

01036



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA DANZA DE LOS CONCHEROS:
UN CASO DE ELABORACIÓN ACTUAL

TESINA

QUE PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA:
ESPECIALIDAD EN
HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
ELSA LAURA OGAZ SÁNCHEZ



FILOSOFÍA
Y LETRAS
UNAM



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

AGRADECIMIENTOS

**A los sinodales del Jurado por sus
valiosas aportaciones y comentarios:**

Dra. Dúrdica Ségota Tomac

Mtro. Esteban A. Calderón Argomedo

Mtra. Leticia Staines Cicero

Mtro. Erik Velásquez García

**Mi más sincero agradecimiento a
la Mtra. Emilie Carreón Blaine por
su dirección, paciencia y apoyo en la
elaboración de esta Tesina.**

**A la U. N. A. M.
Al Instituto de Investigaciones
Estéticas
A la Facultad de Filosofía y Letras
A mis papás Héctor y Esmeralda
A mis hermanas Claudia y Jessica**

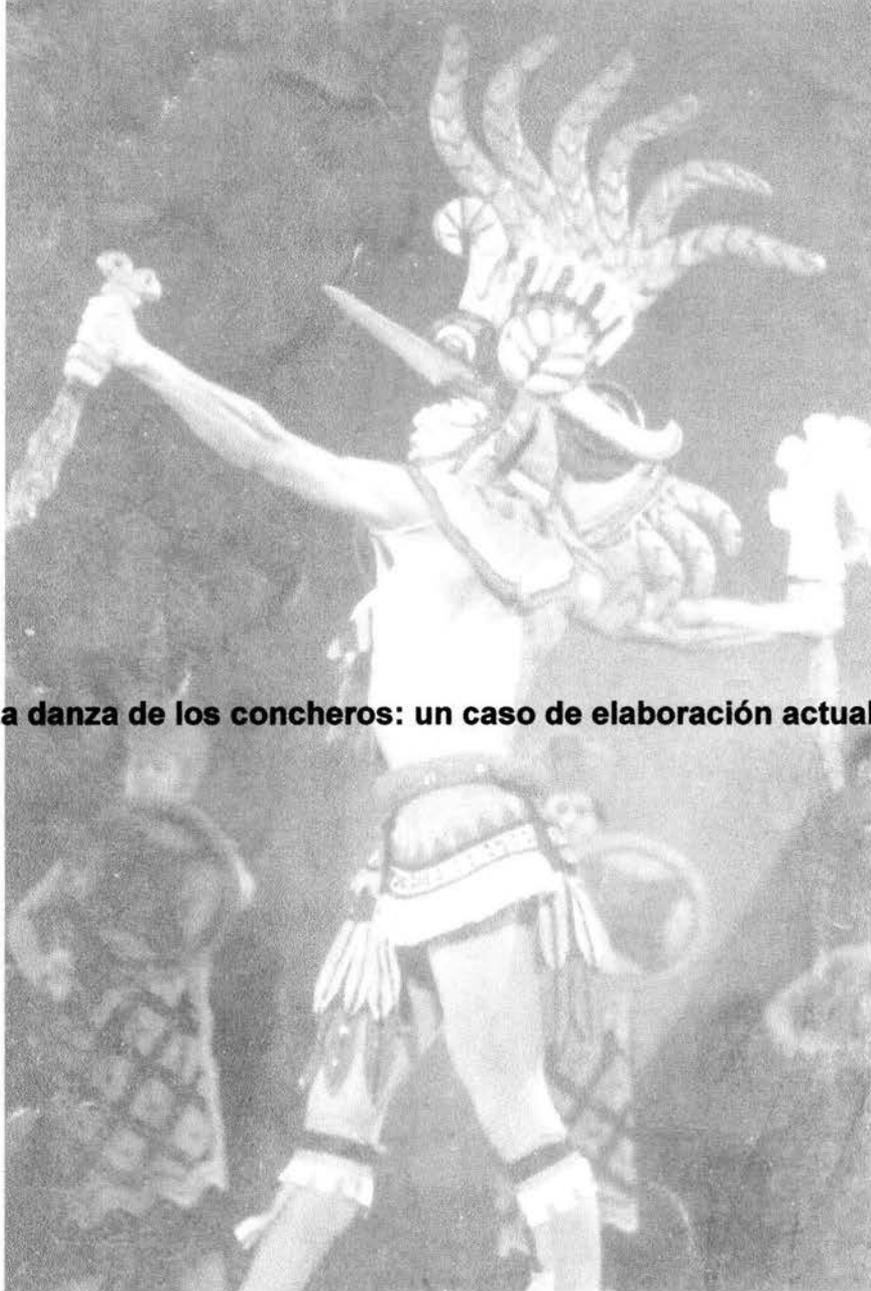
Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Elsa Laura Ogaz

Sánchez

FECHA: 6 Agosto 2004

FIRMA: [Firma]



La danza de los concheros: un caso de elaboración actual

ÍNDICE

Introducción	6
Objetivos	8
Propuestas a la introducción.....	8

Capítulo I

1.1	Qué es la danza – una definición.....	11
1.2	La danza de los concheros a la luz de la danza Prehispánica. Dificultades para su estudio.....	12
1.3	Revisión historiográfica (ver apéndice)	13
	- Danza prehispánica.....	14
	- Música y danza prehispánica.....	16
	- Transición de la danza prehispánica y concheros - Los cronistas de los siglos XVI y XVII-	18
1.4	Los concheros: estudios	25
1.5	La entrevista – preguntas a los concheros	30
1.6	Las respuestas de los concheros.....	32
	Imágenes capítulo I.....	40

Capítulo II

El fenómeno de los concheros

2.1	Inicios	44
2.2	Los tipos de danza de los concheros	47
	- Danza de nagüilla.....	49
	- Danza azteca	50
	- Danza azteca – chichimeca	50
	- Significado – función	51
2.3	Las danzas en el centro del ombligo del mundo. Distrito Federal	
	- La organización.....	53
	- Los integrantes.	53
	- Las mujeres.	54
	- Los hombres	55
	- Ser mexicano, un componente importante en su organización política y ceremonial	55
	- Imágenes capítulo II	58

Capítulo III

3.1	La danza azteca – chichimeca	
	- El registro fotográfico	60
	- El registro videográfico	60
	- El cuerpo – rostro	61

- El vestuario	62
- Los instrumentos	65
3.2 El baile de Tonatiuh, la danza de la tierra	
- Espacio – tiempo	72
- El círculo	74
- Inicio de la danza (preparativos)	76
- La música	78
- El movimiento	78
- Los pasos	79
- Imágenes capítulo III.....	82
Capítulo IV	
4.1 Interpretación del baile Tonatiuh, una propuesta	101
Imágenes capítulo IV.....	104
Capítulo V	
Conclusiones.....	106
Apéndice	
I. Descripción danza prehispánica – fiestas religiosas Sahagún	
.....	114
II. Glosario	119
Bibliografía.....	123

Introducción

El presente trabajo de investigación ofrece un acercamiento al conocimiento de una danza en particular dentro del repertorio de la danza azteca – chichimeca, variante de la danza de los concheros, con una visión contemporánea. Por un lado, incluye una revisión historiográfica de estudiosos del tema y sus textos. Por el otro, se registran el discurso y los manifiestos de los concheros mismos, indispensable punto de vista ya que son quienes viven y transmiten su quehacer dancístico día con día. Por último, se maneja una descripción de los elementos que toman forma dentro de su danza. Y a través de imágenes en fotografía y video, se dan a conocer cada uno de ellos, para contrastarlos con aquellos característicos de las danzas prehispánicas.

La investigación tiene como zona de estudio al Distrito Federal, siendo el Zócalo de la Ciudad de México el área específica de trabajo. Se tomó como sujeto de estudio a tres grupos de la danza de los concheros que cumplieran con dos características principales: 1) ser grupos originarios del Distrito Federal cuyo tipo de danza cayera dentro de la variante azteca – chichimeca y 2) ser agrupaciones que dentro de su repertorio dancístico, presentaran el baile de Tonatiuh, punto central de la investigación.

Con ello, la finalidad de este trabajo de investigación es contribuir a tomar conciencia de la problemática de las cuestiones que se generan al no ver a este tipo de danza como un caso de elaboración moderno y ante la necesidad de generar polémica en torno a que, en efecto, no se trata de una danza prehispánica, como por lo general se maneja. Es válido sobre todo para un arte como este, que es efímero, que plantea interrogantes y controversias, sorpresas y malentendidos. En este sentido, a través de un análisis descriptivo y el planteamiento de una posible interpretación a una de sus danzas en particular – la de Tonatiuh -, pretendo mostrar que los danzantes concheros actúan como

interpretes de la visión de sus danzas y de las danzas prehispánicas que elaboraron los estudiosos actuales.

De esta manera la tesina se compone de cinco capítulos. La primera parte expone a través de la introducción, el planteamiento y objetivos de la investigación, que involucra especificar qué es lo que se buscó con dicho trabajo y la manera en cómo se llevó a cabo. Asimismo se manejan propuestas acerca del estudio y análisis de la danza de los concheros. El primer capítulo implicó una revisión y compilación de textos escritos por estudiosos del tema, tanto de la danza prehispánica como de la danza de los concheros. Teniendo como principal fuente de información la entrevista realizada a los tres grupos de concheros con los que trabajé, con la finalidad de construir un marco histórico en el cual se fundamente dicho trabajo. El segundo, maneja la información relativa al origen y desarrollo de la danza de los concheros tomando en cuenta sus inicios a partir del siglo XVI, con sus posibles fragmentaciones y cambios. Por otro lado, también se presentan las variantes que se manejan dentro de esta danza y su organización particularmente en el Distrito Federal. En el capítulo tercero, se centra la investigación en una de las versiones de dicha danza, la danza azteca – chichimeca. De esta manera se realiza un análisis visual y descriptivo de los componentes de esta variante, los cuales dan pie a la descripción de un baile en particular, la danza Tonatiuh. En el cuarto capítulo queda centrada la atención en dicho baile, del cual se propone una interpretación. Finalmente el último capítulo, el quinto, presenta las conclusiones de la tesina.

