de la danza a la gente?
21. ¿Qué sentimientos le despierta esta danza a usted?
22. ¿Qué le apasiona de la danza?, ¿Por qué?
24. ¿La danza le ha brindado momentos de iluminación acerca de la comprensión de lo que es ser humano?
25. ¿Qué preguntas requieren aún de respuestas?
26. ¿Qué instituciones trabajan para conservar la danza?
27. En un mundo ideal, ¿qué le gustaría que toda la gente que viene supiera sobre la Danza de los Concheros?
28. ¿Qué le gustaría que sintiera esta gente terminar de ver la danza?
29. ¿Qué puede hacer la gente para que la danza se conserve?

2.2.3. Registro fotográfico y video

El *registro fotográfico y video* tiene la función de duplicar el campo en imágenes y sonidos, capturar los momentos que suceden durante la observación para guardar el cúmulo de datos que suceden, para posteriormente hacer un desglose de elementos o bien un análisis de la intervención, función y significado que poseen al momento de la construcción de estos elementos en conjunto.

Para Guber, este tipo de registro posee tres objetivos:

1. Permitir al investigador abrir sus sentidos para ver y oír lo inesperado.
2. Registrar la información que se considera diversa, inesperada o múltiple.
3. Cotejar en un proceso de reflexión entre la visión de los “nativos” y la propia.

Por lo que, mediante el uso y aplicación de las fuentes arqueológicas, históricas y etnográficas en conjunto, la etnohistoria ha sido de utilidad en la investigación, ya que su importancia ha sido la base para construir paso a paso la historia y trascendencia que ha dejado la Danza de los Concheros en nuestro país, desde su fundación hasta nuestros días.

Este seguimiento se realizó a partir de la reconstrucción de la línea histórica de la danza de los concheros; se extrajo la información de la historia oral, la historia escrita, de documentos históricos en poder de la Mesa de la Santísima Cruz de los Milagros⁵ y de la cultura material.

La importancia de la danza de los concheros, radica en que cada objeto es involucrado en la celebración de los rituales, así como en el de la danza. Por lo tanto, al crear las analogías

⁵ Me refiero a materiales como banderas, estandartes y pergaminos que constituyen parte del acervo documental de esta asociación.

entre los materiales arqueológicos y la cultura material de nuestros grupos de estudio, se llegó al entendimiento de la celebración a través de la ejecución de cada etapa que la constituyen. Así también se abordó la importancia que representa en el conjunto del ritual, la coreografía, la música, los cantos y los atuendos en la práctica de la Danza de los Concheros en nuestros días.

Por lo tanto, la segunda etapa del trabajo de campo, se destinó para la toma de fotografías exclusivamente de los componentes de los atuendos, es decir las vestimentas, los accesorios y los instrumentos, se tomaron en cuenta también los procesos de producción, uso y almacenamiento.

Este registro se realizó durante la celebración de algunas de las actividades que organiza el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan de acuerdo con el calendario de danzas por el que se rigen. Estas actividades involucran numerosas presentaciones, así como otras obligaciones destinadas al cuidado, preservación y bienestar de la organización.

Esto con el objetivo de registrar los atuendos e instrumentos portados y utilizados por los danzantes durante la celebración del ritual, de manera que se pueda identificar la expresión de la danza, la pervivencia de la construcción de la indumentaria y la pertenencia que desarrolla cada uno de los participantes.

2.3 METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Uno de los ejes que forman parte de la construcción de aquello que profesionalmente conocemos como “base teórica” para la presente investigación es la etnohistoria. En resumen y sin ánimo de ser repetitiva, una disciplina mediante la cual nos apoyaremos de lo que he

definido como fuentes de información tangibles e intangibles, es decir de todo documento, objeto y forma de transmisión de la información histórico o contemporáneo que nos permita crear analogías para el entendimiento de la creación, transformación y pervivencia del ritual de la danza.

Ahora bien, involucramos el uso de herramientas metodológicas, así como materiales arqueológicos, históricos y etnográficos, pero ahora toca entender cómo es que han sido de utilidad; en cuanto a la estrategia metodológica (ver figura #1) se menciona una lista de herramientas de investigación que nos apoyarán al momento de la investigación en campo.

Haciendo referencia hacia los materiales históricos, se realizó una extensa búsqueda en la Biblioteca del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, en la Biblioteca Juan José Arreola y en algunas páginas de medios digitales como Jstor, Academia.edu, Scribd, Pares.mcu.es y Zlibrary, acerca de los testimonios que nos hablaran de lo que podríamos considerar como los inicios de la danza, y como difícilmente se pueden localizar relatos escritos por los propios pobladores que realizaban sus bailes y rituales en la antigüedad, que además estén traducidos al español, recurrimos a los intérpretes y testigos que vieron de cerca la celebración de las fiestas en donde se danzaba, hablo de: los Cronistas de la Nueva España.

La razón para hacer la revisión de estos documentos, es que en ellos podemos identificar la descripción sobre cómo se llevaban a cabo las danzas, quiénes participaban, cómo se vestían, qué se necesitaba para crear un baile ritual, qué materiales eran utilizados en la época, cuál era el motivo de sus celebraciones. Una vez localizadas estas características, se genera una contrastación entre los elementos contemporáneos presentes en

la Danza de los Concheros y se hace una valoración mediante analogías sobre los cambios, transformaciones y pervivencias de los elementos que tengan similitud o coincidencias.

2.3.1. La Etnoarqueología

Antes de hablar sobre cultura material y sacar conclusiones, necesitamos entender los conceptos con los que nos hemos enfrentado a lo largo de la investigación; si bien, identificamos qué objetos y condiciones son las que consideramos como la cultura material de la Danza de los Concheros⁶, es importante señalar de dónde viene este término, la utilidad que posee, pero aún más importante, cuál es la definición y función que otorgamos durante el análisis material, simbólico y teórico, por lo tanto en atención a este último punto abordaremos también el desarrollo de la perspectiva etnoarqueológica.

Desde el punto de vista de quien escribe, la etnoarqueología surgió como una necesidad multidisciplinar de crear una herramienta teórico metodológica que permita complementar tanto las teorías propuestas por la antropología, así como las técnicas de investigación y recolección de datos utilizadas por los arqueólogos, es por ello que en el presente estudio hemos adoptado el uso de la etnoarqueología como una herramienta metodológica dado que ha permitido satisfacer las necesidades de investigación, recopilación de la información y análisis de la designada cultura material de la Danza de los Concheros.

William Longacre (1991) la define como el estudio de la variabilidad en la cultura material y su relación con el comportamiento y la organización de las sociedades actuales, para ser utilizada en la interpretación arqueológica (Longacre, 1991; Williams, 2022).

Es decir, que el punto focal de la investigación etnoarqueológica debe centrarse en el objeto y quien produce dicho objeto para entender cómo afecta o influye en el entorno que comparten. Dichas variables de comparación deben incluir la etnografía, la etnohistoria, la historia oral y la arqueología para analizar los resultados entre los materiales, procesos o comportamientos que se comparan (David y Kramer, 2000:47-48). De acuerdo con lo que expone Eduardo Williams, esto permite que un estudio desde la perspectiva etnoarqueológica tenga una visión dinámica y procesual del pasado, ya que nos otorga la oportunidad de observar las acciones sociales desde un contexto etnográfico de la actualidad.

El anterior argumento de Williams fue retomado a partir de la obra de Lewis Binford (1981), donde explicó que todo nuestro conocimiento del aspecto dinámico del pasado debe inferirse a partir de la vinculación de los eventos antiguos con fenómenos actuales. Lo que nos lleva a considerar que todo lo que forma parte de nuestra vida y desarrollo cotidiano, está basado en una idea previa o en este caso en una idea prehispánica, por lo tanto, al identificar las similitudes y diferencias, nos permite entender el pasado de las sociedades a las que pertenece nuestra evidencia arqueológica (Williams, 2022).

En otras palabras, al vincular los eventos antiguos con los fenómenos actuales, podemos obtener elementos para su análisis y comparación a través de la analogía etnográfica, idea que de hecho también coincide con los planteamientos de Hodder (1982).

El planteamiento de Ian Hodder que habla sobre las analogías etnográficas, sostiene que la cultura material es la fuente principal de información a través de la cual los arqueólogos pueden hacer inferencias respecto a la economía, la tecnología, la organización social y las prácticas rituales de las sociedades antiguas. De manera que, para la comprensión de los

grupos de estudio, los arqueólogos desarrollan modelos de analogías etnográficas a partir de la relación entre la cultura material y el comportamiento humano.

“La etnoarqueología se desarrolló como un estudio que buscaba integrar los hallazgos y contextos arqueológicos con la información etnográfica. Específicamente, surgió desde una perspectiva arqueológica para interpretar la cultura material, de manera que podemos obtener información sobre artefactos y tecnologías directamente de los individuos que estaban involucrados en su producción, con el objetivo de un mejor entendimiento de las relaciones entre el comportamiento humano y los contextos de la cultura material” (Kolb, 1989: 292-293).

El trabajo etnoarqueológico involucra la combinación de tres disciplinas: la etnografía, la antropología y la arqueología, esto coincide con el argumento de Brigitte Boehm acerca de la importancia de una investigación interdisciplinar permitiendo el enriquecimiento de la investigación desde la retroalimentación que resulta de confrontar el conjunto instrumental y teórico de cada disciplina entre sí (Boehm, 2000:121).

La etnoarqueología, se enfoca en estudiar el presente para crear analogías e hipótesis de las actividades materializadas que realiza el ser humano mismas que han persistido a lo largo del tiempo, es decir de las actividades que hoy en día realizamos pero que provienen desde el pasado. Según lo planteado por Kolb (1989) “La etnoarqueología se desarrolló como un estudio que buscaba integrar los hallazgos y contextos arqueológicos con la información etnográfica”; permitiendo la obtención de información sobre los artefactos (la cultura material) a partir de los individuos involucrados en la producción de estos (Kolb 1989).

Recordemos que la etnografía como herramienta de la etnoarqueología permite realizar un análisis de la sociedad del cual se obtendrán testimonios, evidencias y experiencias tanto de los individuos como de la sociedad.

“El espacio es una realidad dinámica que contiene las huellas de la actividad humana, es un componente organizado en el tiempo que refleja los procesos de producción y reproducción, a la vez consumido y producido por parte de la sociedad” (Dragicevic 2009:1). Observar de cerca las actividades que realizan con cotidianidad, los elementos que componen los espacios de desarrollo, cómo están conformados y organizados determinan parte de la identidad que desarrollan como grupo.

Por lo tanto, considero que para realizar un trabajo etnoarqueológico adecuado, es necesario generar un informe etnográfico descriptivo, de manera que los arqueólogos podamos extraer la mayor cantidad de datos posibles acerca del tema de estudio; por otro lado, como investigadores debemos ser completamente objetivos y prestar total atención a la cultura material del espacio que estamos estudiando.

La etnoarqueología trabaja fundamentalmente con lo material de las culturas y las cosas que componen nuestro mundo de lo tangible, como afirman Appadurai (1986) y Lane (1994) este último asegura que la cultura material es un elemento clave y definidor en esta disciplina; ya que estos elementos físicos nos muestran su importancia dentro de una sociedad tradicional.

A lo largo de este trabajo se consideró como cultura material todo aquel objeto y manifestación tangible que intervengan dentro de los procesos socioculturales de importancia para la investigación; aquí consideramos una producción material utilizada únicamente en el contexto dentro del cual se lleva a cabo la Danza de los Concheros, debido a que los artefactos

adquieren una importancia a partir del valor simbólico que les otorga la sociedad que los elabora, sin embargo profundizaremos en este concepto más adelante.

La importancia de interpretar la cultura material a partir de la etnoarqueología nace de la necesidad de entender un contexto dinámico; cuando se estudian vestigios desde un contexto arqueológico, nos encontramos frente a objetos que solamente nos representan la evidencia física de algo que ocurrió, por lo tanto, estamos limitados únicamente a las características aparentes de lo que observamos.

Respecto a esto, Williams menciona que “la perspectiva etnoarqueológica es indispensable para obtener una visión dinámica y procesual del pasado, permitiéndonos observar las acciones sociales desde el presente (en el contexto etnográfico) y sus consecuencias materiales (es decir, en el contexto arqueológico)” (Williams, S/F:2).

Ahora bien, a partir de la perspectiva etnoarqueológica, el uso de las herramientas de investigación que nos aporta, permite hacer la construcción de una visión en la que el análisis del material nos lleve al entendimiento de las sociedades que lo producen, ya que podemos identificar el tipo de materias primas disponibles para la población, los saberes técnicos en la producción de objetos, así como las posibilidades de entender la función que cumplen en la vida cotidiana, de manera que con esta información es posible realizar analogías etnográficas.

Este tipo de analogías, parten de la descripción de los objetos en estudio para generar analogías que nos permitan entender las descripciones arqueológicas. Por ello, conforman una parte fundamental de lo que Susan Kent (1987) denomina como etnografía arqueológica, explicando que la etnoarqueología tiene por objetivo la formulación y sometimiento a prueba de métodos, hipótesis, modelos y teorías con orientación arqueológica (Williams, 2005:19).

2.3.1.1 La cultura material

Como ocurre con varios conceptos tanto en Antropología como en Arqueología, la cultura material, ha sido un concepto del cual se ha discutido a lo largo de los años sobre la definición adecuada y bajo qué características debe ser considerada. No obstante, más allá de forzarnos a encontrar un significado eterno y único, los investigadores debemos entender que al igual que el mundo en el que vivimos, los conceptos cambian y evolucionan a la par de la sociedad que los utiliza, resignificándolos a las necesidades que exige el contexto en el que convivimos día con día.

La cultura material no posee el mismo valor estudiándola por separado de quienes la producen, es por ello que considero de importancia la *cultura inmaterial*, es decir todas aquellas relaciones que se generan entorno a los objetos (la cultura material). Dicha importancia se deriva a partir del enfoque en el presente estudio el cual recae en grupos de la actualidad, donde podemos identificar y relacionar las acciones, significados e importancia que adquieren los objetos en la interacción objeto danzante- danzante objeto, es decir las relaciones entre la cultura inmaterial y la cultura material.

Primero debemos adentrarnos a entender este concepto de “cultura material”, el cual ha sido definido por Kroeber y Kluckhohn como un conjunto de atributos y productos de las sociedades humanas y con ello de la humanidad; estos atributos son extrasomáticos y transmisibles por mecanismos característicos de la especie humana (1952:14)

Otras definiciones sobre la cultura material, retomadas por investigadores como Ismael Sarmiento son: “expresión tangible de los cambios producidos por los humanos al adaptarse al medio biosocial y en el ejercicio de su control sobre el mismo que, además,

satisface las múltiples y complejas necesidades ya que representa la concientización de una idea o secuencia de ideas” (Hunter y Whitten 1981:201) Sarmiento Ramírez, 2005: 318).

La propuesta por el arqueólogo Gasiorowki (1936), quien la definía como el conjunto de grupos de actividades humanas que responden a una finalidad consciente y poseen un carácter utilitario, realizado en objetos materiales (Sarmiento Ramírez, 2007:221).

El problema con las dos definiciones anteriores es que únicamente se refieren a los objetos que son forzosamente utilizados para las labores básicas de la vida cotidiana como por ejemplo cocinar y almacenar los alimentos, conseguir un techo para protegerse, o la elaboración de las herramientas que fueron utilizadas para producir los artefactos para este tipo de labores.

En mi opinión, como investigadores no podemos darnos el lujo de descartar cualquier tipo de objeto encontrado que a nuestro parecer no corresponda a una categoría que permita satisfacer una necesidad básica, debido a que en primer lugar desconocemos la esencia y función original del artefacto arqueológico, pieza o herramienta y en segundo lugar, si aplicamos estas categorías tan limitadas en nuestro presente, corremos el riesgo de perder información valiosa proveniente de objetos que pertenecen a otros ámbitos en los que se ha desarrollado el ser humano como por ejemplo las actividades artísticas, deportivas, e incluso rituales, aquellas actividades que contribuyan a un crecimiento interno del individuo.

Como mencionaba Collingwood (1946) encontrar un objeto que asumimos como simbólico va más allá del análisis del objeto en sí, debido a que la presencia de dicho objeto puede significar la representación del contexto social en el que vivían los grupos de estudio como por ejemplo un tocado de cabeza, que puede indicar la afiliación social de quien lo portaba (Collingwood, 1946:40).

En la definición recuperada del Diccionario Antropológico Thomas Barfield, se entiende por cultura material a los objetos físicos producidos por miembros de una cultura particular, variando desde los utilitarios hasta los esotéricos (Barfield, 2000:188). Esta definición permite englobar todos los campos que hoy en día forman parte de la actividad cotidiana, al pensar desde las necesidades básicas y biológicas, hasta las económicas y psíquicas.

“El material que usamos para construir nuestra visión del mundo tiene que ver con nuestra experiencia interior, nuestros tratos diarios con las cosas y nuestra interpretación de la historia y los conocimientos sobre el mundo” (Aerts et al., 2007).

Para el presente estudio, el análisis de la *cultura material* se basa en un registro etnoarqueológico debido a que partimos de la función y resignificación que presentan los objetos dentro en un contexto sistémico el cual en este caso corresponde al del ritual de la Danza de los Concheros, en donde cada característica específica presente en las cosas, complementan la celebración de la danza en sí.

“La cultura material tiene significado sólo en relación con la sociedad”; por lo tanto, al considerar todos los aspectos involucrados en la cultura material de esta danza, se toma en cuenta el conjunto que identifica a quienes son partícipes del ritual, al igual que sus creencias y la finalidad de los objetos mismos (Grahame Clark, 1939; Williams, 2022).

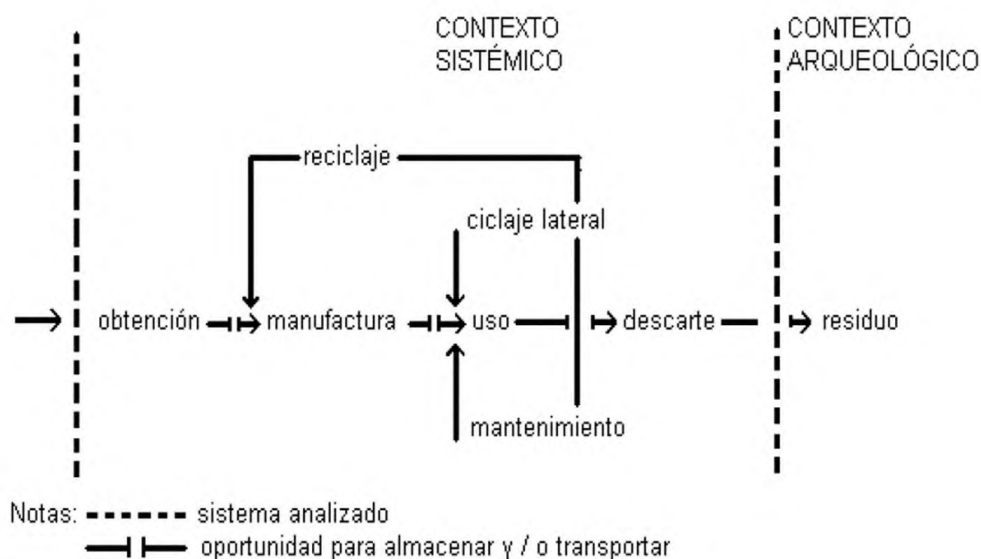
La propuesta anterior coincide con los planteamientos de Ian Hodder (1982) quien sostiene que "la cultura material es la principal fuente de información a partir de la cual los arqueólogos pueden generar inferencias acerca de los aspectos de desarrollo cotidiano para las sociedades antiguas como pueden ser la economía, la tecnología, la organización y las prácticas rituales. Por lo tanto, de acuerdo con Hodder, el análisis y la interpretación de la

cultura material son resultado de la teoría y la metodología arqueológica porque nos ayuda a comprender la relación entre la cultura material y el comportamiento humano a partir del uso de analogías etnográficas.

Para ello, se puso en práctica lo dicho por Hodder, de manera que para poder analizar y entender la etnoarqueología así como la insistencia del papel principal que juega la cultura material dentro de la celebración del ritual de la Danza de los Concheros, basamos nuestro estudio en un diagrama en el que con la información obtenida desde las etnografías, permita desglosar cada etapa del ciclo de vida por el que pasan los objetos, es decir la cultura material, hasta llegar a formar parte de la danza.

Esta propuesta se basa en el Diagrama de flujo de Schiffer, nombrado también como “cadena conductual” y aplicado en su trabajo con comunidades cazadoras recolectoras. Michael Schiffer (1972) considera que en la producción de los objetos intervienen dos factores: uno de índole cultural en donde se observa la participación de la conducta humana y su relación con los objetos materiales, es decir las actividades y procesos que surgen como resultado de la interacción entre seres humanos y artefactos⁷; el otro factor son los procesos naturales que hacen referencia a la transformación por intervención del hombre, con la finalidad de analizar y explicar la relación existente entre un sistema cultural y la historia de vida de un elemento desde su creación, combinación con otros elementos, uso, desecho hasta incorporarse en el registro arqueológico (Acosta, 2010:45).

⁷ Recordemos que estas relaciones de interacción entre seres humanos y objetos y viceversa, son las que hemos definido como la cultura inmaterial.



Según Schiffer (1972): Figura 37. Diagrama de Flujo.

En conjunto a la producción de los objetos, se relaciona también los espacios y herramientas destinadas para creación de la cultura material, por lo tanto, debemos prestar atención a cómo funcionan las áreas destinadas por los seres humanos para este tipo de actividades. Esto es lo que Renfrew y Bahn, (2008) y Williams (2005) denominan como *Assemblages*, describiéndolo como un “conjunto de artefactos de distintos tipos encontrados en asociación íntima en un mismo contexto, que representa la suma total de las actividades humanas”; para Eduardo Williams: es el conjunto de utensilios o maquinaria necesaria para la realización de un trabajo o actividad.

Estos artefactos, son denominados por Patricia Fournier (1992) como *complejos artefactuales*, ya que los refiere como el conjunto de objetos que se diferencian acorde a las materias primas con las que son producidos, infiere, además, que estos objetos pueden ser empleados para una diversidad de actividades y funciones aplicadas tanto en distintos contextos como en diferentes etapas de la vida útil de los objetos (Fournier, 1992:26).

Por otro lado, así como los seres humanos dejamos huellas en el paisaje que habitamos y transformamos de acuerdo con nuestras necesidades, de la misma manera, evidenciamos nuestros conocimientos y entendimiento del mundo, plasmándolos en los procesos de manufactura de todo aquello que producimos, por lo que esta clase de indicadores se convierten en *símbolos*. Ahora bien; cabe mencionar que, desde una perspectiva de análisis etnoarqueológico, se considera un símbolo al conjunto de *signos* o figuras lingüísticas con las que comúnmente se le suele confundir: metáfora, emblema, parábola, síntoma, ídolo, icono, alegoría, fábula. Se usan indistintamente estos términos, signo y símbolo, en el lenguaje para representar o significar la experiencia del mundo (Solares Altamirano, 2011).

“La cultura material se encuentra en el punto final del proceso de simbolización extrínseca; representa la máxima expresión de los esfuerzos del hombre por objetivar sus conceptos. solo sobre su ingenio técnico, sino también sobre cómo llegó a ser él, el usuario del símbolo, sobre el terrible misterio de ser humano" (Richardson, 1974).

El conjunto de símbolos relativos a un tema amplía el entendimiento de este, a través de lo que Solares Altamirano define como “repetición instauradora” el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema esclarece su significado y lo amplifica mediante su "repetición instauradora"; por ello se propone que “toda investigación relativa al movimiento empezase por la danza."

El significado que adquiere un símbolo puede cambiar y transformarse en conjunto con la sociedad o grupo que lo propone por lo que se puede considerar como un concepto que va cambiando en contenido, por ello otorga una riqueza cultural que permea la música, el mensaje y la interpretación. De acuerdo con la autora, la interpretación del significado y

significante permanecen con una apertura lejos de la delimitación finita dentro de un acontecimiento que en el caso de la danza es considerado como simbólico.

Victor Turner define al símbolo como “(...) la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual. El símbolo es una fuerza en un campo de acción social; un estímulo de emoción, a través de sus propiedades hace pendular sus significativos, entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

Victor Turner, retoma la definición del *Concise Oxford Dictionary*, en la cual el símbolo se considera como una tipificación, representación o evocación natural de otra por poseer cualidades análogas o por asociación real o de pensamiento (Turner, 1967:21).

Por lo tanto, para fines de la presente investigación, al momento de llevar a cabo el análisis de la cultura material, la presencia de los símbolos adquiere mayor relevancia en conjunto con los objetos una vez que estos se encuentran en acción dentro de la práctica de la Danza de los Concheros, estos aportan una significación compuesta dentro del ritual. En este punto radica la importancia del estudio de las cosas materiales en las humanidades y las ciencias sociales como lo son la Antropología y la Arqueología, ya que en palabras de Hicks y Beaudry, la apreciación de los efectos de las cosas como de las cosas con los efectos de las prácticas materiales, representa parte de la interpretación y teorización abstracta de la sociedad que se estudia (Hicks y Beaudry, 2010:20).

La importancia de identificar la cultura material de la danza de los concheros, radica en el valor de la pervivencia que ha adquirido esta tradición, por lo que a partir de los objetos

podremos crear analogías que nos permitan proponer la distinción de la celebración de una danza en un contexto arqueológico.

2.3.1.2. Análisis de manufactura

Enfocado en la construcción de cada elemento que forma parte de la indumentaria mediante el cual se determine el valor simbólico que posee cada una de sus partes. Los elementos de los cuales se obtuvo la información necesaria para realizar la investigación se clasificaron en tres categorías:

- ❖ **Vestimenta** Prendas que cubren parcialmente o en su totalidad el cuerpo del danzante es decir las enaguillas, el *maztla* (taparrabos), la tilma, faja, los pectorales.
- ❖ **Accesorios** Se consideran los elementos que complementan el atuendo de los danzantes como el copilli (los penachos), las corbatillas (rodilleras) y los brazaletes.
- ❖ **Instrumentos** Artefactos que funcionan como acompañamiento tanto musical como simbólico, la sonaja y los cascabeles o hueseras.

Cada una de las piezas se analizó para obtener un conocimiento del proceso de manufactura el cual sea registrado desde la obtención de las materias primas que han pervivido en la construcción y conserva algún simbolismo hasta la última etapa de su vida utilitaria.

2.3.1.3. Seguimiento de materiales

Nos referimos a las materias primas implicadas en la manufactura de las indumentarias, para analizar su obtención, uso, significación y desecho o según sea el caso mantenimiento. Por ende, partiendo de las herramientas que nos ofrece la etnoarqueología, nos hemos enfocado

en la propuesta del Diagrama de Flujo de Michael Schiffer, siguiendo la misma línea del ciclo de “vida” de un objeto, la cual fue adaptada a las necesidades de los objetos antes clasificados como vestimenta, accesorios e instrumentos, para poder dar explicación y entender desde la actualidad, la función que posee la cultura material en la Danza de los Concheros, el simbolismo que adquiere y qué ocurre en el transcurso de su etapa útil, antes de ser desechado para con el paso del tiempo formar parte de un contexto arqueológico.

Por lo que, al referirnos como un análisis de manufactura, hemos realizado una observación que involucra la descripción detallada acerca de cómo son creados los objetos, qué características físicas poseen, qué función cumplen, cómo son tratados antes, durante y después de un ritual y de qué forma son desechados.

El análisis del seguimiento de materiales, se basó en un registro etnográfico a través del comportamiento que la cultura material presenta en un contexto sistémico. Según el Diagrama de Flujo propuesto por Michael Schiffer (1972), intervienen dos factores: uno de índole cultural en donde se observa la participación de la conducta humana y su relación con los objetos materiales.

Otro factor son los procesos naturales que se refieren a la transformación por intervención del hombre, con la finalidad de analizar y explicar la relación existente entre un sistema cultural y la historia de vida de un elemento desde su creación, combinación con otros elementos, uso, desecho hasta incorporarse en el registro arqueológico (Acosta, 2010:45).

Cada propuesta de diagrama se creó con la intención de prestar atención al ciclo de vida que tienen los objetos que forman parte de la vestimenta de los danzantes, entender los

procesos de transformación y manufactura, así como la importancia y el significado que adquieren una vez “puestos en escena”.

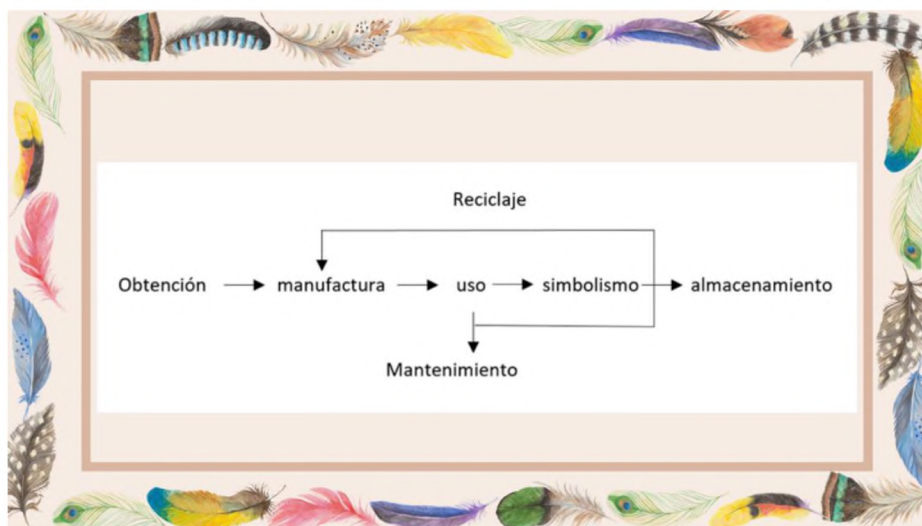


Figura 38. Propuesta de diagrama de flujo sobre la producción de los componentes de la indumentaria utilizada para la Danza de los Concheros.

El primer diagrama (figura #38), consiste en analizar el proceso de producción de la indumentaria de los danzantes, de manera que se identifique qué materiales son necesarios para la producción de la prenda, después conocer su confección, el uso que se le da cuando lo portan los danzantes ya sea en ensayos y/o fiestas patronales, así como conocer los cuidados al ser almacenado o pasar por procesos de mantenimiento o restauración que permita prolongar su conservación.

- ❖ *Obtención.* Es la etapa inicial del proceso, aquí se dedica el artesano a conseguir cada uno de los materiales y/o materias primas que serán utilizadas para crear el diseño y el objeto que tiene en mente.

- ❖ *Manufactura.* Consiste en la serie de procedimientos, la construcción paso a paso para ir construyendo la pieza final, involucra el empleo de herramientas, máquinas y moldes necesarios para la fabricación.
- ❖ *Uso.* Se toma en cuenta como cada uno de los momentos en los que el objeto es en este caso, portado por el danzante para cumplir con los diversos eventos que forman parte del calendario del Cuartel y de las obligaciones del Grupo.
- ❖ *Simbolismo.* Derivado del uso, el simbolismo se adquiere una vez que la vestimenta se encuentra en función, es decir de otorgar la imagen de danzante a la persona que lo porta y además la significación que adquiere una vez que forma parte de cada etapa de la celebración del ritual.
- ❖ *Almacenamiento.* Se describen todos los lugares y procedimientos, incluyendo el transporte que requieren tanto los atuendos como los instrumentos para ser guardados después de ser utilizados en una danza.
- ❖ *Mantenimiento.* Se toma en cuenta todo proceso de restauración, limpieza y/o modificación que requieran los elementos para seguir con su vida funcional dentro de las danzas.
- ❖ *Reciclaje/ Ciclaje lateral.* En algunas ocasiones hay objetos que ya no resultan funcionales para las actividades para las que fueron creados en primer lugar, sin embargo, es posible restaurarlos al utilizar otras piezas similares o adaptándolos para una nueva función; de la misma manera puede ser que para una persona ya no resulte adecuado de utilizar y este artefacto o prenda sea traspasada a otro miembro de la comunidad.

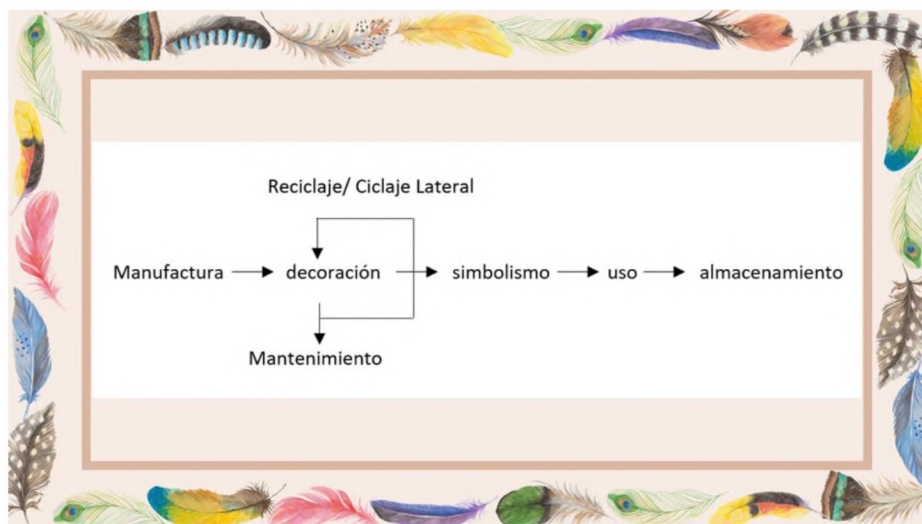


Figura 39. Propuesta de flujo sobre el proceso de la iconografía en la vestimenta.

En el segundo diagrama (figura 40), seguimos la misma estructura del modelo de flujo de Michael Schiffer, pero cuestionándonos la representación y simbolismos que adquieren las vestimentas y los elementos que las complementan, saber si el significado que adquiere durante la celebración, el atavío la pierde al finalizar el acto; además, se busca identificar si dicho simbolismo que posiblemente porta el atuendo, es adquirido a partir de la confección de su decoración o hasta una vez iniciado el ritual.

De manera que esta segunda propuesta representa un desglose dentro del proceso de elaboración de las piezas ya que se presta atención a la etapa de decoración de la vestimenta que fabrican los danzantes. Por lo tanto, la observación en cada una de las etapas del segundo diagrama responde a las mismas necesidades del primero, únicamente que en esta ocasión se involucra la derivación del significado que obtienen los objetos una vez que comienzan a tener presente la iconografía distintiva.