Como complemento a este trabajo, se anexa un apéndice en donde se muestra la descripción de una de las tantas fiestas religiosas que se celebraban en la época prehispánica de acuerdo a lo asentado por fray Bernardino de Sahagún en su libro *Historia General de las Cosas de la Nueva España*¹, y por

¹ fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Porrúa, 1985.

otro lado, se incluye también, un glosario de palabras utilizadas en el lenguaje conchero.

Objetivos

El objetivo principal de esta investigación es conocer, estudiar, describir y mostrar la danza de los concheros. Este propósito se logra al acumular, seleccionar y registrar documentos escritos, pictográficos y fotografías que permitan rastrear y buscar información acerca de ella. Este trabajo de investigación sitúa a la danza de los concheros como una propuesta artística actual, por lo que a pesar de que me refiero brevemente a la danza prehispánica mexicana en el primer capítulo de este estudio, mi propósito no es analizarla por sí misma, sino que me avoco al estudio de una danza moderna en particular que practican o ejercen los concheros, la llamada Danza Tonatiuh.

A través del análisis de esta danza, también nombrada la Danza de la Tierra, propongo a manera de hipótesis, que las danzas de los concheros mantienen numerosos elementos formales propios de la danza prehispánica pero que contienen un significado completamente diferente. Ello muestra que la disyuntiva entre la forma y el significado de la danza actual no debe de pasarse por alto y permite cuestionar que la génesis de las danzas de los concheros fue lineal de aquellas que practicaban los pueblos prehispánicos del centro de México en el siglo XVI como por lo general se ha propuesto en estudios actuales.

Propuestas a la introducción

Los danzantes – concheros -, a quienes podemos encontrar en muchos lugares, por ejemplo a un costado de la Catedral de la Ciudad de México, son más que un espectáculo de plumas, copal y limpias, de igual manera que son mucho más que meros reflejos de una tradición prehispánica. Por lo general, como mostraré en las siguientes páginas, se les ha considerado a ser los protagonistas de un legado precolombino que se mantiene vivo. Sin embargo, un aspecto

fascinante de su arte, es su cambio continuo e inagotable por lo que considero que sus danzas, más que un mero eslabón entre el ayer y el mañana, son una manifestación artística actual que merece ser estudiada como tal.

Es esta cuestión la que atrae mi interés y la que provoca echar un vistazo hacia el pasado, pero más bien enfocar la mirada a la época actual ya que la danza de los concheros es un tema que funde tiempos diversos y que al mismo tiempo se amalgama en un mismo espacio real que fue ocupado por danzantes – mexica y concheros – a lo largo de varios siglos. En el primer caso, ellos bailaban en este espacio, el Templo Mayor (ahora virtual), en el cual se borró el límite del tiempo real. Por su parte, los concheros, a partir de la creación de un discurso dancístico ocupan el mismo espacio, pero al parecer no realizan lo que comúnmente se ha considerado una danza de herencia prehispánica, como espero demostrar en esta investigación. En torno a esto, insita a buscar la respuesta a varias interrogantes, entre ellas: ¿cómo surge este tipo de danza? y ¿de dónde proviene el nombre? Ambas son preguntas importantes, pero más notable aún es aquella que cuestiona la propuesta de que su práctica es una herencia prehispánica, como se ha adelantado hasta la fecha.

Estas primeras dos preguntas no son recientes. Son las que en gran medida impulsaron el estudio de los concheros y que se dan a conocer en diversas obras en las que se refleja el constante interés de muchos estudiosos por este tipo de danzas.

Por ello, en esta investigación para la cual recurrí a la entrevista de los concheros mismos, adelanto la propuesta que más que ser una herencia, esta danza es una reminiscencia prehispánica y que lo que vemos que hacen los concheros a un costado de la Catedral es el resultado de un discurso formulado en la época moderna, claro esta, basado en un conocimiento parcial de lo que eran las danzas prehispánicas, particularmente las de los mexica. En otras palabras, propongo que estas danzas deben ser vistas como una manifestación artística del

presente, punto clave de este trabajo. Esta propuesta la fundamento al desglosar y presentar los elementos que las conforman y al determinar cuáles son los elementos prehispánicos que encontramos en sus bailes y al distinguirlos de aquellos elementos que no puedan ser considerados como tales.

Señalo que a pesar de que mantienen y/o ocupan formas que son prehispánicas, se encuentran vacíos de este contenido. Es decir, los concheros toman la forma pero le adjudican otro significado, como veremos al estudiar un ejemplo particular, la danza Tonatiuh en los capítulos tercero y cuarto.

Capítulo I

1.1 ¿Qué es la danza? - una definición

En el proceso de mi investigación, logré entender que no existe una sola concepción de lo que es la danza, ni cómo estudiarla. Diversos autores han abordado el tema y en búsqueda del mejor camino para comenzar a entender el arte de la danza y sus manifestaciones entre los concheros y para proporcionarme un esquema para conocer esta danza en particular, tomé como modelo el propuesto por Alberto Dallal. En su libro *Como acercase a la danza*¹, el estudioso explica que el primer paso para empezar a conocer y analizar cualquier tipo de danza, es el de descomponer sus elementos y revisarlos por separado, tomando sin especificar una jerarquía u orden de importancia en la enumeración, los siguientes aspectos formales: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido y significación), el tiempo (ritmo), la relación luz y oscuridad, la forma o apariencia y el espectador – participante. Es importante señalar que se ha tomado el diseño del método para analizar la danza en general, del cual propongo el siguiente programa para el análisis de la danza Tonatiuh: el cuerpo – rostro, el vestuario, los instrumentos, el espacio – tiempo, la música, el movimiento y los pasos. A pesar de que este autor en su obra no se refiere a la danza de los concheros en concreto, opino que proporciona un método idóneo para el desarrollo de mi estudio, ya que hace patente la necesidad de una descripción en la cual se intenta ver a la danza como el producto superior del cuerpo, como la manifestación hecha, acabada, no sólo de un grupo culturalmente configurado sino de cualquier individuo, y como la sencilla expresión de una capacidad o un instinto, expresión que tradicionalmente se realiza por medio del movimiento. La danza es un lenguaje, un código, y su medio de expresión: el cuerpo.

¹ Alberto Dallal, *Como acercase a la danza*, México, CONA.CULTA, Plaza y Valdés, 1996, p. 13.

El cuerpo humano siempre ha sido un elemento misterioso, una maravilla emocionante, una fuente poderosa de energía, del cual surge la capacidad de expresión, tanto emocional como física. Sin duda alguna en la danza, al igual que en las demás artes, se tiene como eje motor al hombre, en su metamorfosis, en las antiguas y renovadas formas de expresarse; la danza es un campo idóneo para el desarrollo corporal y espiritual de los seres humanos.

1.2 La danza de los concheros a la luz de la danza prehispánica. Dificultades para su estudio

El estudio de los concheros no es fácil. Por una parte se debe a que se sabe muy poco de la danza prehispánica – de sus supuestas raíces – y segundo debido a que la danza es una de las actividades artísticas más complejas respecto a un análisis crítico y efímero. En cuanto cumple su propósito en el eterno ciclo que la rige, - un comienzo, un clímax y su culminación – desaparece, al menos que existiera quien la recordará y quien la registrará. En el caso de la danza prehispánica, esto no sucedió, ya que a pesar de que varios cronistas describieron lo que vieron, no le prestaron mayor atención a los bailes que lograron presenciar, claramente no era un tema central de su interés. Por otra parte, nos es posible registrar las danzas de los concheros y en cierta medida es esto lo que ha llevado a varios autores a estudiarlas, pero por lo general con el afán, la finalidad de revivir algo que esta ahora desaparecido, las danzas prehispánicas, y no por el interés de enfocar en esta manifestación dancística actual, por si misma y por el valor propio que pueda poseer. Ellos, al tomar en cuenta solamente aspectos formales, sin considerar el discurso de los danzantes concheros mismos, le han otorgado un significado ligado a lo prehispánico, que de hecho no existe, a la medida que se ha propuesto.

En el caso de los concheros y sus danzas, nosotros, el espectador, nos hacemos partícipes de esta expresión moderna, nunca seremos pasivos, algo en nosotros nos impulsa a percibir este arte particularmente visual, ya que es un arte

contagioso y suscitador que al parecer de varios, es un legado prehispánico, lo cual en cierta medida puede ser cierto ya que lo prehispánico, nunca desaparece totalmente. Esta aseveración puede parecer contradictoria, sin embargo, como demostraré, en las danzas de los concheros quedan las formas dibujadas en el mismo espacio y en algunos de sus instrumentos y atuendos, también perduran algunas otras características formales. Pero la energía de los cuerpos en movimiento y la relación del ejecutante y el espectador, así como el significado que se le otorga al espacio, a los objetos y a los movimientos es otro (no prehispánico), por lo cual no es posible hacer alarde de esta relación compartida, pero de significado y función diferente. Como explica María Sten, los movimientos deben ser vistos como fuente informativa no tan sólo acerca del danzante sino también acerca de la sociedad de la que éste procede y al mismo tiempo de su comportamiento dentro de la sociedad.²

1.3 Revisión historiográfica

Son varios los estudios que se refieren a la danza de los concheros, pero por lo general la abordan con la finalidad de subrayar sus raíces prehispánicas o para lograr comprender el significado de danzas que ahora están perdidas. Son pocos los estudios que la analizan como una manifestación dancística actual, moderna, valorándola por si misma, como destaque en la revisión que enseguida demuestro.