- ❖ *Manufactura.* Consiste en la serie de procedimientos, la construcción paso a paso para ir construyendo las piezas decorativas que se utilizaran sobre el traje, involucra el empleo de herramientas, máquinas y moldes necesarios para la fabricación.
- ❖ *Decoración.* Es el proceso que le toma al “artesano” colocar cada pieza decorativa a lo largo del traje, este procedimiento puede variar dependiendo de la técnica que se decida utilizar para realizar los elementos iconográficos.
- ❖ *Simbolismo.* el significado que adquieren los motivos decorativos al integrarse en la vestimenta, pero a su vez si poseen un significado de forma individual previo a formar parte del conjunto de ornamenta.
- ❖ *Uso.* Se toma en cuenta como cada uno de los momentos en los que el objeto es en este caso, portado por el danzante para cumplir con los diversos eventos que forman parte del calendario del Cuartel y de las obligaciones del Grupo.
- ❖ *Almacenamiento.* Se describen todos los lugares y procedimientos, incluyendo el transporte que requieren tanto los atuendos como los instrumentos para ser guardados después de ser utilizados en una danza.
- ❖ *Mantenimiento.* Se toma en cuenta todo proceso de restauración, limpieza y/o modificación que requieran los elementos para seguir con su vida funcional dentro de las danzas.
- ❖ *Reciclaje/ Ciclaje lateral.* En algunas ocasiones hay objetos que ya no resultan funcionales para las actividades para las que fueron creados en primer lugar, sin embargo, es posible restaurarlos al utilizar otras piezas similares o adaptarlos para una nueva función; de la misma manera puede ser que para una persona ya no resulte adecuado de utilizar y este artefacto o prenda sea traspasada a otro miembro de la comunidad.

Capítulo III

ENTRE DANZAS Y DANZANTES

A lo largo de las siguientes cuartillas analizaremos quiénes son y de dónde vienen los grupos que se dedican a la práctica de la Danza de los Concheros. Se aborda la historia sobre el origen de esta danza y cómo se ha transformado en esencia, en cosmovisión, así como la trascendencia e impacto que tiene hoy día. También, se incluye la revisión de obras de otros investigadores dedicados a entender y enaltecer la práctica de aquellos que dedican su vida y su tiempo a contribuir a la trascendencia del ritual de la danza

Como etnógrafos, formar parte de la multitud de espectadores que atentos observan el ritmo y la sincronía con la que los danzantes Concheros realizan sus coreografías, es una experiencia que atrapa. Desde el momento en el que el oído distingue a lo lejos el sonido de los tambores y el vibrar de los cascabeles en los tobillos de cada integrante, las sensaciones se apoderan del cuerpo, se eriza la piel y de manera inconsciente el cuerpo cambia el rumbo original para ir a encontrarse con aquellas representaciones inspiradas en el pasado prehispánico mesoamericano.

Hablar de la Danza de los Concheros, es hablar de una tradición tanto por la práctica de la danza misma, como por la esencia de herencia familiar en la que se reconoce. El que hoy en día podamos ser partícipes de su realización y apreciación, se debe a que sostenemos se trata de un ritual que ha trascendido a través de la historia, que ha resistido guerras, pandemias y cambios de gobierno.

Aquellos pobladores que conformaban las múltiples sociedades mesoamericanas convivían en diferentes actividades como las fiestas, los banquetes y los juegos de pelota,

entre otras formas de relacionarse; hay evidencias de que organizaban grandes celebraciones para recibir y homenajear invitados, en las que además de compartir alimentos y bebidas, también se bailaba.

Muestra de ello son algunas representaciones de esculturas hechas de barro que plasman la celebración de estos banquetes, en donde podemos apreciar que la gente se formaba en círculos para danzar.



Figura 40. Danzas en Círculo de hombres y mujeres. Atlas de Durán, *lám.* 11. Recuperada de: “Ponte a bailar, tú que reinas” Antropología de la danza prehispánica. (María Sten, 1990:117)

Desde entonces, la danza ha sido una forma de celebración y también de expresión; se han realizado danzas por diversos motivos, por ejemplo: como parte de los festejos, como alabanzas, como testimonios y hasta como forma de rebelión.

Pablo Escalante señala que “Los rasgos más característicos de la fiesta religiosa mesoamericana, eran la importancia de la música, la danza y la teatralidad, así como la

presencia de disfraces, plumas, flores y animales, sobre todo pájaros” (Escalante Gonzalbo, 2021:62).

3.1. Que comience la historia...

En el siglo XVI, se llevó a cabo la Conquista, en el que un grupo de españoles llegaron a tierras mesoamericanas en busca de riquezas minerales y derivado a este objetivo, hubo una explotación de los indígenas que habitaban ahí, por lo que este suceso involucró además un proceso de colonización (Muriá 2010:74).

La conquista inició, por la llegada de viajeros navegantes europeos que se dirigían a diferentes puntos del ahora continente americano, tenían el objetivo de encontrar riquezas y esclavos, por lo que, en palabras de José Muriá, entre 1519 y 1545, la mayor parte de la dominación de territorio mesoamericano, se llevó a cabo bajo las órdenes de Hernán Cortés, Aunque también hubo algunos conquistadores que decidieron actuar por cuenta propia como Nuño de Guzmán y Francisco de Montejo.

Con la conquista española, el equilibrio de recursos y la población cambió abruptamente, hubo disminución en la población, se presentó deterioro de los recursos naturales, desintegración social, se despobló el valle de México. Charles, Gibson, menciona que después de 1519, hubo una mayoría de nuevas influencias sobre la vida indígena, algunas de ellas fueron que los españoles rellenaron los canales, introdujeron el tráfico de vehículos y tranvías de mulas, la tala de árboles, sistemas de riego y molinos, nuevas enfermedades, (Gibson, 1967:9-10).

Por lo que, a raíz de todas estas modificaciones generadas por la influencia de los españoles al desarrollar una ocupación en el territorio, la población indígena se trasladó a las

secciones despobladas de las orillas lacustres. En resumen, el estado español a través de la conquista, tuvo influencia en relación a la iglesia, la encomienda, la jurisdicción política y el trabajo forzado (Gibson, 1967:28).

Considero que las sociedades novohispanas atravesaron por diversas transformaciones en sus modos de vida, entre ellas fue la imposición de la religión católica la cual les obligaba a dejar de lado sus antiguas creencias y rituales para enfocar la nueva ideología hacia una entidad divina única. No obstante, hombres y mujeres que se encontraban bajo una imposición dogmática siguieron con algunas de sus prácticas sagradas mediante un sincretismo religioso, es decir, mediante un proceso realizado por parte de los conquistadores a los mesoamericanos, para introducir sus celebraciones, costumbres, pensamientos y creencias.

Gibson señala que, los esfuerzos de los franciscanos basados en el castigo y la fuerza, provocaron la eliminación casi inmediata de los elementos no cristianos en la sociedad indígena como por ejemplo la eliminación de los templos paganos e imágenes de las deidades a las que se les rendía culto, la clase sacerdotal de los indígenas y los sacrificios humanos. Sin embargo, los indígenas no abandonaban su visión politeísta, cabe mencionar que la comunidad de los santos fue recibida por los indígenas como un panteón de deidades antropomórficas.

En general la idolatría y la superstición persistían, ya que, aunque eran aceptados algunos conceptos como el alma, el cielo y el infierno, e incluso la confesión, todos estos fueron entendidos bajo la cosmovisión mesoamericana, por lo que hubo una mezcla de ideas entre los nuevos conocimientos y el saber ancestral.

Las prácticas religiosas de los indígenas mesoamericanos, incluyeron algunas prácticas que se llegaron a considerar parecidas a las del cristianismo como el matrimonio, las ofrendas, o el bautismo. Al no ser prácticas tan parecidas y tras descubrir que los indígenas seguían rindiendo culto a sus deidades dentro de cuevas secretas, los franciscanos realizaron una administración basada en una iglesia como cabecera de la doctrina y un núcleo de pueblos alrededor que se les denominaron con un prefijo cristiano en donde se añadió su nombre indígena (Gibson, 1967:103-106).

Los indígenas que llegaron a corromper las leyes impuestas, fueron sometidos a trabajos forzosos o azotados en la vía pública, en algunos casos incluso fueron asesinados. Esta clase de acciones eran llevadas a cabo bajo la justificación de que los propios castigados querían ser disciplinados.

En perspectiva personal, el sincretismo surgió como un mecanismo de defensa por parte de los indígenas mediante la cual a pesar de las “enseñanzas” e imposiciones del cristianismo, aún quedaron arraigadas las creencias politeístas. De manera que, al llevar la práctica de sus tradiciones a escondidas de los ojos de los conquistadores, les permitió actuar acorde a lo que la iglesia de cabecera les dictaba cotidianamente para preservar el derecho a la vida.

Por el lado de los franciscanos fue un arma de manipulación, imposición y violencia para poder obtener mano de obra, explotación de riquezas y robo de recursos de lo mucho o poco que poseían los indígenas, bajo el discurso de que las tradiciones, costumbres y leyes establecidas durante la época que duró la conquista, la imposición española, era la forma correcta de pensar, creer y actuar.

3.2 Las Andanzas de las Danzas

De acuerdo con las experiencias adquiridas en esta investigación, en México las danzas tradicionales indígenas son consideradas por sus practicantes como alabanzas, plegarias o agradecimientos simbólicos hacia determinada figura religiosa. Las danzas se han diversificado según los grupos que les dieron origen, lo que les permitió transformar su concepto inicial con enfoques diferentes. Algunos ejemplos de las que tuvimos oportunidad de observar de cerca fueron la Danza de los Tastoanes en el estado de Jalisco, la Danza de los Palotereros en Guanajuato, la Danza de los Quetzales en Puebla o la que forma parte de nuestro objetivo principal de investigación, la Danza de los Concheros; esta danza se ha localizado en la Ciudad de México, el estado de Querétaro y en Jalisco.

Estas danzas popularmente se conocen como *Danzas de Conquista* por diversos motivos según la opinión de danzantes e investigadores. Al referirnos a una Danza de Conquista, Reneé De la Torre (2012) menciona que a finales del siglo XIX y principios del XX, muchos de los antiguos pobladores fueron “conquistados” y reconvertidos a concheros; posteriormente, a partir de los años de mil novecientos cuarenta muchos de éstos adoptaron la estética e identidad azteca (De la Torre, 2012: 44).

En las opiniones de diversos investigadores que han escrito sobre estas danzas como la misma Reneé de la Torre, Anáhuac González, Yolotl González, Moedano Navarro, así como de algunos de los danzantes que han sido entrevistados en el presente estudio, hay quienes coinciden con la versión de De la Torre, quien señala sobre lo ocurrido con las sociedades conquistadas en el siglo XVI por los españoles. En versiones más

contemporáneas, se sostiene que el término *danzas de conquista* se ha resignificado, hacia un fenómeno en que la danza es una estrategia para compartir y hacer llegar la fe a más personas.

3.2.1 ¿De qué tratan las danzas?

Existen una diversidad en el catálogo de las danzas tradicionales indígenas algunas de ellas que representan el proceso de conquista, como por ejemplo las danzas aztecas, la danza de los matachines, las danzas de moros y cristianos, de las cuales revisaremos algunas de las características más destacadas.

La Danza de Matachines, en palabras de Miguel Olmos, se trata de una manifestación dancística indígena del noreste, que se denomina como danza de cuadrillas y se interpreta con la compañía de instrumentos de cuerda, en algunos casos dos guitarras o en otros hasta seis violines; a su vez en esta danza, hace su aparición un personaje considerado como el payaso ritual o la transfiguración del hijo del diablo quien integra partes cómicas dentro de la ejecución (Olmos, : 285-286).

Jesús Jáuregui define como la Danza de la Conquista al movimiento que se desarrolla a partir de la interrelación de dos bandos antagónicos, el de los aztecas o mexicanos y el de los españoles o cristianos; por su parte, la Danza de la Pluma se compone de dos bandos bien definidos, por un lado, los mexicas, y del otro un grupo encabezado por Moctezuma. Tenemos también la Danza de Chichimecas contra franceses que retrata la historia de este conflicto, la cual la se encuentra en un proceso de revitalización sin precedentes.

Dicha revitalización surgió a raíz de un conflicto en la distinción entre varios grupos que practicaban la Danza de Chichimecas en el Valle del Maíz, debido a que degeneraban la danza usando vestimenta normal al danzar, dejaron de usar la bandera de los franceses, entre otras “deformaciones”. Por lo tanto, optaron por reconstituir la danza de chichimecas del

Valle usando el mismo tipo de vestido de antes consistente de una sola pieza y cambiando los colores representativos del bando de los franceses (Jáuregui, 1996: 92-93).

La Danza de los Concheros se remonta al periodo posterior a la Conquista; Yolotl González y Renée de la Torre, identifican las raíces de esta danza a partir de varias interpretaciones acerca de su surgimiento; una de ellas ubica su origen en Sangremal, Querétaro, en honor de la Santa Cruz y de Santiago; mientras que la otra lo ubica en la Ciudad de México, en honor de la Virgen de Guadalupe; y una tercera en Tlaxcala (González Torres, 2005:113).

3.3 Lo que pasó o no pasó en Sangremal

Por allá en el año de 1531, 10 años después de la llegada de Cortés y la guerra contra los mexicas, los españoles libraron una lucha contra los chichimecas en el cerro de Sangremal, lugar localizado en lo que hoy en día es conocido como la ciudad de Querétaro.

Susana Rostas narra que, durante la batalla una cruz brillante apareció en el cielo con Santiago a caballo. Ante este suceso, los chichimecas quedaron tan asombrados que se convirtieron al cristianismo y exigieron que se hiciera una cruz inicial de madera alrededor de la cual danzaron (Rostas, 2021:4)



Figura 41. Representación del Apóstol Santiago “El Mayor”. Imagen recuperada el 08 de marzo de 2021, de: <https://www.elpandelospobres.com/santiago-apostol-25-de-julio>.

Otra versión acerca de este enfrentamiento es la que narra la investigadora Yolotl González Torres, quien menciona específicamente que el 25 de julio de 1531 fue cuando se llevó a cabo la batalla en el cerro de Sangremal, explica de forma más detallada que se trató de una lucha entre indios chichimecas convertidos al cristianismo contra los aliados de los

españoles, los cuales estaban dirigidos por los caciques don Fernando de Tapia (Conín) y don Luis Montañés contra los indígenas paganos.

La lucha comenzó al amanecer y combatieron todo el día; al atardecer, con ninguno de los bandos victorioso, se relata que sucedió un milagro. Repentinamente se oscureció y una cruz resplandeciente y blanca, con Santiago montado sobre un caballo blanco, apareció en el cielo; asombrados los combatientes bajaron sus armas y con gritos y abrazos hicieron un tratado de paz. Erigieron una gran cruz de piedra en el sitio y gritaron “él es dios”. Todos los indios que luchaban reconocieron la cruz cristiana como el símbolo de su nueva fe y comenzaron a bailar como una forma de venerarla.

A partir de este día ocurrieron dos eventos importantes en torno a este suceso, el primero fue que dentro de las festividades marcadas en el santoral (el calendario o lista de fechas de festividades de la iglesia católica) se definió el 25 de julio como la fecha para celebrar la fiesta patronal al Apóstol Santiago. Mientras que, para los queretanos, hoy en día esta fecha representa el día de la fundación de la ciudad de Querétaro.

Por lo tanto, desde este punto de la historia se considera esa fecha como la creación de las danzas de los Concheros dado que, de ahí en adelante, año con año se celebraban las danzas en torno a la aparición del Apóstol Santiago, tiempo después, se llevaban a cabo para otras celebraciones, motivo por el que se volvió una práctica que podríamos considerar casi cotidiana que con el paso de los años, se convirtió en una tradición.

“Los conquistadores españoles recurrieron a la asimilación de las danzas prehispánicas para escenificar la Conquista y permitieron esta práctica en relación a la estrategia de evangelización, por lo que fue vista por ello como método de sustitución de las

divinidades indígenas por imágenes cristianas” (Warman, 1972) (De la Torre, Gutiérrez Zúñiga, 2012:15).

Así, los conquistadores dieron inicio a un proceso de sincretismo entre los elementos practicados en los rituales por los indígenas y redireccionar su fervor hacia la religión católica, dio paso a las manifestaciones basadas en el sincretismo. Cuando hablamos de sincretismo, para finalidad del presente estudio, entendemos la definición propuesta por Eulàlia Bonet (2016) que lo define como un término de origen griego, con uso habitual en filosofía y religión para referirse a la combinación o fusión de diferentes doctrinas o creencias.



Figura 42. “Alegoría de la fundación de Querétaro”, mural en el templo de la Santa Cruz de los milagros, Santiago de Querétaro, México. Fotografía de: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A406603>. Figura #37. Fotografía de: <https://twitter.com/ZurielFotografo/status/1419315566645481476>

Gracias a los recursos de la era digital y la modernidad, recursos que por cierto, también han sido aprovechados por los participantes de las danzas tradicionales indígenas,

en Facebook encontramos un grupo que lleva por nombre “*CONCHEROS SIGLO XXI*”, donde se comparten testimonios que aseguran que a partir del siglo XVI, en el territorio de la Nueva España, se suscitaron una serie de apariciones, las cuales fungieron como una estrategia evangelizadora por parte de los frailes.

“En 1537 los eclesiásticos españoles agustinos (Fr. Sebastián de Tolentino y Fr. Nicolás de Perea) notaron que existía una cueva en un profundo barranco en lo que hoy es Chalma, cerca de Malinalco, en la cual las fuentes dicen que se rendía veneración a la imagen de Oztoteotl, la entidad divina de las cuevas. Esta imagen se destruyó y la cueva fue convertida en una capilla.” (Consultado el 25 de mayo de 2022 en: <https://www.facebook.com/groups/165712263781303/?ref=share>)

Este testimonio da cuenta una de los cultos en cuevas secretas que menciona Charles Gibson en su texto y como los conquistadores realizaban la imposición de creencias para eliminar el politeísmo a través de la destrucción de las imágenes y los centros de veneración para convertirlos en las iglesias a las cuales debían dirigir su fe.

En el texto Fundación de Querétaro “Textos del Siglo XVI” (2009), propiedad del Gobierno Constitucional del Estado de Querétaro, se trata de un compilado de manuscritos y relaciones geográficas de ese estado que narra la historia de un indio de nombre Conín (derivado de su gentilicio otomí) procedente de la provincia de Jilotepec; quien posteriormente, al ser mercader en continua convivencia con los españoles, inicia un proceso de adoctrinamiento mediante el bautismo y la evangelización de los frailes. De acuerdo con la tradición oral, Conín toma el nombre de Fernando por su amigo Hernán Pérez de Bocanegra, y toma el apellido de su padrino y protector Andrés de Tapia.

Aquí se menciona como una versión popular, que Conín una vez ganada la confianza de los españoles, acordó con los indígenas otomíes un “simulacro de guerra que termina avanzada la tarde, cuando ambos ejércitos se rinden ante la aparición de Santiago Apóstol y de una cruz resplandeciente” (Padilla, 2009:18); no obstante, en otra de las recopilaciones que aparecen en el texto “*Fundación de Querétaro*” *Textos del siglo XVI*, se habla acerca de la Relación Geográfica de Querétaro, hecha por Hernando de Vargas en 1521 y recuperada tiempo después por el escribano público Francisco Ramos de Cárdenas en 1582.

En esta versión, de igual manera se habla de un mercader de nombre Conín, quien fue bautizado como Fernando por Hernán Pérez de Boca negra y de Tapia por su padrino y protector Andrés de Tapia. No obstante, se deja de lado la batalla en el cerro de Sangremal; por lo tanto, no se menciona la aparición de una cruz en el cielo, así como tampoco la aparición del apóstol Santiago (Padilla, 2009:31).

En los hechos narrados en este documento de 1521, se escribió sobre las acciones del indio ante los otomíes:

“viendo el indio Conín que los españoles se iban apoderando de la tierra y que ya tenían conquistada su provincia, acordó retirarse a la tierra de los chichimecas con quienes trataba” (Padilla, 2009:48). Los chichimecas al ver la interacción del indio con los españoles, quisieron matarlo junto con sus aliados, sin embargo, Conín les convenció de aceptar la ley de los españoles.

Se cuenta en la tradición oral, sobre un lienzo códice que data de 1595 en el que se firmó el cese a la guerrilla entre indios cristianos contra indios paganos. Derivado de las acciones realizadas por Conín es que en algunas versiones de la Relación Geográfica de

Querétaro o que hablan sobre la fundación de Querétaro, se le denomina como fundador de la ciudad, pues vio por el beneficio de otomíes y chichimecas al ser pacificador ante los contingentes españoles, además también se le atribuye en la tradición oral, la primera traza de la ciudad y presenciar el surgimiento de la primera Mesa de Danza Autóctona a cargo de Julián Campos Tierranegra.

A pesar de que la mayoría de la población queretana considera a Conín (Fernando de Tapia) como un traidor, sus acciones se trataron de una estrategia en la que buscó salvar la vida de sus allegados, así como la propia; evitó una masacre de la población indígena al hacerlos pasar por “convertidos” ante los ojos de los españoles. Por lo tanto, probablemente el relato sobre dicho encuentro guerrillero entre españoles y chichimecas, pudo sufrir una adaptación acorde a la correspondencia del santoral que celebraban los frailes, de manera que, al suscitarse el encuentro del 25 de julio, en el testimonio se adjudica la aparición de Santiago Apóstol, así como a la cruz resplandeciente que lo acompañaba, por lo que se le otorgó el crédito del fin del enfrentamiento.

En cuanto a la celebración del “Día de la Santa Cruz” (imagen en compañía de la aparición del apóstol Santiago a las que se les atribuye como los detonantes del nacimiento de las Danzas de los Concheros), se trata de una celebración inventada por el emperador Constantino:

“El 3 de mayo en muchos lugares se conmemora la fiesta de “La Santa Cruz”, instituida en el siglo IV, cuando el Emperador Constantino inventa la aparición de una cruz durante una batalla. Según refiere el historiador Eusebio de Cesárea, la víspera de una batalla contra Majencio, el emperador Constantino “el Grande” tuvo un sueño en el que se le apareció una cruz luminosa y escuchó una voz que le decía: “In hoc signo vincis”, que en

latín significa “Con este signo vencerás.” (Consultado el 25 de mayo de 2022 en: <https://www.facebook.com/1765763577/posts/pfbid023HMdwz3FoZy8Gr3CSqSZksxNS79Cm7hEz7Bmz3ELoMUvBfJyYx2Ez6Wya3vnEQYMI/>).

Ante esta diferencia de versiones sobre cómo sucedió la fundación o creación de la Danza de los Concheros, podemos constatar no solamente las diferentes cosmovisiones entre grupos los chichimecas y los conquistadores; esta controversia demuestra la función e importancia que ha tenido el sincretismo en el movimiento evangelizador que se llevó a cabo durante y después a la Conquista.

Aunque en efecto muchos grupos humanos practican un fervor enfocado a diversos santos patronos del panteón de la iglesia católica, es aquí donde doy cuenta que la religión fue utilizada como una herramienta más por los conquistadores para llevar a cabo una “reeducación” de los pueblos mesoamericanos, encargándose de generar un cambio de pensamiento que a través de la implementación de las “creencias correctas”.

Lo anterior no demerita el proceso sincrético de los chichimecas allegados a Conín, quienes utilizaron esta estrategia para proteger los rituales y cultos que practicaban y evitar que perecieran ante las precarias condiciones en las que se desarrolló la lucha entre bandos.

Cabe hacer la mención que Conín es conocido con diversos nombres a lo largo de los relatos y documentos históricos como es la Relación Geográfica de Querétaro, La conquista de Querétaro por Valentín Fm Farías, 1906, o en el Códice Jilotepec; podemos identificarlo como Conni, Conín, Hernando de Tapia, o don Fernando de Tapia. La importancia de la presencia de Conín a lo largo de la historia en esta batalla, se enfoca en que él fue el precursor de la fundación o el establecimiento de las Danzas de los Concheros, dado que, al proteger a

los chichimecas, permitió que las prácticas rituales siguieran su curso de forma subrepticia de las creencias de la iglesia. Mientras se realizaban las danzas por lo que en apariencia era una forma de alabanza a los santos patronos de la iglesia, internamente las diversas etapas de los rituales que realizaban, tenían una representación simbólica totalmente diferente.

A partir de esta información, se observa que existe una contraposición de ideas respecto al mito de la batalla de Sangremal. Este debate se deriva a partir de una división entre los grupos de danza tradicional indígena, los cuales se pueden distinguir en dos corrientes principales: quienes defienden la herencia prehispánica y rechazan las imposiciones cristianas y los grupos que son fervientes seguidores de las creencias practicadas desde la religión cristiana; existe también, una corriente que surge como una rama en la cosmovisión que dirige sus creencias y prácticas rituales enfocándose en las energías que provee el universo, pero entraremos en detalle sobre estos movimientos más adelante.

Hasta hoy en día, no se ha identificado algún autor que aborde la discusión acerca de la contraposición de ideas de acuerdo con el “mito” sobre la batalla de Sangremal. No obstante, en comunicación personal con Jorge Alejandro Plascencia integrante del Grupo Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara, manifiesta que la batalla ocurrida en Sangremal fue entre españoles y Chichimecas por la imposición de creencias, pero fue una batalla en la que no se logró el proceso de conquista. Durante este acontecimiento se tiene el conocimiento de la aparición de una cruz brillante y alargada entre las nubes del firmamento, motivo por el cual cesó la lucha y en el instante que se apreció dicha imagen nace la expresión “*Él es Dios*”.

3.4 Los Concheros: Una comunidad con diversas creencias

A partir de la realización periódica de las danzas con motivo de celebrar la aparición de Santiago con su caballo blanco o no, estos primeros danzantes comenzaron a transmitir sus vivencias y conocimiento a sus herederos, crearon no solamente una tradición que involucraba un festejo consecutivo, también la hicieron crecer y trascender al compartirla con otras generaciones y a su vez invitaron a otras personas a ser partícipes para acrecentar esa comunidad o como dicen los danzantes “Conquistar con la Palabra”, es decir a través de sus danzas.

Se trata de una tradición que fue creciendo y expandiéndose, las familias que la ponían en práctica se trasladaron a otras partes de la república, dándola a conocer en los puntos anteriormente mencionados como Tlaxcala y la Ciudad de México, o como en el caso de la presente investigación, en el municipio de Zapopan en el estado de Jalisco.

Pero todavía no nos desviemos al Occidente; primero vamos a enfocarnos en los cambios, transformaciones y trascendencia que han atravesado los danzantes Concheros en cuanto a su cosmovisión y derivado a ello, en la parafernalia de sus prácticas rituales; por ello Guillermo Bonfil Batalla argumenta que los Concheros se adaptan y evolucionan para mantener vigentes sus tradiciones (Bonfil Batalla, 1989).

Bonfiglioli y De la Torre coinciden que se trata de una práctica ritual que busca contribuir a un programa de rescate de las raíces ancestrales y así, crear un sentimiento nacionalista, un orgullo por los antepasados prehispánicos.

3.4.1. “Con la neomexicanidad o con mexicayotl”

Tal como se mencionó, existe una división o diferencias de pensamiento entre los diversos grupos que forman parte de las prácticas rituales de las danzas tradicionales indígenas; específicamente en las Danzas de los Concheros.

La danza ha sido fuente de inspiración de procesos de resignificación que tienden a una esencialización de las danzas prehispánicas basados en la recuperación de “la pureza del pasado indígena” (De la Peña, 2002:96).

A mediados del siglo XX, la danza conchero-azteca fue valorada como la fuente más legítima para recuperar el sentido indígena, De la Peña escribe que esta tradición ha sido fuente de inspiración para los procesos de resignificación de la danza prehispánica; pero cada movimiento de resignificación llevó a una transformación en el pensamiento de los danzantes.

Por su parte, algunos grupos danzantes consideran que la persistencia de las danzas es una forma de resistencia o rebelión con un doble sentido mediante el que siguen celebrando el fervor y alabanza a las creencias de sus ancestros prehispánicos.

A partir de esta diferencia de pensamientos nace una división de lo que podemos considerar como vertientes de la Danza de los Concheros; con base en la cosmovisión de los grupos, quienes rechazan la idea del sincretismo para defender la herencia prehispánica ancestral regida por las energías que provee el universo mediante los recursos naturales y los astros, a esta vertiente se les conoce como los mexicayotl. Por otra parte, están aquellos que profesan su devoción a través de sus danzas a los santos patronos de la fe católica, aceptan el sincretismo entre esta religión y la cosmovisión indígena, es decir, los seguidores de la neomexicanidad.

La corriente mexicayotl fue un movimiento cultural, político y espiritual que surgió en México en los años 60's, protagonizado por algunos intelectuales como Arturo Meza y Francisco Jiménez, quienes pertenecían a descendencias mestizas que reinterpretaron los procesos históricos, buscaron reivindicar la riqueza del conocimiento y la cultura autóctona, así como su papel histórico en el presente y el futuro del país. Este movimiento se trata de una ideología que se opone al sincretismo y plantea el rescate de lo “auténticamente prehispánico”.

En cuanto a los grupos pertenecientes a los mexicayotl, la vestimenta con la que se les puede distinguir comúnmente, es la que identificamos como el atuendo típico del danzante: trajes de una o dos piezas, decorados, complementados con penachos y cascabeles, con sus diversas variantes dependiendo el tipo de danza al que se dediquen, así como la propia forma de identificarse entre el grupo.

En cuanto a la neomexicanidad, propone que la danza fue valorizada como fuente de acceso a la sabiduría universal de una civilización capaz de compartir concepciones religiosas y filosóficas con otras manifestaciones espirituales de oriente; con base en ello, sigue su cosmovisión desde el circuito sincrético donde se sintetizan movimientos de la corriente espiritualista y esotérica como redes *new age*, comunidades rituales indígenas que involucran algunos grupos de Danzas de Concheros (Gutiérrez Zúñiga, 2018).

Debido a esto, la neomexicanidad cuyos inicios fueron guiados por José Arguelles y Domingo Díaz Porta, se trata de una rama derivada de lo sincrético tradicional (dentro de esta categoría se engloban todas las danzas que forman parte del sistema de religiosidad popular) (González, 2005).

Para entender qué diferencias y cambios existen entre estos grupos y sus danzantes, actores principales de esta investigación, vamos a explicar algunas características que rigen la cosmovisión de quienes son seguidores de esta corriente, sin embargo, es importante definir dos conceptos fundamentales el de cosmovisión y el de tradición.

Retomando a Alfredo López Austin, la cosmovisión es el conjunto estructurado de los diversos sistemas ideológicos con los que un grupo social, en un momento histórico, pretende aprehender el universo (López Austin, 2004:58). Sobre el concepto de tradición, coincidimos con la propuesta de Carlos Herrejón en la cual señala que la tradición se valora como un bien, puesto que se trata de un contenido que se entrega y se recibe, se enriquece, y su valor involucra lo estético, lo histórico, lo económico, además de ser considerado como un bien identitario y de pertenencia a través del tiempo (Herrejón, 2006:2).

Herrejón señala cinco elementos específicos involucrados en la tradición: el sujeto que transmite, la acción, el contenido de la transmisión, lo que se transmite, el sujeto que la recibe y la acción de recibir. Pues argumenta que son la explicación etimológica de la propia palabra (Herrejón, 1994:135). Empero, lo que permite que la tradición sea perpetuada es la correspondencia recurrente del ciclo entre los sujetos de transmisión y los sujetos de recepción.

Como veremos en los siguientes capítulos, la Danza de los Concheros, consiste en una danza que ha sido una tradición heredada a través de muchas generaciones, las cuales a su vez han transmitido el conocimiento ancestral de quienes fundaron esta danza. En tanto, se trata de una danza en la que su trascendencia se compone no sólo del movimiento y el acompañamiento musical, también de saberes técnicos y espirituales que han sido compartido entre los miembros y la comunidad de la danza autóctona regional. Una razón más para

destacar la importancia de desarrollar una investigación desde la perspectiva etnoarqueológica, que nos permita entender y generar analogías entre estos saberes técnicos transmitidos y los que han sido plasmados a través de la historia.

Resulta necesario entender a grandes rasgos cuáles son las raíces del *new age* que rigen a su vez las directrices espirituales de la neomexicanidad. Viola Teisenhoffer (2008) en su artículo “De la Nebulosa Místico-Esotérica al circuito alternativo”, aborda la historia acerca de este movimiento, expuso que se trata de una corriente surgida en los años 60’s, bajo la construcción de una ideología compartida por el movimiento espiritualista estadounidense practicado en el siglo XIX entre el new thought y la teosofía, donde se interesaron por el poder que el espíritu ejerce sobre el cuerpo para explorar las capacidades humanas que contribuyan a mejorar el mundo (Teisenhoffer, 2008:31-33).



Figura 43. Movimientos espirituales en los que se basa el *New Age*. Elaboración propia.

Los grupos representantes de la neomexicanidad, siguen las corrientes *new age*; como parte de esta directriz espiritual buscan una constante conexión con las energías del universo y el cosmos. A finales de los años ochenta, se crearon grupos de jóvenes que se identificaban con los movimientos culturales del rescate que buscaba la conexión con las raíces prehispánicas, los movimientos ecológicos y los hippies.

Tenían el objetivo de regresar a los mismos lugares en donde “sus antepasados indígenas” renovaban sus energías, es decir buscaban llevar a cabo ciertos cánticos, danzas y ritos de movimiento de energía en sitios arqueológicos, en la cima de algunas pirámides durante los movimientos del sol como solsticios y equinoccios. Se distinguen por vestir con ropas completamente blancas, acompañados de sus cascabeles o también de los *huehuetl* y unas bandas rojas atadas alrededor de la cabeza o la cintura.

Pero, de ¿dónde parten estos dos movimientos?, digamos que el eje conductor es la mexicanidad, algo así como su identidad con lo auténticamente mexicano. Un movimiento que se recrea a partir de las expresiones plásticas como la pintura, la literatura, en las artes, pero fundamentalmente en la danza; práctica que se considera dentro del entramado de la religiosidad mexicana. Es parte del proyecto que busca rescatar las raíces indígenas, así como el estilo de vida y pensamiento de los pueblos mesoamericanos (De la Torre, Gutiérrez Zúñiga 2011:185).



Figura 44. Desglose del concepto de Mexicanidad

“Los grupos conocidos como de la mexicanidad se fueron desarrollando a partir de la década de los cincuenta, y se han caracterizado por el aumento de una tendencia nativista azteca” (Teisenhoffer, 2008:55). En palabras de Viola Teisenhoffer, este movimiento creó versiones resignificadas de la danza conchera bajo una versión “aztequizada”, busca volver a la pureza del pasado indígena, reculturalizando la danza hacia una tendencia indianista que rechaza y busca erradicar los elementos sincréticos que se relacionen con la cultura occidental moderna y el catolicismo dentro de las danzas.