En este apartado, en un intento por lograr una integración en cuanto a los textos consultados, decidí resumirlos por autor y tema. El primer grupo se forma por aquellos autores que abordan sólo el tema de la danza prehispánica y el segundo abarca los que estudian la danza prehispánica dentro de un contexto más amplio, incluyendo música y canto. El tercer grupo de estudios aborda el tema a partir de la transición de la danza prehispánica a la de los concheros, por lo

² María Sten, *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, México, Joaquín Mortíz, 1990, p. 10 - 13.

que hago también breve mención de algunas de las referencias que hacen los cronistas del siglo XVI de la danza prehispánica. Para finalizar, el capítulo cierra con los estudios que se refieren específicamente al desarrollo de las danzas de los concheros, un análisis del discurso de los mismos y muestra que se pueden adelantar, construyendo sobre propuestas de estudiosos modernos, nuevas propuestas respecto a este arte.

- Danza prehispánica

En su estudio pionero, María Sten, *Ponte a bailar, tú que reinas, antropología de la danza prehispánica*³, desde la perspectiva antropológica se refiere a la danza como la ciencia que se ocupa del cuerpo humano y de los gestos como una forma de comunicación no verbal. De manera particular, trata el tema a la luz de los escritos de cuatro cronistas: fray Toribio Paredes de Benavente (Motolinia), fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán y Francisco Clavijero. La estudiosa logra construir de una manera lógica una propuesta de la ejecución de la danza en aquella época. Valiéndose de diversos códices para ilustrar su trabajo, permite percibir cómo se hubiera visto el cuerpo humano al adoptar posiciones en bailes ahora perdidos.

Por su parte, Alberto Dallal, tiene muchas obras que abordan el tema de la danza, sin embargo, referente a la prehispánica fijó la atención en su libro *La danza en México*⁴. Resalta una preocupación constante por mostrar a la danza prehispánica como una manifestación artística, al analizarla a partir de las crónicas de los siglos XVI – XVII tomando imágenes de diferentes códices que hacen referencia a la misma y la sitúa como una actividad que pertenece por completo al ser humano, al cuerpo, quien a través de sus miembros, partes y habilidades, resulta ser el principal protagonista de esta actividad.

³ *Ibidem*.

⁴ Alberto Dallal, *La Danza en México*, Tomo II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Estas dos formas de concebir la danza, no difieren mucho entre sí. Ponen de manifiesto que la forma más recurrente de acercarse a la danza prehispánica, más que como una manifestación puramente artística, es a través de aspectos religiosos o rituales, independientemente del enfoque metodológico que presenten. Ambos estudiosos describen las danzas prehispánicas a la luz de los rituales y de los dioses de la mitología nahua principalmente y se remiten a las mismas fuentes escritas efectuadas entre los siglos XVI – XVII, así como a códices como el *Borbónico*⁵ y el *Florentino*⁶.

A pesar de que se conocen otros estudios, son pocos los monográficos que abordan el tema de la danza prehispánica y la mayoría de ellos, por lo general, se valen de las mismas fuentes de información. No obstante otros elementos formales que de alguna manera hacen referencia o forman parte de ella, se incluyen en los siguientes estudios. Me refiero a aquellos que describen, analizan y estudian tres elementos que tomaban forma en unísono en las fiestas ceremoniales prehispánicas, “la música, el canto y la poesía”. En este segundo grupo se incluyen los trabajos de Samuel Martí, Vicente T. Mendoza, Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford. Es indiscutible la relación que mantiene la danza con la música, ya que ambas acciones son fenómenos temporales, poseen un principio y un fin, sin embargo, comparto la opinión de Alberto Dallal cuando dice que “la danza no necesita, de la presencia obvia y directa de la música por que ésta puede sobrevivir y realizarse sin sonidos que la acompañen o guíen y por que la base o apoyo de la música, el ritmo, se manifiesta en la acción de danzar, incluso aunque no se escuche, o sea,

⁵ Véase la descripción que hace Pablo Escalante en su libro *Los Códices*, México, Tercer Milenio, CONACULTA, 1999, p. 50 y 51. Escalante explica que el código Borbónico es una tira de papel de amate en forma de biombo donde se registran básicamente dos materias: el Tonalpohualli o calendario adivinatorio y la cuenta del Xiuhitl o calendario del ciclo de 365 días. Menciona también que este documento se elaboró en el Valle de México y no es código prehispánico.

⁶ *Ibidem*, p. 58 y 59. Escalante asevera que el libro *La Historia general de las cosas de la Nueva España* dirigida por fray Bernardino de Sahagún y ejecutada por un equipo de sabios y artistas indígenas es un manuscrito en tres volúmenes de Historia general que consta de 1239 hojas, escritas por ambos lados a dos columnas: el lado derecho en texto náhuatl y el izquierdo en español. Cuenta con más de 1800 ilustraciones, parcialmente inspiradas en escenas de códices y elaboradas por pintores indígenas.

se detecte visualmente⁷, no obstante a esta aúnada observación, consideré importante presentar los otros. Asimismo, cabe pensar que al danzar, los pies, las manos, llegan a emitir sonido al golpear el suelo.

- Música y danza prehispánica

Samuel Martí, uno de los precursores de estudiar el tema, tiene una vasta bibliografía al respecto y entre sus obras contamos con *Danza precortesiana*⁸, *Instrumentos precortesianos*⁹ y *Dances of Anáhuac, the Coreography and Music of Precortesian Dances*¹⁰. En éstas, Martí realiza una revisión de la danza mexicana a la luz de las fiestas calendáricas, enfocando en los tres aspectos mencionados (música, canto y poesía). De particular interés para mi estudio es el tercero. Hace referencia a aspectos tales como la coreografía, la postura, la gestualidad y los pasos apoyándose de diversos códices, como el *Borbónico* y el *Florentino*. Las reconstrucciones que él y su coautora Gertrude Kurath han propuesto como un imaginario de cómo pudieron haber funcionado en conjunto, están inspirados en fuentes primarias, es decir las crónicas escritas y pictográficas. Señalan los posibles paralelismos por ejemplo entre algunos movimientos dancísticos prehispánicos y el comportamiento de diversos animales, análisis que incorporo a mi estudio del baile Tonatiuh.

La contribución de Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford en el libro *La música de México, periodo prehispánico*¹¹, como el título lo sugiere, va más orientado a los instrumentos y por ende a la música que éstos generan. Los autores, expresan la relación de la danza

⁷ Alberto Dallal, *Como acercase a la danza*, México, CONACULTA, Plaza y Valdés, 1996, p. 12.

⁸ Samuel Martí, *Danza precortesiana*, México, Cuadernos Americanos, Vol. CVI, núm. 5, FCE, 1971.

⁹ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968.

¹⁰ Samuel Martí and Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anáhuac, the Coreography and Music of Precortesian Dances*, Chicago, Aldine Publishing Company, 1964, p. 162.

¹¹ Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *La música de México I, Historia. 1, Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d. C.)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

prehispánica con la música al describir las fiestas celebradas dentro del calendario ceremonial mexicana e incluyen, basado en lo escrito por cronistas como Clavijero, Sahagún y Durán, explicaciones de los conceptos de música, canto y danza en la época precolombina.

Finalmente, es necesario referirse a un artículo de Vicente T. Mendoza, titulado "La música y la danza"¹². En él, el autor también destaca este vínculo como el título de su obra lo demuestra y hace un importante análisis del aspecto melódico, rítmico y estructural de la música, así como del instrumental utilizado para ello. Dado que lo analiza a la luz de lo que ocurría en las celebraciones de los mexica, como fueron descritas por los antes mencionados cronistas, obligadamente alude a distintas fiestas que describen, ofreciendo una visión general de las danzas que se efectuaban en cada una de ellas.

Los seis autores, Martí, Dultzin, Guzmán, Nava, Stanford y Mendoza, aportan importantes contribuciones respecto al análisis de la instrumentación y estructuras melódicas, en cuanto una revisión de lo asentado por los cronistas que citan los autores del primer grupo. Claramente, existe un punto en común a partir del cual se estructuran sus descripciones, ya que logran mostrar un panorama general de cómo pudieron haberse llevado a cabo las fiestas en donde se hacía uso de la danza, la música, el canto y en algunas ocasiones de la poesía. Estos tres estudios particularmente, han servido a mi investigación como punto de partida. En primer lugar para determinar cómo eran los instrumentos musicales prehispánicos, de qué estaban hechos, qué forma tenían y cuál podría haber sido el sonido que emitían. En segundo para clasificar y para describir los instrumentos de los concheros y la música que éstos utilizan para sus danzas y bailes. Esto con la finalidad de distinguir entre los actuales instrumentos que se consideran prehispánicos y los que son modernos o híbridos.

¹² Vicente T. Mendoza, "La música y la danza", en *Esplendor de! México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.