Se trata de grupos que a partir del bagaje cultural de lo que consideran prehispánico, como el uso de algunas palabras provenientes del náhuatl como el nombre de algunos instrumentos (*huehuetl*, *chimallis*, *atecocolli*, etc.) e imágenes o símbolos como las representaciones del habla con la virgula de la palabra, flores, animales, la representación de algunas deidades, que se relacionan con el pasado indígena, así como llevar a la práctica lo que, consideran se realizaba en aquella época, ello les permite construir una identidad alrededor de la idea del “indio azteca”.

Pero retomemos la categoría de los grupos que inspiraron esta investigación y motivaron querer empaparnos de toda la historia, las danzas y hasta las ganas de querer filtrarnos en una que otra celebración; la de los grupos pertenecientes a los sincrético tradicional.

Es en esta lucha entre quienes defienden la herencia prehispánica a partir del rechazo de las ideas que difunde la religión católica y quienes practican su danza como una manifestación de fervor y alabanza a un santo patrono, en donde podemos apreciar el “*choque cultural*” o la diferencia de opiniones que permea incluso la historia aquí revisada de las Danzas de los Concheros.

3.5 LA DANZA DE LOS CONCHEROS

En comunicación personal con el Arqueólogo Otto Schöndube, comentó que el nombre de *Concheros* surge a partir del uso de los instrumentos de cuerda que portan; instrumentos que construyen con la “concha” o caparazón de un armadillo. Yolotl González igualmente coincide con dicho argumento, agrega que la dimensión de este instrumento consta de unos 80 cm de largo aproximadamente y es utilizada para el acompañamiento de los rituales (González, 2005).

Sin embargo, dentro de este mismo estilo de danza, han surgido grupos en la búsqueda de una identidad propia; para algunos, la danza no se representa con el uso de dicho instrumento, por ello deciden no incluirlo en su indumentaria bajo el argumento que se trata de un instrumento que fue añadido como parte de la imposición de los españoles al modificar esta tradición para sus objetivos (Rostas, 2021:13).

Como se ha abordado, aunque hablar del uso de la mandolina, es hablar de que se trata de un elemento que formó parte de las nuevas actividades en la vida de los indígenas como parte de las imposiciones de los españoles, los grupos chichimecas que fundaron la Danza de los Concheros, crearon una adaptación que se apegara a sus creencias y conocimiento del cosmos⁸.

Varios investigadores como Samuel Martí (1961), Anáhuac González (1996), Eduardo Andrés Sandoval (2004), Yolotl González (2005), Renée de la Torre (2008), han dedicado estudios hacia determinados grupos de danza tradicional indígena con un enfoque que parte desde el ámbito histórico. De ahí la necesidad de abordar y profundizar en un registro que detalle cada elemento incluido en la realización de la danza, con entendimiento cabal de su función y sobre todo, de la significación de la cultura material que proviene de una tradición que se remonta (por lo menos) desde la época posterior a la conquista.

Yolotl González (2005) menciona tres interpretaciones referentes al surgimiento de la danza de los Concheros, y señala como la versión más popular aquella que fundamenta su origen en Sangremal, Querétaro, en honor de la Santa Cruz y de Santiago; las otras tratan el surgimiento del grupo en la Ciudad de México y en Tlaxcala. No obstante, dicho grupo de Querétaro nace por el interés de perpetuar y defender aspectos de la cultura indígena, es decir una preocupación por preservar lo que Moedano Navarro llama “los lazos identitarios” (Moedano Navarro, 1972).

Moedano Navarro plantea que, durante el proceso de colonización, los chichimecas constituyeron grupos de culto para preservar la estructura y fundamento de la religión

⁸ La historia del instrumento de concha se aborda con mayor detalle en el Capítulo III.

indígena, estos grupos los denominaron “mesas”, dedicadas al culto, preservación y transmisión de las danzas a través de las generaciones (Moedano Navarro, 1972).

Las investigaciones que se han realizado sobre la danza han sido fundadas en los estilos populares: como el ballet folklórico, danzas tradicionales, etc. Dichas investigaciones han sido planteadas desde el aspecto antropológico, etnográfico y psicológico, por lo que el enfoque arqueológico ha quedado pendiente por abordar. El interés de mi estudio, se enfoca en la cultura material, en entender el comportamiento de lo material y los simbolismos que aporta el grupo Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia.

Samuel Martí (1961) en su obra “Canto, danza y música precortesiana” realizó una investigación acerca de la producción de la música e instrumentos prehispánicos que fueron parte de las danzas en la época antigua y la aportación cultural que esto significó entre los grupos indígenas. Parte del análisis de evidencias arqueológicas como figurillas cerámicas, algunas imágenes retomadas de los códices, así como los propios instrumentos como las flautillas y el teponaztle.

A lo largo de su obra, aborda múltiples grupos de la antigua Mesoamérica cuyas evidencias arqueológicas dan cuenta del contexto que acogían a las danzas rituales y cómo es que se caracterizaban de acuerdo con la finalidad de la fiesta o el motivo del festejo, o en algunos casos, la deidad a la que estaba dirigida la celebración.

Mayas, Teotihuacanos, Chichimecas y Nahuas, son algunas de las sociedades antiguas de las que podemos encontrar información sobre el desarrollo del canto y la música para las épocas prehispánicas. Esta atención hacia la producción musical, le brinda importancia a su investigación dado que explora cómo surge, cómo se aprende y cómo es que se reproduce la música no sólo entre quienes se dedican a crearla, también a la transferencia

de este conocimiento a las nuevas generaciones; de manera que la construcción de los instrumentos se vuelve una actividad especializada entre las sociedades precolombinas.

El autor explora los géneros que se producían además de los ritmos utilizados a través de las percusiones de sus instrumentos, identifica el uso de las flautillas y cómo representaban estos ritmos y acentos en sus bailes e incluso, en imágenes de los códices.

Se trata de una obra muy completa que abarca deidades, expresiones de alabanza a través del canto, la música y la danza como indica el nombre de su investigación, en la que también analizan algunas de las vestimentas o atavíos que portaban los danzantes. Esta investigación fue realizada con la intención de desentrañar la problemática a cerca de la evidente pérdida de esta transmisión del conocimiento, como argumento el hecho de que la trascendencia de estos elementos ha sido dejada en el olvido por aquellos individuos que no han continuado la tradición.

Moedano Navarro (1972) habla sobre las Hermandades de la Santa y Legal Cuenta, un grupo que se considera de origen chichimeca, porque tiene raíces provenientes del estado de Querétaro, lugar del cual se sabe con base en evidencias históricas que fue habitado por estos grupos; asimismo la danza era parte de su vida cotidiana.

En cuanto a este origen, se remonta a la versión de la guerra en el cerro de Sangremal, en el que los chichimecas ubican el mito de su origen. En su obra señala que, en la zona de los límites del actual estado de Querétaro, conocido como la zona del Bajío de México, se encontraban los asentamientos de chichimecas pames. Para entender por qué es que se trata de una población chichimeca pame, los denomina como un grupo social con rasgos de la cultura otomí incorporados por la frecuente relación comercial que mantenían ambas culturas.

Esta relación se veía influida por el intercambio de algunos productos, así como materias primas consideradas de uso exclusivo para los funcionarios de altos rangos o los mandatarios con mayor poder en el Bajío.

De manera que los chichimecas colonizados, constituyeron grupos de culto para preservar la estructura y fundamento de la religión indígena. De este modo, como quedó dicho, se organizaron las llamadas “mesas” que designan al conjunto de individuos con sus respectivos dirigentes. Estas mesas tienen la finalidad de proteger el culto religioso indígena y trasmitirlo a las generaciones subsiguientes, lo que dio origen al grupo de los Hermanos de la Santa Cuenca, el cual nace a partir de una tradición familiar y acrecentado por la unión de nuevos participantes externos. Su origen está fundamentado por el interés de perpetuar y defender aspectos de la cultura indígena, para mantener vivos los lazos identitarios mediante la práctica de las danzas rituales.

Anáhuac González (1996) en “Los Concheros: La (Re) Conquista de México”, enlista y describe algunos de los diferentes eventos con los que cumplen los danzantes Concheros, por ejemplo el de la fiesta patronal de San Marcos Mexicaltzingo en la Ciudad de México.

La investigadora describe paso a paso, cada una de las etapas que se llevan a cabo sobre este ritual, cómo se prepara desde la parafernalia, hasta los propios danzantes, así como todos los involucrados en la construcción de la fiesta. En esta minuciosa descripción, también aborda cada uno de los momentos que componen la danza o como ella lo llama (de acuerdo con el lenguaje de los danzantes) *La Palabra*.

Cada “*Palabra*” o danza, involucra una secuencia de movimientos que componen la coreografía, así como el acompañamiento musical y probablemente el paso más importante la bendición, la limpieza y el agradecimiento del espacio a Dios y a la Virgen por permitirles realizar sus danzas.

Su descripción de las coreografías incluye la especificación de algunos de los movimientos que se realizan como los golpes de punta y talón, los pasos volados y cruzados o los zapateados; y enlista algunos de los sones que los acompañan, no sólo como un sonido rítmico de los instrumentos, sino como cantares propios de la tradición que se nombran como “El águila blanca”, “Cascabeles”, “Xipe y Venado”, por mencionar algunos. Posteriormente ilustra otra de las ceremonias rituales realizadas por los danzantes Concheros como la Ceremonia de Sahumación a los cuatro vientos.

También aborda otros aspectos importantes propios de las Danzas de los Concheros como por ejemplo la organización interna entre los danzantes, que se considera como una organización ceremonial y política.

En el tema del origen de esta danza, ya que al igual que autores como Yolotl González o Moedano Navarro, Anáhuac González también aborda la historia de la batalla en el cerro de Sangremal y cómo a partir de este suceso es que los danzantes Concheros se rigen mediante la práctica de un sincretismo que responde a la cosmovisión católica, pero también fuertemente arraigada a las raíces prehispánicas.

En cuanto a los atavíos de los danzantes, desarrolla su planteamiento acerca de cada una de las prendas que componen la vestimenta que portan, así como los instrumentos que los acompañan. Finalmente hace una reflexión acerca de la importancia de esta danza, y si realmente debe ser considerada dentro del grupo de las Danzas de Conquista.

Yolotl González (2005) la autora de “Danza tu Palabra”, desarrolla la historia de la Danza de los Concheros desde su origen a partir de la batalla de Sangremal.

Analiza las prácticas que llevan a cabo estos grupos, como los bailes y algunos otros eventos importantes como las velaciones, actividades a las que no pueden faltar los integrantes de cada grupo ya que son consideradas de carácter obligatorio. También hace una

breve descripción acerca de las transformaciones que sufrieron los grupos practicantes de esta danza a partir de la época de la Colonia.

La autora tiene una perspectiva generalizante, es decir considera que la danza de Concheros se refiere a todos los grupos danzantes que la practican, o como ella la llama “una danza de tradición” o “danza azteca”.

Indaga, la división de corrientes de creencias entre aquellos grupos que forman parte de los *mexicayotl* y aquellos quienes son seguidores de las corrientes *new age* que buscan estar en sintonía con sus ancestros prehispánicos a través de la conexión de sus energías con las del cosmos.

Parte de su estudio, se enfoca en cómo es que aún se celebra esta tradición en la actualidad a lo largo del territorio nacional, aborda la integración de esta práctica donde señala el uso de la música, la danza y la vestimenta, pero sin realizar un análisis metódico de cada uno de los aspectos que la acompañan.

Hace un seguimiento de la transformación que ha tenido esta danza desde la práctica adoptada por el movimiento de la mexicanidad movida por la influencia del nacionalismo, dándole difusión no solamente en México, también por grupos que radican más allá de las fronteras mexicanas como Estados Unidos y en algunas partes de Europa.

Renée de la Torre (2008) tal como menciona en su artículo *La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca*, como Yolotl González, busca hacer una reconstrucción de la transformación simbólica que ha sufrido esta danza, al igual que la narrativa y la construcción identitaria del danzante que la ejecuta. Para ello, trata de identificar todos aquellos factores involucrados en la transformación que le han permitido no solamente trascender, sino evolucionar y generar cambios que además de ayudar a su

resistencia, también la ha llevado a crear diversas manifestaciones dentro de la propia práctica.

Aborda esta historia desde finales del siglo XIX y hasta principios del siglo XX; también se involucra en el sentimiento nacionalista que invade no solo al país sino a todas las prácticas representativas de esta identidad indígena/prehispánica, a través de los movimientos de la mexicanidad y la neomexicanidad.

Habla sobre los procesos tanto estéticos como de aculturación de la danza que denomina como “conchero-azteca”; analiza sus simbolismos y los procesos de transculturación a los que se ha enfrentado. Hace énfasis en la ruptura de los actores principales de estas prácticas con respecto a la trascendencia de la danza, pero se deslinda del sincretismo y sentido religioso cristiano que les había sido impuesto desde la conquista española.

Es éste el punto de partida de la revisión de la transformación estética de los danzantes en cuanto a la parafernalia y la vestimenta, las redes y relaciones de interacción e intercambio entre los grupos involucrados en la danza y el uso que se le da a esta práctica en otros campos además del religioso y ritual, incluyendo también aquellos territorios alrededor y fuera de la República Mexicana en los que se le ha dado difusión a la danza de los Concheros.

Se puede decir que hace una búsqueda en la que pretende entender y analizar los procesos dinámicos de translocalización que las religiones conocidas como tradicionales viven en el contexto de los flujos globales y la interacción intercultural que provoca; esto debido a que van sufriendo transformaciones significativas que son observables desde los rituales, símbolos y creencias; es así que este estudio parte desde los conceptos de la relocalización de la cultura y los símbolos religiosos de las danzas y rituales (De la Torre, 2008:11-12).

Aunque ya hemos discutido las aportaciones de varios investigadores que se han dado a la tarea de narrar la historia de los danzantes Concheros, es preciso también tomar en cuenta la versión de los danzantes, es decir, la historia que forma parte de la tradición oral compartida por los Capitanes Generales de la Danza a través de las generaciones.

⁹“Somos grupos de danza autóctona regional, es el término correcto de cómo nos tendríamos que llamar, pero el origen de la danza ya como grupo establecido nace cuando los caudillos Reales Fundadores de las primeras Mesas comenzaron a llamar “*Danza India*” y agregaban el gentilicio de su pueblo; por lo que las Mesas que había se denominaban *Danza India Chichimeca*, *Danza India Tlaxcalteca*, *Danza India Maya*, *Danza India Totonaca*, etc”.

De acuerdo con el testimonio de Omar Rodríguez, en un inicio la danza era mal vista por la iglesia, por lo que los primeros danzantes sufrieron incontables actos de maltrato, repudio y menosprecio de los sacerdotes, debido a que se consideraba que quienes formaron estas comunidades de danzantes eran personas sin estudios, o que se dedicaban a los oficios vistos como insignificantes ante la sociedad de aquella época.

En el año de 1525, cuando los frailes introducen los primeros instrumentos de cuerda que posteriormente fueron modificados a ser elaborados con la concha del armadillo¹⁰, elemento en el que profundizaremos más adelante; su uso permeó de gran significado e importancia para los danzantes ya que, para ellos, la concha representa “un arma de guerra”. Para el año 1900, el término “Grupos Concheros” adquiere mayor arraigo, es por ello que el término se hace popular hasta los siglos XIX y XX.

⁹ Comunicación personal de Omar Rodríguez, Mesa de la Santísima Cruz de los Milagros del Capitán General Manuel Rodríguez Campos. Julio de 2022.

La indumentaria también se definió; se compuso por una prenda principal del atuendo la nahua o faldilla junto con el pectoral y brazaletes; ya que para los evangelizadores se consideraba una falta de respeto a Dios y sus hijos que los grupos danzaran semi desnudos. Este atuendo perduró hasta los años treinta, cuando inició una revolución dentro de los grupos de danza llamado: aztequización.



Figura 45. Vestimenta tradicional conchera. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

En este movimiento denominado *aztequización*, se impusieron los rebeldes, “los encuerados” debido a que, en aquel entonces, predominaba la idea del sentimiento nacionalista, la exaltación por la identidad indígena y la valoración por todo lo prehispánico; a partir de ello, comienza el cambio de nombre de Danza India a *Danza Azteca*.

El Capitán General Manuel Rodríguez Campos de Querétaro, el Capitán General Natividad Reyna Moreno de Guanajuato y el Capitán General Manuel Pineda Escalona de la Ciudad de México, fueron los primeros en salir a danzar con *maztla*, una capa real, con corbatillas, pectoral, brazaletes y copilli.



Figura 46. General Manuel Rodríguez Campos en 1933, precursor del atuendo promovido por la aztequización. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

La importancia de este cambio radical en el traje de los danzantes, se debió a que buscaban apegarse a las raíces y a las representaciones de los códices existentes, para rescatar la indumentaria de las danzas plasmadas por los tlacuilos.



Figura 47. Códice Mendoza, folio 64. Consultada 04 de agosto de 2022 en: <https://ciudadaniaaumentada.com/2021/08/13/la-guerra-en-el-cenit-de-mexico-tenochtitlan/>



Figuras 48. Figura 49. Códice Florentino IX Guerreros Aztecas. Consultada 04 de agosto de 2022 en: <https://www.alamy.es/foto-codice-florentino-ix-guerreros-aztecas-139862121.html>

Orvañanos Busto y Bárcenas Casas consideran que el Bajío juega un papel importante al ser la cuna de la tradición de la Danza de los Concheros pues es a partir de esta zona, que se difunde hacia otras regiones de la República como Tlaxcala, Estado de México, Hidalgo, Puebla, Guanajuato, Jalisco, e inclusive desplegándose hasta Estados Unidos (Orvañanos; Bárcenas, :118)

Capítulo IV

IDENTIFICANDO CONCHEROS EN EL CUARTEL DE DANZAS AUTÓCTONAS DE ZAPOPAN

En este capítulo nos acercaremos a los actores principales de esta investigación; conoceremos lo que implica ser un danzante, cómo se han consolidado algunos de los grupos de danzas, la organización social y cómo han pervivido a la vez que se han refuncionalizado los elementos característicos de lo que ya conocemos como tradicionalmente distintivo de la Danza de los Conchero, también nos referiremos a la cultura material concomitante, la cual es el objetivo de la tesis. Cabe mencionar, que en este capítulo se centra la investigación etnográfica en donde se ponderó la observación participante, por lo que metodológicamente está dividido en etapas cronológicas que inician en y terminan en lo que permite al lector acercarse a un ciclo de la Danza de Concheros en la actualidad.

4.1 Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan

En el estado de Jalisco, la práctica de las danzas tradicionales indígenas ha sido un fenómeno que se ha realizado año con año, y que continúa en difusión y crecimiento. Esto se debe a que cada vez se integran tanto elementos nuevos a los grupos, así como la creación de otros nuevos que llegan a formar parte de un cuartel, todos con la misma intención, danzar el 12 de Octubre en la Romería de Zapopan en honor a la “general” .

La Romería del 12 de Octubre, es un evento masivo de importancia para los tapatíos que profesan la religión católica, que se celebra año con año desde hace aproximadamente dos siglos. Consiste en una peregrinación encabezada por la imagen de la Virgen de Zapopan,

acompañada y resguardada por los fieles creyentes entre ellos ciudadanos, integrantes de la Arquidiócesis de Guadalajara, bandas de guerra, feligreses visitantes de diversas partes del país e incluso algunos extranjeros y por supuesto, practicantes de las danzas tradicionales indígenas; el recorrido se realiza posterior a la visita de la imagen por cada iglesia de la ciudad. Para el 12 de octubre tiene como punto de partida la Catedral de Guadalajara hasta llegar a la Basílica de Zapopan, lugar considerado como “la casa de la generala” y el final de su trayecto.



Figura 50. Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, calle Eva Briseño 152, Zapopan Centro, municipio Zapopan, C.P. 44250 Zapopan, Jalisco (Recuperado de Google Maps: <https://www.google.com/maps/place/Bas%C3%ADlica+de+Nuestra+Se%C3%B1ora+de+Zapopan/@20.7212423,-103.3943785,17z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x8428afbaa59ff0b7:0x8e2a5f4fddb3ec9d!8m2!3d20.7212423!4d-103.3921898>)

El aumento de los grupos danzantes que acompañan a la virgen, ha llevado a la necesidad de organizarse en división por cuarteles, por lo que, en la ciudad de Guadalajara podemos identificar tres cuarteles repartidos en diversos municipios: El Cuartel de Danzas

Autóctonas de Zapopan, El Cuartel Real Unión de Danzas Autóctonas de Jalisco y el Cuartel de Danzas Chimalhuacanas. Cada cuartel se integra por al menos cien grupos de Danzas de todos los estilos, y estos aumentan cuando se integran invitados que provienen del exterior del estado, que en palabras de la Directora del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, solamente son “romeros”, es decir que, únicamente forman parte de alguno de los cuarteles durante este evento.



Figura 51. Localización Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. (Recuperado de Google Maps: <https://www.google.com/maps/place/Cuartel+De+Danzas+Autoctonas+De+Zapopan/@20.7279282,-103.4010012,20z/data=!4m5!3m4!1s0x8428afa0dfb9fd3d:0x7492d8341c72b3df!8m2!3d20.7279147!4d-103.4011293>)

El Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan se localiza en la calle Fray Miguel de Bolonia #96, en la Colonia San Francisco, C.P. 45140, en el municipio de Zapopan. Este lugar cumple con diversas funciones ya que es la vivienda de la familia Landeros, danzantes y fundadores del Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhli; además, aquí tienen lugar diversos eventos y actividades relacionados con la organización del cuartel como las misas,

las velaciones, las juntas de informes, además de fungir como centro de adquisición de algunos materiales, accesorios y vestimentas, así como espacio de ensayo para el grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli.

Uno de los grupos de danzantes que han sido punto medular y actores principales de la presente investigación, es conocido como Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia. Este grupo forma parte de uno de los cientos de integrantes que conforman el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, el cual es dirigido por la Capitana General Socorro Landeros; quien ha dedicado parte de su vida a la práctica de lo que popularmente se conoce como danzas indígenas.

En testimonio personal, la señora Socorro, comentó que parte de las obligaciones que se deben cumplir en el Cuartel, implica la asistencia a las “danzadas”¹¹ programadas durante el año para poder tener el honor de acompañar a la virgen a lo largo de su recorrido. Por lo tanto, se lleva un conteo de las asistencias de los grupos para el cumplimiento de estas obligaciones, de ello depende el lugar que le toque a cada grupo participante para danzar más cerca o lejos de la generala; quienes no tienen un registro completo o con el requisito mínimo de asistencias se les “castiga” con un lugar más alejado en la procesión, es decir, que llegan físicamente más cansados a danzarle a la virgen.

El mismo espacio funciona a la vez como santuario de culto y a los santos de devoción que tienen presencia tanto en la ofrenda del cuartel como en la fe de los danzantes; estos son una réplica de la imagen de la virgen de Zapopan y del Señor de la Conquista. Parte de los

¹¹ Nombre con el que se le conoce a las danzas de obligación.

rituales involucran la bienvenida a los nuevos integrantes del grupo, así como la purificación con el sahumerio de cualquier vibra negativa que puedan arrastrar las almas de los danzantes.



Figura 52. Ofrenda a la virgen de Zapopan. Ceremonia de Bienvenida y Purificación. Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 10 de Octubre 2021.



Figura 53. Altar de El Señor de la Conquista. Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 08 de Junio de 2022.

En la actualidad, los espacios pueden ser refuncionalizados, es decir que un lugar o destinado para un fin específico, es posible adaptarlo con las condiciones necesarias para llevar a cabo múltiples tareas diferentes a ese fin. Tal es el caso del cuartel, se trata de un espacio multifuncional utilizado para la celebración de ceremonias, rituales, para entablar la organización social, como punto de reunión estratégico, también es de uso doméstico, incluso la calle sobre la que se encuentra el cuartel, además de ser parte de la vía pública, también se ha transformado en un espacio para ensayos, así como celebraciones de diversa índole.



Figura 54. Vista exterior del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan durante la celebración del ritual de Purificación. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 10 de Octubre 2021.

4.2 La parafernalia de la Danza de los Concheros en Zapopan Jalisco

Hablar de la Danza de los Concheros es hablar de una práctica que desde su fundación durante la primera mitad del siglo XVI, se ha transmitido de generación en generación, por lo que el conocimiento de lo que hoy en día tenemos oportunidad de apreciar, se trata de una línea histórica que ha pervivido a lo largo de múltiples generaciones de danzantes de todas las edades, quienes se han encargado de ser los guardianes y de la reproducción de los rituales.

Esta danza es reconocida por el acompañamiento musical que complementa sus coreografías, tal acompañamiento consta de la melodía que producen las “*liras*” o mandolinas, instrumentos que en opinión popular son los responsables de brindar el conocido nombre de “*Concheros*” a la danza, debido a que se trata de instrumentos de cuerda que poseen una concha de armadillo como parte de su cuerpo.



Figura 55. Figura 56. Concha perteneciente a José Landeros. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 14 Agosto 2021.

Además, la melodía se complementa con las letras de Abraham Endoqui Guerrero, un compositor de cantares tradicionales Concheros, los cuales son interpretados para la celebración de los rituales y obligaciones. Debido a la popularidad y el contexto tradicional de dicho material, estos cantares actualmente son “utilizados” por todos los grupos danzantes que gustan del género y que además saben cómo tocar la concha; en adición a ello, la reproducción de las obras de Abraham Endoqui lo ha llevado a formar parte del Testimonio Musical de México (2018) producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH); por supuesto no es la única producción conocida, pero sí la referida por los grupos danzantes que competen a esta investigación.

Otro de los aspectos reconocidos como parte de los danzantes Concheros, es la composición de sus vestimentas las cuales constan de numerosas piezas que se identifican como: el uso de tilma o capa, escudos decorados¹² y en algunos casos también van acompañados por sonajas; el resto de los elementos que utilizan forman parte de la estética que De la Torre (2008) denomina como “Conchero-azteca”, haciendo referencia al uso del copilli, hueseras, enaguillas, *maztlas*, pectorales, brazaletes y corbatillas.



¹² con lo que anteriormente se conocía como arte plumario

Figura 57. Dibujo ilustrativo de los danzantes Concheros. Recuperado de: “VII. Los Concheros: La (Re) Conquista de México”. González, Anáhuac. en Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo (González, 1996:213).

En cuanto a las coreografías, se puede identificar tanto la distribución de los danzantes como el ritmo de los sones por la formación de círculos concéntricos, los cuales a su vez se distinguen por las formaciones de quienes los integran ya que se ordenan de acuerdo con las jerarquías de organización social que reconoce cada danzante; esta jerarquización se divide en varios rangos y cada uno le competen ciertas funciones u obligaciones que deben cumplir.

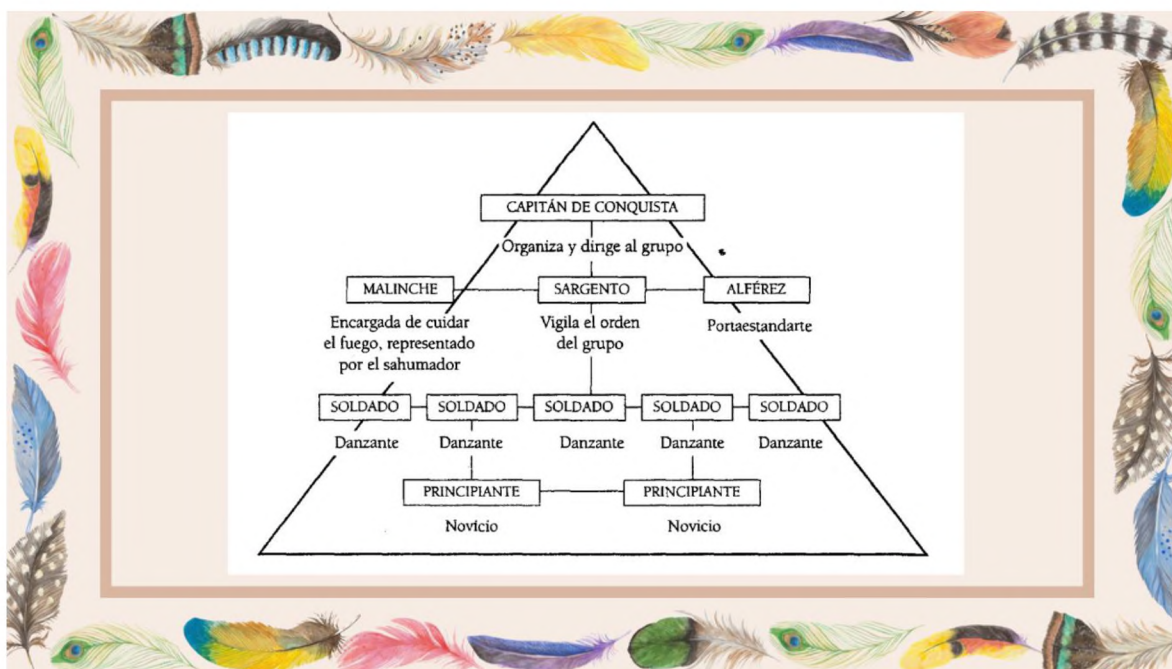


Figura 58. Organización social a nivel jerárquico de la Danza de los Concheros, propuesta por Anáhuac González. Citado en: (González, 1996:216).

De acuerdo con el cuadro anterior, iniciando por el puesto de mayor rango localizado en el nivel superior, el/la *Capitán/a de Conquista*, es la persona encargada de dirigir a los danzantes en todos los aspectos relacionados tanto con la danza como con el funcionamiento adecuado del grupo, por lo que también está a cargo de la toma de decisiones.

Descendiendo en la jerarquía se encuentran la *Malinche o Sahumadora* es la encargada de cuidar, portar y realizar todos los rituales de purificación con el elemento fuego a través del uso del sahumador; el *Sargento* quien todo el tiempo está al pendiente del grupo para cuidar que la danza se lleve a cabo de forma respetuosa, acorde con los rituales de los que consta la tradición y procurar a cada danzante; el *Alférez* es la persona encargada de llevar, cuidar y portar el estandarte que representa al grupo, este objeto se considera sagrado por lo cual debe ser tratado con respeto en todo momento.

A continuación, encontramos a los *Soldados*, son quienes aún no tienen un cargo ya sea por su edad, por el poco tiempo que llevan integrados a la danza o porque son personas que aún no son consideradas aptas para ocupar un mayor rango debido al cumplimiento de sus deberes como danzantes. Mientras que en la base se encuentran los *Principiantes* o *Novicios*, aquellos que recientemente ingresaron al grupo y están en una etapa de aprendizaje y entrenamiento de las coreografías, los ritmos, así como los rituales que se llevan a cabo.



CARGOS	FUNCIONES
Capitán/a de Conquista	Persona encargada de dirigir a los danzantes tanto en la danza como en las funciones de cada quien.
Malinche o Sahumadora	Encargada de cuidar, portar y realizar todos los rituales de purificación con el elemento fuego a través del sahumerio.
Sargento	Cuida que la danza se lleve a cabo de forma respetuosa, acorde con los rituales de la tradición y procura a cada danzante.
Alférez	Encargado de llevar, cuidar y portar el estandarte que representa al grupo.
Soldados	Personas que aún no pueden poseer un cargo mayor debido al cumplimiento de las obligaciones.
Principiantes o Novicios	Integrantes de reciente ingreso, en etapa de aprendizaje.

Figura 59. Tabla de cargos y funciones en la jerarquía de la danza autóctona regional.
Elaboración propia.

4.3 Análisis de la Cultura Material

La danza no sería la misma si únicamente prestamos atención a los elementos que forman parte del ritual; es importante considerar el conjunto de factores simbólicos que dotan de significación a la Danza de los Concheros. Por ello, se propuso hacer un análisis material a partir de la separación de cada uno de los elementos para identificar su proceso de elaboración, las etapas del ciclo de vida de cada objeto que se considera como cultura material para entender la importancia que adquieren en el contexto ritual.

Partiendo de nuestra adaptación de la cadena conductual basada en la propuesta de Michael Schiffer (1972), como se muestra en la Figura #38 y la Figura #39, tomamos cada elemento enlistado como parte de la cultura material de la Danza de los Concheros para poder

analizarlos de manera independiente y con atención a los detalles que los vuelven tan representativos.

El material que a continuación se analiza, consiste en cada parte que compone la indumentaria que portan los integrantes de la Danza de los Concheros, que para fines del presente trabajo hemos categorizado como vestimenta, accesorios e instrumentos.

El énfasis que se ha propuesto en la revisión de dichas categorías, consiste en la identificación y analogía con aquellos objetos o prendas en uso durante la celebración de las danzas y que a su vez han sido retomadas o creadas con inspiración de los códices realizados por tlacuilo¹³ y otros documentos del periodo novohispano.

Asimismo, podremos observar las analogías y adaptaciones que han sufrido algunos objetos e incluso unos cuantos materiales que, por motivos económicos, de calidad, de duración o bien de gusto personal (del danzante) han sido modificados de acuerdo con la producción original o prehispánica de los elementos estudiados.

¹³ Escritor verdadero. Definición del Vocabulario de Fray Alonso de Molina (1910).



Figura 60. Lámina 82r del *Códice Magliabechiano*. Tomada de: Andres, Ferdinand. 1996.¹⁴

4.3.1. Análisis de la Vestimenta

La vestimenta o el traje de un danzante es un atuendo que representa lo más importante y sagrado de sus creencias, de su comportamiento y por supuesto, también forma parte de la identidad tanto social como individual; es considerado incluso como un traje o una “armadura” de guerra.

En narraciones y representaciones de documentos históricos como en la Historia General de la Nueva España por Fray Bernardino de Sahagún, el *Códice Magliabechiano*, o el *Códice Tudsela* se han identificado materiales como las plumas de diversas especies de

¹⁴ Libro de la vida: texto explicativo del *Códice Magliabechiano*. Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck und Verlagsanstalt, México. Recuperada de: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=El_teponaztli

aves, el uso de algunas flores como parte de la decoración y los rituales. Se presentan diversidad de diseños en las vestimentas y es posible apreciar las similitudes con múltiples ejemplares de los trajes que realizan los danzantes de cada grupo de danza.

La variedad de atuendos observados responde a la búsqueda del apego a la originalidad de la herencia que forma parte de la memoria de los ancestros prehispánicos, así como a la transmisión entre generaciones de las prácticas y tradiciones propias de la comunidad.



Figura 61. Imagen del Códice Tovar 1546. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Dancing_Style_of_Aztec_Noble_Dancers_WDL6751.png



Figura 62. Folio 98 en 99 *van* de Códice Tudela.

Tilmas, *maztla*, *copilli*, pectorales, corbatillas, son algunos de los complementos que se pueden identificar con claridad en las representaciones de la iconografía. Asimismo, en las decoraciones que detallan cada indumentaria, se encontraron múltiples motivos que remontan a la idea de lo prehispánico, imágenes como grecas, plumas, vírgulas, algunos rostros que se asocian con deidades como Tezcatlipoca, Quetzalcóatl, Mictlantecuhltli, por mencionar algunos ejemplares.



Figura 63. Capitán Daniel Plascencia. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 17 de Julio del 2022.

- ❖ *Obtención.* Se identificó el tipo de materiales utilizados para la producción de las piezas de los trajes; en la actualidad tener acceso a los textiles es mucho más fácil y práctico en comparación a 500 años atrás, además hoy en día existe gran variedad de telas aptas para cualquier tipo de actividad que queramos realizar.

Para el caso de la danza tradicional indígena, lo ideal es usar telas ligeras que además por su composición permitan que la piel respire y sean resistentes para los movimientos que se realizan a lo largo de las coreografías. Por supuesto el tipo y calidad de la tela, depende del gusto del propietario, así como del poder adquisitivo con el que cuenten al momento de la elección y obtención del material, esto en conjunto con el gusto por una técnica en particular.

Al igual que la selección de colores y materiales elegidos para la creación del atuendo, la técnica de manufactura responde a un gusto personal y una parte de la identidad de cada danzante.

En cuanto a las telas, provienen de locales especializados en la venta y distribución de materiales para fabricación de todo tipo de prendas. Para el caso de las decoraciones hechas a partir de tela, hay quienes utilizan materiales conocidos como “tela deportiva”, esto porque brinda la facilidad de que una vez cortadas las piezas, son telas que no se desbaratan o deshílan con el movimiento o el roce de las superficies.



Figura 64. Figura 65. Socorro Landeros, Directora del Cuartel General de Danzas Autóctonas de Zapopan, Heredera y Capitana General del Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 11 de Octubre del 2021.

❖ *Manufactura.* La mayoría de los danzantes optan por fabricar los trajes ellos mismos desde cero, por lo que se dedican hacer los patrones en la tela, recortarlos, coserlos y decorarlos, esto con la intención de hacerlo a gusto personal en diseño, colores y ornamentos.

Este gusto personal responde a una inquietud de identidad, interés por temas específicos o afinidad por algunos motivos de la naturaleza como las flores, los animales o los cuatro elementos, mientras que los colores pueden estar relacionados de igual forma con un gusto individual o en muchos casos, con una identidad colectiva por la que se opte para que todos los miembros del grupo porten las mismas combinaciones de colores; así, resultan representativas por motivos específicos ya sea que formen parte de su cosmovisión o por acuerdos generales o gusto personal.

La intención de cada danzante por realizar su vestimenta con sus manos forma parte de ofrecer un trabajo personal hecho con devoción hacia la virgen, como una forma de alagarla con lo mejor que han producido con el poco o mucho conocimiento sobre costura.

En cuanto a las técnicas utilizadas para la fabricación de los trajes y las decoraciones se basan en sus conocimientos caseros o especializados (es decir en costura), o en palabras de los propios danzantes “como Dios nos da a entender”, para coser a mano o a máquina cada una de las piezas; en cuanto a las decoraciones son hechas a partir de diferentes técnicas. Por ejemplo pueden ser bordadas a mano, a máquina, pintados a mano, o con una superposición de recortes a manera de collage llamada técnica de resaque, en donde se “empalman” los diversos lienzos de tela o plásticos como el charol.

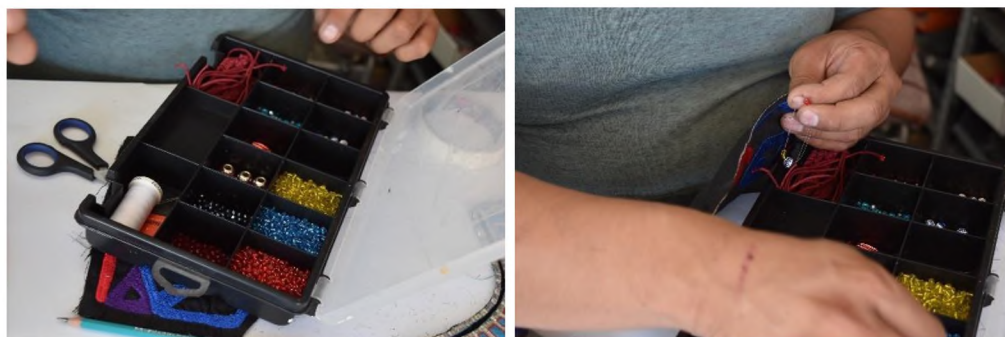


Figura 66. Muestra de diseño en decoración de resaque. Fotografía: Alejandrina Ulloa C.



Figura 67. Danzante Bety Quirino en trabajo de recorte de materiales de charol para un traje de resaque. Fotografía: Alejandrina Ulloa C.

Una vez terminadas las piezas decorativas pueden ser unidas con aguja e hilo (como en el caso de las tiras de “chaquirón”) a las prendas base de la indumentaria, o cosidas con ayuda de máquinas de coser en los trajes de resaque, o como mencionan algunos danzantes, si la premura del tiempo es mucha incluso el silicón frío o el pegamento amarillo son las herramientas que permiten terminar los diseños.



Figuras 68. Figura 69. Fotografías de Danzante Enrique en proceso de enchaquirado para la decoración de su traje.

- ❖ *Uso.* Existen variadas ocasiones en las que los danzantes eligen portar sus vestimentas, las principales son para presentarse a la Romería¹⁵, el Ensayo Real (previo a la Romería de Zapopan), así como las fechas de “danzadas” que son los días que asisten a hacer guardia para danzar afuera de la Basílica de Zapopan. También están la fiesta del Día del Danzante (el 13 de Octubre) y otras fechas de celebración a las que asisten fuera de la comunidad como la fiesta del Señor de la Conquista (el primer viernes de Marzo), la fiesta de la Santa Cruz (03 de Mayo), la fiesta del Señor de Chalma (29 de Septiembre), la fiesta de la Virgen de Guadalupe (12 de Diciembre), y la fiesta de la Virgen de la Expectación de Zapopan (18 de Diciembre).

También existen eventos ajenos al carácter sagrado de la religión que son motivo para portar los trajes, pero responden a contextos sociales y de feriado como por ejemplo las participaciones en eventos especiales organizados por la Secretaría de Cultura, o en algunos casos incluso participaciones en comerciales y documentales.

- ❖ *Simbolismo.* Todas las vestimentas tienen una representación simbólica para los danzantes, hay quienes manifiestan que es una forma de hacer honor al pasado prehispánico que todos tenemos. Existe quienes ven su indumentaria como una representación estética de lo que hacen (la danza) y crean una conexión espiritual con cada uno de los elementos que la componen. En otros casos responde a un sentimiento

¹⁵ Recordemos que se trata de una magna procesión que se lleva a cabo el 12 de octubre, para celebrar el regreso a casa (la Basílica de Zapopan) de “la generala” la Virgen de Zapopan.

de nostalgia ligado al objeto porque representa el recuerdo de un momento significativo en sus vidas o en relación con otra persona.

Prevalece también la opinión de que se trata de una forma de alabanza a los santos patronos como la representación de la versión más humilde de la humanidad, cuando la única forma de veneración era a través de las ofrendas materiales. También se habla sobre el significado de la indumentaria como un traje de guerra para salir hacer la conquista con su danza; todo ello compone el atuendo en conjunto.

No obstante, que se trate de identificar las piezas por separado o en conjunto, los trajes representan una aglutinación de significados entrelazados para dar esa representación de guerrera o guerrero. Ya sea que se decoren con grecas, flores, vírgulas o animales, estas imágenes constituyen parte de la esencia de los danzantes que se arraiga con mayor fuerza al conocimiento sobre el uso de cada elemento.

- ❖ *Almacenamiento.* Cada pieza de los atuendos es guardada con cuidado, colgadas en ganchos y protegidas con bolsas o fundas que permitan mantenerlos en buen estado y alejados del polvo. En otros casos también son almacenados en cajas destinadas únicamente para trajes de danza o incluso cajones exclusivos en cada hogar para estos elementos. Cualquier espacio puede adaptarse para conservar lo mejor posible las vestimentas y evitar que se dañen, se ensucien o sufran cualquier tipo de descompostura.
- ❖ *Mantenimiento.* Generalmente las indumentarias son almacenadas con mucho cuidado y pocas veces tienen la necesidad de alterar o restaurar alguna de sus partes, en ocasiones puede ser cambiar un cierre descompuesto o reforzar alguna costura ya sea de una de las piezas bases o de alguna de las partes que componen la decoración.

El único procedimiento que prácticamente todos hacen es el lavado de los trajes después de utilizarlos debido a que la actividad física realizada a lo largo de varias horas bajo el sol hace que el proceso natural de transpiración en algunas ocasiones deje las vestimentas empapadas.

Para ello las piezas deben ser lavadas con mucha precaución para evitar el daño a los decorados, sobre todo cuando fueron pegados o son de materiales que pueden maltratarse fácilmente; es común la preferencia por lavarlos a mano en los casos que la composición textil lo permite, sin hacer intentos por restregarlos, únicamente se frota suavemente con algún detergente que no resulte abrasivo para la tela y se deja secar las piezas colgadas al aire libre.

❖ *Reciclaje/ Ciclaje lateral.* En el contexto de esta tradición, las danzantes manifiestan que tener un traje es caro y aún más el proceso de renovación, por ello son tan cuidadosos con cada una de sus prendas. En el momento que por diversos motivos ya no les son funcionales o deciden abandonar el grupo, hay quienes donan sus vestimentas para que otros integrantes de bajos recursos o que recién se integran a la danza puedan aprovecharlos; en este punto, pasan a ser parte del material que almacena y administra el Cuartel.

4.3.2. Análisis de los Instrumentos

El acompañamiento musical o el uso de los instrumentos, ha sido parte de las danzas, fiestas y areitos desde la época prehispánica. Los festines y toda celebración organizada, se

musicalizaban con percusiones y sonajas; posteriormente con la llegada de los españoles, se hizo la imposición de las mandolinas que los indígenas chichimecos que resignificaron con el uso del caparazón del armadillo como parte de la caja musical del instrumento, para convertirse en lo que popularmente se les conoce como conchas.



Figura 70. Folio 66r del *Códice Tudela* (1980).



Figura 71. Folio 30r del libro 8 del *Códice Florentino*.

Podemos constatar la pervivencia de los instrumentos que en la actualidad forman parte importante de la Danza de los Concheros y en general de las Danzas Tradicionales Indígenas gracias a las evidencias históricas aportadas por los códices. Esta pervivencia, permite reiterar la importancia, simbolismo y función que han tenido la música y la danza en conjunto a lo largo de la historia.



Figura 72. Reliquia de la (desaparecida) Mesa del Señor de la Clemencia de la ciudad de Celaya, Gto. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 14 de septiembre del 2022.



Figura 73. Acercamiento a un fragmento de la Reliquia. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 14 de septiembre del 2022.

Incluso en los primeros estandartes que aun se conservan, podemos constatar la imagen identitaria de los danzantes Concheros en donde se aprecia el atavío utilizado en esa época así como el uso del instrumento que, de acuerdo con las evidencias, data finales del año 1500.



Figura 74. Recopilación de imágenes de Danzantes Concheros, presentes en códices, estandartes y documentos históricos. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

Huehuetl, teponaztli (*tepunazhuazlónltli*), coyollis (*coyúlli*), ayacachtl (*ayacáchtli*), *atecocolli* (*atecocóli*), son algunos de los instrumentos que aparecen en el *Códice Florentino*, el *Códice Tudela* o el *Códice Mendoza*.



Figura 75. Tzihualpopoca tocando un *huehuetl* de madera. Recuperada de: <https://www.todoporhacer.org/tzihualpopoca-relato-breve-mexico/>

4.3.2.1. Conchas y Chiguandas



Figura 76. Mandolina hecha por el Capitán General Manuel Pineda Campos en 1955 para el Capitán General Rosendo Plascencia. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 01 de Agosto del 2022.

Este instrumento fue introducido por los frailes entre los grupos chichimecas para que acompañaran sus danzas, sin embargo, fue rechazado porque no formaba parte de la identidad de los indígenas. En cambio, ellos tomaron elementos que formaban parte de su cosmovisión y los proyectaron hacia la construcción de los instrumentos de cuerda; el resultado fue la elección de la concha del armadillo como cuerpo y caja de resonancia del sonido, integrado por cinco pares de cuerdas, para dar por resultado a las “conchas”.

Aunque en esta ocasión no tenemos un acercamiento directo al proceso de construcción de la concha, sí podemos apreciar su relevancia en la práctica de la Danza de

los Concheros, ya que, en primer lugar, forma parte de los elementos que forjan la identidad de quienes constituyen la tradición, debido a que, gracias a la principal característica de este instrumento, los Danzantes Concheros adquieren su popular nombre. Cabe mencionar que una variación de material en la producción de este instrumento es el uso del guaje, cuando el instrumento de cuerda está hecho con este tipo de elemento, se le denomina chiguanda.

❖ *Obtención.* Para su producción se requiere de una concha de armadillo y cinco pares de cuerdas de guitarra, así como un cuerpo de madera.



Figura 77. Mandolina. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 17 de Julio del 2022.



Figura 78. Reemplazo de cuerda de conchas o también de chiguandas.

- ❖ *Manufactura.* La única etapa conocida es el agrandamiento de la concha del armadillo, la cual se puede conseguir en algunos mercados. La concha debe estar fresca para poder moldearse, cuando se trata de una pieza que tiene días e incluso años, se sumerge en una tina llena de agua caliente con jabón salvo y se va expandiendo cuidando de no romper la separación entre las líneas de escamas, hasta obtener el tamaño deseado.
- ❖ *Uso.* Es un instrumento de acompañamiento.
- ❖ *Simbolismo.* En palabras de los danzantes, se trata de “un arma de guerra” que los acompaña para hacer su conquista. De acuerdo con el testimonio de danzantes como Abraham Endoqui y Omar Rodríguez, el armadillo era considerado por los indígenas mesoamericanos como un animal sagrado, debido a que en la numerología representa

la perfección a través de la composición de las 9 hileras de escamas que en la cosmovisión representa el “mal llamado inframundo”, el Mictlán, es por ello que hoy en día se hacen novenarios o nueve días de rezar el rosario cuando una persona fallece. Además, se trata de un animal que únicamente tiene 4 crías una vez al año durante la primavera, por lo que las 4 crías representan los 4 puntos cardinales, mientras que la madre representa el cosmos.

Desde el pensamiento otomí, el armadillo se vincula con cuestiones artísticas; mientras que desde el pensamiento mazahua su concepción se relaciona con la protección debido a la característica de dureza que posee la concha del animal. Por tanto, al usarlo como parte del instrumento, el armadillo es capaz de proteger el espacio en el que se encuentra, en conjunto con los danzantes (Gómez, Escamilla, Ávila, 2023:120).

“El armadillo en náhuatl es *ayotochtli* (tortuga -conejo), tanto la tortuga como el conejo son animales representativos de este pueblo nativo. La tortuga, en su caparazón, tiene marcadas las trece lunas del año, que representan los trece niveles del supramundo y a su vez los veintiocho días de cada uno de esos ciclos.

Además, se considera que la tortuga y el armadillo siempre llevan su casa en la espalda, por lo que se interpreta como la representación del sometimiento que sufrieron los pueblos mesoamericanos al ser desterrados y enviados a otras partes del país.

Por otra parte, hay armadillos de tres bandas, relacionado con los distintos planos de la trinidad (el inframundo, el nivel terrenal y el supramundo). En cuanto a los armadillos de nueve bandas, están ligados a los nueve niveles hacia el inframundo. De acuerdo con

la numerología presente en la vida del armadillo, nacen cuatro crías del mismo sexo, esto, está ligado a los cuatro rumbos, las cuatro estaciones del año, o las cuatro edades.”

(Consultado el 28 de abril de 2023 en:
https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=pfbid0CCxFaLuUjd8w9xdJacds3Dnym3uWVDg5n2Dpkg25HJyLyE9uCAT1D5nRdHSVkYMbl&id=102218521663281&mibextid=Nif5oz)



Figura 79.Figura 80. Concha perteneciente a José Landeros QEPD.

- ❖ *Almacenamiento.* Dependiendo de cada quien, hay quienes las conservan colgadas en sus casas, hasta que llega el momento de cumplir con la obligación; otros más las conservan dentro de estuches sintéticos especiales para guardar instrumentos de cuerda.



Figura 81. Concha y estuches. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 22 de Julio del 2022, Velación Santa María Magdalena, La Magdalena, Ciudad de México.

- ❖ *Mantenimiento.* Consta de limpiarlo con cuidado cuando se llena de polvo, además se hacen múltiples reparaciones a las partes que se han dañado o desgastado, por ejemplo, si la caja sonora sufre alguna fractura, se busca la manera de crear un parche que permita prolongar la vida del instrumento. Así mismo en el caso de partes como las cuerdas y las clavijas, se reemplazan por piezas nuevas. Cuando el brazo de la “concha” o instrumento llega a sufrir alguna ruptura, también pasa por un proceso de reparación como en el caso de Jorge Alejandro Plascencia, manifestó hacer este tipo de arreglos con Resistol y aserrín.



Figura 82. Mandolina “parchada”. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 01 de Agosto del 2022.



Figura 83. Mandolina heredada por el Capitán General Rosendo Plascencia a su nieto Jorge Plascencia. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 01 de Agosto del 2022.

❖ *Reciclaje*. Esta etapa puede variar de acuerdo con el criterio de cada danzante, se manifestó que muchos optan por guardar las liras como reliquias una vez que ya no tienen reparación; hay quienes prefieren reducirlas a cenizas como en el caso de las vestimentas y los bastones de las velaciones; y también quienes deciden simplemente tirarlas a la basura.

4.3.2.2. Codos de Fraile/ Cascabeles (*coyolli*)

Las hueseras o Codos de Fraile, consisten en dos piezas que, a manera de brazalete, se envuelven alrededor del tobillo, atándolas por la parte de atrás del mismo y con el movimiento de los pies producen sonido al golpear unos con otros; también se pueden encontrar algunas variantes como por ejemplo que las corazas de las semillas tengan un balín de metal en su interior o la sustitución de estos por cascabeles de metal.



Figuras 84. Figura 85. Hueseras o Codos de Fraile utilizadas por los danzantes del Grupo Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 17 de Junio de 2022/ 17 de Julio de 2022.

Las cáscaras ahuecadas de las semillas del fruto conocido como *Codos de Fraile* o *Ayoyote/Ayoyotl*, provienen de un árbol de hojas alargadas y flor amarilla de los cuales se encuentran relativamente pocos ejemplares en la ciudad debido a que fueron prohibidos por la toxicidad del consumo de la semilla que contiene en el interior.



Figura 86. Figura- 87. Árbol *Thevetia thevetioides* “ayoyote”, flores y frutos. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 20 de Julio del 2022.

❖ *Obtención.* Para la construcción de estos instrumentos, es necesario una pieza que rodee el tobillo la cual generalmente consiste en tela o tipo de piel según a consideración del danzante, esta puede ser conseguida en una tienda de telas como por ejemplo “la Parisina” o en un mercado según corresponda el material; un lazo o cordón que permita atar el instrumento a manera de agujetas para asegurarlo a la parte baja de las pantorrillas. Una cuerda que puede consistir en hilaza, cáñamo, o hilo encerado, los cuales se pueden obtener también en tiendas especializadas en la venta de estos materiales como la Parisina, o en ferreterías si se busca un material mucho más resistente y duradero.

El uso de estas semillas llegó para sustituir a los coyolli originales (pequeños cascabeles de metal utilizados en tiempos de los grupos mesoamericanos). Las semillas pueden obtener en algunos mercados o incluso en páginas de ventas por internet, aunque también se pueden encontrar algunos árboles en diversos puntos de la ciudad de Guadalajara, Jalisco.



Figura 88. Codos de fraile en proceso de secado. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 20 de Julio de 2022.

Cabe mencionar que, a partir del poder adquisitivo de cada persona, los codos de fraile pueden ser armados por el propio danzante consiguiendo los materiales necesarios o puede optar por comprarlos directamente con algún fabricante “especialista”.

❖ *Manufactura.* Se cortan dos piezas a las medidas deseadas, una se utiliza como base a la cual posteriormente con un trozo de hilaza, se atan los codos de fraile al brazalete, con el hilo se atraviesa de adentro hacia afuera de la cáscara, se hace un nudo que quedará por dentro de la semilla ahuecada el cual evita que la cáscara se caiga, después se cose a la primer pieza de cuero, se procura dejar unos centímetros que le permitan colgar, para que al estar en movimiento golpeen entre sí, la parte central del hilo (contraria a las extremidades de las que cuelgan los huesos), se cubre con pegamento amarillo o frío y se une con la segunda pieza de cuero para reforzar.

Para ahuecar las semillas de los codos de fraile, con precaución se les extrae la “almendra” que contienen en su interior. En algunos casos, hay quienes buscan sustituirla por un balón o una pequeña esfera de metal, dado que este objeto al agitarlo emite producir un sonido diferente e incluso de mayor volumen.

- ❖ *Uso.* Estos instrumentos son utilizados principalmente en las “danzadas” es decir, en aquellos eventos en donde se utiliza la vestimenta completa. También se usan en los todos los ensayos del grupo, así como en las danzas que se presentan en las velaciones.
- ❖ *Mantenimiento.* Aquí se hace el reemplazo de las cuerdas que puedan estar en mal estado, en caso de haber perdido algún cascabel se reemplaza por otro, y se revisa que las partes se conserven en buen estado.
- ❖ *Simbolismo.* Se trata de instrumentos que, en testimonio de algunos danzantes, están ligados a los ancestros dado que al igual que con el resto de los elementos musicales, también puede apreciarse su aparición dentro de los códices; pues formaban parte de las insignias de los dioses principales al portar cintas de coyollis amarrados en la cintura y los tobillos.
- ❖ *Almacenamiento.* Al igual que el resto de las partes que componen la indumentaria de los danzantes, se guardan para protegerlos de la humedad, y posteriormente se hace una adecuada limpieza de los elementos.
- ❖ *Reciclaje.* Cuando se pretende modificar o cambiar el material principal de la tobillera, se reutilizan los cascabeles o semillas, e incluso estas mismas pueden pasar a formar parte de algunos tipos de sonajas.

4.3.2.3. Sonajas (ayacachtli)

Las sonajas son instrumentos que acompañan a los danzantes, además de las hueseras; existen de diversas formas, tamaños, colores, diseños y composiciones. En general consisten en un palo, tubo o mango que funciona como soporte, el cual en un alguno de sus extremos contiene múltiples cáscaras de codos de frailes las cuales producen sonido al agitarlos.

Otro tipo de sonaja muy popular entre los danzantes, consta de un soporte que en uno de sus extremos tiene una esfera o globo, la cual en su interior contiene una cantidad de semillas, balines o granos duros que producen sonido al encontrarse en movimiento.

Aunque en la actualidad existen diversos diseños, tamaños, formas y materiales para producir las sonajas como por ejemplo sonajas diseñadas para hombres y para mujeres, hechas con palos de madera, con huajes o incluso de metal, aquí analizaremos las más comunes encontradas en los Grupos Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y Grupo Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara.

- ❖ *Obtención.* como hemos mencionado, se utilizan las cáscaras de los codos de fraile, un palo o tubo de PVC y un hilo encerado o cordón resistente para amarrar.
- ❖ *Manufactura.* se procede a perforar el material seleccionado como mango de la sonaja, tras haber ahuecado las semillas y se anudan por pares, a través de cada orificio realizado en el palo.
- ❖ *Uso.* generalmente forman parte de los ensayos, así como de las velaciones, danzas y peregrinaciones en donde se acostumbre el acompañamiento instrumental en conjunto con las percusiones y las conchas.
- ❖ *Simbolismo.* este instrumento ha trascendido con el paso del tiempo y representa el sonido que acompañaba durante sus danzas a los abuelos, según mencionan algunos danzantes.
- ❖ *Almacenamiento.* la mayoría de las veces no suele ser de gran tamaño, por lo que su almacenamiento no representa gran complicación, pero en algunos casos se decoran con plumas, por lo que se debe procurar la conservación de dicho material.

- ❖ *Mantenimiento.* consiste en el reemplazo de piezas desgastadas por el uso o el tiempo o la renovación de la decoración en combinación a la vestimenta del danzante.
- ❖ *Reciclaje.* este tipo de objetos tienen una duración prolongada, por lo que llega a ser prácticamente nulo el reciclaje.



Figura 89 Sonaja de PVC con codos de fraile ahuecados. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 22 de Junio de 2022.



Figura 90. Sonaja hecha de codos de fraile con canica o balín de metal. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 22 de Junio de 2022.

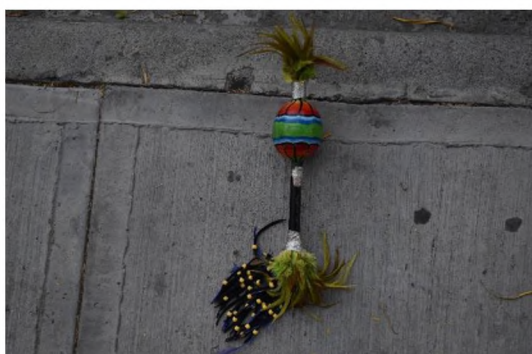


Figura 91. Sonaja pequeña de guaje. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 22 de Junio de 2022.

4.3.2.4. Huehuatl

Se tratade un instrumento de percusión que acompaña a las danzas a lo largo del ritual como de la coreografía; está diseñado a manera vertical similar a lo que hoy en día conocemos como un tambor, pero sostenido por tres patas que permiten dejar circular el aire y sonido por la parte ahuecada de abajo.



Figura 92. Huehuetes de madera y metal del Grupo de Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara. Fotografía por Alejandrina Ulloa C. 17 de julio de 2022.



Figura 93. Huehuetes de meta y madera del Grupo de Danza Tlaltecuhltli. Fotografía por Alejandrina Ulloa C. 25 de mayo de 2022.

- ❖ *Obtención.* Tradicionalmente el *huehuatl* se elabora con un tronco de madera proveniente del árbol ahuehuete y cuero de animales como la res, la mula o el caballo; hoy en día, aunque también siguen fabricándose con esos materiales, se utiliza una variante de la madera, esta variante es elaborada con tambos de metal sostenidos por tres patas.



Figura 94. Ahuehuete de Chalma. Consultado 20 de julio de 2022 en: <https://mxcity.mx/2021/07/ahuehuete-de-chalma-250-anos-de-ser-el-observador-de-los-fieles/>.

Los palos o baquetas, por llamarlos de alguna forma, tradicionalmente son de madera gruesa como los utilizados para las escobas, del largo que el tamborero desee; actualmente hay quienes optan por utilizar tubos de PVC por la ligereza del material que permite tocar

por mayor tiempo, produciendo menos cansancio, pero este cambio de materiales modifica el sonido que se produce al tocar, dado que se toca aproximadamente desde una hora, o tanto como dure la danza.



Figura 95. Figura 96. Baquetas de madera, con punta cubierta por capas de pegamento y encintadas. Figura #. Baquetas de tubos de PVC.

- ❖ *Manufactura.* Para crear la superficie de percusión, se utiliza el cuero fresco para que la elasticidad del material permita cubrir el diámetro total del cilindro de madera o metal, es decir, el cuerpo del *huehuetl*; éste último material es elegido acorde al gusto del danzante respecto al tipo de sonido que desee obtener del instrumento.

Cuando se compra el cuero seco, se pone a remojar en agua por aproximadamente 2 o 3 días para que una vez rehidratado, permita estirarlo al nivel de tensión deseada para generar el sonido característico del instrumento.

Para instalarlo, primero se atornilla en forma de cruceta, es importante que el cuero quede lo más tenso posible, posteriormente se procede a asegurarlo alrededor del barril o cilindro con tornillos y tuercas que eviten se mueva de lugar.

En el caso del *huehuetl* de madera, generalmente está decorado con grabados que remontan motivos prehispánicos como el *ollin* o *nahui ollin*.



Figura 97. Vista del cuero del *huehuetl* del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhlti. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 06 de agosto de 2022.

- ❖ *Uso.* Este instrumento de percusión es utilizado en cada momento que se lleva a cabo la danza, es decir sin importar que se trate de un ensayo, una danza de obligación o una peregrinación, el sonido del *huehuetl* está presente desde el momento en el que se pide permiso a los cuatro rumbos previo al inicio de las danzas, hasta el momento en el que se da gracias para finalizar.

Cabe mencionar que el material influye en el uso que se le da acorde a las ocasiones o eventos en los que se lleva a cabo la danza. Por ejemplo, el *huehuetl* de madera por el corto

alcance de su sonido tiende a ser utilizado en espacios y con grupos pequeños, esto no lo exenta de también ser tocado al aire libre en grandes espacios.

Por otro lado, el *huehuetl* de metal, por su estridente sonido y de largo alcance, es común verlo en los espacios abiertos tanto en ensayos como en las fiestas patronales tales como de la Romería de la Virgen de Zapopan, por mencionar una de las fiestas principales en el estado de Jalisco.



Figura 98. Tamborero del Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 06 de agosto de 2022.



Figura 99. Tamborero del Grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 05 de agosto de 2022.

Este instrumento es un ejemplo de refuncionalización en el sentido de que cumple la misma función, pero con distintos materiales, ello garantizó su uso y permanencia entre los danzantes.

- ❖ *Simbolismo*. “Representa el corazón de la danza, sin *huehuetl* no hay danza y donde sea que se escuche el *huehuetl* se mueve todo el mundo” (Tamborero “Lupillo”, integrante del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara, 2022).

Respecto a motivos prehispánicos identificados en los ejemplares, representan el retorno a las raíces prehispánicas de los “antiguos mexicanos”; en cuanto al *nahui olin* se trata de un símbolo que interpretan como la presencia de la dualidad en la danza, el hombre y la mujer, la tierra y el fuego, el movimiento y la calma.



Figura 100. -191. Representaciones talladas en *huehuetl* de madera, del lado izquierdo Tlaltecuhlti, del lado derecho *Nahui Ollin*.

- ❖ *Almacenamiento*. Por el tamaño del instrumento, requiere de un espacio grande para conservarlo de la lluvia y cualquier factor que pueda causar su deterioro o daños.
- ❖ *Mantenimiento*. Esta etapa consiste en dos procesos, calentar el cuero con periódicos o cartones colocados por debajo del *huehuetl* de metal para permitir que al momento de calentarse se tense a su máxima capacidad y produzca un mejor sonido. Mientras que el otro proceso consiste en el reemplazo de la pieza de cuero cuando llegue a romperse. Y solamente en caso de ser necesario, de vez en cuando apretar los tornillos y tuercas que aseguran las patas o los bordes del cuero.
- ❖ *Reciclaje*. En este caso, entraría en el mismo proceso de mantenimiento, dado que, por la prolongada duración de los materiales, en caso de sufrir algún daño el cuero, se reutiliza el mismo cilindro para un nuevo *huehuetl*.

Mauricio Mandujano, tamborero del grupo de los Hermanos Mandujano, argumenta que la manufactura de un tambor es un proceso muy especial y personal que debe ser realizado con respeto, dedicación, amor y cuidado, estableciendo una conexión entre el tamborero y su instrumento, pues al trabajarlo se le transmite el sentir de quién lo hace y lo maneja; por esta razón se hace un ofrecimiento de carácter espiritual previo a una danza, pues asegura que es una forma de brindarle respeto a lo que se trabaja así como con quienes se trabaja.

4.3.2.5. Teponaztli

También se trata de un instrumento de percusión, sin embargo, a diferencia del *huehuetl*, es un instrumento horizontal, de sonido más “ronco”. Se utiliza únicamente en presentaciones dentro de espacios cerrados, debido al corto alcance que produce su percusión; consta de dos teclas o lengüetas en forma de H y al igual que el *huehuetl* se toca con dos baquetas o palos.



Figura 102. Teponaztli de Tlaxcala. Figura 103. Teponaztli de Malinalco. Fotografías del Archivo Digital del Museo Nacional de Antropología. Recuperadas de: https://mna.inah.gob.mx/detalle_huella.php?pl=El_teponaztli. 10 agosto 2022.

PASADO	PRESENTE
Conchas Chiguanda de madera / concha de armadillo	Conchas Madera y conchas de armadillo
Hueseras Ayoyotes ahuecados	Hueseras Ayoyotes con balín de metal en el interior Cascabeles de metal
Sonajas Palos y codos de fraile Palos y guajes	Sonajas PVC y codos de fraile PVC y guajes
Huehuetl Madera con cuero de animal Baquetas de madera	Huehuetl Metal con cuero de animal Baquetas de PVC
Teponaztli Madera	Teponaztli Madera Instrumento cada vez menos utilizado
Chirimias Barro	Chirimias Instrumento en desuso
Flautas Carrizo	Flautas Utilizado por escasos danzantes

Figura 104. Cuadro comparativo de la pervivencia y adaptación de los materiales utilizados en los instrumentos. Elaboración propia.

4.3.3. Análisis de los Accesorios

Para la presente investigación se consideró como accesorios a todos aquellos elementos decorativos que forman parte de las vestimentas de los danzantes Concheros; dentro de esta categoría podemos encontrar el copilli, los brazaletes y las corbatillas.

4.3.3.1. Copilli (Penacho)

De acuerdo con el testimonio de los danzantes Beatriz Quirino y Abraham Endoqui, el uso de las plumas anteriormente representaba las jerarquías y las batallas libradas por los guerreros, de manera que cada vez que vencían en una guerra eran premiados con una pluma. Únicamente aquellos que poseían un rango de poder o jerarquía eran quienes podían portar las plumas de aves exóticas y copillis de gran tamaño.

Hoy en día, tener un copilli muy vistoso o emplumado, requiere de una gran inversión económica, dado que las plumas más largas y de algunas especies de aves son mucho más costosas que otras.



Figura 105. *Copillis* en el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 09 de junio de 2022.

❖ *Obtención.* Para las decoraciones de todos los accesorios e incluso de algunos instrumentos, se utilizan plumas de diferentes tamaños y colores variados. Algunas de las especies más recurridas son el gallo, faisán (dorado, plateado, flama, punta de fuego), avestruz, pavo real, guacamaya, ganso, loro, pavo ocelado, pájaro toh, chachalaca, papan, por mencionar algunos.

Algunos de los que se dedican a la venta y distribución de este material tienen criaderos de aves y cuando es temporada de muda, se hace la recolección del plumaje que tiran. Además de la colecta de plumas, algunos se dedican también a teñirlas, consiguiendo mayor variedad de colores además de los pigmentos naturales de cada especie.