- Transición de danza prehispánica y concheros - *Los cronistas de los siglos XVI – XVII*.

En esta tercera categoría que incluye los estudios que explican como fue la transición de la danza prehispánica y concheros actuales, he ubicado a cinco estudiosos del tema: Guillermina Dickins, Maya Ramos Smith, Anáhuac González, Arturo Warman y Antonio Rubial García.

Guillermina Dickins, autora del libro *Dances of México*¹³, aborda el tema en forma acumulativa y descriptiva. Primero analiza la danza prehispánica y posteriormente toca el tema de las danzas en la época de conquista. Desarrolla una explicación del surgimiento de nuevas danzas e indica que son producto de una relación e interacción de culturas. He de señalar que a pesar de que sus conclusiones acerca de la danza prehispánica mexicana no varían en mucho de lo expuesto en los estudios que ya presenté, es uno de los primeros trabajos que desarrolla más ampliamente el fenómeno de las danzas de conquista, las que según Dickins, dan origen a lo que hoy conocemos como danza de los concheros.

Por su parte, Ramos Smith Maya presenta el libro *La danza en México durante la época colonial*¹⁴, en el cual lleva a cabo el análisis de cómo es que surgen las nuevas danzas en el siglo XVI, una época muy importante de transición. Narra con detalle cómo la mezcla de elementos indígenas, africanos y españoles en los tres siglos de coloniaje darían origen a las formas populares de una nueva raza, profundizando en el tema de la cristianización. Explica cómo a partir de este fenómeno se les integró una nueva temática a las antiguas danzas rituales, pero presume, que en el fondo, siguieron conservando su antiguo simbolismo. De esta manera, propone que el origen de la danza de los concheros se encuentra como una variante de las danzas que tempranamente se practicaron y que con el tiempo produjeron formas que proponen llegar hasta nuestros días.

¹³ Guillermina Dickins, *Dances of México*, London - Marx Parrish, 1952.

¹⁴ Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, CONACULTA, 1974, p. 19 y 20.

En cuanto a Anáhuac González, en un ensayo titulado "VII. Los Concheros, la (re) conquista de México"¹⁵, coincide con Ramos Smith al explicar también el desarrollo de la danza de los concheros a partir de la conquista. Lo fundamenta al mostrar un cuadro muy interesante en donde traza una línea que muestra que la danza de los concheros deriva de la de los moros y cristianos, haciendo especial énfasis en las variantes que éstas presentan y a las cuales me referiré más adelante.

Finalmente, Arturo Warman y Antonio Rubial García en sus trabajos, *Danza de moros y cristianos*¹⁶ y *La evangelización en Mesoamérica*¹⁷, respectivamente, abordan la transición de la danza prehispánica a la de la colonia y además Warman a la de concheros, a partir de una constante: ambos proponen el origen y desarrollo de estas danzas a partir de ser el producto de una mezcla de culturas. Ellos como Ramos Smith, incorporan en sus explicaciones del origen de estas danzas, la mezcla de elementos indígenas, africanos y españoles. Por otro lado, coinciden en que enfocan sus trabajos en explicar la forma de transmisión de dogmas y enseñanzas morales, así como de la participación de la comunidad en ceremonias litúrgicas, empleando para ello el uso de música, canto y danza.

A partir de la revisión de estos estudios que refieren a danza, se detecta que el rango en que se estudia la danza prehispánica dentro de un grupo variado de investigadores no es tan diverso. Es importante subrayar que todos aluden a los mismos documentos escritos y pictográficos del siglo XVI – XVII y que en sus libros y artículos emplearon fundamentalmente los escritos de los cronistas del siglo XVI, siempre Sahagún y Durán, así como Motolinia y Clavijero. Por otro lado, cabe señalar que todos aportan importantes propuestas que nos acercan al conocimiento de cómo pudo ser dicha manifestación. No obstante, estoy en

¹⁵ Anáhuac González, "VII. Los concheros, la (re) conquista de México", en Jesús Jáuregui y Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I México contemporáneo*, México, CONACULTA, FCE, 1996.

¹⁶ Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*, México, INAH, Colección divulgación, 1985.

¹⁷ Antonio Rubial García, *La evangelización en Mesoamerica*, México, Tercer Milenio – CONACULTA, 2001.

desacuerdo, con aquellas propuestas que plantean un desarrollo lineal de lo prehispánico a la danza de los concheros y al siglo XXI. Un punto importante, es resaltar en todos ellos, una labor constante de investigación, análisis y acumulación de material, cuyo común denominador obviamente, es la danza y la actividad de los danzantes, situaciones, personalidades y hechos.

Los cronistas siglo XVI – XVII – lo que dicen de la danza -

Como destaca esta breve revisión, el común denominador entre los autores citados, es que sus estudios comparten datos provenientes de documentos escritos y pictográficos del siglo XVI y XVII, de las cuales surgen propuestas en cuanto a la danza de los concheros.

No es difícil tratar de llevar a cabo la integración de las fuentes de información que utilizaron los estudiosos antes mencionados. He podido detectar, que para conocer tanto la danza prehispánica como la de la colonia, estos estudiosos a pesar de contar con una gama de testimonios elaborados por conquistadores, religiosos, hombres al servicio de la corona española, cronistas de tradición indígena y con los primeros estudios de las culturas prehispánicas, entre los siglos XVI y XIX, en sus libros y artículos emplearon fundamentalmente los escritos de los cronistas religiosos del siglo XVI y XVII, quienes mencionan en sus relatos descripciones sobre danzas; particularmente de Toribio de Benavente (Motolinia), Bernardino Sahagún y Diego Durán, quienes presenciaron o tuvieron noticias de informantes indígenas en los momentos de conversión en el Centro de México, o bien que repitan lo asentado por ellos como es el caso de Clavijero.

Esta selección de fuentes de información por parte de estudiosos, ha ocasionado un círculo vicioso; ya que al ocupar fundamentalmente escritos que son específicos del Centro de México para estudiar un fenómeno dancístico que encontramos en variadas regiones de la República, como muestro más adelante, han logrado (erróneamente) siempre enfocar, aislar o estudiar este fenómeno a la

luz de las prácticas de la cultura nahua. Lo cual ha ocasionado que las danzas de esta cultura sean vistas como el único antecedente directo de los bailes de los concheros.

Por mi parte, dado que los concheros de la catedral son originarios del Centro de México, es acertado tomar mano de los estudios antes mencionados. Pese a que me queda claro que muchas fuentes de información han sido desaprovechadas¹⁸, considero que para conocer a fondo la danza prehispánica es necesario un estudio mucho más amplio a la luz de las variantes de cada región cultural mesoamericana.

No obstante, dado que el propósito de esta tesina no es el estudio de la danza prehispánica sino de la danza de los concheros, una manifestación actual, para establecer los parámetros de lo que es prehispánico en esta danza moderna y aclarar la terminología, me refiero brevemente a algunos de los escritos de los tres cronistas antes mencionados; aunque para determinarlo me apoyo fuertemente en los estudios de los cuales he hecho referencia.

Motolinia llega a la Nueva España con el primer grupo de doce franciscanos en el año de 1524. Escribió diversos textos, uno de ellos *Memoriales o Libros de las cosas de la Nueva España*¹⁹, en el cual habla de las fiestas que se celebraban y de la importancia de la danza. Entre los principales datos que aporta Motolinia relevantes para este estudio, está la diferenciación de términos que los indígenas empleaban para designar lo que nosotros consideramos manifestaciones

¹⁸ Véase a Miguel Covarrubias, "La danza prehispánica" en *Artes en México*, No. 8-9, año III/marzo-agosto, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955, p. 10. Se han dejado de lado importantes documentos gráficos y pictóricos, por ejemplo en Tlatilco, perteneciente a la cultura preclásica del Valle de México, fechada por 1400 A.C., hay innumerables figurillas de barro de bailarines con máscaras y con sonajas en las manos. De Colima por ejemplo, hay grupos de figurillas de barro que representan danzas circulares de hombres y mujeres alternados abrazándose, que bailan en círculo alrededor de los músicos que tocan sonajas y golpean el suelo con unos palos. Los mayas por su parte, dejaron muchas representaciones de personajes o individuos en actitud de danza o baile, pintadas en murales, moldeadas en barro o talladas en bajorrelieve en las estelas; así como también existe en la pintura mural de Teotihuacan.

¹⁹ fray Toribio de Benavente (Motolinía), *Memoriales o Libros de las cosas de la nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.

coreográficas. Destaca que el religioso homogeneizó bajo el término *macehualiztli* las palabras que para él eran sinónimos, tales como danza, baile y areito, y que la distinguió de *netotiliztli*, que era la que usaban para nombrar regocijo²⁰. Dicho aspecto es interesante resaltarlo porque demuestra la manera de cómo Motolinia percibió estas diferentes prácticas o manifestaciones y la forma en que las manejó en una sola concepción. De esta manera se aprecia que el uso por parte de los naturales de términos diferentes para designar las manifestaciones coreográficas que se hacían en las fiestas religiosas de aquellas efectuadas en las de regocijo pleno, es un claro indicador de que entre ambas existían notables diferencias, las cuales posiblemente eran dadas por el carácter del acontecimiento social en el que cada una de éstas se desarrollaba y que como vimos, los españoles homogeneizaron bajo palabras que para ellos eran sinónimos. De esta manera la diferencia entre unas de otras se vio borrada, distinción que también dentro de los tres grupos de mi estudio, literalmente no existe. De clasificar sus danzas, es difícil distinguir cuales son unas de otras, ya que, según sus propias palabras, veneran a la naturaleza pero al mismo tiempo, sus danzas representan una forma de regocijo para sus espectadores y también una forma de vida para aquellos que las ejecutan.