Figura 106. Plumaz de faisán. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 22 de julio del 2022.

- ❖ *Manufactura.* La única parte que requiere de un proceso de construcción, se trata de la base o el soporte del *copilli* en donde se portan las plumas. Existen estructuras muy variadas, que como en el resto de los elementos de la vestimenta, responden al gusto de cada danzante. Dichas estructuras pueden consistir en diademas que rodean toda la cabeza, en forma de media luna, o incluso tener formas mucho más complejas que asemejen la cabeza de un animal o la figura de una representación prehispánica.



Figura 107. Danzante “Caballero Águila”. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 23 de Julio de 2022.

Estas bases están diseñadas con numerosos compartimentos en los que se colocan las plumas, a lo largo de cada hilera de divisiones, pueden colocarse una o dos plumas por compartimento hasta completar la decoración; una vez “emplumado” el tocado, queda listo para lucir durante la danza.



Figura 108. *Copilli* de mujer. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 22 de julio del 2022.



Figura 109. Danzanta “Lulús” en el proceso de emplumar su *copilli* previo a la fiesta patronal de Santa María Magdalena. Fotografía por: Alejandrina Ulloa C. 22 de julio del 2022.

- ❖ *Decoración.* Además de la combinación de tamaños y colores de las plumas, algunos danzantes mujeres y hombres, optan por utilizar cráneos o cabezas de animales disecados que en lo personal pueden hacer referencia a una forma de identificación ya sea por relación a su respectivo nombre, o por mero placer de lucir el “penacho”.



Figura 110. Danzante con *copilli* decorado con cabeza de lechuza al centro. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 12 de Octubre del 2017.

- ❖ *Uso.* Suele ser portado cada que los danzantes van a cumplir con alguna “danzada”, ensayo real o una procesión como es el caso de la Romería de la Virgen de Zapopan.
- ❖ *Simbolismo.* Actualmente el portar un *copilli* forma parte de un accesorio o adorno que complementa la indumentaria de las representaciones de los antiguos danzantes.
- ❖ *Almacenamiento.* Para guardarlo adecuadamente, primero se deben desmontar las plumas una por una, estas se guardan en conjunto en cajas, bolsas o tubos que permitan conservarlas aisladas del polvo y la humedad, así como protegerlas para

evitar que pierdan su forma o se rompan. Generalmente, la base del *copilli* se busca mantenerla colgada para evitar que se aplaste mientras llega la siguiente ocasión para lucirlo.

- ❖ *Mantenimiento.* La parte que mayormente requiere un proceso de mantenimiento son las plumas, debido a que con el paso del tiempo pueden ir desgastándose, ensuciándose o maltratándose; por lo que cuando es necesario lavarlas se sumergen en agua con jabón sin restregarlas ni apachurrarlas y después se dejan secar para que recobren su estructura.

Cuando se llega a quebrar alguna pluma, hay quienes las reparan añadiéndoles un pequeño alambre o un palillo unidos típicamente con pegamento en frío; o en algunos casos cuando las puntas o raíces de las plumas suelen abrirse o “florearse” por el constante montaje y desmontaje, se busca envolver las partes abiertas en cinta para protegerlas.

- ❖ *Reciclaje.* En el momento que las plumas llegan a maltratarse tanto que ya no pueden ser reutilizadas, generalmente se guardan como recuerdo o en algunos casos suelen ser un regalo para los niños pequeños que están presentes en la danza, pero si ya no tienen más remedio entonces terminan siendo tiradas a la basura.

4.3.3.2. *Brazaletes y Corbatillas*

Se trata de pulseras o accesorios que van alrededor de los brazos y piernas, decorados con motivos similares a los que acompañan al resto del traje y a su vez decorados con plumas de colores.



Figura 111. Danzantes en la Procesión de Santa María Magdalena, en la Magdalena, Ciudad de México. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 23 de Julio de 2022.

- ❖ *Manufactura.* Su fabricación coincide con la misma técnica de producción utilizada para el resto del traje, por lo tanto, si se trata de una indumentaria de resaque, estos accesorios hacen juego de resaque, de igual manera ocurre si se trata de una vestimenta pintada, bordada con lentejuela o a mano, por lo que se podrán apreciar la misma combinación de colores en los materiales, así como con las plumas utilizadas para enmarcar cada pieza.
- ❖ *Decoración.* Generalmente involucran símbolos como grecas o flores, incluso representaciones de las deidades o motivos como por ejemplo colibríes a los que van dirigidos los atuendos. Otra variación que se puede encontrar en lugar de brazaletes utilizados en los brazos, son los *chimallis*, es decir pequeños escudos los cuales, también van decorados a juego con el resto de los elementos.

- ❖ *Simbolismo.* Se busca que la representación de las indumentarias sea, en consideración de los danzantes, lo más cercana o parecido posible a lo que utilizaron los guerreros en época prehispánicas.

En el caso del *máxtlatl*, se trata de una pieza que representa el pene y cuando con el movimiento llega a tocar el suelo simboliza la fertilidad de la tierra, por ello en la época prehispánica se realizaban danzas enfocadas a las temporadas de cultivo y la demanda de las lluvias para la obtención de numerosas cosechas.

- ❖ *Uso.* Al ser parte de los accesorios, también son utilizados en danzas de obligación, fiestas patronales, y eventos que involucren portar el atuendo completo.
- ❖ *Almacenamiento.* Se guardan en conjunto con el resto de las piezas de la vestimenta como pueden ser la falda o el *máxtlatl* según sea el caso, el pectoral o blusa, etc.
- ❖ *Mantenimiento.* Al ser confeccionado con la misma técnica, el cuidado que requieren también coincide con la limpieza adecuada, el reemplazo o modificación de las partes dañadas y el guardado apropiado para su conservación, así como el debido trato con respeto.
- ❖ *Reciclaje.* Tratándose de una pieza que conforma parte del traje del danzante, también conserva y transmite una energía y un carácter sagrado otorgado por el propietario con el paso de cada evento, por ello se busca cualquier otra alternativa que difiera de ser desechado como basura.



Figura 112. Muestra de los accesorios que complementan las vestimentas. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 23 de Julio del 2022.

Ahora bien, cabe destacar que, aunque existen quienes tendrán espacios a manera de talleres, designados especialmente para el diseño y confección de cada uno de los elementos aquí analizados, estos pertenecen a quienes se dedican de tiempo completo a la producción y comercialización de estas piezas, es decir especialistas en diseño y confección de los trajes.

A lo largo de las entrevistas realizadas nos hemos percatado de que la mayoría de los danzantes, opta por una refuncionalización de los escenarios cotidianos por ello se adapta un lugar de trabajo, o el área del comedor de una casa, para realizar un avance de la confección de la vestimenta que lucirán ante la fiesta patronal; mientras que en cada localidad a la que el danzante se traslada para realizar una danza de obligación o una velación, busca el rincón adecuado para hacer el emplumado y la preparación de su atavío, hasta que llega a casa para ser almacenado y esperar la próxima ocasión de portarlo.



Figura 113. Enrique danzante del Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 13 de junio de 2022.



Figura 114. Comedor adaptado como espacio de corte y confección. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 02 de agosto de 2022.

4.3.4. El final de su Servicio

Como se puede apreciar en los diagramas de flujo de las Figuras . y ., cabe resaltar que en ninguna de las propuestas se hace mención respecto a una etapa de eliminación o desecho de los objetos. Esto se debe a que todo los artefactos e indumentarias observadas y registradas como la cultura material concomitante a la realización de la danza, son elementos que se consideran de carácter sagrado y como tal deben pasar por un ritual de despedida para agradecer por el tiempo que fueron útiles.

Dicho ritual, consiste en desmontar cada elemento que esté destinado para ser “simbólicamente desechado”. Es por ello que una vez que son retirados del lugar que ocupaban, pasan por una serie de pasos para finalmente ser incinerados y posteriormente enterrados en un espacio dentro del área del patio en el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan.

La encargada de realizar este ritual en el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, es la señora Socorro, quien ostenta el poder, conocimiento y permiso espiritual para tratar a las piezas con mucho respeto y de acuerdo con lo que fue aprendiendo a través de la observación y transmisión de este saber por parte del fundador y antiguo capitán del Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli, su señor padre José Landeros. No obstante, este ritual se lleva a cabo pocas veces, dado que cada elemento utilizado en la danza tiene una vida de larga duración, por lo que se lleva a cabo cada que se junta una cantidad considerable de elementos para formar una sola incineración y entierro.

Sin embargo, no en todos los grupos de danza o no para todos los danzantes se realiza el mismo ritual, debido a que muchos han manifestado que prefieren guardar como reliquias

aquellos objetos que dejan de tener una vida útil debido a que representan momentos significativos para su danza.

El atuendo de los danzantes Concheros es muy variado en estilos, componentes, diseños y colores; va más allá de piezas decorativas o prendas “exóticas”, se trata de un traje especial, un traje de guerra, que al portarlo transforma no sólo la apariencia de su dueño, también su forma de pensar y su comportamiento, otorga respeto, honor, devoción, amor.

Cabe señalar que nos encontramos otro elemento importante y representativo dentro de la tradición de la danza de los Concheros; se trata de una peluca de cabello largo, lacio y negro.

El uso de este elemento, en palabras¹⁶ de Edgar Omar Ugalde Rodríguez, Heredero General de la Mesa de la Santísima Cruz de la Misión de los Milagros del Capitán General Manuel Rodríguez Campos, quien nos compartió que de acuerdo con la tradición oral, representa “cuando en los tiempos de la invasión e imposición española a lo largo de estas tierras, cuando algún grupo se portaba indiferente ante ellos o les daba guerra, quienes iban a caballo procuraban agredir principalmente a mujeres y niñas, debido a que se trataba del sector más vulnerable, las tomaban del cabello largo, eran sometidas para violentarlas y darles muerte”.

¹⁶ Comunicación personal. Entrevista remota 03 de agosto 2022.



Figura 115. J. Natividad Reyna. Figura 116. Manuel R. Campos, Manuel Pineda y Felipe Aranda. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

Omar nos relata que, cuando los sacerdotes y guerreros notaron que esta forma de ataque era constante, optaron por cortar el cabello de las mujeres para hacer pelucas que comenzaron a portar los guerreros como estrategia de engaño contra los invasores.

De manera que, el uso de la peluca se introdujo en la danza como una forma de respeto y tributo hacia aquellas mujeres violentadas y asesinadas, por lo que poco a poco tomó un sentido espiritual al tratarse del cabello de los propios ancestros de manera que ha sido una forma de conexión y comunión directa con ellos.

Además, en la tradición oral, también se menciona que en las guerras quienes salían victoriosos, procuraban capturar a sus víctimas con vida y una forma de humillación, así como de someterlos era cortarles el cabello y despojarlos de sus insignias.

En la actualidad, se trata de un elemento que muchos danzantes han dejado de portar, sin embargo, quienes aún la utilizan lo hacen en memoria y homenaje a todos los antecesores y precursores de la danza que perdieron la vida defendiendo sus creencias, así como la tradición.



Figura 117. Capitán General José Luis Ugalde Cervantes. Figura 118. Omar Rodríguez y Adrián Plascencia. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

Por supuesto hay más elementos involucrados que también son importantes debido a la representación y búsqueda del apego a las costumbres de los antepasados mesoamericanos, sin embargo, abordar cada diferencia presente danzante por danzante, resultaría un proceso inagotable; es por ello que, aunque reconocemos la existencia y uso de otros elementos que no han sido mencionados, aquí nos enfocamos en aquellos que competen principalmente a la tradición de la Danza de los Concheros.

4.4 Análisis Inmaterial “El Hecho Dancístico”

El hecho dancístico parte de la idea del estudio de los rasgos; es un estudio similar al que hacían los lingüistas, pero el punto medular en el caso de la danza parte de una perspectiva estructuralista que toma en cuenta el símbolo, el significado y el metalenguaje (Jakobson, 1971:98).

Esto nos lleva a entender que para establecer el estudio y el análisis de las partes que componen la Danza de los Concheros, es necesario entender el fenómeno del ritual en conjunto para identificar las partes que son esenciales para otorgar ese carácter sagrado que envuelve al ritual, también debemos tomar en cuenta que la danza no está aislada de los espacios; dado que la vida y las prácticas religiosas están relacionadas entre sí.

Por lo tanto, la construcción del hecho dancístico nace de la conjunción de códigos presentes en el ritual de la Danza de los Concheros, en donde se involucran cada uno de los elementos materiales enlistados en el presente trabajo y la función que van cumpliendo en conjunto durante la práctica y celebración de cada uno de los ritos que forman parte de la danza.

Esta función se analiza a partir del nivel de intervención que tienen los objetos, las acciones, los sonidos, las palabras y los movimientos en los escenarios establecidos para cada momento de la tradición.

4.4.1. Código de Organización Dancística

En general, la organización de los grupos de danza autóctona regional se basa en el lenguaje y distribución de jerarquías análogo al de la milicia, en donde podemos encontrar diferentes rangos con sus respectivas responsabilidades; por supuesto esta organización puede variar de acuerdo con las necesidades de cada grupo; aquí prestamos particular atención a los casos de estudio: Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia.

La organización social suele ser considerada como una estructura piramidal; en la parte más alta se encuentra el rango de mayor jerarquía que puede ser alcanzado dentro del Grupo o Mesa; tradicionalmente desde la base y en orden ascendente, la organización se compone de la siguiente manera

- ❖ *Soldado Razo*. Nuevos integrantes, que han dado inicio a su aprendizaje en la danza y sus tradiciones, así como las normas de comportamiento; son quienes ayudan a fortalecer el grupo o mesa.
- ❖ *Capitán de Marcha*. Encargado de llevar el orden en la danza, es la persona que otorga el permiso de ingreso al círculo a los miembros que se presentan tiempo después de iniciada la danza y les designa un lugar.
- ❖ *Alférez de Conquista*. Funge como el representante del grupo o de la mesa en las obligaciones, se le conoce como el encargado de hacer conquistas con otras agrupaciones, además es el guardián del estandarte y/o banderas.

De acuerdo con el testimonio de la Capitana General Socorro Landeros, en el pasado, este cargo era exclusivo de los hombres, ya que se pensaba que las mujeres no debían tocar el estandarte del grupo, pues al tratarse de un objeto sagrado, la mujer podía “contaminarlo”

por su condición femenina, es decir por la menstruación entendiendo como metáfora que se corría el riesgo de “manchar el estandarte con su sangre”.



Figura 119. Alférez de Conquista perteneciente al grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli.

❖ *Malinches/ sahumadoras*. son quienes purifican el cuartel con el trabajo del sahumerio, ellas reciben las palabras¹⁷, es decir que son quienes dan la bienvenida a los Alférez que portan cada uno de los estandartes de los grupos que llegan para cumplir con la obligación en las festividades de las principales Mesas; también reciben las ofrendas que se realizan para cada danza y obligación las cuales pueden consistir en flores, dulces, alimentos, veladoras, entre otros elementos.

Este cargo, nos relata la danzante y sahumadora Bety Quirino, viene como una herencia del pasado, pues las abuelas eran las que protegían las cosas con el humo del sahumerio. Esta era una tarea que sólo podían realizarla las mujeres porque la forma de la copa simula la forma del útero y lo que lleva en su interior representa la energía de la vida, es decir que el uso del sahumerio simboliza la fertilidad.

¹⁷ Más adelante, en el Código Verbal profundizaremos en el uso y significado de “la palabra”.

Además, dentro de las transmisiones del conocimiento que han ido de generación en generación, se menciona que cuando los hijos partían a la guerra, se sahumaban como una forma de protección y garantizar su bienestar de regreso a casa.



Figuras 120. -121. Socorro Landeros, Capitana General y Malinche sahumadora del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 06 de agosto de 2022.

- ❖ *Jefe*. es el encargado del grupo, cuando hay danzadas y procesiones vela por el cuidado de los miembros de la danza.
- ❖ *Capitán/Capitana*. generalmente se trata de los hijos del Capitán General, quienes son herederos del grupo o mesa. Anteriormente no se permitía que una mujer obtuviera este cargo a pesar de ser descendiente directo del Capitán General; sin embargo, a partir del año 1936 con el levantamiento de estandarte de la Mesa del Señor de la Clemencia, en el que se plasmó la imagen de las Capitanas Julia Rodríguez y Anselma González, se acepta otorgar capitanías a las mujeres por lo que hoy en día es mayor el reconocimiento y respeto de la autoridad de quienes han sido nombradas Capitanas.



Figuras 122. 123. 124. Estandarte de la Mesa del Señor de la Clemencia, en el que se plasmó la imagen de las Capitanas Julia Rodríguez y Anselma González. Fotografías: Alejandrina Ulloa C. 14 de septiembre 2022.

- ❖ *Capitán General*. Máximo grado que puede ser alcanzado en la danza; era otorgado únicamente a los herederos que continuaban con la tradición de los fundadores de la Mesa.
- ❖ *Secretarios Generales*. Ejercen todas las funciones de un secretario, levantan testimonios, actas, acompañan a los Capitanes Generales, Capitanes o Jefes a las juntas y también están presentes en las obligaciones, también fungen como representantes de la Palabra, cuando alguno de los otros cargos no puede asistir a la obligación.

Estos cargos siguen vigentes a pesar del paso del tiempo, sin embargo, con todo el movimiento de incorporación de creencias o costumbres desarrolladas por la Mexicanidad o el New Age, o como los practicantes de esta corriente lo identifican, es el manejo de “la cultura”, para diferenciarlo de la Tradición. A partir de las creencias de esta corriente, han surgido “nuevos” cargos, bajo la consigna de la importancia de manejar la dualidad de las energías y los elementos dentro de la práctica de la Danza Autóctona.

Uno de ellos es el manejo del *Fuego*, cargo manejado únicamente por los hombres, debido a que se ha determinado que este elemento es la dualidad que protege a la Malinche Sahumadora; siendo la función del fuego quemar las malas energías para que el sahumerio limpie y purifique el entorno.

Otro elemento importante que forma parte del ritual de la danza es el caracol. Se utiliza en las velaciones, en las procesiones, durante las danzas de obligación, y básicamente en cada ocasión que se va a llevar a cabo un rito importante, aunque actualmente no hay una denominación específica para quien lo toca. Este instrumento puede ser tocado por cualquier danzante sin importar el cargo que cumpla dentro de la Mesa o Grupo.

En cuanto a la organización entre grupos, en Jalisco existen al menos 200 grupos de danzas autóctonas, por ejemplo, de Danza Azteca, Danza de Matachines, Danza de Conquista, Danza de Sonajeros, por mencionar algunos de los que se presentan a danzar en la Romería de la Virgen de Zapopan.



Figura 125. Fieles durante la misa de la Romería de la Virgen de Zapopan Fotografía: Alejandrina Ulloa C. (12 de octubre del 2017).

Estos grupos están regidos por la organización del Cuartel General de Danzas Autóctonas de Zapopan, quien dicta las obligaciones que cada grupo debe cumplir, además gestiona actividades como las misas, las juntas de organización, la presentación de banderas y estandartes; además, organiza, gestiona y mantiene las relaciones y permisos necesarios para la presencia y acompañamiento de los danzantes a la Virgen de Zapopan.

En cuanto a la organización interna del Cuartel, se reparte entre la mesa directiva la cual se dividen los cargos entre ocho personas:



Figura 126. Diagrama de organización de la Mesa Directiva del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan.

Tanto la Presidenta como el Vicepresidente, son los encargados de organizar y gestionar actividades, permisos y recursos para cada una de las obligaciones que se realizan a lo largo del año o ciclo como miembros del Cuartel.

El Secretario y el Tesorero, brindan su apoyo en servicio en conjunto con la presidenta y el vicepresidente, para llevar un control del registro de cada grupo danzante que participa dentro de la organización, otorgar los números del orden en el que se realiza la participación en la procesión de la Romería, organización de juntas, entre otras funciones.

Los celadores, son las personas que están al pendiente de tomar lista para registrar las asistencias y cumplimientos, en cada fecha que requiere visita obligada por parte de los grupos a la Basílica, así como a las juntas. El ciclo consta de 26 asistencias, de las cuales se toma en cuenta el acto de presencia para llevar un control de los grupos, cada falta o

incumplimiento de obligación, es acreedora de una sanción equivalente a un lugar más alejado de la procesión de la virgen el día 12 de octubre.

Actualmente, el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan se integra por alrededor de 70 u 80 grupos danzantes quienes, a lo largo del año de actividades. Durante el 2022, el año dancístico del Cuartel, inició el 04 de septiembre; durante periodo los grupos deben cumplir con las presentaciones de banderas y estandartes, la asistencia a las juntas administrativas y las danzadas de obligación.

4.4.2. Código Musical

En la tradición oral de los Concheros, se dice que la música ha acompañado a los seres humanos desde el inicio de los tiempos, que los ruidos estruendosos como el de una percusión ponen en alerta todos los sentidos y el goce de la melodía, lleva al cuerpo a expresar aquellas sensaciones que incitan al movimiento.

En general en el ritual de la Danza de los Concheros, constantemente (por no mencionar que siempre) hay un acompañamiento de fondo, independientemente del rito o acción que esté sucediendo, es casi imposible que se haga un momento de silencio. Durante el tiempo que se lleva a cabo toda la celebración, se identifican sonidos de fondo, sonidos que provienen de la variedad instrumental que acompaña a los Concheros, los *huehueltls*, los cascabeles, las sonajas y las conchas, son el sonido que alerta a la sociedad de la presencia de los danzantes.

Desde el inicio de esta tradición, el acompañamiento musical ha sido clave para el desarrollo de cada etapa que forma parte del ritual; además, forma parte de la transformación y apropiación dentro de la historia de la Danza de los Concheros, porque representa la

estrategia y la lucha que libraron para poder seguir la práctica de su danza. Por ello, la concha, es un instrumento que, en palabras de los danzantes, se considera como su arma de guerra, pues se trata del elemento que históricamente los ha acompañado en la lucha por defender su tradición, defender sus creencias y defender su identidad desde la visión de representar y preservar las raíces que les fueron heredadas.

Incluso esta lucha es razón de que anteriormente se tomara en cuenta en qué momento era adecuado el uso de ritmos lentos o ritmos mucho más alegres, ya que la propia intención sagrada de los ritos exigía un ambiente musical muy específico, como en las velaciones o en el llamado de las ánimas, en que se tocaban melodías tranquilas que atrajeran su presencia hasta el oratorio desde donde se les invocaba. Por el contrario, en las grandes fiestas, se buscaba expresar la alegría a través de la música y la danza, lo que permitía el uso de las percusiones y sonos que incitaran una danza más enérgica.

Aunque hoy en día se ha perdido esta selección musical adecuada y específica para cada rito, el fervor con la que se interpreta sigue siendo tan arraigado como el que expresaban los Grandes Jefes en el pasado.

El *huehuetel* como instrumento de percusión, marca el ritmo de los pasos que se avanzan a lo largo de una procesión, la velocidad a la que el cuerpo expresa su ofrenda y llama a los danzantes acercarse cuando la danza está por iniciar.

Los tamboreros o “huehueteros”, quienes, por cierto, aprenden por enseñanza heredada o por entrenamiento del huehuetero más longevo, pueden localizarse en algún extremo cercano al círculo, pueden estar colocados al centro, o a un lado de donde haya un altar presente en la danza.

La concha es el instrumento por el que hoy en día se les conoce a los danzantes que la usan como Concheros; este instrumento de cuerda es considerado por ellos como un arma de guerra, pues su oración adquiere mayor fuerza y poder cuando acompañan su danza con las alabanzas que cantan con devoción.

Además, representa la lucha que enfrentaron los fundadores de las primeras Mesas al tomar un instrumento que se les imponía y que modificaron para otorgarle una interpretación acorde a sus creencias.

Algunas de las alabanzas entonadas en compañía del conjunto de conchas son “Sangre Guerrera”, “El Danzante”, “Fuego de Aztlán”, “Señor San Miguel”, “Tonantzin-Nonantzine”, un pequeño ejemplo de la gran cantidad de sones que se han escrito para la tradición. Las letras de estos sones transmiten el sentimiento más profundo y puro del danzante, expresan las creencias y las ideas que rigen la forma de comportarse.

4.4.3. Código Tiempo-Espacio

Cada uno de los ritos que componen la tradición de la Danza de los Concheros son celebrados en diversos escenarios, son espacios abiertos o cerrados de acuerdo con las necesidades de cada una de las actividades a realizar.

En cuanto a las obligaciones a cumplir como integrantes del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, claramente el primero de los escenarios importantes es la locación denominada como tal; se trata de una casa habitación en la cual se ofrece un altar para él o la santa patrona a la que se le rinde culto, además funciona como oratorio y punto de reunión para los integrantes de la danza.

Otro lugar de importancia para este Cuartel, es la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, en cuyo atrio del recinto, como los patios de la explanada, forman parte de los escenarios en donde se llevan a cabo otras obligaciones para los grupos encuartelados. Una de estas obligaciones se denomina “*Presentación de banderas y estandartes*”, la cual se lleva a cabo los días 18 de cada mes, como un homenaje a la fiesta de Nuestra Señora de la Expectación de Zapopan, que se conmemora el 18 de diciembre.



Figura 127. Presentación de Banderas y Estandartes del mes de agosto. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. (18 de agosto de 2022).

Aquí también tienen lugar, las “*danzadas de obligación*” las cuales generalmente ocurren en fines de semana y se reparten entre dos o tres asistencias por cada grupo, que se presentan a realizar su oración activa,¹⁸ con al menos una duración de hora y media, pero que

¹⁸ Significado que los danzantes le otorgan a la danza realizada con el acompañamiento instrumental, así como con una intención de ofrenda o plegaria tanto individual como colectiva.

se puede extender hasta el horario permitido por la Arquidiócesis de Guadalajara. Por lo regular consiste en un lapso no mayor a cuatro horas y puede variar de acuerdo con las misas especiales programadas para cada fecha.

Desde luego, el evento más importante para el Cuartel y para los danzantes devotos de la llamada “General”, para el que la Basílica se convierte en el escenario máximo, es la *Romería de la Virgen de Zapopan* (12 de Octubre), siendo este lugar el punto final del recorrido y el espacio culminante tanto de la procesión como de la fiesta del “*Día del Danzante*” que tiene lugar el día 13 de Octubre.

Las actividades y eventos propios de cada grupo de Danza, se llevan a cabo en los espacios también denominados cuartel, pero trata de un cuartel independiente para cada agrupación. Estos lugares tienen la finalidad de ser punto de reunión para sus respectivas danzas, son además las ubicaciones en donde se llevan a cabo las juntas de organización, los ensayos, las velaciones y los puntos de partida cuando la obligación manda cumplir con la conquista¹⁹ en otros puntos del país.

Por lo tanto, las calles se convierten a su vez en escenarios tanto de ensayos como de las danzas que se presentan con sus mejores galas, para dar paso a la celebración del ritual constituido a partir de la actitud solemne por parte de casa uno de los presentes. Para ello, los danzantes toman parte de la cuadra donde se encuentra el cuartel, proceden a cerrar el paso ya sea que estacionan algunos carros o se colocan conos naranjas para delimitar el espacio.

¹⁹ Cumplir con las velaciones de grupos de Danza localizados en otros lugares como Querétaro, Guanajuato, Ciudad de México o donde sea la obligación.

Posteriormente se ubican y preparan los *huehuatl* y cada danzante pasa a tomar su respectivo lugar en el círculo, esta posición en algunas ocasiones puede variar de acuerdo con el número de personas presentes al momento de la danza. Antes de iniciar la danza, se pide permiso a los cuatro rumbos, este permiso puede consistir en realizar una cruz en movimiento acompañada del sonido de las sonajas y cascabeles, o con el acompañamiento de sahumerios y cantos interpretados con las conchas. Este rito se repite al terminar el ensayo o la danza, según sea el caso.

Pedir permiso a los Cuatro Rumbos, de acuerdo con algunos testimonios, consiste en la apertura de la energía en la cual se pide permiso a los señores de los cuatro rumbos es decir al norte, al sur, al oriente y al poniente, así como a los abuelos precursores para que sus ánimas permitan realizar la danza o cualquier otro rito. Al finalizar se cierra el círculo de energía agradeciendo a estas entidades por conceder las condiciones favorables para llevar a cabo la danza; cabe mencionar que este permiso al igual que en todos los ritos, pueden existir diferencias entre la realización de unos grupos a otros.



Figura 128. Permiso a los Cuatro Rumbos en la Despedida de Ciclo de ensayos en la explanada del Monumento a la Madre. Fotografías: Alejandrina Ulloa C

El ritual de velación que es realizado por los danzantes concheros, trata de una serie de ritos en las que el profundo estado de meditación se genera a partir de una serie de plegarias íntimas e individuales que se producen al momento de realizar cada acción en particular que acompaña el desarrollo de este ritual.

En algunos casos, el cumplimiento de las velaciones se realiza fuera de la ciudad, por lo que los lugares pueden variar ya sea que se organicen dentro del cuartel de las mesas anfitrionas o en lugares rentados y adaptados para la celebración.

La transformación del espacio al momento de una velación trasciende más allá de los altares que se arreglan para los santos patronos. El ambiente cambia conforme avanza la noche mientras son presentadas cada una de las *palabras* y ofrendas de los grupos que llegan

acompañar la velada. Es la *Recepción y bienvenida* de cada compadre²⁰ y comadre por medio de cantos y purificación de las sahumadoras, posteriormente se hace el *Recibimiento de ofrendas* y una vez finalizada esta parte, se da paso a la asignación de trabajos, así como palabras para la obligación.

Además, se realizan cada uno de los ritos de los que consta la obligación, como la asignación de tareas, los trabajos espirituales de la velación (las alabanzas que acompañan durante toda la ceremonia), “el llamado de ánimas”, encendido de cirios, planteamiento de ánimas, el tendido de la *Santa Forma*²¹, vestir las custodias y bastones, para finalmente hacer una limpia para quitar cualquier energía negativa que se haya tomado camino al lugar de la velación.



²⁰ Denominación amistosa con la que se hacen llamar entre danzantes.

²¹ Se trata de un tendido de flores que se realiza durante la velación

Figura 129. Capitán General Manuel Rodríguez Colchado en la Velación a María Magdalena, Familia Mandujano. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. (Sábado 23 de Julio de 2022).

Hasta este punto, sabemos que las obligaciones responden a fechas importantes de celebración, algunas de ellas son de conocimiento nacional, debido a que pertenecen al santoral de la iglesia católica; también se identificaron fechas que se trata de días de especial festejo para la comunidad de danzantes de acuerdo con las labores de cada agrupación o Mesa.

4.4.4. Código Indumentaria

La vestimenta que actualmente utilizan los danzantes Concheros consiste en una imagen distintiva en la que a pesar de la variedad de diseños, colores y materiales con los que se diseñan, detonan un ambiente de impresión, respeto y admiración ante los espectadores.

Esta distinción construye parte de la identidad de cada danzante, plasmada en el atuendo que portan. El sentimiento y la personalidad que transmite cada danzante, se puede percibir al observar la complicada composición de cada una de las indumentarias; las combinaciones de colores, las decoraciones, así como la diversidad y distribución de las plumas en cada pieza, dan vuelo a la imaginación, para comenzar a ver guerreros, interpretaciones de aves, felinos e incluso una que otra representación inspirada en deidades prehispánicas que cobran vida.



Figura 130. Danzante con atuendo inspirado en Mictlantecuhtli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. (23 de julio de 2022).

Como espectadores, podemos apreciar la paciencia y dedicación con la que van vistiendo cada una de las piezas que componen la indumentaria, cómo portan los *huipillis*, los *maztlas*, las hueseras, las corbatillas, los *copillis*, hasta completar el atuendo del danzante.

No obstante, esta transformación visual para el espectador, es una transformación trascendental para los danzantes, pues de acuerdo con lo que han expresado muchos de los entrevistados, portar su traje es como ponerse una armadura; no se trata como cualquier prenda de ropa, hablamos de una vestimenta que se le debe tratar con mucho amor y respeto, la importancia que adquiere es comparable con la de un traje de guerra.

Otros testimonios expresan la alegría que sienten el cuerpo, la mente y el alma porque desde el momento que comienzan a vestirse, el corazón acelera su ritmo y aumentan los

deseos de ofrecer su danza a dios, a la virgen y a las ánimas por las que hoy en día pervive la tradición.

Una vez que los danzantes se han ataviado de pies a cabeza, sucede una transformación en la forma de pensar, de sentir y de actuar, la mente se aleja de los pensamientos y preocupaciones cotidianas, se presenta una sensación de emoción y adrenalina lista para escapar al primer sonido del *huehuetl*.

Es esta transformación la que dota de una energía alegre, llena de vida aquellos quienes son partícipes de la tradición de la danza, ya que, aun después de las largas horas de velación y danzas, el cansancio físico o el dolor, no tienen cabida al momento de la celebración.



Figura 131. “Lulus”, “la bombona”- Despedida/cierre de Ciclo de ensayos en la explanada del Monumento a la Madre. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 15 de julio de 2022.

Hay un movimiento de energía que se genera al centro del círculo, que fluye en conjunto con cada paso y cada danza que interpretan los Concheros, una energía que se puede sentir en el ambiente, incluso a los espectadores llena de emoción, les eriza la piel y arranca

los aplausos de la gente asombrada por la agilidad y la fuerza con la que los danzantes realizan cada coreografía.

Lo considero como una energía que recorre cada parte del cuerpo, pone en alerta los sentidos, irradia alegría, emoción, se goza cada combinación de giros y transforma el pensamiento en aquellas representaciones en las que se han inspirado las secuencias de los pasos; el cuerpo siente la necesidad de expresar el cúmulo de adrenalina entre giros, saltos y una que otra acrobacia plástica.



Figura 132. 133. Danzantes captados en un salto ejecutado en ensayo y danza de obligación. Integrantes del Grupo Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia. Fotografías: Alejandrina Ulloa C. 17 de junio de 2022; 17 de julio de 2022.

Se genera un ambiente de fiesta, de convivencia y de entendimiento entre todos los que forman parte de la danza, se generan diversas figuras entre círculos y cuartetos casi por sí solos, aunque sea la primera vez que se danza con el compañero de al lado, la comunicación en ese momento es kinésica.

Durante la danza, cada participante transforma sus pensamientos en oración, en ofrendas y recuerdos por aquellos que ya no están, ofrecen su danza por peticiones personales

o por quienes no tienen un familiar o un amigo que los recuerde y haga una oración por su descanso.

Es en este momento donde adquiere significado la expresión “oración activa”, se trata de una oración en movimiento, una plegaria generada en el pensamiento durante la danza, que va adquiriendo fuerza y devoción a través de la ejecución de cada flor²².