Por otra parte Bernardino de Sahagún, es autor entre otras obras, de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*,²¹ en cuyas páginas relata la vida religiosa, política y social de los nahuas. Este religioso hace una descripción detallada de cada una de las fiestas y las danzas que se celebraban dentro del calendario ceremonial mexicana, las cuales, explica, eran ejecutadas por reyes, sacerdotes, guerreros y macehuales. Asimismo da a conocer la importancia de donde se aprendían los cantos, danzas y música en Tenochtitlán. Explica a partir de narraciones por demás descriptivas, todo el procedimiento que involucraba efectuar una danza, detallando cada elemento que la componía. Describe la indumentaria y lo que nosotros actualmente llamamos coreografía, que en la

²⁰ *Ibidem*, p. 382.

²¹ fray Bernardino de Sahagún, *op. Cit.*

mayoría de las ocasiones refiere como circular. También describe a los personajes y el papel que desempeñaban, así como la organización de los bailes. Su obra es fundamental para tener un acercamiento al conocimiento de la danza en aquella época y es la más citada entre los estudios antes mencionados.

Otro autor entre los religiosos que es fundamental mencionar es a Diego Durán, quien vivió con los indios a lo largo de su infancia en el Centro de México, lo que le dio oportunidad de conocer de primera mano aspectos de la vida cotidiana de los indígenas de esa región. Escribió tres obras, entre ellas, *Historia de las Indias de Nueva España*²², basada en narraciones de indígenas mexicanos, principalmente de indios ancianos y hombres que participaron en la conquista, de códices, de textos en español y en náhuatl y lo que más interesa, a partir de su experiencia personal. Gracias a ello informa sobre las costumbres reinantes en el siglo XVI, e incluye descripciones de las danzas que se efectuaban en el calendario ceremonial y de donde se extrae el siguiente párrafo: “preciábanse mucho los mozos de saber bailar y cantar y de ser guías de los demás bailes. Preciábanse de llevar los pies a son y de acudir a tiempo con el cuerpo a los meneos que ellos usan y con la voz a su tiempo”²³. Con estas líneas se expresa que la danza, el canto y la música eran actividades de gran importancia dentro de la cultura nahua, lo cual nos habla de organizaciones muy bien definidas. Por otro lado, Durán también menciona a las escuelas y proporciona detalles sobre la forma en que se enseñaba a bailar y cantar, manifestaciones que siempre se celebraban en conjunto, aportando importantes datos sobre coreografía e indumentaria.

Finalmente, Francisco Clavijero quien, como ya mencioné, retoma lo escrito por Duran, Sahagún y Motolinia, proporciona valiosas descripciones del ambiente social e ideas de la época que le tocó vivir, conocida como el Siglo de la luzes o la Ilustración – siglo XVIII. En su estudio, otorga notas sobre las distintas

²² fray Diego Duran, *Historia de las indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, Vol.1, México, Porrúa, 1967.

²³ *Ibidem*, p. 192.

características entre las danzas realizadas para las fiestas mayores y las que se hacían para la recreación personal de los señores, “las danzas mayores se diferenciaban de las menores en el orden y forma, y en el número de los danzantes”²⁴.

Después de haber consultado brevemente las crónicas de los religiosos, he encontrado coincidencias importantes. Una de ellas es la manera en que detallan las danzas, las cuales perciben como uno de los aspectos más vigorosos y populares de las prácticas que describen. En ellas detectan una gran destreza, gracia y agilidad, y patentizan su admiración por haber visto a miles de danzantes bailar por varias horas en total armonía y perfección sin dar muestras aparentes de agotamiento.

Yo considero que a pesar de que cada cronista y estudioso expone a su manera, lo que para sí era la danza, se puede decir, parafraseando a Esther Pasztory²⁵ que: una de las partes primordiales del arte mexica para comunicar las ideas acerca del lugar del hombre en el cosmos y en la sociedad humana, era la danza. De ahí, pienso, que se presume que toda actividad o manifestación artística estaba relacionada con esta idea, y la danza, a mi parecer, no era la excepción. Es uno de los pretextos idóneos para manifestar el cuerpo en un determinado espacio, ésta se convierte en un medio a través del cual se transmiten ideas, sentimientos, temores y su posición en una sociedad.

En este sentido al platicar con los concheros, quienes me platican acerca del significado de sus danzas, se puede advertir muchas semejanzas con lo que hacían los danzantes mexicas, como lo describen los cronistas que mencioné. En

²⁴ Francisco Javier, Clavijero, *Historia Antigua de México*, Edición de Mariano Cuevas, México, Porrúa, 1987, (Colección “Sepan Cuántos”), p. 29.

²⁵ Esther Pasztory, *Aztec Art*, New York, Harry N. Abrams, 1983, p. 71. Pasztory explica que en el arte mexica lo esencial era comunicar las ideas acerca del lugar del hombre en el cosmos y en la sociedad humana, expresadas a través de sus innumerables manifestaciones. Por este motivo, retomo dicha cita en relación con la danza como parte de sus muchas expresiones.

ambos casos manejan y transforman el espacio y sus cuerpos. Manejo y transformación que no obstante responden a otra sociedad y otro tiempo.

Ahora bien, la consulta de éstas y otras fuentes primarias de información es fundamental para el conocimiento de la danza prehispánica, particularmente a la luz de que, como mencioné, estos cronistas son los que más emplean los estudiosos tanto de la danza prehispánica como la de los concheros y ante el hecho de que los concheros en sus manifiestos, recurren a los mismos documentos de los siglos XVI y XVII a la vez que a algunos de los estudios actuales que acabo de mencionar. Por último debo repetir que debido a que no es el propósito de este estudio el análisis de la danza prehispánica y por el hecho de que por ahora es tema sobre el que hay varios estudios, no me referiré más a ello. Como indiqué mi interés es la danza de los concheros, por lo que enseguida doy a conocer los estudios que se refieren a éstos.

1.4 Los Concheros: estudios

Los trabajos de Maya Ramos Smith, Anáhuac González, Arturo Warman, Miguel Covarrubias, Justino Fernández y Martha Stone, ampliamente recurren a los escritos de Sahagún, Durán y Motolinía para el análisis de la danza de concheros. Lo cual, como dije, es confuso porque trazan una línea directa entre las danzas de los mexica y las danzas de los concheros, cerrando el camino para el estudio de la génesis de esta práctica dancística moderna. He de mencionar que entre los seis autores citados, tres son quienes en sus trabajos ponen mayor énfasis en describir el origen y desarrollo de la danza de los concheros: Maya Ramos Smith, Arturo Warman y Anáhuac González.

De la revisión de sus estudios se desprenden datos importantes, entre ellos la explicación de porque reciben el nombre de concheros, los actuales danzantes. La respuesta radica en que siendo que en su mayoría estos danzantes aparecen provistos de guitarras construidas con concha de armadillo, el cual es un

instrumento que los identifica, reciben dicho nombre, no obstante existen versiones dentro de los concheros en donde no se utiliza este tipo de instrumento como veremos en el segundo capítulo. Por otra parte la revisión y la consulta de dichos autores nos otorga un conocimiento y una visión global de cómo ha sido abordado el tema de los concheros. Permite rastrear de dónde y desde cuándo se cree que proviene esta tradición y nos guía a buscar aspectos que puedan servir a esta investigación.

Asimismo, lo medular de este análisis historiográfico es que proporciona parámetros para poder contrastar con lo que a través de la entrevista y los manifiestos asientan los propios concheros. El objetivo es poder discernir o armar cuál es el actual discurso dancístico de los concheros y determinar a partir de qué lo han fabricado. Esto es muy importante, por que como veremos posteriormente, es el punto de partida para conocer y poder llevar a cabo un análisis y una descripción seria y congruente de la danza de los concheros, tomando en cuenta que en su quehacer dancístico se interpretan la indumentaria, los instrumentos y utilizan el espacio de los nahuas del Templo Mayor, ahora vislumbrado como un costado de Catedral.

Miguel Covarrubias publica en 1955 su artículo, "La danza prehispánica"²⁶, y escribe: "se dice que nuestros modernos concheros que bailan en las fiestas, por ejemplo, de la Basílica de Guadalupe y Los Remedios son pálidas sobrevivencias de esta nueva función de la danza ceremonial". Más adelante comenta que los exponentes contemporáneos de esta danza "prehispánica" van desde los concheros hasta los bailarines y coreógrafos "cultos" que llevan a la escena, danzas con temas prehispánicos sin hacer el menor esfuerzo por adentrarse en el espíritu místico y esencialmente rítmico de la danza indígena como la describen los cronistas. Es interesante hacer notar que el autor menciona que los concheros pese a su falta de "propiedad histórica", han logrado una reconstrucción más

²⁶ Miguel Covarrubias, "La danza prehispánica" en *Artes en México*, No. 8-9, año III/marzo-agosto, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955, p. 25.

auténtica y más emotiva que los superficiales esfuerzos que hemos visto en nuestros escenarios²⁷. Por mi parte, considero que no se puede hacer una aseveración tan tajante, por varias razones: la primera de ellas es considerar en grupos unitarios tanto a concheros como a lo que Covarrubias llama coreógrafos cultos. Por otro lado, considero difícil adjudicar adjetivos calificativos tan subjetivos como son las palabras emotividad o misticismo, y aún más peligroso es afirmar que unos han logrado una reconstrucción más auténtica que otros, por el hecho de que desafortunadamente no poseemos registro alguno de cómo era la danza en la época prehispánica. De esta forma me parece aventurado hablar de rítmicas indígenas o espíritus místicos y darle mayor crédito a una de la otra, entendiendo que la danza de los concheros ya no es una danza prehispánica.

Justino Fernández en su libro *Danzas de los concheros en San Miguel de Allende*²⁸, explica el significado de esta danza particular entre los danzantes en dicho estado de la República Mexicana. Escribe: “varias son estas danzas, si bien aparentemente similares en su ejecución, pero todas giran alrededor de la idea religioso – cristiana que constituye su razón y médula” y prosigue: “cierto es que existen reminiscencias, ya sea en el carácter de los personajes, en los atavíos y ornamentos, o en las actitudes, de rituales o prácticas idolátricas, pero es necesario discernir si realmente se sigue usando con la nueva significación o si en efecto ocultan otro esotérico resorte”.²⁹ Aquí puedo decir, que concuerdo con algunas de sus propuestas. Particularmente con la idea de que en efecto, existen ciertas reminiscencias prehispánicas en el discurso actual de los concheros. Presentan un sinnúmero de ejemplos que son fácilmente reconocibles, como la forma de los instrumentos y la caracterización de los personajes, sin embargo, también considero que es importante distinguir el significado que éstos puedan

²⁷ *Ibidem*, p. 7.

²⁸ Justino Fernández, Vicente Mendoza y Antonio Rodríguez Luna, *Danzas de los concheros en San Miguel de Allende*. México, Colegio de México, 1904. Texto en donde se hace un estudio histórico, costumbrista y coreográfico de la danza de los concheros en San Miguel de Allende.

²⁹ *Ibidem*, p. 9. Cabe mencionar que el estudio realizado por Justino Fernández, Vicente Mendoza Y Antonio Rodríguez Luna esta basado en entrevistas realizadas a los concheros del estado de San Miguel de Allende, de igual manera, mi investigación, se cimienta bajo este mismo criterio, aunque es importante subrayar que el rumbo de ambos estudios no es el mismo, por lo cual se llegaron a conclusiones diferentes.

tener. Este trabajo también me ha servido como punto de partida para desarrollar la descripción y el análisis de la danza de Tonatiuh.

Anáhuac González, realiza una labor de investigación muy profunda respecto a la danza de los concheros. Su investigación abarca el tema de la danza de los concheros en forma general, para concluir situando su trabajo en el estado de Querétaro. Escribe: "la danza de los concheros constituye una de las más importantes expresiones de la religiosidad popular en México, en ella cohabitan los símbolos más diversos y resonantes: la Guadalupeana, la Bandera, Quetzalcoátl, la cruz católica y la cruz de ollín"³⁰. No obstante, a lo largo del desarrollo de su trabajo, afirma que la danza de los concheros es una reminiscencia prehispánica, aunque matiza al decir que esta danza expresa valores culturales que poseen características sincréticas y reculturizadas.

González al igual que Fernández, entienden a este tipo de danza, como una manifestación que resulta de una mezcla de culturas. En el contexto de la Ciudad de México, considero que dichas propuestas resultan acertadas, en cuanto uno puede tener acceso directo con este tipo de grupos que delatan y aceptan la formación de una nueva y diferente cultura en la que invariablemente se encuentran inmersos.

En un breve recuento, pienso que Covarrubias y Fernández, concuerdan en dos puntos interesantes. El primero es poner de manifiesto que existe una tremenda influencia hispánica, principalmente identificada por el instrumental usado, que impone una técnica de ejecución, una técnica armónica, así como un concepto de tonalidad y modalidad europeos³¹, y el segundo es que se considera

³⁰ Anáhuac González, "VII. Los concheros, la (re) conquista de México" en Jesús Jáuregui y Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, CONACULTA, FCE, 1996, p. 207.

³¹ Véase a Vicente T. Mendoza, "La danza en la colonia" en *Artes en México*, No. 8-9, año III/marzo-agosto, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955, p.19. Mendoza explica que no sólo los indígenas de Anáhuac practicaban por esos años sus danzas ceremoniales religiosas ante los altares de sus númenes ancestrales, también los recién llegados tenían bailes parecidos que acostumbraban ejecutar durante las fiestas de sus Santos Patronos; bailes

que se conservan como elementos de ascendencia indígena lo que se cree fueron fórmulas rítmicas, pasos, evoluciones y la indumentaria de los danzantes, que de hecho, concuerdan, es el resultado de una manifestación mestiza. Por su parte Anáhuac González, a pesar de que no presenta un enfoque diferente a los otros autores, enfatiza el carácter de la danza de los concheros, explicando que posee características sincréticas y reculturizadas.

A su vez, Martha Stone, en su libro *At the Sign of Midnight, the Concheros Dances Cult of México*³², define a las danzas de los concheros como una manifestación artística y las aborda en forma descriptiva. Explica cómo el espectador moderno es atraído por el ritmo, los atavíos e instrumentos, y expone que la mejor forma de conocer más de ellos es a través de sus participantes, quienes después de terminar su danza, vuelven a sus actividades cotidianas. Esta es la visión que yo comparto. Es una investigación en la que se plantea analizar a la danza de los concheros como una pura manifestación artística, dejando un poco de lado la cuestión religiosa y haciendo hincapié en los aspectos formales de la danza. Al igual que ella, considero que la danza no es la única labor dentro de sus diferentes ocupaciones, aspectos que como objetivos espero detallar y ampliar.

Para finalizar esta reseña de estudios que refieren a la danza de los concheros, destaco que existen dos corrientes: la de Justino Fernández, Miguel Covarrubias y Anáhuac González, que describe a la danza de los concheros como el producto de una mezcla de culturas, cuyo quehacer dancístico radica en una idea religioso – cristiano. Con ello no enfatizan una reminiscencia prehispánica pero, no dejan de tratarla e intentan trazar sus raíces prehispánicas, dejando de lado los aspectos formales de la danza. La segunda corriente es la de Martha Stone, que trata a la danza de los concheros, como un producto, sí, de una mezcla de culturas, pero que funciona como punto de atracción dentro de una realidad

arraigados en su tradición provenientes de fechas lejanas y traídos a su vez por pueblos que colonizaron la Península, griegos, romanos, árabes, etc. Algunas de estas manifestaciones fueron trasladadas de España a México.

³² Martha Stone, *At Sign of Midnight, the Concheros Dances Cult of México*, The University of Arizona Press, 1975.

actual, es decir, aborda el tema de la danza de los concheros como una manifestación artística moderna, propuesta a la cual me sumo.

1.5 La entrevista – preguntas a los concheros

Llevar a cabo entrevistas con los danzantes, me pareció muy importante para cumplir los objetivos de mi investigación. Mi interés principal radicaba en poder conocerlos. Platicar, convivir y observar, fueron acciones que se volvieron parte de mi experiencia al entrevistarlos. Afortunadamente, los danzantes mostraron en todo momento una disposición total al ser entrevistados y fotografiados e incluso me permitieron grabar sus danzas. Elaboré un cuestionario en donde traté de abarcar todos los temas concernientes a su quehacer dancístico, tocando temas que involucran el significado y forma tanto de materiales y manufactura de sus atavíos e instrumentos, así como del manejo del espacio y la escenografía que montan y su coreografía, por mencionar algunos.

Traté con tres grupos diferentes: *Ollín Cuauhtemotzín* (movimiento de Cuauhtémoc), *Ollín Macehuani* (movimiento del bailarín) e *Ixnexthli Tezcatlipoca* (el rostro de Tezcatlipoca). Cabe destacar que la mayoría de los integrantes, me contaban entusiasmados cuáles eran y en qué consistían sus funciones dentro del grupo. Una de las preguntas clave y con la que pretendí abrir la plática, fue cuestionar de dónde provenía el nombre o por qué se les llamaba concheros. A continuación incorporo dicho cuestionario, base de esta investigación.

Cuestionario

1. ¿Por qué se llaman concheros? ¿Por qué danzan en el Zócalo de la Ciudad de México? ¿Qué significa su nombre como grupo? ¿Proviene de alguna palabra náhuatl o es derivación de ella?
2. ¿Existe o pertenecen a alguna institución o centro en donde estén agrupados todos los danzantes? ¿Existen linajes dancísticos? ¿Hay alguna

normatividad para poder pertenecer al grupo? ¿Todos son indígenas? ¿La danza es su modo de vida?