Figura 134. 135. 136, 137. Diversas formaciones de la danza. Fotografías: Alejandrina Ulloa C

²² Nombre con el que se distingue cada secuencia de pasos que consta de ocho tiempos musicales. Profundizaremos a detalle sobre “la flor” en el Código No Verbal.

4.4.5. Código Verbal

Dentro de la danza de los Concheros, se usan múltiples palabras y expresiones para designar momentos específicos, objetos, sones, incluso para referirse entre danzantes. Todo este acervo verbal forma parte de la comunicación y entendimiento que surge entre la comunidad de danzas tradicionales; pues responde a un lenguaje que podemos considerar como “universal” en la tradición de la Danza de Concheros y en general las Danzas Autóctonas.

Por una parte, nos hemos encontrado con el uso de términos que se derivan de las raíces del uso de la lengua náhuatl; la intención de emplear estas palabras, se debe a uno de los objetivos que se han establecido con el tiempo a la par de la tradición, el rescate y pervivencia de los rituales, así como la forma más cercana a la realidad de cómo se realizaban las prácticas en torno a la danza en Mesoamérica.

Se ha identificado el uso de nombres de algunas deidades para designar algunas danzas, así como para los trabajos de limpia de energías y saludo a los cuatro rumbos, algunas de estas identidades a las que se dirigen son *Nortecóatl*, *Tezcatlipoca*, *Xipe Tótec*, *Huitzilopochtli*, *Mictlantecuhтли* y *Mictecacíhuatl*, *Ilhuicatl* y *Tonantzin Tlalli*; cabe mencionar que este rito se deriva desde la práctica de la Mexicanidad, pero es una práctica que muchas danzas han adoptado dentro de sus costumbres.

Estas palabras, han sido “rescatadas” por los danzantes, mientras que otras han sido aprendidas por la transmisión del conocimiento gracias a la tradición oral que dejaron como herencia los fundadores de las danzas, así como las generaciones contiguas.

Por otro lado, hay otras palabras que también son implementadas en medio de la celebración de los ritos que conforman el ritual de la danza, por ejemplo, *ometeotl*, *nicchipehua*, *mexikatiawi*, las cuales se escuchan al calor de la danza de las voces de aquellos danzantes que ponen en práctica la mexicanidad; además recordemos que en general todas

las danzas, utilizan muchas otras palabras del náhuatl con las que designan los nombres de cada pieza que complementa la indumentaria y los instrumentos.

Dentro de la comunicación que existe entre la comunidad de danzantes, es común escuchar las palabras *compadre* y *comadre* (o en sus respectivos diminutivos), esta es una forma amistosa de llamarse entre elementos de la danza pues se reconocen como iguales a pesar de los diferentes grupos de procedencia, es una forma respetuosa de referirse a los demás danzantes.

La importancia de constantemente reconocer la presencia de mujeres y hombres, se trata además de la igualdad, de otra forma de pensamiento derivada del movimiento de la Mexicanidad, en donde se busca el equilibrio de todo a través del trabajo y presencia de la *dualidad*; es decir dos energías opuestas que se complementan y protegen entre sí en todo momento.

Federico González (1989) refiere que la dualidad se trata de energías que se encuentran en constante movimiento ascendente y descendente, es decir se trata de un movimiento cíclico en donde se alternan las polaridades. Por ello, la dualidad se puede apreciar presente en diversos aspectos como la vida y la muerte, el día y la noche, el sonido y el silencio. Reconoce la dualidad como el motor fundamental de las creencias y culturas de los precolombinos (González, 1989:95).

Otro término al que además se le reconocen numerosos significados es el de *Palabra*; su uso puede hacer referencia a diversos acontecimientos dentro del propio ritual. En su aplicación más literal denota el pedir permiso para hablar como “pedir la palabra”, en otro hace referencia a compartir información, mensajes y sentimientos, como en “dar la palabra”; en cualquiera de las dos connotaciones el grupo debe acercarse en torno al Capitán para crear

un círculo de comunicación. Otra variante más implica el uso como una forma de presentación e identificación de un grupo visitante a otro o también para dar credibilidad a un nuevo grupo “levantar su Estandarte” o “levantar su Palabra”.



Figura 138. Capitán General Miguel Ángel Pineda (QEPD), compartiendo la Palabra. Celebración Santa María Magdalena. Fotografía Alejandrina Ulloa C. (24 de julio de 2022).

En medio de los ritos como las velaciones y las danzadas, se refiere aquellas personas que se encargan de las etapas consecutivas que conforman el siguiente paso o actividad a seguir. Para las danzadas, normalmente el Capitán designa *Primera Palabra*, *Segunda Palabra* y *Tercera Palabra* a las personas que deberán cumplir con tareas que deberán cumplir a lo largo de una velación o en el caso de la danza, responsabilidades de las que

depende cada grupo, las cuales pueden variar de acuerdo con las necesidades que se presenten.

Generalmente las tareas de la Primera Palabra consisten en vigilar que la ceremonia a realizar, que sea efectuada de manera adecuada y respetuosa, cumpliendo cada etapa del rito, además debe procurar dar solución a cualquier inconveniente que se presente durante la celebración. La Segunda Palabra tiene la responsabilidad de mantener el orden y acomodo de los danzantes dentro del círculo y gestionar las entradas y salidas de los miembros durante la danza. La Tercera Palabra tiene como cargo la organización de los danzantes, así como el camino que deben seguir a lo largo de un recorrido de peregrinación, además es quien va eligiendo las danzas o sones para danzar, así como las personas que los acompañarán durante esa danza; no obstante, el número de palabras puede variar en razón de los grupos invitados que llegan a las festividades.

Dentro de la tradición de la Danza de los Concheros, la frase más conocida y utilizada en todo momento en cada rito, cada junta, cada velada, para cada momento de comunicación es la frase “Él es Dios”. Esta es una frase que se pronuncia con intensidad, que se utiliza de manera asertiva y de manera respetuosa para otorgar el permiso de hablar a quien pide la palabra; también a manera de plegaria, como expresión de celebración, incluso, como un grito de guerra. Estas son sólo algunas de las emociones que logré identificar del universo de significación que tiene esta frase.

Para muchos representa la afirmación de lo más sagrado de la fe que profesan, es una expresión que dentro del sistema de creencias de algunos danzantes reconoce la grandeza y poder de un ser supremo, por lo que al decir “Él es Dios” reafirman esa creencia.

Otras tres palabras que representan los valores más importantes y rigen a la tradición de la danza son: *Unión, Conformidad, Conquista*. A partir de estas palabras parte el origen de la danza, pues desde un inicio se realizaron acuerdos entre las Mesas principales de Querétaro y Guanajuato (estados cuna de la Danza de Concheros), para trabajar bajo el juramento de estos tres conceptos:

- ❖ *Unión*. Trabajar unidos como hermanos para un mismo fin que deja por fuera del núcleo de la tradición de danza al clero y al gobierno.
- ❖ *Conformidad*. Estar de acuerdo como comunidad sobre las formas de organización, planes de trabajo y régimen de disciplina por el beneficio de todos.
- ❖ *Conquista*. Trazar acuerdos y formas de trabajo con Mesas de otras regiones para otorgar luz, fuerza y poder aquellos grupos que quieran levantar su Estandarte; apoyar el trabajo de otras Palabras en el trabajo de veneración para que sea recíproco.

Estas tres palabras, fueron complementadas por otras dos por el Capitán General Rosendo (“Chendo”) Plascencia, quien promovía que la disciplina es fundamental dentro de la tradición.

- ❖ *Disciplina*. Puntualidad para salir a la marcha de Dios y la Virgen de Zapopan, constancia en los ensayos y las obligaciones, respeto a la danza, los compañeros y los altos mandos.
- ❖ *Danza*. Es la forma de rendir homenaje a Dios, la Virgen, los Santos y a las ánimas es por medio de la oración activa, la danza.



Figura 139. Las cinco palabras representativas del grupo de Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia forman parte del lema del grupo: “*Unión, Conformidad, Conquista, Disciplina, Danza; ¿Quién como Dios?, ¡Nadie como Él!, ¿Estamos de acuerdo?, ¡Él es Dios!*”. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 15 de julio de 2022.

4.4.6. Código No Verbal

Así como hay una comunicación verbal, también existe una comunicación no verbal, una forma de expresión capaz de transmitir un mensaje tan poderoso que incluso penetra en la sensibilidad de los espectadores que se acercan a presenciar la cadencia del movimiento en la Danza de los Concheros.

Para los seres humanos el movimiento se ha transformado en una forma de comunicación, así como en un escaparate de emociones, es así que podemos interpretar el significado de diversas expresiones, sin la necesidad de mencionar palabra alguna como por

ejemplo las señales de aprobación, movimientos de disgusto, o un sentimiento; la manifestación corporal permite crear un lenguaje visualmente entendible.

Lo mismo sucede en el caso de la Danza de los Concheros, a través de cada danza interpretada se pueden apreciar movimientos que simulan el comportamiento de las aves, o que rinden tributo a las creencias que forman parte de la propia danza.

Cada danza -es decir cada coreografía-, dura por separado aproximadamente cinco minutos, mientras que una *danzada* consiste en un conjunto de múltiples danzas y puede extenderse por hasta tres o cuatro horas; la duración varía dependiendo de los partícipes que guían la danza, quienes en estos casos se encarga el Capitán y las *palabras*.

Una danza se compone por un total de ocho flores, se le denomina flor al conjunto o secuencia de movimientos que consta de ocho tiempos y es intercalada por un paso básico. *Flor* es una palabra utilizada por algunos grupos danzantes en el estado de Jalisco, en este caso por el Grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, para referirse a la secuencia de pasos de las que se compone cada coreografía.

Cada flor se repite dos veces, por lo tanto, en una coreografía se pueden danzar cuatro flores diferentes que se van repitiendo por segunda vez; la secuencia de repetición puede ser enseguida de la respectiva flor o realizar cuatro flores consecutivas, para después repetirlas en el mismo orden. Esta observación es un análisis general y se puede modificar en composición dependiendo de la magnitud del círculo, así como de las palabras presentes en la danza.



Figura 140. Secuencia de repetición de la misma flor. Elaboración propia.



Figura 141. Variante. Secuencia de cuatro flores consecutivas y su repetición. Elaboración propia.

Los pasos que forman parte de cada danza, han sido aprendidos a través de la transmisión del conocimiento que se comparte de generación en generación; además influye que muchos miembros de un grupo por diversas causas se cambian de grupos por lo que se genera otro tipo de transmisión del conocimiento, al intercambiar danzas entre ellos, este fenómeno también ocurre gracias a las danzas que se generan por la obligación, en donde grupos de diferentes estados comparten sus danzas en un mismo círculo, de manera que fluye un aprendizaje entre la variedad de adornos, pasos y coreografías.

Los pasos que se ejecutan en las danzas como parte de la herencia de los abuelos según relatan los danzantes, eran para venerar a los elementos, a los animales, al maíz, al sol, a la lluvia; es por ello que algunos movimientos e incluso el nombre de algunas danzas como paloma, rana, conejo, que están inspirados en el comportamiento de los animales, y se pueden observar movimientos que imitan a los venados, las aves en vuelo, los saltos de los conejos o también el caminar de los cangrejos.

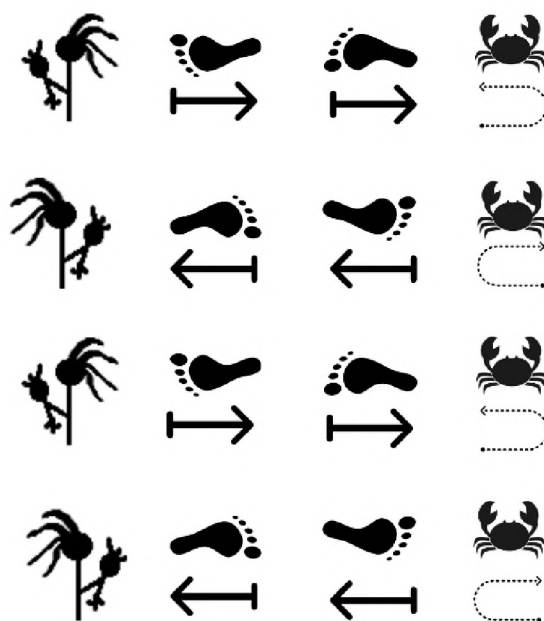


Figura 142. Representación del paso básico del Son “Cangrejo”, en el grupo de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Elaboración propia.

La mayoría de las danzas, involucra un desplazamiento de derecha a izquierda sobre el mismo sentido del círculo, se intercalan algunos giros y saltos. No obstante, se pueden observar sones en los que se realizan diferentes formaciones como filas, círculos concéntricos, tríos, cuartetos o formaciones de grandes figuras como cruces, en algunos casos.

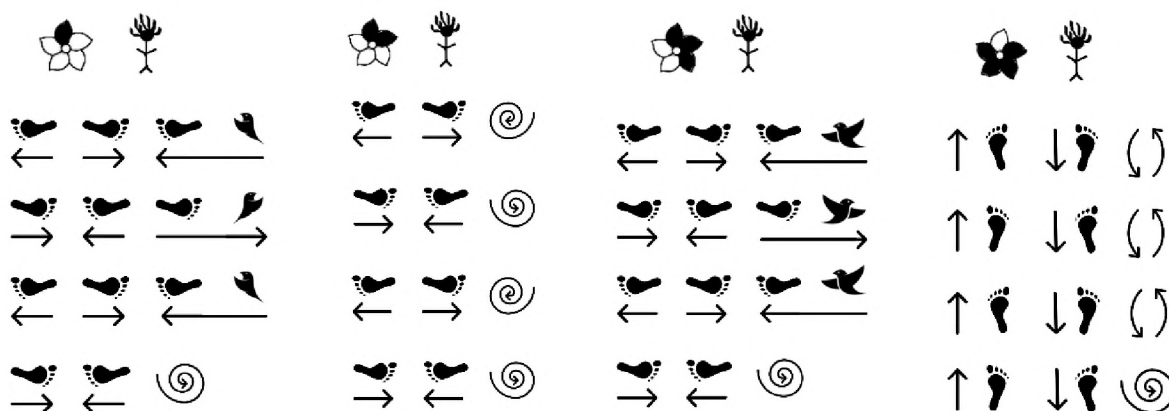


Figura 143. Secuencia de *Primera Flor*, *Segunda Flor*, *Tercera Flor* y *Cuarta Flor*, “Son Cangrejo”. Elaboración propia.

Al igual que se hace con el espacio, el suelo en donde se danza también se persigna para pedir permiso previo a iniciar una danza y para agradecer al finalizarla. En estos casos se hace una pequeña secuencia con movimientos que dibujan la cruz a través de los pies o las piernas; esta cruz al principio y final de la danza se hace de frente a cada uno de los cuatro rumbos, también se realiza entre cada cambio de coreografía.

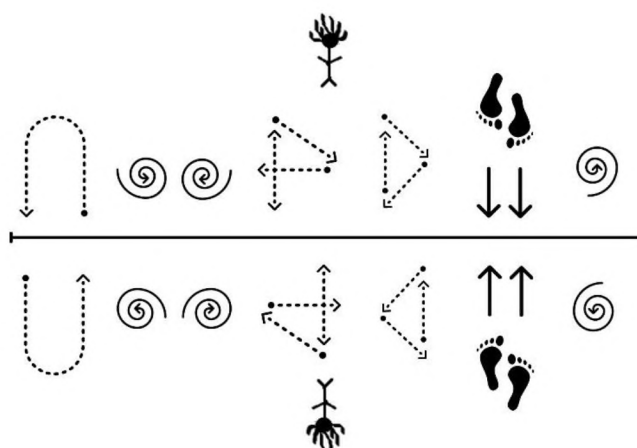


Figura 144. (de izquierda a derecha) Representación de secuencia de desplazamiento y movimientos de la “cruz” entre dos danzantes del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Elaboración propia.

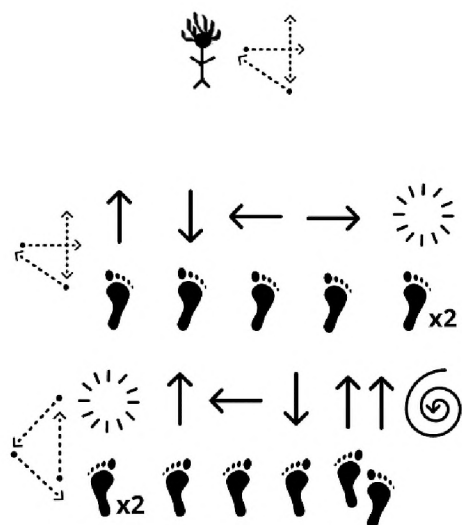


Figura 145. Secuencia del movimiento de los pies en una cruz sencilla o “firma”; del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli. Elaboración propia.

Generalmente ante un altar presente como en el caso de los ensayos afuera del Cuartel de este grupo, la cruz se inicia de frente a la dirección donde se encuentra el altar, de no haber ningún altar presente, entonces se inicia por el norte y de ahí se van dirigiendo hacia las dualidades de cada dirección: norte y sur, oriente y poniente; sin embargo, no debemos olvidar que este aspecto forma parte de muchos otros que pueden variar de acuerdo con la organización de cada Danza, pues se dice que cada persona lleva su orientación al punto que más le convenga.

En el pasado se formaban tres círculos, en los que se colocaba a todos los hombres en el círculo de afuera para proteger, en el de en medio iban las mujeres y en el del centro estaban todos los niños, también los jefes como las personas mayores debían ir en este último círculo; los *huehuetl* se colocaban al poniente y los estandartes hacia el oriente, esta colocación dirigida hacia los cuatro rumbos, también tenía la finalidad de buscar una protección para el círculo.

Esta costumbre de tener una orientación fue una adaptación que se ha modificado a través del tiempo, debido a que, según se conserva en la tradición oral de algunas familias de Concheros como las Familias Rodríguez Campos y Rodríguez Colchado, no se tenía un altar como hoy en día, porque se danzaba a lo que los antepasados mesoamericanos consideraban como elementos divinos dentro de su pensamiento: el sol, la lluvia, la tierra, la luna y las estrellas.

Con la evolución del ser humano vino también la evolución de su pensamiento y como resultado de esta transformación las danzas fueron ofreciéndose a muchas otras deidades que se crearon al atribuirles ciertas características o poderes, lo que resultó también en danzas y

fiestas específicas para cada deidad; de ahí que existiera una selección tanto de música como de danzas únicas para cada rito.

Por lo tanto, el sentido que cada grupo le dé a la orientación de su respectiva danza, responde a un conjunto de creencias, entendimiento y prácticas basadas en el conocimiento que ha sido transmitido de generación en generación por los fundadores de cada Mesa, pero todos dirigidos hacia la reproducción de ritos y rituales que fomentan la colectividad.

La conjunción de cada código hasta aquí analizado, es decir de los sonidos producidos por los instrumentos, los movimientos creados para expresar representaciones específicas como animales o contar historias de escenas importantes para la historia de la Danza de los Concheros, así como la construcción de los variados atuendos con los que se presentan en cada uno de los escenarios donde toca el cumplimiento de las obligaciones en función con las expresiones verbales, o en breves palabras, la conjunción de los símbolos, los significados y el metalenguaje, permiten visualizar, experimentar y reflexionar más allá de la ejecución sensitiva de la danza.

Ser partícipe de forma activa (como elemento danzante) o pasiva (como espectador) en la ejecución de uno de los rituales de la danza, es una oportunidad en la que se pueden presenciar múltiples significados a través de un mensaje, así como la representación más cercana a la que podemos tener acceso, de aquellas prácticas festivas y rituales celebradas por los grupos que habitaron en Mesoamérica.

La organización social, fue el motivo rector de que se iniciara una historia de la danza, al haber una unión entre los danzantes se crearon alianzas que buscaron la trascendencia de sus prácticas y el reconocimiento de la danza como parte de la identidad construida desde la

conformidad, esto les permitiría realizar en conjunto su conquista, la cual ha llevado a perpetuar la danza desde la fundación de las primeras Mesas.

La musicalidad en la Danza de los Concheros, es una parte fundamental de la tradición pues se trata de la fusión entre los instrumentos que retoman el conocimiento heredado por generaciones del uso del huehuetl desde los primeros danzantes, así como del acompañamiento con la melodía de las conchas, los instrumentos de cuerda que son una evidencia material de la lucha en la construcción de la identidad de esta tradición. Estos sonidos, marcan el ritmo no solo en los pasos al danzar, también en el actuar de la vida cotidiana, pues se vuelven ritmos, frases y canciones que acompañan las acciones y brincan desde el fondo del inconsciente para hacer vibrar el corazón.

La música, es más que una melodía que da ritmo a una danza o un ritual, se trata de una forma de comunicación que establece una conexión entre el mundo terrenal y el mundo de las ánimas. Se vuelve una guía auditiva que dicta las acciones, brinda calma, alegría y reconforta a quien lo necesita; nos hace recordar que cada cosa que hacemos, es una forma de celebración, es un factor que forma parte de la cohesión social.

Es precisamente la cohesión social la que permite resignificar los espacios y convertir cualquier lugar en un escenario para llevar a cabo la danza, pues no se trata de un lugar exclusivo, el espacio idóneo para danzar, es aquel en donde está presente el espíritu y la alegría de los danzantes con el objetivo de reunirse, de danzar ya sea por un santo patrono, por una obligación o por un ensayo, pues el sonido de las conchas, las percusiones y los huesos de fraile anuncian la presencia de los danzantes que se preparan en conjunto con el espacio para llevar a cabo sus rituales.

Por lo tanto, la indumentaria que portan los danzantes es resultado de la expresión del cúmulo de alegría, creencias y representaciones simbólicas importantes para cada individuo que les han sido transmitidos a través de la convivencia con la comunidad. En el atuendo, se imprimen los sentimientos, los recuerdos y las vivencias con las que día a día se sienten como parte de la danza a través de colores, figuras decorativas inspiradas en los documentos históricos, en la naturaleza y en algunos casos en el imaginario. Todos los elementos en conjunto, buscan expresar la esencia única del alma de aquellos guerreros que salen a lucirse en cada danza.

Capítulo V

DE UNAS DANZAS A OTRAS, ¿TODOS SOMOS CONCHEROS?

Toda la historia sobre la fundación de las Danzas de los Concheros y en general lo que debería considerarse como las Danzas Autóctonas Regionales, nos ha llevado investigar más allá de lo que podemos observar a simple vista, con el fin de entender cuál y cómo fue el origen de estas danzas, pero sobre todo cómo es que han trascendido hasta la actualidad. Por ello nos adentraremos en conocer de manera general diversos aspectos, por ejemplo: cómo nace un nuevo grupo, las diferencias que existen entre algunos de los estilos que se practican en Jalisco, y quiénes son estas personas que danzan desde lo más profundo de su ser.

5.1 Concheros somos y por la tradición danzamos

Los primeros grupos de danza fundados en la historia, son conocidos con el nombre de Mesas puesto que se trata de los grupos fundadores de la Tradición de la Danza y, además, quienes otorgan los permisos para los nuevos grupos de danzantes.

Dentro de la historia de la fundación de las Danzas Autóctonas Regionales, y entre ellas la Danza de los Concheros, están las tres Mesas principales de todo el Bajío:

- ❖ Mesa de la Santísima Cruz de la Misión de los Milagros de Querétaro del Capitán General Manuel Rodríguez Campos.
- ❖ Mesa del Príncipe Señor San Miguel del Distrito Federal del Capitán General Manuel Pineda Escalona y Felipe Aranda.
- ❖ Mesa de San Francisco del Rincón de Guanajuato del Capitán General J. Natividad Reyna Moreno.

Se les nombra *mesas* porque toda la organización y jerarquía se retoma de la estructura militar, en donde se reunían para la planeación de estrategias, avanzadas, conquistas, firmas de documentos, permisos, tratados, invitaciones, en general todo tipo de acuerdos que se podían establecer a manera de reunión en torno a una mesa.

Los grupos que deseaban levantar su estandarte, es decir formalizar su creación como grupo apegado a la tradición de las danzas, debían trabajar en conjunto con alguna Mesa; este trabajo consistía en cumplir con las mismas obligaciones de la Mesa, por ejemplo, formar parte del acompañamiento, obedecer cualquier indicación dictada por los Jefes de la Mesa, formar parte del trabajo de oración, todo ello para lograr el objetivo de “levantar su palabra”.

Este trabajo era realizado durante un lapso no menor a diez años, tiempo en que se determinaba si realmente existía un compromiso de *Unión, Conformidad y Conquista*; posteriormente a lo largo de 25 a 50 años, se valoraban estas acciones y los capitanes decidían si debían brindar el apoyo y la fuerza para que naciera un nuevo grupo que iniciara a trabajar la tradición.

Una vez que se obtenía la aceptación, el grupo debía tener designado el lugar que sería el cuartel, la reliquia a la cual se iba a venerar, un diseño de estandarte y su cuadrilla, es decir los cuatro capitanes (Capitán o Jefe y tres Capitanes Generales) en los que caería la responsabilidad de dirigir y organizar al grupo

Para el levantamiento de un nuevo estandarte, es decir, para la creación de un nuevo grupo de Danza Autóctona Regional, se debía cumplir con una serie de requisitos implementados por la misma organización de las danzas, que primordialmente establecía que todo grupo nuevo debía ser apoyado por una Mesa.

Hoy en día la formalización de un grupo, sigue dependiendo del apoyo otorgado por una de estas tres Mesas, pues sólo en ellos recae la responsabilidad y el poder de lo que podemos considerar como la tradición original. Levantar una palabra se requiere de cuatro elementos sagrados:

- ❖ *El Nombramiento*
- ❖ *La Reliquia General.* Imagen o santo patrono a venerar
- ❖ *El Bastón*²³
- ❖ *El Estandarte*



Figura 146. Isabel Rodríguez Colchado, Capitana Generala, en su mano izquierda porta el bastón de mando, de la Mesa de la Santísima Cruz de la Misión de los Milagros. Fotografía: Alejandrina Ulloa C.

²³ Antiguamente, solo las Mesas Generales poseían un Bastón de Mando, mientras que en casos muy particulares se entregaba un bastón de poder; sin embargo, hoy en día la representación de este bastón es utilizada por múltiples grupos que lo adoptan como parte de sus elementos, pero sin la sagrada ceremonia dictada por las Mesas.

El danzante que busca la formación de su grupo, para ser considerado como un Capitán apto para tenerlo, debe saber trabajar todos los elementos que forman parte de los ritos como: afinar una concha, danzar, pedir permiso a los cuatro rumbos, prender un santo sirio, saber hacer la Santa Cuenta, plantar una Santa Forma, armar una custodia, vestir un bastón, rezar, orar, regir una danza, llevar primera, segunda y tercera palabra; conocer las alabanzas y conformar un estado mayor, es decir que debe tener todos los cargos de organización cubiertos (sargento de campo, alférez, sahumadora, huehuetero, personal de campana para el llamamiento de ánimas, capitán de marcha).

En el ritual de las Danzas Autóctonas Regionales, se pueden distinguir múltiples estilos de danza que se diferencian entre sí, ya por la vestimenta, por el ritmo de la instrumentación, por la organización de las coreografías y la parafernalia que las complementa; o bien por tratarse de grupos integrados exclusivamente por mujeres o por hombres.

En el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan los estilos de danza que lo integran son los siguientes:

- ❖ *Danza Azteca.* Es la danza que busca la recreación más cercana a lo que se supone hacían los pueblos mesoamericanos en el pasado; retoma las representaciones que aparecen en los códices de los guerreros, los accesorios y en algunos casos el maquillaje.
- ❖ *Danza de Conquista.* Son dos bandos los que se presentan, los españoles o franceses (los conquistadores) y los chichimecas o aztecas (los conquistados). Se hace una

representación de la batalla entre ambos bandos; tradicionalmente cada uno porta la indumentaria específica de su papel en la danza, no obstante, hay grupos que usan una vestimenta parecida a la de la danza azteca.

- ❖ *Danza de Matachines*. Se distinguen por el uso de huaraches con placas de metal cubriendo la suela, las cuales al arrastrar los pies o marchar, producen el sonido típico de esta danza. Además, su vestimenta es muy característica, consiste en un conjunto de manga larga y pantalón de tela, con barbillas que cuelgan en los costados.
- ❖ *Danza de Sonajeros*. Esta danza se identifica por el uso de un instrumento construido a partir de madera y platillos de metal; el traje que suelen portar, consiste en un conjunto de camisa de manga larga, pantalón, sombrero y un chaleco decorado característicamente por colgijes de carrizo y otros elementos. Se acompañan con el sonido de una flauta de carrizo y el tambor.

Desde el municipio de Zapopan, ubicado al oriente de la ciudad hasta la zona centro de Guadalajara, los grupos Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia, han construido y acompañado el camino de esta investigación a través de la historia y el conocimiento de las danzas autóctonas; para ello, nos han compartido información, su tiempo, su sabiduría y documentos. En pocas palabras, nos brindaron la apertura y recibimiento para entender quiénes son los Concheros²⁴.

²⁴ Cabe señalar que aquí nos centraremos en el desarrollo y práctica de la tradición por parte del Grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia.

5.2 Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli

Fundada el 06 de Agosto de 1987, por el Capitán General José Landeros e hijos, es un grupo danzante cuya tradición inicial fue con el estilo de la Danza de Conquista y hoy en día, su práctica integra también la danza Azteca.

Este grupo ha trascendido gracias a la tradición familiar. Desde su fundación han pasado por el ritual de la Danza Azteca múltiples miembros de la Familia Landeros, como resultado, hasta el día de hoy, han formado parte del grupo seis generaciones.

Hoy en día el grupo quedó a cargo de Socorro Landeros, quien ahora es la Capitana General del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli; el estilo de danza que se practica como lo dice el propio nombre, involucra sones aztecas y sones de conquista como una forma de rendir homenaje al estilo de la fundación con el que el grupo inició y además dar continuidad a la tradición que dio forma al mandato de Socorro.

En este grupo se llevan a cabo rituales como el del recibimiento a los nuevos miembros; como parte de éste, son purificados con el sahumerio frente al altar de la Virgen de Zapopan instalado en el Cuartel. Estos nuevos miembros llegan con una ofrenda en forma de luz, es decir una veladora en la que se confía una petición o una intención.



Figura 147. Oratorio dedicado a la Virgen de Zapopan, del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. Fotografía: Alejandrina Ulloa C.



Figura 148. Ofrenda de veladoras de los danzantes del grupo de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhtli. Fotografía: Alejandrina Ulloa C.

Dos veces al año se realizan velaciones dentro del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, una durante la fiesta del Señor de la Conquista y la otra una noche antes de la celebración de la Romería de la Virgen de Zapopan. Por otra parte, las danzas de obligación corresponden a las distribuidas en el calendario de guardas a la virgen. Algunas corresponden a la fiesta del Cristo Roto (fecha movable), la de la Virgen de Talpa (07 de octubre), la de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre) y la de la Virgen de la Expectación de Zapopan (18 de diciembre).

En el grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli, ningún miembro hace uso del instrumento de concha; fue posible observar el uso de los huesos de fraile, las sonajas hechas del mismo material y los *huehuetl* de madera y metal como acompañamiento musical de la danza.

En la mayoría de los miembros la vestimenta que se porta consiste en un diseño derivado del movimiento de la *aztequización*²⁵; se pueden apreciar todo tipo de diseños largos y cortos, pintados mano o de resaque, todos con decoraciones acompañadas de plumas coloridas.

Como quedó dicho, en muchos grupos, las vestimentas las realizan los mismos danzantes, con base en sus conocimientos de pintura, de bordado o de resaque para quienes tienen la oportunidad de estrenar un traje para la Romería del presente año, o simplemente buscan formas de renovar alguno de los que ya tienen. En cuanto a los instrumentos, sucede de la misma forma, hay danzantes que optan por fabricar sus sonajas acordes al diseño y

²⁵ Definición previa a la Figura #46.

colores de su atuendo, o quienes optan por reutilizar la misma sonaja que adquirieron de algún proveedor.

Las coreografías son realizadas en formaciones de dos filas paralelas de danzantes, uniéndose en el extremo izquierdo con una fila perpendicular conformada por caracoles, alferez de conquista (quien porta el estandarte), la capitana y dos danzantas herederas.

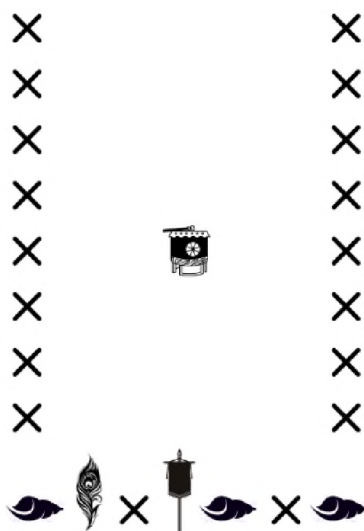


Figura 149. Formación del grupo Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli, dirigido por la Capitana General Socorro Landeros; en la explanada del patio izquierdo de la Basílica de Zapopan, durante la danza de obligación en la fiesta del Señor del Santo Monte celebrada el día 06 de agosto del 2022. Elaboración propia.

Durante todo el año, el grupo Tlaltecuhltli va cumpliendo sus obligaciones, además de asistir a los ensayos, los cuales van realizándose con mayor frecuencia una vez que se acerca el 12 de octubre; esto implica la preparación física, espiritual y sobre todo de la parafernalia; es decir comienzan a elegir los colores que se plasmarán en el traje para la fiesta, conseguir las plumas o en el caso de no presentarse la oportunidad de estrenar, buscan crear la mejor imagen posible con las piezas que ya tienen.

El grupo de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli no se identifica como Danza de Concheros, debido a que no fueron registrados ante el Cuartel con tal distinción, no cuentan con integrantes propios que tengan conocimiento de la concha, sin embargo, admiten ser concheros porque en palabras de la Capitana Socorro Landeros “todos somos concheros porque venimos de la misma tradición”.

5.3 Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara

Esta danza fue fundada en el año de 1937 por Juan Plascencia Americano, con el permiso de y fuerza de los señores Generales Manuel Pineda Escalona, J. Natividad Reyna y Manuel Rodríguez ²⁶.



Figura 150. Las Mesas Generales de Manuel Rodríguez Campos, Querétaro, Miguel Morales, Guanajuato, Felipe Aranda y Manuel Pineda, CDMX, y Hermanos Plascencia, Guadalajara. De izquierda a derecha, a la izquierda de la imagen está Miguel Ángel Pineda "El Güero", personal de Pineda, Capitán General Felipe Aranda, Capitán General Manuel Rodríguez Campos, personal de nosotros, Capitán General Manuel Rodríguez Colchado,

²⁶ Fundadores de las Mesas Principales del Bajío: Querétaro, Guanajuato y Ciudad de México.