3. ¿Qué es para ustedes la danza? ¿Por qué se llama danza de los concheros? ¿Consideran su danza como prehispánica? ¿De dónde proviene este tipo de danza?
4. ¿Existen diferentes tipos de danza o todas se basan en un patrón establecido? ¿Quiénes participan: mujeres, niños y hombres? ¿Más o menos entre que edades oscilan? ¿Tiene importancia la edad? ¿Siempre son los mismos instrumentos musicales?
5. ¿Cuáles son las representaciones más comunes? ¿Sus danzas están basadas en algún patrón específico? ¿Cuáles danzas conocen según la descripción de cronistas?
6. ¿Consideran el lugar donde bailan como sagrado o qué tipo de concepción manejan? ¿Cómo transforman el espacio? ¿Cómo se lleva a cabo este proceso de consagrar un espacio? ¿Por qué en círculo, tiene algún significado especial? ¿Cuántos miembros participan en la danza? ¿Tienen rangos o alguna actividad en específico cada uno de ustedes?
7. ¿Qué significa esta especie de ofrenda que colocan en el centro de su círculo? ¿De qué esta compuesta? ¿Cómo se llama?
8. ¿Su danza se ejecuta por medio de un ritual? ¿Existe un guía? ¿Hay algún rito de iniciación para las personas que pretenden incorporarse al grupo? ¿Tienen horas específicas para bailar y un lugar determinado? ¿Todas las épocas del año se representan las mismas danzas? ¿Cuánto tiempo bailan por día?
9. ¿Tienen algún símbolo que los represente? Por ejemplo: la virgen de Guadalupe, la bandera, la cruz, algún dios de la mitología mexicana?
10. ¿Qué tradiciones o que reminiscencias prehispánicas creen que poseen para ejecutar su danza?
11. ¿Se consideran herederos de la cultura y tradiciones prehispánicas mexicanas? ¿Por qué de la elección de esta cultura?
12. ¿Cuáles son sus bases para fincar esta idea? ¿Utilizan textos de algunos cronistas o incluso revisan los diferentes códices? ¿Cómo argumentan lo escrito en sus folletos, tienen alguna especie de biblioteca en dónde puedan consultar datos más específicos, puede uno tener acceso a ésta? ¿Venden información sobre su quehacer dancístico?

13. ¿Con qué elementos cuentan o en qué se basan para determinar el diseño de sus coreografías, vestuario, instrumentos y música? ¿Tienen algún significado específico los pasos que realizan durante la danza? ¿Conocen la descripción de las 18 fiestas ejecutadas en el calendario ceremonial y ritual de los mexica, durante los diferentes meses, descritas por Sahagún, Durán o Clavijero?
14. ¿De dónde proviene la información que ustedes publican? ¿Todas las palabras que utilizan en sus documentos son de origen náhuatl? ¿Se basan en algún diccionario de palabras en náhuatl, cuál?
15. ¿Tienen algún centro en especial en donde realicen sus actividades y las promuevan? Escuelas, instituciones, centros de cultura...etc. ¿En esos mismos lugares, ustedes reciben algún tipo de instrucción respecto a su trabajo?
16. ¿Por qué han elegido el Centro de la Ciudad de México para ejecutar sus danzas?
17. ¿Tienen algún permiso que les permita ejecutarlas? ¿Les piden algún requisito especial?
18. ¿Cuál es su finalidad al bailar este tipo de danza? ¿Cuál creen que sea su aportación?

1.6 Las respuestas de los concheros

Uno de ellos, Tezca, quien pertenece al grupo *Ollín Cuauhtemotzín*, se adelanto a mi pregunta acerca de por qué se les llama concheros diciendo: "el nombre surge del instrumento musical que nos identifica, fabricado con la concha de un armadilla y cuerdas de ocelote o jaguar", entonces pregunté: ¿por qué una armadilla? y ¿por qué hay grupos como ustedes que no utilizan la guitarra? Tezca, respondió nuevamente: "La armadilla tiene siempre cuatro crías y el cuatro nos lleva a pensar en los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones, por otro lado, tenemos grupos que no incorporamos el uso de la guitarra por que sencillamente no la necesitamos dentro de nuestras rítmicas,

aunque no por ello dejamos de ser concheros”³³. A mi me parece que lo que ellos aportan a mi trabajo con sus respuestas es un material muy valioso, ya que la propuesta de mi investigación precisamente se basa principalmente en lo dicho por los concheros y lo asentado por ellos mismos en sus manifiestos.

Otra de las preguntas que frecuentemente les hacen, responde al sentido religioso que supuestamente poseen. En esta ocasión, recurrí a uno de los manifiestos que ellos realizan llamado “Los concheros, devocionarios del rito solar”³⁴, de donde extraigo el siguiente párrafo: “para los danzantes el cielo comienza en la planta de los pies”. “La danza es movimiento y el movimiento es un puente entre el tiempo y el espacio”³⁵. Finalmente, pregunté que querían decir con esta cita. Tezca me auxilia y me explica que su danza más que ser vista con un sentido religioso, debe ser entendida como la representación y veneración de la naturaleza y que nosotros, el hombre, formamos parte de la misma.

Otra de las preguntas fundamentales, era conocer hace cuánto tiempo que se danza en el Zócalo de la Ciudad de México. En esta ocasión, Malinalli del grupo *Ollín Macehuani* respondió: “esta labor cultural se viene haciendo, en el Zócalo de la Ciudad de México, desde 1983 hasta la fecha, es decir que se van a cumplir 20 años. Los 365 días del año, haga frío o haga calor, nosotros danzamos, alrededor de las 10 de la mañana hasta las 6 de la tarde”. Prosigue a explicar: “antes que nada pedimos permiso a los cuatro rumbos para danzar y al terminar damos las gracias por habernos permitido hacerlo, asimismo, damos gracias a los elementos por que nosotros veneramos a la naturaleza”.³⁶

³³ Comunicación personal. Tezca – espejo que da reflejos - Integrante del grupo *Ollín Cuauhtemotzin*, 20 de febrero 2003, Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

³⁴ Véase el manifiesto: “Los concheros, devocionarios del rito solar”, inspirado en la lectura del artículo de Federico Sánchez Ventura, “Los concheros devocionarios del rito solar”, en *Lo mejor del México desconocido*, México, Jilguero – SEP, 1990.

³⁵ *Ibidem*, p. 6.

³⁶ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*, 20 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

De esta forma, también era importante conocer el por qué de danzar. Malinalli explica que el nombre de su grupo es *Ollín Macehuani*, y en él pertenece al grupo de mujeres que dentro del mismo se les conoce como malinches³⁷. Su respuesta fue muy interesante: “nosotros bailamos sólo por difusión cultural y no tenemos ningún discurso religioso. Todos los integrantes de este grupo tenemos ocupaciones alternas, no obstante a ello nos gusta bailar, nos agrada mostrar a las personas esto que también forma parte de la cultura de nuestro país”.³⁸ En ese momento, interviene Ocelo, integrante del grupo *Ixnextli Tezcatlipoca* quien menciona: “todo en nuestra danza tiene un sentido y un significado, desde el *xihltli* en donde colocamos los cuatro elementos básicos representados por el fuego, el aire, la tierra y el agua, hasta nuestra forma de vestir y bailar. Como grupo no pensamos que tenemos reminiscencias prehispánicas tal cual, es cierto, que nos inspiramos en la lectura de crónicas y la revisión de algunos códices para hacer nuestra danza, pero es a través de la tradición oral, que funcionamos”³⁹.

Por otro lado, los concheros me explican que su información se basa en tradiciones orales, aunque revelan leer a cronistas como Sahagún, Durán, Motolinia y Clavijero. Es en ellos y en dibujos de diversos códices como el *Florentino*, que inspiran muchos de los aspectos formales que contiene su danza. Afirma Malianlli: “Estamos orgullosos de conservar nuestras raíces, costumbres y lenguaje.”⁴⁰

³⁷ La malinche se ocupa de cuidar el sahúmador (donde se encuentra el fuego sagrado; es decir, la brasa ardiente). Se dice que son las encargadas de llevar el fuego, que generalmente se produce con copal. Pueden subdividirse en tres categorías: de Bastón (las que tienen cargos de mayor jerarquía); de sahúmador (las encargadas de mantener constantemente el fuego en los bracerillos, en el que se queman incienso y resinas aromáticas); o de campo (las encargadas de atender las necesidades de los danzantes cuando actúan; llevarles agua para que beban, darles comida, cuidar de la ropa o de los instrumentos musicales). Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*, 20 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

³⁸ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*, 20 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

³⁹ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ixnextli Tezcatlipoca*, 17 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

⁴⁰ Comunicación personal. Malianlli - paja torcida o escoba-. Integrante del grupo *Ollín Macehuani*, 20 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Finalmente les pregunté: a propósito de su armonía musical, ¿cómo es que recrean o componen su música? La respuesta fue por demás interesante. Nuevamente, alza su voz el capitán Tezca: “los instrumentos están basados en los dibujos de diversos códices básicamente del *Florentino*. La música está inspirada en los sonidos que producen los animales y los sonidos propios de la naturaleza”. Uno de los músicos del grupo *Ixnexthli Tezcatlipoca*, interrumpe diciendo lo siguiente: “la danza es una expresión humana y un arte natural, nuestra danza coordina alma o espíritu y cuerpo. Esta conexión surge de las relaciones que los seres humanos entablan entre sí o bien con la naturaleza, pero en todas estas manifestaciones los mensajes se transmiten por medio de símbolos creados por el movimiento armónico del cuerpo. Nuestra danza se inspira en la naturaleza y es por ello, que nuestra música es reflejo de la misma, el sonar de las aves o el sonido del agua al correr, por ejemplo”⁴¹.