Capitán Hemeterio Plascencia, abajo, Capitán General Miguel Morales, Capitán General Manuel Pineda Escalona y Fernando Flores Moncada "El Príncipe Azteca". 14/Sept/1964. Fotografía: Colección Omar Rodríguez.

Hoy en día, debido al reciente y sensible fallecimiento del Capitán General Rosendo Plascencia “Chendo”, la capitania del grupo pasó a manos de sus hijos Adrián, Pablo, Jorge, Marisela y como Capitán al mando, Daniel.

Por lo tanto, en este grupo la tradición de la danza, también ha sido heredada. Se considera que aproximadamente alrededor de 80 a 100 integrantes de la familia (que radican en deferentes estados e incluso en otros países) siguen poniendo en práctica su danza, lo que se resume en un total de 10 generaciones como parte del ritual, hasta este momento.

Al observar los ritos y obligaciones que se llevan a cabo dentro del grupo de los Hermanos Plascencia, también encontramos que se realiza una bienvenida a los nuevos elementos o nuevos danzantes que se incorporan; se celebra con todos los integrantes vestidos de blanco; y los nuevos, además, deben hacer una ofrenda con luz (es decir que entre sus manos portan una veladora), la cual se integrará en el corazón de la danza que se realice en ese día.

Posteriormente se hace un recibimiento formal en donde nuevamente asisten vestidos de blanco; los nuevos integrantes se presentan con una veladora, una ofrenda en forma de flor y deben ser acompañados por una madrina o padrino, una persona con trayectoria dentro del grupo de danza, para que lo aconseje y guíe en todo momento siempre bajo la disciplina dictada por las palabras representativas de la tradición: Unión, Conformidad y Conquista.

En cuanto a las velaciones y danzas de obligación con las que debe cumplir el grupo, son todas aquellas que involucren el trabajo en conjunto con las Mesas Generales que dieron

su permiso para la fundación de este grupo, por lo tanto, además de las celebraciones propias, se acuden a las fiestas patronales importantes para dichas Mesas:

MESAS	FIESTAS PATRONALES
• Mesa de la Santísima Cruz de la Misión de los Milagros de Querétaro del Capitán General Manuel Rodríguez Campos	• 13-14 de Septiembre Fiesta de la Santísima Cruz
★ Mesa del Príncipe Señor San Miguel del Distrito Federal del Capitán General Manuel Pineda Escalona y Felipe Aranda	★ 29 de Septiembre Fiesta del Señor San Miguel ★ Semana Santa Fiesta de la Virgen de la Soledad
† Mesa de San Francisco del Rincón del Guanajuato del Capitán General J. Natividad Reyna Moreno	† 04 octubre Originalmente Fiesta de San Francisco † 06-07 de Diciembre En memoria del Capitán General J. Natividad Reyna Moreno

Figura 151. Tabla “Fiestas Patronales de las Mesas Generales del Bajío”. Elaboración Propia

Existen otras fechas que también requieren de la asistencia del grupo para el cumplimiento de la obligación, estas festividades dependen de las solicitudes que hagan las Mesas al grupo; cabe mencionar que en cada una de las obligaciones e incluso desde los ensayos, los danzantes acompañan su danza con el sonido de las conchas, el instrumento característico de la Danza de los Concheros.

En cuanto a las danzas de obligación para el grupo, corresponden con las fechas en el calendario de actividades del Cuartel, el cual dicta asistir para hacer guardia con la danza en la Basílica. Entre ellas, el 12 de octubre para la Romería, 13 de octubre “Día del danzante”, 02 de noviembre “la mini Romería” y el 18 de diciembre para la Virgen de la Expectación de Zapopan.

En este grupo, muchos de los integrantes en su mayoría hombres, pero también mujeres, usan la chiguanda o la concha tanto para entonar las alabanzas previas y durante los permisos, así como para acompañar al *huehuetl* en algunas de las danzas en las que los movimientos permiten tocar el instrumento, además de formar parte del trabajo de velación.

Los trajes de este grupo, también se elaboran mayormente inspirados en el movimiento de aztequización, utilizan elementos representativos para cada danzante tanto en los colores como en la combinación de detalles en la decoración.

La confección de los trajes está a cargo de los propios danzantes, que bien pueden realizar las vestimentas para ellos mismos, o encargarlos con otros danzantes que se dedican a la venta y comercialización de atuendos completos o ciertas piezas que forman parte de los accesorios.

Al tratarse de un grupo cuyo conocimiento de la tradición ha sido compartido de generación en generación, todos o la mayoría de los miembros de la familia saben confeccionar un traje, así como instrumentos y accesorios; en algunos casos entre varias personas se cooperan para ayudar a terminar un mismo conjunto, mientras algunas personas se dedican a recortar, otros a coser, otros a “enchaquirar”, emplumar, hasta completar el atuendo.

Sobre las coreografías, la formación de los danzantes busca crear un círculo en cuyo interior se forman otras líneas o círculos, de tal forma que en el centro se usa para colocar el corazón y como espacio para los danzantes que irán ofreciendo sus danzas. La distribución de estas filas responde a diversas necesidades. La primera es la distinción entre los danzantes de la “*tradición*” y los danzantes de la “*mexicanidad*”; también, se coloca a los nuevos

miembros de frente al *huehuetl* en el extremo contrario del círculo, para que con cada ensayo vean y aprendan las danzas al momento de realizarlas en conjunto.

Del otro lado del círculo junto al *huehuetl*, se localizan los danzantes con mayor tiempo, sin embargo, esta distribución se puede modificar acorde con el espacio disponible para bailar o a la celebración en la que se comparta el círculo con más grupos invitados.



Figura 152. Danzada frente a la Basílica de Zapopan. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 12 de octubre de 2022.



Figura 153. Danzada del Día del Danzante. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 13 de octubre 2022.

5.3 Conquistar con la Palabra

Los Plascencia asistieron a la velación de la fiesta de Santa María Magdalena de Contreras con la Familia Mandujano, en correspondencia, ellos deben asistir a la Romería; estas relaciones y obligaciones, forman parte del trabajo de conquista que se hace así como establecer el compromiso con las Mesas que apoyaron el levantamiento del estandarte de un grupo, en este caso el de los Hermanos Plascencia, por lo tanto, tienen la responsabilidad y obligación de cumplir con las tres Mesas Generales del Bajío.

En el caso de la Mesa General de Querétaro, la cual dio el apoyo para la fundación del grupo de los Hermanos Plascencia, su fiesta patronal corresponde a la celebración de la

Santa Cruz, por lo tanto, como parte de las obligaciones del grupo es imperativa la asistencia a los días que corresponden de velación, danzada y festividad.

En las obligaciones en las que hay una asistencia entre grupos a las respectivas velaciones de las fiestas patronales, el recibimiento entre visitantes y anfitriones se hace mediante de la presentación de estandartes ante el altar de la velación y recibiendo a cada miembro del grupo con el sahumerio, trabajado con la energía y protección de las malinches sahumadoras.



Figura 154. Estandarte de la Mesa de la Virgen de los Ángeles, recibido por las sahumadoras en la velación de la Familia Mandujano en la fiesta patronal de Santa María Magdalena. Fotografía Alejandrina Ulloa C. 23 de julio de 2022.



Figura 155. Capitán General Manuel Rodríguez Colchado. Fotografía: Alejandrina Ulloa C. 23 de julio de 2022.



Figura 156. Pablo Plascencia recibido por las sahumadoras en la velación de la Familia Mandujano en la fiesta patronal de Santa María Magdalena. Fotografía Alejandrina Ulloa C. 23 de julio de 2022.

De la misma manera que los Plascencia han asistido a las festividades tanto de la Familia Mandujano como de la Familia Campos, estos grupos de manera recíproca asistieron a cumplir la obligación en la Romería de la Virgen de Zapopan el 12 de octubre, en la ciudad de Zapopan, en Jalisco.

En palabras del Capitán Daniel Plascencia, el grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, al igual que el grupo Tlaltecuhltli, no se identifica como Danza de Concheros, debido a que no registra dicho nombramiento en la fundación de su danza ni en el nombre del grupo.

A pesar de ello, desde su fundación como grupo todos los hijos del Capitán General “Chendo” †, saben tocar la chiguanda o la concha, afinarla y hacerle reparaciones en caso de sufrir algún daño o deterioro; además, estos instrumentos acompañan la danza en todos los ensayos, velaciones y danzadas de obligación.

5.4 Cuando todo se fusiona, la danza funciona: Romería de Zapopan 2022.

Como ha sido tradición y con mayor júbilo después de dos años sin poder llevar a cabo este magno evento a causa de la pandemia por Covid-19, se llegó la fecha para celebrar la Romería de la Virgen de la Expectación de Zapopan el 12 de octubre de 2022. Danzantes concheros de todas partes de la república e incluso algunos provenientes de fuera, se dieron cita para llegar a formar parte del contingente que escoltó a la virgen durante el regreso a su casa en la Basílica de Nuestra Señora de Zapopan.

En cada uno de los Cuarteles del estado de Jalisco, se reunieron tanto grupos como danzantes foráneos que deseaban formar parte de la procesión que se celebra a lo largo de las calles de la ciudad de Guadalajara hasta llegar al municipio de Zapopan.

Los grupos que forman parte del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, como el caso del Grupo de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhli y el Grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, realizaron su velación en la noche del 11 de octubre donde se prepararon para el inicio del recorrido en la madrugada del día 12.

Con los Hermanos Plascencia, la gente comienza a llegar desde temprano el día 11 para convivir, descansar y tomar algunos alimentos; dentro de un espacio semi abierto que regularmente funge como terraza de eventos, los danzantes poco a poco acomodaron cartones y cobijas para apartar un lugar en donde puedan acostarse por la noche durante los días de su estadía.

Compartieron pláticas, risas y una que otra bebida, se sumaron los danzantes concheros que llegaban al recinto para dar gracias y mostrar su devoción a la Virgen durante la festividad. Cada grupo que ingresaba al lugar, fue recibido entre cantos acompañados por el sonido de las conchas y las sonajas, al tiempo que eran acogidos por las sahumadoras para limpiar a los recién llegados de cualquier energía negativa que pudieron haber arrastrado en su trayecto.

Cabe mencionar que debido a que la Romería es una fiesta organizada por los religiosos franciscanos de Guadalajara, en conjunto con el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, todas las cuestiones de logística, así como los horarios y lugares son establecidos por estas instituciones. Por lo tanto, los danzantes que formaron parte de la procesión debían

adaptarse a los tiempos establecidos, por ello a diferencia de las velaciones en otras festividades, en el caso de los Hermanos Plascencia, la velación duró muy poco, para dar tiempo suficiente a la preparación del atuendo y del traslado de los danzantes.

En punto de la media noche, se dio inicio a la velación bajo el mando del Capitán Daniel Plascencia en compañía de los capitanes generales más longevos de la danza, el Jefe Manuel Rodríguez Colchado y el Jefe Miguel Ángel Pineda. Se hizo el recibimiento de ofrendas como veladoras, dulces, fruta y/o bebidas, posteriormente se otorgaron las palabras, es decir, se hizo una repartición de obligaciones a cumplir por los danzantes en cada una de las etapas que componen el ritual. Tales etapas incluyeron actividades como el encendido de cirios, el llamado de ánimas, el tendido de flores con el que finalmente se visten los bastones con los que se realizaron las limpias para purificar a los danzantes.

Al recibir una limpia con los bastones, la mente comienza a ponerse en blanco, desaparecen los problemas, las preocupaciones y los pensamientos negativos; los sentidos se agudizan, solo se puede sentir cómo la frescura de las flores y su fragancia transmiten calma, paz y tranquilidad a quienes son partícipes de esta purificación, llevándolos a un estadio de serenidad que puede incluso dejar escapar una sonrisa de quien lo experimenta.

Durante el transcurso de la velación, todo el tiempo la energía generada por las alabanzas, la de los danzantes y la de las ánimas, es custodiada y trabajada por las sahumadoras; mujeres generalmente mayores de edad con años de preparación y experiencia en su cargo, así como en el cuidado del sahumerio. No obstante, en la familia Plascencia, recién inició su vida bajo este cargo; una jovencita de 13 años, quien a lo largo de la velación y la festividad en general, siguió paso a paso el trabajo de las energías, en compañía y bajo la enseñanza de las sahumadoras con mayor rango, es decir las teomamas y la sacerdotisa.

12 de Octubre de 2022

Una vez terminadas las etapas o ritos de la velación, los danzantes dieron inicio al cuidadoso proceso de atuendarse, algunos inician por el emplumado de sus copillis, otros más iban colocándose cada una de las piezas de sus vestimentas. Mientras otros tantos ponían especial cuidado en los diseños de la pintura que extendían a lo largo de su cuerpo, es así como con el paso de los minutos, el espacio y las personas comienzan a llenarse de un ánimo colorido, en donde la energía comienza a elevarse, y aquellos guerreros escondidos salen a la luz con sus atuendos de elaborados diseños y numerosos plumajes.

Las calles se inundan con el sonido agitado de las hueseras que acompañan el caminar de cada danzante, las sonajas que comienzan a despertar con el vaivén del trayecto hasta el punto de reunión en donde todos los grupos de Danza comienzan a tomar su lugar listos para iniciar la procesión que acompaña a la Generala de regreso a su casa.

Por la distribución y organización del recorrido, algunos grupos como el de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli tuvieron cita a partir de las dos de la mañana para esperar la salida de la Virgen de la Catedral de Guadalajara. La hora de salida variaba por cada punto desde el cual se integraban los grupos con el avance de la procesión; en el caso del grupo Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, la hora asignada para estar en el punto de partida asignado fue las cinco de la mañana.

²⁷Una vez reunidos en el cruce de Av. De las Américas y calle Jesús García, esperamos atentos ocupar el número en turno asignado por el Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan para integrarse a la procesión. Mientras tanto, la Danza de los Concheros comenzaba a calentar cuerpos y espíritu mientras se formaban el círculo a lo largo del lugar donde por un lapso de dos horas, se convirtió en nuestro punto de espera.

Finalmente, al llegar el turno de la danza para iniciar el recorrido, los tamboreros, comenzaron a calentar los *huehuetl* que dieron ritmo al paso de camino durante todo el trayecto. Los danzantes dieron paso a ejecutar algunos sones en los intervalos de espera en el camino acompañados por el estruendoso sonido de cuatro y en ocasiones hasta cinco *huehuetl* fabricados con láminas y/o barriles de metal con superficie de cuero; los cuales eran tocados por varios jóvenes en su mayoría varones y dos mujeres.

Al frente del contingente se posicionaron dos *atecocollis*, un hombre y una mujer responsables del sonido de su respectivo caracol, quienes con cada soplido abrían el paso para la procesión; en seguida estaban los encargados de portar el fuego, también un hombre y una mujer, con la tarea de siempre mantener encendida la llama que limpia el camino mientras quema la energía negativa, las envidias y aquellas otras energías que puedan causar algún mal.

²⁷ Gracias al recibimiento del Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, tuve la oportunidad de acompañarlos durante los días de celebración y experimentar de cerca la Romería de Zapopan, desde la visión de los danzantes.

Detrás de ellos se encontraban las teomamas y sahumadoras, quienes limpian todo aquello que el fuego ha quemado a lo largo del camino, abriendo paso por detrás de ellas a los lutos por los familiares que dieron presencia a aquellos elementos de la danza que este año trascendieron como ánimas, las cuales a su vez eran resguardadas por los estandartes de todas las palabras que llegaron a cumplir su obligación con los Hermanos Plascencia.

Contamos con la presencia de nueve estandartes provenientes de lugares como Querétaro, Ciudad de México, Magdalena de Contreras, por mencionar algunos; en la calle se abría paso a los más de cien danzantes que animosos compartían su danza por las calles de la ciudad.

A lo largo de todo el trayecto, la peregrinación de danzantes fue acompañada por la multitud de feligreses que también cumplían con el deseo de acompañar a la virgen en su camino a casa; algunos otros únicamente se quedaban como espectadores alrededor de los danzantes, muchos otros regalaron agua o trozos de fruta que pudieran animar, refrescar e hidratar a los participantes de la tradición.

Este recorrido no solamente se trata de acompañar a la virgen peregrina o danzar a través de las calles de la ciudad, muchas de las personas que asisten lo hacen porque responde a una necesidad presente en sus corazones, una intención tanto individual como colectiva en la que el cansancio y el dolor tienen un propósito de agradecimiento, de ofrenda o de devoción; es por ello que se pueden observar a múltiples asistentes que realizan su camino descalzos, así como muchos otros que ingresan al recinto y avanzan de rodillas motivados por el ofrecimiento que guardan en sus corazones.

Debido a una complicación en la ruta del recorrido, nuestro avance sufrió un retraso, por lo que la hora de partida dio inicio a las siete de la mañana. El recorrido duró aproximadamente cuatro horas desde el punto de partida en el que nos encontrábamos (Av. De las Américas y Jesús García) hasta la entrada de la explanada del lado izquierdo de la Basílica, para continuar por la calle Eva Briseño en dirección al lugar de descanso en donde realizamos la espera por la hora acordada para tomar posesión de la explanada inmediata a la entrada principal de la Basílica en la Plaza de las Américas y dar inicio a la danza.

Dicha espera no fue mayor a dos horas, en las que solamente hubo tiempo de descansar ligeramente el cuerpo y consumir alimentos, pues todo el trayecto fue realizado con varias horas acumuladas sin dormir ni comer. Una vez tomada la dirección hacia la explanada donde tocó realizar la danza del día, al llegar al lugar, los encargados del fuego y los sahumerios, iniciaron su trabajo para plantar el corazón, una pequeña ofrenda montada sobre pañuelos rojos, sobre los que se posicionan los sahumerios, el agua, los dulces y demás elementos a ofrendar para realizar la obligación dancística.

La Danza de los Concheros dio inicio y continuó bajo el sol abrazador ante los asombrados espectadores que admiraban los coloridos y llamativos atuendos, así como los complicados y ágiles movimientos que ocurrían frente a sus ojos. Cada una de las danzas que se realizaban en el círculo eran elegidas por las palabras a cargo de las obligaciones durante la velación, por lo tanto, eran quienes otorgaban su “permiso” para que diferentes miembros del círculo tomaran el centro del mismo para compartir su danza al unísono de quienes los rodeaban. Las danzas se realizaron desde la una a seis de la tarde, incluyendo un descanso de aproximadamente veinte minutos que fue otorgado por la Primera Palabra, durante el cual se permitió relajar un poco el cuerpo y refrescarse con aguas de sabor.

Mientras tanto, las sahumeras como parte de su labor acompañaban a los danzantes al brindar los dulces ofrendados durante la velación; también recorrían el círculo con un recipiente con agua la cual vertían con ayuda de una flor en las cabezas que estaban sofocadas por el sol.

Llegada la hora de retirarse, dimos gracias despidiéndonos entre cantos, conchas y sonajas; luego, caminamos de regreso al lugar designado como recinto de descanso felices de haber cumplido con el primer día de la obligación. He de destacar que en cada ocasión que el grupo estaba de regreso en dicho lugar, el Capitán Daniel Plascencia daba la palabra, durante la cual se compartían indicaciones para el grupo, observaciones y uno que otro mensaje sincero detonado por la emoción del momento.

En tanto los danzantes procedían poco a poco a despojarse de sus atuendos, a la par las personas encargadas de la preparación de los alimentos trabajaban arduamente para ofrecer un festín para aquellos desgastados y hambrientos peregrinos, que a su vez reanudaban la convivencia entre los presentes quienes de vez en cuando compartían el gusto de refrescarse con una cerveza o brindar con un trago de tequila hasta que llegó la hora de dormir.

13 de Octubre de 2022

A partir de las ocho de la mañana en punto, los danzantes del grupo Tlaltecuhltli, dirigidos por la Capitana Ma. Del Socorro Landeros, estaban presentes en la entrada de los Arcos de Zapopan, listos para recibir a todos los estandartes y banderas de los grupos danzantes que vinieron a presentar sus danzas durante la Romería.

La intención de dicho recibimiento, fue para darle lugar a cada representante de grupo dentro de la misa dedicada exclusivamente para los danzantes, ya que el día 13 de octubre fue declarado como el Día del Danzante, es decir una fiesta dedicada a todas aquellas personas que ofrecen su tiempo y devoción a esta tradición que acompaña a miles de santos patronos alrededor del país.

Resulta interesante mencionar que, de acuerdo con algunos testimonios, solamente en Zapopan y en el estado de Querétaro son los lugares donde se celebran misas exclusivamente para los danzantes en su respectiva fiesta magna.

En el caso de los Hermanos Plascencia, los representantes encargados de portar cada una de las palabras, se prepararon cuarenta minutos antes de las ocho de la mañana, para levantar sus respectivos estandartes y que fueran sahumeados para uno por uno a formar la fila que se encaminó hacia la basílica de Zapopan cantando a capella diversas alabanzas.

Para la celebración de la misa, la comunidad de danzantes se coloca en el atrio de la iglesia, mientras que los civiles que asisten a la misa, quedan distribuidos entre los espacios de la explanada en la Plaza de las Américas. Finalizada la homilía, de acuerdo con la organización de este segundo día de obligación, los grupos danzantes tomaron diversos espacios para iniciar la danza de la festividad.

El grupo de Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhli, inició su danza inmediatamente después de terminar la misa; por espacio de tres horas sus tambores de madera y cuero resonaron con su danza de Conquista en el atrio del lado izquierdo del templo, mismo lugar que más tarde fue ocupado por la Danza de los Concheros, a cargo del grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia.

Durante la celebración de la danza del grupo Tlaltecuhltli, los sones de conquista eran elegidos por la Capitana del grupo, mientras que los sones aztecas, eran determinados por aquellos que pasaban al centro del círculo a ofrecer su danza, es así como se podía apreciar la variedad de las formaciones con el paso del tiempo. Al igual que en otros grupos, también se hizo el montaje de un corazón de menor tamaño, pero con la misma intención impregnada en su creación.

Para finalizar su danza y dar paso a que el siguiente grupo tomara el espacio, cerraron su tiempo de danza con su ritual para dar gracias hacia los cuatro puntos. Primero ejecutaron la cruz de frente a cada dirección: norte, sur, este y oeste, y después con todo el grupo hincados hacia cada uno de estos puntos mientras la Capitana Socorro hacía el trabajo del sahumero de purificar cada dirección del lugar que les permitió realizar su obligación.

Una vez que la danza llega a su fin, la Capitana procedió a limpiar y “despedir” al estandarte, de manera que se hizo el mismo proceso de santiguar a la manera tradicional de quienes trabajan el sahumero, se persigna, se hacen dos círculos encontrados, se besa el estandarte y se cierra la cortina hecha a medida que protege la imagen de esta palabra.

Para dar inicio a su respectiva obligación durante este día, el Grupo de Danza Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, salió en punto de la una de la tarde listos para formar las filas que partirían camino al atrio de la Basílica; el camino iba encabezado por los estandartes, marcharon en dos filas completamente atuendados, algunos incluso luciendo vestimentas diferentes a las que habían portado el día anterior.

Una vez arribado al lugar, se procedió con la misma dinámica que se observó en los ensayos y las demás obligaciones, es decir, mediante cantos, conchas y sonajas, se hizo el

plantamiento del corazón frente a los *huehuetl* que marcaron el ritmo a la danza, en el que nuevamente hubo como ofrendas agua, flores y dulces, custodiados por los sahumerios y de vez en cuando por las conchas y chiguandas de los danzantes que las dejaban descansar.

Es importante mencionar que, durante este día en medio de las danzas, se otorgó invitación para danzar en el centro del círculo al Jefe Miguel Ángel Pineda, quien a pesar de su edad y la condición de salud que no le permite permanecer mucho tiempo de pie, con ayuda de dos danzantes, realizó una danza en compañía del grupo.

El final de la danza, consistió en el cierre de la obligación con la danza de los estandartes, en donde todas las palabras presentes concluyeron en conjunto al marcar la cruz hacia los cuatro puntos cardinales. Después, con el paso de camino emprenden la ruta de regreso al recinto de reunión para dirigir a los danzantes hacia la etapa final de la obligación del día, el cierre acompañado por cantos y alabanzas, así como el compartir la palabra.

Una vez que los capitanes autorizan la dispersión y descanso de los danzantes, se procede a desmontar estandartes, así como a despojarse de los atuendos para continuar la celebración y convivencia al momento de la cena; avanzada la noche la convivencia se convirtió en un festejo lleno de risas, baile, uno que otro brindis provocador de extender la noche y sin dejar partir o tomar descanso a los anfitriones.

En cada día de celebración dedicada a la Romería de la Virgen de Zapopan, los danzantes Concheros conviven, comparten y disfrutan la danza, aquella tradición que les fue heredada, que la ponen en práctica con orgullo y para la cual, a lo largo del año, se preparan de forma meticulosa para crear sus atuendos, esa vestimenta que los lleva a despertar al guerrero interno que guardan en su corazón.

Este fenómeno de transformación interna y externa permite su interpretación bajo la propuesta acerca de los Planos Sensitivos ²⁸ en la danza; en efecto, desde el *Plano Sensual* los danzantes comienzan a moverse inconscientemente al momento que escuchan el sonido de un *huehuetl* o de las hueseras que suenan rítmicamente a lo lejos, con los acordes de la concha y el llamado del *atecocolli*, por lo que vibran sus corazones el sonido les atrapa y los pies se mueven con voluntad propia.

En el *Plano Expresivo*, los danzantes me han compartido que realizan su danza con el corazón, con aquellos sentimientos que mueven su cuerpo por una necesidad de expresar su alegría, su gratitud, su devoción por las bendiciones que les han sido concedidas. Mientras que, en el *Plano Puramente Musical*, cada danza es una historia rescatada por la herencia de la tradición, un conjunto de movimientos que guardan el significado de la vida de los antiguos mesoamericanos como la “danza guerrera”, la de “conquista” o “la del cazador” y la interpretación de la libertad que sienten con los múltiples giros y saltos en sones como “la paloma”, “conejo”, “cangrejo” o también en la de “águila blanca”.

La alegría fluye dentro del círculo en el momento que los danzantes al unísono, comparten la honestidad de su danza, y una vez que se involucran los atuendos completos: vestimenta, accesorios e instrumentos, ese alter ego del danzante-guerrero surge de lo profundo de cada integrante permitiendo que la adrenalina y la emoción dejen de lado el dolor, el cansancio y las preocupaciones.

²⁸ Como quedó planteada en el Capítulo I, la propuesta del compositor Aaron Copland (2006) en su obra “Cómo escuchar la música”, sostiene que los seres humanos poseemos la capacidad de escuchar la música bajo condiciones personales, apreciándola desde el Plano Sensual, Plano Expresivo y Plano Puramente Musical (Copland, 2006:7, 27).

Por lo tanto, la cultura material de la Danza de los Concheros, es un elemento central dentro de la práctica de esta tradición puesto que la conjunción de todas sus partes es lo que dota de identidad, entendimiento y fuerza tanto a los danzantes, como a la danza misma, permitiendo que esta energía busque ser compartida y transmitida de generación en generación.

Al portar el atuendo, se une el movimiento con el sonido de los instrumentos y la alegría del círculo fluye, da sentido a toda la significación del ritual de la Danza de los Concheros.

CONCLUSIONES

Para hablar sobre la Danza de los Concheros, no se trata simplemente de hacer referencia a los vistosos plumajes que portan en sus *copillis* o a los particulares instrumentos de cuerda por los que popularmente se les otorga el nombre de concheros. Debemos entender esta danza, desde su origen, desde la visión de quienes decidieron luchar por defender sus creencias, y proteger las enseñanzas que les fueron transmitidas.

Esta tradición se considera como un vínculo directo con las creencias que tenían los mesoamericanos por lo que su trascendencia se ha extendido a lo largo de la historia no solamente por sus practicantes si no por cada persona que se ha sentido atraída por la Danza de los Concheros.

La lucha de ideas entre conquistadores y pueblos sometidos, la defensa de su cosmovisión, la resignificación de sus prácticas y la reconfiguración de la identidad, son los principales factores que han influido a través de la historia para que la Danza de los Concheros perviva en la actualidad. Para llegar a esta conclusión, fue necesario entender desde las evidencias más tempranas de la danza que nos fue posible identificar.

En Mesoamérica, desde las primeras expresiones pictográficas del hombre y la mujer en pinturas rupestres, en documentos, en representaciones tridimensionales, se han encontrado muestras de la práctica de las danzas y de la importancia que han tenido en el contexto de sus colectividades. Un ejemplo que esclarece tal importancia es la realidad en la que vivimos, en donde podemos observar que, sin importar el paso del tiempo, las danzas, siguen siendo parte fundamental de la expresión de los seres humanos. Las evidencias arqueológicas e históricas, son indicio de que las danzas han estado presentes, siguen

presentes y continuarán presentes por muchos años o por lo menos hasta que los danzantes lo permitan.

Metodológicamente, hacer uso de las herramientas que nos aportan la antropología, la etnohistoria y la arqueología, nos permite hacer una construcción etnográfica que aborde cada una de estas perspectivas, en la que a través del registro del desarrollo de la danza permitió adentrarnos en la comunidad para observar de cerca cada una de las partes importantes en esta práctica.

Esta construcción etnográfica, nos brinda la oportunidad de crear una visión interpretativa y generar un entendimiento enriquecido de nuestro tema de estudio, desde la aportación de posturas como el caso de la antropología de la danza, que expliquen el significado de los hechos observados, en conjunto con el simbolismo que permea la parafernalia compuesta por la cultura material de la Danza de los Concheros. La perspectiva etnohistórica que ayuda a la recopilación y explicación de los antecedentes históricos para entender la transformación que ha habido desde las evidencias arqueológicas, hasta los materiales que forman parte de la danza hoy en día.

Esta conjunción de posturas dio oportunidad de crear no solo analogías que nos ayuden a comparar elementos creados, adaptados y desechados o sustituidos. Además, nos brindó una forma de entrelazar el pasado con el presente desde la visión tanto de los objetos como de las personas que día con día producen, utilizan y significan dichos objetos a través de los rituales y las celebraciones.

Para ello, fue importante crear un registro cuidadoso de cada uno de los objetos y materiales que portan los danzantes a lo largo de la celebración de sus rituales, en donde, fue

posible identificar los saberes que han sido transmitidos por varias generaciones de danzantes desde que han estado presentes en la memoria social y la tradición oral.

Algunos de los conocimientos que han prevalecido con el paso del tiempo, han sido los diferentes procesos que conlleva la elaboración de la cultura material, es decir, de los elementos que aquí hemos clasificado como vestimenta, accesorios e instrumentos, los cuales son parte de la indumentaria que utilizan los danzantes en sus obligaciones y a partir de la función que adquieren estos elementos al momento de la celebración de los rituales.

La función consiste en dos vertientes: la utilitaria y la simbólica, como hemos visto, la función utilitaria habla en un sentido literal de la palabra, es decir la finalidad con la que fue creada el objeto, la indumentaria (vestimenta y accesorios) para ataviar el cuerpo del danzante, los instrumentos para crear sonidos; en cuanto a la función simbólica, la significación que han expresado los danzantes al experimentar una catarsis del ciudadano común a la representación simbólica de los guerreros mesoamericanos.

Para poder llevar a cabo este análisis, fue necesario tomar un modelo base propuesto por Michael Schiffer, desde la línea de investigación de la etnoarqueología, en donde tomamos el modelo de la cadena conductual del autor, para adaptarlo a las necesidades de investigación, derivándose en dos esquemas que imitan la línea de seguimiento en el periodo de vida de los objetos de Schiffer.

Estos esquemas, se centran en las etapas que observamos en la utilidad de las vestimentas, los accesorios y los instrumentos dividiéndose en dos líneas de observación, la primera, presta atención en la obtención de los materiales, la manufactura de los objetos, el

uso, el mantenimiento, el simbolismo y almacenamiento. Mientras que la segunda línea, responde al seguimiento de producción y simbólico, exclusivo de la decoración.

Por otro lado, en la revisión de las fuentes históricas y arqueológicas aquí presentadas, nos percatamos de la importancia de la danza a través de la historia, ello porque ha sido un elemento de cohesión social. En sus inicios permitía entablar relaciones de alianza entre grupos en la búsqueda por un bien en común como era el caso de los “areítos”, como los llama Fray Bernardino de Sahagún, es decir, las celebraciones vinculadas con un calendario establecido por mesoamericanos, pues las danzas estaban vinculadas tanto con la deidad como con la redistribución de alimentos en cada festividad; la danza fue utilizada como una alabanza a los altos rangos y a los dioses.

La noche antes de la fiesta, velaban las mugeres con la misma que había de morir, y cantaban y danzaban toda la noche. Venida la mañana, aderezabanse todos los sátrapas, y hacían un areyto muy solemne, y todos los que estaban presentes al areyto, tenían en la mano aquellas flores que se llamaban cempoalsochitl: así bailando llevaban muchos cativos al cu, de tlaloc...” (Historia General de las cosas de la Nueva España, segundo libro. Las fiestas fijas. Capítulo 7 tecuilhiutontli.) (Sahagún, :60).

“El día siguiente, todos se aparejavan, para un muy solemne areyto: el qual comenzaban, en las casas reales: aderezavanse, con todos los aderezos, o divisas, o plumajes ricos; que avia en las casas reales: y llevavan en las manos, en lugar de flores, todo genero de tamales, y tortillas, yvan aderezados, con mahiz tostado, que llaman mumuchitl: en lugar de sartales, y guirnaldas. llevavan tambien, bledos colorados, hechos de pluma colorada: y cañas de mahiz, con sus mazorcas. y pasando el medio día, cesavan los ministros del tempo; del areyto: y venian todos los principales, señores, y nobles: y ponianse en orden, delante las casas reales, todos de tres en tres. salia tambien motecuzuma, en la delantera: y llevaba la mmano derecha, al señor tetzcuco: y ala izquierda, al señor de tlacuba...” (Historia General de las cosas de la Nueva España, Segundo Libro. Delas Fiestas Movibles. Capítulo 21 de las cerimonias, y sacrificios, que hazian enel segundo mes....) (Sahagún, :78).

Sobre las danzas del periodo colonial, son un ritual que regenera la percepción del valor, de la agilidad, de la participación de hombres, mujeres, niños y ancianos que continúa

en las tres palabras que han llegado hasta nuestros días: para adaptarse a lo que hoy son las danzas autóctonas regionales.

En el mundo de las danzas autóctonas regionales, se puede encontrar todo tipo de motivaciones para danzar, desde aquellas personas que siguen la tradición por un fervor derivado de la religión católica, también quienes no creen en ningún tipo de imposición de la iglesia y enfocan su fe en la creación del universo por medio de energías y fuerzas sobre naturales a las que no necesitan llamar dios, y quienes buscan arraigar la tradición lo más apegada al testimonio de los antiguos mesoamericanos, pero siempre con un gran respeto a las creencias del otro a pesar de las diferencias.

También hay gente que lleva la práctica de la misma forma como la aprendió, por medio de la reproducción de los saberes de quienes lo antecedieron; a la vez existen danzantes, jefes, capitanes, sahumadoras, muchas personas que interiorizaron un profundo conocimiento desde sus respectivas creencias, de lo que representa cada momento y cada elemento que construye la Danza de los Concheros.

Aunque ya hemos visto que la danza de los concheros no se inclina por una línea religiosa única o definitiva, cada una de las expresiones que se llevan a cabo a manera de ritual, se realizan con la misma importancia de fervor, carácter espiritual y buscando una respuesta divina o de energías superior a la nuestra.

Cabe recordar que la Danza de los Concheros es una tradición que ha trascendido a lo largo del tiempo a través de la transmisión de su historia, de los valores que fueron parte de su fundación; gracias también al legado que se ha ido heredando de una generación a otra y por tanto de unas familias a otras. Las tradiciones, han sido una serie de conocimientos rituales, ancestrales y simbólicos que han pervivido, se han ido adaptado, re-funcionalizado

y resignificado para mantenerse vigentes. Además, han sido una construcción de la identidad que mediante la que se reconoce la comunidad de danzantes concheros pues ha sido una forma de autorreconocimiento y así como de la tradición.

“Unión, conformidad y conquista” son palabras que trascendieron en conjunto con la Danza de los Concheros, pues han sido parte de los valores que impulsaron las acciones de los fundadores, dieron pie al trabajo espiritual, corporal e individual que involucra formar parte de esta danza, de manera que, así como estas tres palabras trabajan en conjunto, los danzantes aplican estos valores en sus vidas diarias como en la comunidad.

En las danzas al igual que en el resto de los ámbitos de la sociedad en la que vivimos y convivimos, existen todo tipo de creencias, prácticas, entendimiento, organizaciones, tradiciones y costumbres; pero eso no cambia la catarsis que experimentan los danzantes una vez que comienzan a portar sus atuendos y dan inicio a la danza.

Esta catarsis, fue posible constatarla mediante el testimonio de quienes forman parte del ritual de la Danza de los Concheros, debido a que los danzantes, manifiestan este proceso que experimentan al momento de realizar tanto su danza, así como en los rituales que acompañan a la tradición; donde el grado de concentración y la adrenalina que produce el movimiento, los lleva a sentir un conjunto de emociones que son interpretadas como un posible estado de ánimo de la entidad a la que veneran.

Con mucho o poco conocimiento, los danzantes entrevistados, sienten una pasión y respeto por lo que hacen, protegen y defienden cual guerreros esta tradición, porque ser danzante es formar parte de una familia, de una comunidad en la que independientemente de las diferencias, de corazón se apoya al compadre o a la comadre que lo requiere. En otras

palabras, danzan porque consciente o inconscientemente están ciertos de que eso los hace responsables de la colectividad y por ello, cumplen a cabalidad con todas sus responsabilidades puesto que la danza regenera lazos de afinidad a pesar de cualquier diferencia. Por lo tanto, las danzas son un ritual de renovación y regeneración de los vínculos sociales.

Declaró Omar: Mantenemos viva la danza como un reflejo de que estábamos presentes, estamos presentes y vamos a estar presentes manteniendo la raíz de nuestro origen, un reflejo de mantener viva nuestra identidad; más allá de todo el mestizaje que se sigue dando día con día, queremos mantener vivo nuestro origen y nuestra esencia.

En cuanto a la mexicanidad y la mexicayotl no es una división causante de barreras entre grupos, ya que en una misma familia y en un mismo grupo conviven danzantes con creencias de ambas líneas de pensamiento, se puede afirmar que, en lugar de dividir y crear diferencias, lleva a complementan las danzas.

En un principio, se consideró que existía una tajante división que marcaba una separación de prácticas entre quienes celebran la mexicanidad y quienes se apegan a la tradición, sin embargo, nos dimos cuenta de que estas posturas tienen una estrecha relación de convivencia, tanto, que muchas de las costumbres de la mexicanidad, han sido adoptadas por la “tradición”. Resulta difícil encontrar grupos “puristas”, es decir, que únicamente celebren con los ritos y simbolismos que les corresponden acorde con cada corriente de pensamiento, esto se debe a que, tanto en grupos de la mexicanidad como en grupos de la tradición, se pueden identificar las semejanzas que comparten entre algunas expresiones verbales, en diversos movimientos, en la indumentaria, entre otras.

La danza va más allá de la diferencia de pensamiento, creencias, rangos y ocupaciones, en la danza todos los participantes son iguales en fervor, en intención, en objetivos espirituales.

La Danza de los Concheros es una tradición bien definida e identificada, por lo que, en la actualidad, debido a la difusión y expansión que ha tenido esta práctica, en Zapopan Jalisco, algunos grupos de danza tradicional indígena implementan el uso de ciertos elementos característicos de los Concheros, que hoy en día son de manejo universal y su empleo responde a un sentido de identidad social de la comunidad de danzantes y no a una muestra reducida o sólo unos cuantos involucrados.

Actualmente el decir “somos concheros” se relaciona directamente con el uso del instrumento y aunque con el paso del tiempo se ha perdido el conocimiento respecto a la producción de este objeto e incluso saber tocarlo, es parte de la influencia contemporánea sobre los grupos que deciden integrarlo como acompañamiento musical. No obstante, no es el único factor distintivo de la tradición Conchera, debido a que el movimiento de aztequización llevó a la modificación de los atuendos tradicionales hacia la creación de una representación que promoviera el sentimiento de identidad; los danzantes reconocen tal sentimiento como herencia de los ancestros que les dejaron esta danza.

Los grupos Danza Azteca de Conquista Tlaltecuhltli y Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia, no se identifican como grupos de Danza de Concheros, sin embargo, reconocen aquellos elementos que forman parte de esta danza y que se incorporan en sus prácticas como parte de la herencia familiar que proviene desde los primeros fundadores de los grupos danzantes del estado de Querétaro, lugar donde manifiestan “es la cuna de las danzas”.

En palabras del Jefe Campos, los danzantes a lo largo de la historia han sido vistos como el estrato social más bajo, como personas ignorantes que eran de lo peor, como aquellos que se dedicaban a los oficios más humildes, motivo por el cual durante muchos años fueron maltratados y discriminados por sus creencias y tradiciones.

Ramón García Ramírez, quien al igual que su familia lleva años en la práctica de la danza, afirma que la mayoría de los danzantes no son profesionistas, son personas que dedican su vida a un oficio dentro de una empresa; motivo por el cual algunas veces se señala a los danzantes como personas ignorantes.

Esta postura no sólo se puede apreciar desde la opinión o los comentarios que tienen muchos espectadores de la danza y que desconocen la práctica a profundidad, entre los propios danzantes, hay quienes reconocen no poseer gran conocimiento de la historia de la tradición. Por lo que, dentro del comportamiento y pensamiento entre la comunidad de danza que hemos entrevistado, existe una autopercepción de humildad desde diferentes ámbitos. Sin embargo, esta humildad a su vez deriva, en un orgullo por ser transmisores de una práctica ancestral. Por lo tanto, la tradición también trasciende desde los valores entre que los depositarios del saber que se reconocen como dignos.

Ser Danzante Conchero, sin duda implica un conjunto de obligaciones y ritos a cumplir, en donde la convivencia, las acciones y los ensayos, permiten establecer la identidad del danzante entre la comunidad ya sea que se trate de un miembro de una familia de tradición o de una persona ajena a la danza que decide formar parte de ella. En este contexto, lo que aquí hemos denominado como cultura material es una fuerte evidencia de lo que representa ser danzante desde diversas perspectivas.

Sobre la cultura material de la Danza de los Concheros, hemos reconocido que, a raíz del desarrollo histórico de su fundación, se hicieron varias distinciones. Podemos apreciar la diferencia entre las Danzantes Concheros que denominaremos “*puros*”, aquellos danzantes que aún mantienen la práctica de esta danza con los atuendos que no permiten dejar descubierta gran parte de la piel; sus indumentarias son el *copilli*, el pectoral, la *nahuilla* o faldilla, y los brazaletes, todo por encima de una camisa de manga larga y un calzón o pantalón de manta, acompañado de los cascabeles o hueseras, así como del instrumento de concha.

La contraparte de esta vestimenta, son los danzantes que utilizan las vestimentas derivadas de la “*aztequización*”, que consisten en: *copillis* de diversos diseños que pueden decorarse con cientos o miles de plumas. Los hombres mayormente utilizan pectoral y *maztla*, mientras que las mujeres en algunas ocasiones portan un pectoral, blusa y faldilla o vestido, esto complementado en ambos casos por corbatillas, brazaletes, cascabeles y las chiguandas o conchas.

La importancia de todos estos elementos materiales, radica en la representación y valores que aportan a quien los porta, pues detonan una transformación de la psique que ocurre en el momento que el danzante cambia de atuendo para realizar sus obligaciones vestido como danzante.

Es decir, que no podemos generalizar o imponer un significado único o universal tanto en el atuendo como en los elementos utilizados en su decoración, debido a que cada motivo responde a una interpretación personal acerca de la representación que tiene para cada danzante el uso de símbolos específicos.

Para hablar sobre los espacios en los que se desarrollan los elementos representativos de la cultura material de esta danza, se considera que en la actualidad no podemos seguir con la idea romantizada de los talleres como lugares específicos y aislados, en donde los artesanos danzantes realizan sus actividades, porque en realidad, actualmente, vivimos en una sociedad que nos exige estar en constante movimiento, generar trabajo de todas las formas posibles para poder obtener los recursos necesarios que exige la sobrevivencia; ello nos lleva a tener que adaptar los espacios cotidianos para realizar múltiples tareas y/o actividades, ya sea con la finalidad de llevar a cabo todos los pendientes debemos cumplir día con día o para hacer mucho más eficiente nuestro tiempo, “hacer que rinda el día”.

Es posible afirmar pensar que en el pasado las áreas de actividad para la elaboración de ropas y trajes fueron igualmente multifuncionales; incluidas otras actividades como la elaboración de ornamentos y cuentas.

Hoy en día, una cocina se adapta como área de estudio, un dormitorio en un espacio de consultas, o el mostrador de una tienda, puede convertirse en un espacio adecuado a manera de taller para elaborar un atuendo. Este proceso de adaptación, refuncionalización y resignificación ocurre de la misma forma en el caso de los espacios utilizados para la el ritual de la danza, en donde el atrio de una iglesia, la sección de una calle o el quiosco de un parque, se convierten en el escenario de ensayo y celebración de la danza tradicional indígena y una cochera en un altar para la velación.

Por lo tanto, cualquier espacio puede sacralizarse con el acto de la danza y con su objetivo. De manera que, es posible pensar que, en Mesoamérica, las plazas abiertas y públicas de innumerables sitios arqueológicos fueron espacios de celebración de danzas y areitos.

En la actualidad, los espacios en los que se desarrolla la danza, no son exclusivos de su celebración debido a que como ya mencionamos, son espacios involucrados en la vida cotidiana de la sociedad. Empero, los espacios sagrados, adquieren este carácter a partir de la gente y las acciones que son celebradas en cada lugar con dicha intención espiritual. Por lo tanto, los espacios simbólicos, se trasladan junto con quienes los trabajan.

La arqueología dedica atención a la cultura material que podemos identificar como objetos tangibles, ya sea que se traten de contextos cotidianos, domésticos, públicos o monumentales, pero se deja de lado las relaciones que se derivan de la creación y uso de dicha cultura; mientras que en la antropología es posible prestar mayor atención a estas relaciones, pues busca entender cómo se desarrolla la interacción social en función de los objetos.

La propuesta de esta investigación ha buscado crear una amalgama entre ambos conceptos importantes tanto para la Arqueología como para la Antropología, en donde a través de la cultura material se investiga no solamente la historia detrás de los objetos y su pervivencia, sino también la historia de los grupos danzantes, así como la transformación de la tradición a través de las relaciones con los objetos y las personas, así como la importancia y significados que se han modificado y aquellos que prevalecen alrededor de esta materialidad.

Por su parte la investigación etnográfica, en específico realizada desde la observación participante, nos ha permitido entender la cultura material en un contexto de significación más allá de la construcción del objeto en sí. De manera que, cuando en contextos arqueológicos se encuentren instrumentos musicales, cascabeles, huesos o cualquier tipo de ornamento diseñado a manera de joyería o incluso como aplicaciones para la ropa, debemos

dejar espacio para pensar en la parafernalia de la danza y no observarlos como objetos aislados.

Por ello, el objetivo de hacer una revisión en la construcción y ciclo de vida de cada uno de los objetos que forman parte de la cultura material de la Danza de los Concheros, nos ayudó a comprender la importancia de los objetos, de las personas que se dedican a su fabricación, y nos permitió entender cómo ven el mundo a partir de la representación simbólica que otorgan a la parafernalia de la danza, desde su creación hasta el momento de su “puesta en escena”.

La investigación etnográfica brinda la oportunidad de entender un ámbito desconocido, uno que no se puede entender a partir solamente de las condiciones físicas de los objetos que estamos observando; permite inferir elementos de los fenómenos sociales más allá de la denominación “ritual” o “simbólica”; por lo tanto, la conjunción de la perspectiva de la antropología de la danza con la etnografía, deja ver *cómo* se construye lo simbólico y la función del ritual en el caso bajo estudio.

Ahora, acerca de la perspectiva heurística de esta investigación, la expectativa es que los resultados obtenidos conformen un acervo de información en el que se evidencie precisamente la manera en que se concatena la cultura material con el contenido simbólico que se le asigna socialmente, y cómo cada objeto y su reconocimiento simbólico se articulan con el ritual de la danza. En este sentido, este acervo resulta útil desde la observación etnoarqueológica en virtud de que puede ser la base para la formulación de hipótesis, para la propuesta de modelos explicativos y para el apoyo de teorías con orientación arqueológica, como propone Susan Kent (1987).

En el mismo tenor, la cadena conductual propuesta por Michael Schiffer fue fundamental para el análisis de la cultura material vinculada con la danza, en particular la Danza de los Concheros. Retomarla, permitió entender a cabalidad desde la selección de las materias primas hasta el final de la vida útil de cada elemento que participa en este ritual, lo que llevó asimismo a entender y vincular el simbolismo con el que se usan, se transmiten, se conservan, se almacenan o se destruyen dichos elementos.

La cultura material aquí estudiada, pasó por el mismo proceso de análisis que el de un material arqueológico en el que se examinan las características físicas del material; se estudió el tipo de materia prima, se identificaron las dimensiones, el tipo de técnica con el que fue elaborado, la función del objeto, el simbolismo que se le asigna antes, durante y después del ritual, el proceso de mantenimiento o reciclaje y finalmente la etapa de deshecho.

Al tratarse de objetos inmersos en diversos rituales, su función se identifica en dos vertientes: la utilitaria y la simbólica. La utilitaria se entiende en un sentido literal de la palabra, es decir la finalidad con la que fue creada el objeto; por ejemplo, la indumentaria (vestimenta y accesorios) para ataviar el cuerpo del danzante, los instrumentos para crear sonidos. En cuanto a la función simbólica, la significación que han expresado los danzantes al experimentar una catarsis en la que hunden una vez que se porta el atuendo, un ciudadano común se convierte en la representación simbólica de los guerreros mesoamericanos.

En consecuencia, el trabajo etnográfico se vuelve una herramienta útil y necesaria para la investigación etnoarqueológica, dado que reitero, permite ofrecer un acervo de información a partir del cual, es posible derivar hipótesis que se enfoquen en entender el rol del ritual de la danza en el pasado antiguo. A través de una hipótesis, podemos someter a estudio materiales del presente, objetos cotidianos que son importantes para los rituales en la actualidad y que sabemos un día pasaran a formar parte del contexto arqueológico,

adelantándonos a la labor de crear un registro que nos permita obtener la información de la cultura material del testimonio directo de quienes las elaboran y utilizan.

Como investigadores, debemos sumergirnos en los datos contextuales para revivir el pasado mediante la experiencia personal, con la finalidad de entender el desarrollo de las prácticas y las relaciones desde la esencia que motiva su creación, en este caso la cultura material. Es decir que, los contextos de uso de ciertas prácticas no se pueden derivar solamente de los objetos arqueológicos. Es en este punto, donde la presente investigación, cobra relevancia en virtud de que nos ha permitido recuperar y construir contextos del ámbito simbólico, de lo ideológico y del cosmogónico para dar seguimiento al valor trascendental de la tradición, la reproducción de los rituales y la importancia que adquieren como procesos de interacción social pues nos permiten crear lazos de cohesión e identidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aerts, D., Apostel, Lilith, B. Moor, Staf. Hellemans, Maex, Edel

Van Belle, H. y Jan Van Der Veken

2007 World Views: From Fragmentation to Integration. Documento electrónico, disponible en: <http://pespmc1.vub.ac.be/clea/reports/worldviewsbook.html>

Acosta Ruiz, Marco Antonio

2010 Etnoarqueología de la Producción del Maque en Michoacán. Tesis de Maestría en Arqueología. El Colegio de Michoacán, A.C.

Appadurai, Arjun

1986 The Social Life of Things. Commodities in cultural perspective, Cambridge, Cambridge University Press.

Arroyo Ortega, Adriana

(s.f.) *Cuerpo: Aproximaciones danzantes, puntos de reflexión y resistencia desde la narrativa de una joven Emberá*. En N. Garita, M. Larrondo, C. Ponce , V. Manzano, L. Leibe, B. Roque López, M. D'Alessandro, *Activismos feministas jóvenes*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvt6rkfs.11>.

Axtell, James

1978 *The Ethnohistory of Early America: A Review Essay*. The William and Mary Quarterly , Jan., 1978, Vol. 35, No. 1 (Jan., 1978):110-144.

Barfield, Thomas

2000 *Diccionario de Antropología Siglo XXI*, México: 545, 652.

Barjau Martínez, Luis

2002 *LA ETNOHISTORIA: reflexiones y acotaciones en torno a su definición*.

Bayardo Casillas, María Guadalupe

- 2007 *Mitotiliztli. Terapia para el cuerpo y el alma: DANZA MEXICANA PREHISPÁNICA*. Guadalajara, Jalisco, México: Talleres de Castro Impresores S.A. de C.V.

Bech, Julio Amador

- 2009 *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación: Una aproximación desde la antropología simbólica*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales: 13-17.

Benveniste, Émile

- 1947 "Le jeu comme structure". *Deucalion* 2. En Llorente Sanz, Jaime "La experiencia entre el rito y el juego". Hipo 3, 2015, pp. 28-34 www.hipo-tesis.eu

Binford, Lewis Roberts

- 1962 "Archaeology as Anthropology" *American Antiquity*.

Boehm, Brigitte

- 2000 *El Péndulo Interdisciplinario. Arqueología, Etnohistoria y Anexas*. Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad, vol. XXI, núm. 82. Zamora, México.

Bonet, Eulàlia

- 2016 *Sincretismo: un término para un concepto, no dos*. CLT, Universitat Autònoma de Barcelona, VERBA, ISSN 0210-377X, 2016, vol. 43: 405-414.

Bonfiglioli, Carlo, y Jáuregui, Jesús

- 1996 *Introducción: El complejo dancístico-teatral de la Conquista*. En Carlo Bonfiglioli, y Jesús Jáuregui, *Las Danzas de Conquista I*. México Contemporáneo. México: CONACULTA/Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre

1982 “Les rites comme actes d'institution”, Actes de la recherche en sciences sociales.

Cabeza de Vaca, Alvar Núñez

2000 “Naufragios”, documento electrónico disponible [página web] en [https://www.elaleph.com/libro/Naufragios-de-Alvar-Nunez-Cabeza-de-Vaca/786/], consultado en Junio del 2021.

Cervantes de Salazar, Francisco

1971 Crónica de la Nueva España, documento electrónico disponible [página web] en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cronica-de-la-nueva-espana--0/html/29922ac8-e981-4372-adcc-8c3c6643fdaa_1.htm#21], consultado en Junio del 2021.

Copland, Aaron

2006 Cómo escuchar música. México: Fondo de Cultura Económica. Octava reimpresión.: 7, 27-34.

Dallal, Alberto

2007 *Los Elementos de la Danza*. México, D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.

David, Nicholas y Kramer, Carol

2001 *Ethnoarchaeology in Action*. Cambridge University Press, Cambridge.

De la Mota Padilla, Lic. D. Matías

1870 Historia de la Conquista de la Provincia de la Nueva Galicia. México, Imprenta del Gobierno en Palacio a cargo de José María Sandoval. Digitalizado por la Universidad de Toronto 2011.

De la Torre, Renée

- 2008 *La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca*. En Raíces en movimiento: prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales. Coord. Argyriadis, De la Torre, Gutiérrez Zúñiga, Aguilar Ros. Zapopan, Jalisco, México: El Colegio de Jalisco Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente Institut de Recherche pour le D'veloppement Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

De la Torre, Renée

- 2012 *Las danzas aztecas de la nueva era*. Estudio de caso en Guadalajara. Cuicuilco: 145-170.

Douglas, Mary

- 1978 *Capítulo 5: Los dos cuerpos*. En Símbolos naturales: Exploraciones en cosmología: 89-93. Madrid: Alianza Editorial.

Dragicevic, Ivana

- 2009 “*El estudio del espacio social desde la perspectiva etnoarqueológica*” en RAMPAS, 11:1-286. Universidad Autónoma de Barcelona.

Durkheim, Émile

- 1912 *Les Formes élémentaires de la vie religieuse: le systeme totémique en Australie*, Parls, Félix Alean. Edición en español: *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Escalante Gonzalbo, Pablo

- 2021 *Religiosidad mesoamericana y cristianismo en el siglo XVI: lenguajes visuales, lírica guerrera y liturgia*. Korpus 21 revista de historia y ciencias sociales, vol. I, núm. 1, 2021: 61-80.

Fournier, Patricia

- 1982 *Lo social y lo material en arqueología: algunos conceptos y correlatos relevantes* en Boletín de Antropología Americana. No. 26 : 25-31.

Gamio Martínez, Manuel

1916 Forjando Patria. Ediciones Porrúa. México.

Goggin, John M., y Sturtevant, William Curtis

1964 The Calusa: A Stratified, Nonagricultural Society (with Notes on Sibling Marriage). In Ward H. Goodenough, editor, Explorations in Cultural Anthropology: Essays in Honor of George Peter Murdock:179-219. New York: McGraw-Hill Book Company.

Gómez de Silva, Guido

2001 *Diccionario breve de mexicanismos*. Fondo de Cultura Económica, México.

Gómez Sánchez, David, Escamilla, Sergio Paulino y Ávila Nájera, Dulce María

2023 *Del mito a la conservación del armadillo en la región otomí-mazahua*. En Anales de Antropología. Enero-junio. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Estado de México:115-122.

González Rubial, Alfredo

2003 *La experiencia del otro: una experiencia a la etnoarqueología*. Madrid, España: Ediciones Akal S.A.

González Torres, Yolotl

2005 *Danza tu palabra - La Danza de los Concheros*. Ciudad de México.

González, Anáhuac

1996 *VII. LOS CONCHEROS LA (RE) CONQUISTA DE MÉXICO*.

En Jesús Jáuregui, y Carlo Bonfiglioli, LAZ DANZAS DE CONQUISTA I. México Contemporáneo. Vol. Tomo I: 207-224. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Guber, Rosana

2011 La etnografía: método, campo y reflexividad. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Han, Byung-Chull

2019 La desaparición de los rituales. Una topología del presente.

Traducción al español 2020, Herder Editorial, S. L., Barcelona.

Hanna Lynne, Judith

1985 "Dance and Religion" en The Encyclopedia of Religion, vol. IV, Mircea Eliade (ed.), Nueva York, Mc Millan. Herskovits, Melville.: 203-212.

Harris, Marvin

1983 Introducción a la Antropología General. Cuarta edición. Alianza Editorial. Universidad de Texas.

Herrejón Peredo, Carlos

1994 Tradición. Esbozo de algunos conceptos. El Colegio de Michoacán.: 1-16.

2006 *Patrimonio Cultural*, en el Primer Congreso Estatal de Cultura: Legislación y Políticas Culturales. Morelia, Michoacán.

Herskovits, Melville

1948 *Man and His Work: The Science of Cultural Anthropology*. New York: Alfred A. Knopf.

Hicks, Dan y Mary C. Beaudry

2010 Introducción. Material Culture Studies: A Reactionary View. En The Oxford Handbook of Material culture Studies, editado por Dan Hicks y Mary C. Beaudry. Oxford University Press, Oxford.

Hodder, Ian

1982 Símbolos en acción: estudios etnoarqueológicos de la cultura material. Cambridge University Press, Cambridge.

Jáuregui, Jesús

1997 “*El concepto de plegaria musical y dancística*” en Revista Alteridades, núm. 7: 69-82.

Jakobson, Roman

1976 *El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación*, en Nuevos ensayos de lingüística general. Siglo XXI. México, 1976 (1971): 97-110.

Kolb, Charles C.

1989 Ceramic Ecology in Retrospect: A Critical Review of Methodology and Results. In Ceramic Ecology, 1988: Current Research on Ceramic Materials, edited by Charles C. Kolb: 261–375. BAR International Series 513. British Archaeologica Reports, Oxford.

Kroeber, Alfred Luis y Kluckhohn, Clyde

1952 Culture: Acritical review of concepts and definitions. Nueva York, Vintage.

Lane, Paul J.

- 1994 (The temporal structuring of settlement space among the Dogon of Mali: an ethnoarchaeological study», en M. Parker Pearson y C. Richards (eds.): 196-216.

Lévi-Strauss, Claude

- 1967 Les structures diélementaires de la parenté. Mouton. Paris-La Haye.

Longacre, William

- 1991 Ceramic ethnoarchaeology, Tucson, University of Arizona Press.

López Austin, Alfredo

- 1996 Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Antropológicas.

Macías Moranchel, Rosa María

- 2007 “La danza entre los habitantes de los pueblos originarios de la Ciudad de México” en Los pueblos originarios de la Ciudad de México: Atlas Etnográfico. Coord. Teresa Mora Vázquez, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Martí, Samuel

- 1961 *Canto, Danza y música precortesianos*. México- Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Martínez Marín, Carlos

- 1976 *La etnohistoria: un intento de explicación*. En Anales de Antropología: 161-182.

Martí Carvajal, Armando J.

- 2013 *Historia, Antropología y Etnohistoria: Una Relación Entrecortada*.

Revista de la Asociación de Estudiantes Graduados de Historia: 1-9.

Martínez, Rogelio y Reynoso, Alfonso

- 2018 *“La Romería de Zapopan tradición que sobrevive al embate guadalupano”*
en International Journal of Scientific Management and Tourism, 4-1: 437.

Mauss, Marcel

- 1971 *Sociología y Antropología*, editada por Presses Universitaires de France,
Paris. Editorial Tecnos, S. A. Traducción de la 4.a edición francesa por Teresa
Rubio de Martin Retortillo: 138-414.

Marzal, Manuel

- 2016 Historia de la Antropología. Volumen I: Antropología indigenista. Quito
Ecuador. Ediciones Abya-Yala, en coedición con Universidad Politécnica Salesiana.
Primera edición: 1998. Séptima edición 2016.

Melgar Bao, Ricardo

- 2001 *El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner*. Estudios
Antropología: 7-21.

Moreno-Altamirano, Laura

- 2010 *Enfermedad, cuerpo y corporeidad: Una mirada antropológica*. Historia y
Filosofía de la Medicina: 150-155.

Moedano, Navarro

- 1972 “Los Hermanos de la Santa Cuenta, un culto de crisis de origen chichimeca”,
en Jaime Litvak y Noemí Castillo (eds.), *Religión en Mesoamérica*, XII Mesa
Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología. México: Sociedad Mexicana de
Antropología.

Muriá, José María

- 2010 *Historia de México*. coord. Gisela von Wobeser, México, FCE, SEP, Academia Mexicana de Historia.
- Murra, John V.
- 1976 American Anthropology, the Early Years. In John V. Murra, editor, American Anthropology: The Early Years. Proceedings of the American Ethnological Society, 1974: 3-7. St. Paul, Minnesota: West Publishing Co.
- Nolasco Ramírez, Rafael
- (s.f.) *La Danza Conchera*: 1-12.
- Novack, Cynthia J.
- 1998 "Ritual and dance". En International Encyclopedia of Dance. Volume 5. Selma Jeanne Cohen (ed.). New York: Oxford University Press, pp. 354-357.
- Ogaz Sánchez, Claudia
- 2005 Tesis. *La danza de los Concheros: Testimonio de una identidad. Reportaje*. México, D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Orvañanos Busto, Genoveva y Bárcenas Casas, Juan José
- 1992 "*La Tradición de la Danza de los Concheros*", en Viramontes, Carlos (coord.), en Historia y actualidad de los grupos indígenas del estado de Querétaro, México, INAH, Conaculta, Gobierno del Estado de Querétaro: 118-130.
- Prown David, Jules
- 1995 *Material/Culture: Can the Farmer and the Cowman Still Be Friends?*. En W D. Kingery (ed.): 19-27.
- Questa Rebolledo, Alessandro
- 2020 Danzas y adivinación: una antropología masewal en la Sierra Norte de Puebla, México. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México: 293-328.

Ramos, Alejandra

- 2016 *Etnohistoria(S): Contextos de Emergencia y Vigencia Discutida*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XLI (1), enero-junio 2016: 15-34.

Richardson, Miles

- 1974 *Images, Objects, and the Human Story*, en: Richardson, Miles (ed.), *The Human Mirror*, pp. 3 - 14, Louisiana State University Press, Baton Rouge.

Rodríguez Lorenzo, Miguel Ángel

- 2000 *Etnohistoria: ¿La ciencia de la diversidad cultural?. Exploración a cerca de la constitución del término y desarrollo de su teoría y método*. Boletín Antropológico: 5-28.

Rojas Rabiela, Teresa

- 1995 “*Pedro Carrasco y la etnología*” en *Antropología e Interdisciplina*. Editores Mario Humberto Ruz, Julieta Aréchiga V. XXIII Mesa Redonda Homenaje a Pedro Carrasco. Sociedad Mexicana de Antropología: 42-48.

Rostas, Susana

- 2021 *From church to pyramid: Neo-indianism and the changing ethos of the concheros dance*. Ciencias Sociales y Religión. Campinas: 1-26.

Runciman, Walter G.

- 1983 *A Treatise on Social Theory. Volume I The Methodology of Social Theory*. Cambridge, Cambridge University Press.

Salazar, Adolfo

- 1991 *La Danza y el Ballet*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Santamaría, Daniel J.

1985 *La historia, la etnohistoria y una sugerencia de los antropólogos*. Desarrollo Económico. Vol. 25, No. 99 (Oct. - Dec., 1985): 465-472.

Sarmiento Ramírez, Ismael

2007 *Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico*. En Anales del Museo de América. Vol. 15: 217-236.

Schiffer, Michael

1978 *Modern Material Culture, The Archaeology of Us*. New York: ACADEMIC PRESS, INC.

Segalen, Martine

1998 Ritos y rituales contemporáneos. Traducción por Alicia Martorell Linares, (2005) "*Rites et rituels contemporains*" Martine Segalen "*Ritos y rituales contemporáneos*". El libro de bolsillo Antropología. Alianza Editorial, S.A. Madrid.

Solares Altamirano, Blanca

2011 *Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales.

Sturtevant, William Curtis

1966 Anthropology, History, and Ethnohistory. Ethnohistory, 11: 1-51. Amherst N. Y.

Teisenhoffer, Viola

2008 *De la "Nebulosa Místico-Esotérica" al circuito alternativo Miradas cruzadas sobre el new age y los nuevos movimientos religiosos*. En Raíces en Movimiento: Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales. Coord. Argyriadis, De la Torre, Gutiérrez Zúñiga, Aguilar Ros. Zapopan, Jalisco, México: El Colegio de Jalisco Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente Institut de Recherche pour le Développement Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines.

Troncoso de la Fuente, Rosa

- 1999 *Fuentes orales: creación e interpretación*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Turner, Víctor
- 1967 *“los símbolos en el ritual ndembu”*. En *El Proceso Ritual. Estructura y antiestructura*. Versión castellana Editorial Taurus. “The Ritual Process. Structure and Anti-Structure”, 1995. Nueva York: 21.
- Van Gennep, Arnold
- 1909 *Les Rites de passage*, París, Émile Nourry. Edición en español: *Los ritos de paso*, traducción de Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1986.
- William, Merrill
- (s.f.) *SMITHSONIAN CONTRIBUTIONS TO ANTHROPOLOGY*, N. 44: 11-33.
William L. Merrill, Department of Anthropology, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution, Washington, D.C., USA.
- Williams, Eduardo
- 2005 *Etnoarqueología: El contexto dinámico de la cultura material a través del tiempo*. Zamora, Michoacán, México: D.R. El Colegio de Michoacán, A.C.
- 2023 *Pots, pans and people*.: 112-118. En
https://www.academia.edu/86804471/Pots_Pans_and_People_Chapter_II
- Wilson, Mónica
- 1954 *Nyakyusa ritual and symbolism*. En *American Anthropologist*, vol. 56, No. 2
- Wright, Pablo & Ceriani Cernadas, Cesar
- 2007 *Antropología Simbólica: Pasado y Presente*. Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII: 319-348.
- Zamarripa Castañeda, Rafael
- 2001 *Trajes de Danza Mexicana* En R. Zamarripa Castañeda, Colima, México: Universidad de Colima: 312-315.

A QUIENES MÁS AGRADECER

Ma. del Socorro Landeros

Beatriz Quirino

Enrique

Miguel Ángel Ramos González

Daniel Plascencia Delgado

Marisela Plascencia Delgado

Jorge Plascencia Delgado

Pablo Plascencia Delgado

Adrián Plascencia Delgado

Jorge Alejandro Plascencia

Martín Anaya Mendoza

Ramón García Ramírez

Manuel Rodríguez Colchado

Tlalok Tsontekatl Weyi Ramírez

“Lulús, la bombona”

Laura García Sandoval e hijos

“Lupillo tamborero”

Abraham Endoqui

Edgar Omar Ugalde Rodríguez

Alejandro Rodríguez Loyola

Mauricio Mandujano

José Mandujano

Jorge Mandujano

“El Güero” Pineda D.E.P.

Alejandro Flores

Marco Antonio Pulido

Diego Álvarez

Carlos Raúl “Charly”

“Tadeuki”

Francisco Mendiola Galván

Eduardo Ladrón de Guevara Ureña

Marco Antonio Acosta Ruiz

Otto Schondube Baumbag D.E.P.

Gracias a todos por brindarme su tiempo, apoyo, conocimiento, y ser parte de este trabajo.