Con base a estas preguntas, que involucran a otras tantas que se verán reflejadas a lo largo del trabajo, traté de acercarme al conocimiento de su quehacer dancístico, pero no sólo eso, me interesa también conocer cómo piensan y qué es lo que a través de sus coreografías, que se traducen en danzas, quieren decirnos. Por otro lado, fue increíble poder palpar de qué están hechos sus trajes y poder preguntarles cómo los habían realizado. Sus instrumentos, los cuales conforman una parte muy importante en su labor, también muestran particularidades muy específicas y especiales de manufactura como veremos más adelante y por supuesto, un punto clave para mi investigación, era precisamente el conocer el significado que tienen para ellos esas cosas o esos elementos que formalmente transportan a la época prehispánica, pero que últimamente son la escenografía de personas que danzan y que forman parte de la cultura de nuestro país. Indudablemente su danza, requiere de un estudio y una descripción que detalle su quehacer desde un punto de vista artístico actual. Esto es importante subrayarlo, ya que no obstante a que detrás de sus bailes existe una tradición de

⁴¹ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ixnexthli Tezcatlipoca*, 17 de marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

mucho tiempo, la entrega de sus participantes y su trabajo de investigación son clara evidencia que pone de manifiesto un autodiscurso. Sus manifiestos utilizan como referencias más usuales los textos elaborados por cronistas como Sahagún, Durán y Motolinia. Así mismo, hacen referencia de estudios y artículos publicados respecto a su quehacer dancístico por parte de estudiosos como Justino Fernández y Anáhuac González, entre otros (figuras 1, 2, 3 y 4).

Para este primer capítulo, uno de los propósitos más importantes es detectar coincidencias y discordancias entre lo expuesto por los estudiosos y los danzantes mismos. Para ello se realizó la historiografía dentro de la cual se observan diferentes puntos de vista. Como se vio, estas dos posturas recaen por un lado en los concheros y su autodiscurso y por el otro, en los investigadores del tema.

Una de las cuestiones que con más frecuencia impactan al público que asiste a ver a los danzantes y tema del cual los investigadores han echado mano constantemente, es la posibilidad de tener un espíritu religioso - cristiano en su labor dancística. Tomando en cuenta este punto, al menos en el rango de los tres grupos que entreviste, ninguno parece aceptar tener cuestiones religiosas dentro de su labor dancística. En contraste, los estudiosos de los concheros refieren esta cuestión religiosa como uno de los componentes más importantes dentro de sus danzas.

Yo pienso, que esta incongruencia tal vez se deba a que los estudios que se han realizado respecto a ello, han abordado el tema de la danza de los concheros a partir de aquellos que se dedican a danzar en fechas especiales y lugares determinados: particularmente en fiestas religiosas. Sin embargo, existen muchos otros en el Distrito Federal que danzan en lugares como Coyoacán o al lado de la Catedral, por mencionar algunos sitios, que pertenecen a los grupos de danzantes a los cuales ubico como danzantes urbanos.⁴² Termino que según los

⁴² Al mencionar el término "danzantes urbanos", me refiero a todos aquellos grupos de personas que dentro de la tradición conchera se reúnen a danzar en diferentes puntos del Distrito Federal, como Coyoacán, casas de la cultura y los danzantes del Zócalo de la Ciudad de México, sin tener

propios concheros se refiere a aquellos danzantes que persiguen otros fines diferentes a las cuestiones religiosas, tales como la difusión cultural.

Dentro de esta revisión, detecte un aspecto muy interesante que involucra directamente a lo que se propone como los orígenes de la danza de los concheros. La mayoría de los estudios que revisé, proponen que es, por un lado, el resultado de una mezcla de culturas y por el otro, la "evolución" de la danza prehispánica. Idea que ciertamente parece contradictoria, pero que involucra buscar en la danza de los concheros a sus antecedentes prehispánicos. Esta situación genera una línea temporal muy borrosa y confusa, pero que en cierto modo es necesaria para comprender el desarrollo y vínculo entre la danza previa al siglo XVI y posterior al siglo XX. Pienso que esta cuestión se debe principalmente a la apariencia que tiene la danza de los concheros en cuanto a elementos formales. Si observamos con detalle, detectaremos numerosos ejemplos que nos incitan a pensar en la época prehispánica. Sin embargo, si nos adentramos un poco en el conocimiento de estos numerosos ejemplos, nos daremos cuenta que en efecto, son formas que han sido tomadas del pasado, de documentos y relatos, pero las cuales han sido vaciadas de su contenido original y a las que corresponde uno nuevo o ninguno. Me parece que esta línea temporal borrosa y confusa, debe ser traducida como una línea sincrética, en la que se adoptan ciertas formas que han sido adaptadas según lo requerido por su discurso dancístico. Es indudable que los concheros actuales han querido por medio de esta alusión prehispánica dar un carácter "mexicano" a su danza, aspecto por el cual, considero que ésta debe ser vista y estudiada a partir de las nuevas concepciones.

Ahora bien, como pudimos observar en el apartado donde se trata el autodiscurso de los concheros, éstos explican el surgimiento de su danza en

una finalidad religiosa. Dicho término es acuñado a este tipo de danzantes porque parafraseando a Tezca – integrante del grupo Ollín Cuauhtemotzin- quien dice que en su grupo no se hace patente ningún sentido religioso en su labor dancística y que se consideran una agrupación totalmente urbana, que igual danzan en la plancha del zócalo como en una casa particular, decidí clasificarlos bajo dicha expresión.

términos generales como una resultante de la conquista. La entienden como una forma de seguir conservando vivas tradiciones y costumbres, no obstante, aceptan que es producto también, de una mezcla de culturas, que sin embargo, ellos retoman para reelaborar un nuevo discurso. Aquí, es importante enfatizar, que los concheros tanto para la elaboración de sus manifiestos y de sus formas dancísticas o coreográficas, como lo que involucra elementos como vestuario e instrumentos, refieren a una consulta previa de cronistas y estudiosos lo que nos da idea de un discurso formulado. De esta manera, es evidente una retroalimentación en los estudiosos y los danzantes, ya que en un proceso circular, se maneja, por un lado, información de fuentes primarias y secundarias de información y por el otro, se hace uso también del conocimiento oral, generando un nuevo autodiscurso.

A manera de recapitulación, me parece importante mencionar que ambas posturas – concheros e investigadores – coinciden en identificar en la danza de los concheros elementos sincréticos, los cuales fueron retomados de aspectos que refieren a la danza prehispánica. Determinados elementos han sido tomados como fuente de inspiración para recrear atavíos e instrumental y de esta forma darle una identidad a la danza de los concheros. Lo cual a la luz de lo que Giedion escribe: “La constancia no consiste en una mera continuación directa, sino más bien en una cualidad de la mente humana que deja las cosas dormitando durante largos periodos, para de pronto hacerlas despertar a una nueva vida”⁴³, es muy sugerente.

Considero que existe una tendencia a trazar líneas continuas a lo largo del tiempo, que nos impiden ver que éstas han sido atravesadas por diversos acontecimientos que las han hecho derivar hacia muchas direcciones. Es en estos puntos donde nacen nuevas concepciones. Así veo que en la danza de los concheros se pueden advertir analogías entre ésta y la danza prehispánica, tomadas desde un punto de vista sincrético, que involucre eliminar conceptos que marquen una línea directa entre lo prehispánico y lo actual. De esta manera, quiero dar pie a entrar de lleno al siguiente capítulo en donde se aborda el origen

⁴³ Sigfried, Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid, Alianza, 1985, p. 31.

de los concheros. Éste involucra el desarrollo y las características propias de los mismos.

DANZA SOLAR AZTECA CHICHIMECA
& Centro cultural Tepetlixcayotl

Revista *Ce-Aca* # 63 A3, 4
1994

La Danza Solar Azteca Chichimeca como la conocemos hoy, tiene sus antecedentes en la cultura que se desarrolló a lo largo y ancho del mundo mesoamericano, las maravillosas y esplendorosas metrópolis de Teotihuacan, Xochicalco, Tenayuca, Teotenanco, Calixtlahuaca, Tula, Tenochtitlan y Cholula, entre muchas otras... Cuentan con grandes plazas y espacios abiertos donde se efectuaban fastuosos ceremoniales en los cuales la danza era imprescindible.

Todas las antiguas culturas originarias de nuestro país dan muestras fehacientes de su dedicación a la danza. Tenemos variadas muestras de ello en los edificios, en las esculturas, en los murales, la cerámica, el legado oral y las crónicas. Son precisamente estas crónicas de los frailes franciscanos que llegaron con la invasión, las que nos dan una idea de la importancia de esta actividad dentro de la antigua Anáhuac.

Nos dicen los cronistas lo siguiente sobre la danza:

"Preciábase mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás bailar. Preciábase de llevar los pies al son y de acudir a su tiempo con el cuerpo a los movimientos que ellos usan, con la vez a su tiempo..."

Durán

"Cuando el niño llegaba a diez o doce años... si no lo metían en la casa del regimiento, metíanle en la casa de los cantores."

Sahagún



"Ocupaba la música el centro del atrio o plaza, inmediatamente a ella danzaban los señores formando dos, tres o más círculos, según el número que concurrían. A distancia de estos círculos se formaban otros concéntricos los primeros, ya distancia de estos segundos otros círculos mucho mayores que ordinariamente se componían de jóvenes... los que componían los círculos menores, se movían con lentitud y gravedad por ser menor el espacio que cubrían, y por tanto este era lugar de los señores y ancianos..."

Clavijero

Es precisamente esta casa de los cantores el Cuicacalli, en donde asistían los niños a educarse en los cantos, la música y las danzas. Era en verdad ésta una escuela de altos estudios en estas áreas de la creación anáhuaca.

El hecho de que existiera un recinto especialmente dedicado a la danza, habla de la importancia social que tenía y tiene el hecho de bailar, cantar y tocar los instrumentos musicales, en un hecho profundamente ceremonial y sagrado. ♣

2

Figura 1.

Lámina que muestra la consulta, por parte de los concheros, de cronistas como Durán, Sahagún y Clavijero. Tomado del manifiesto *Danza azteca - chichimeca*, p 2.

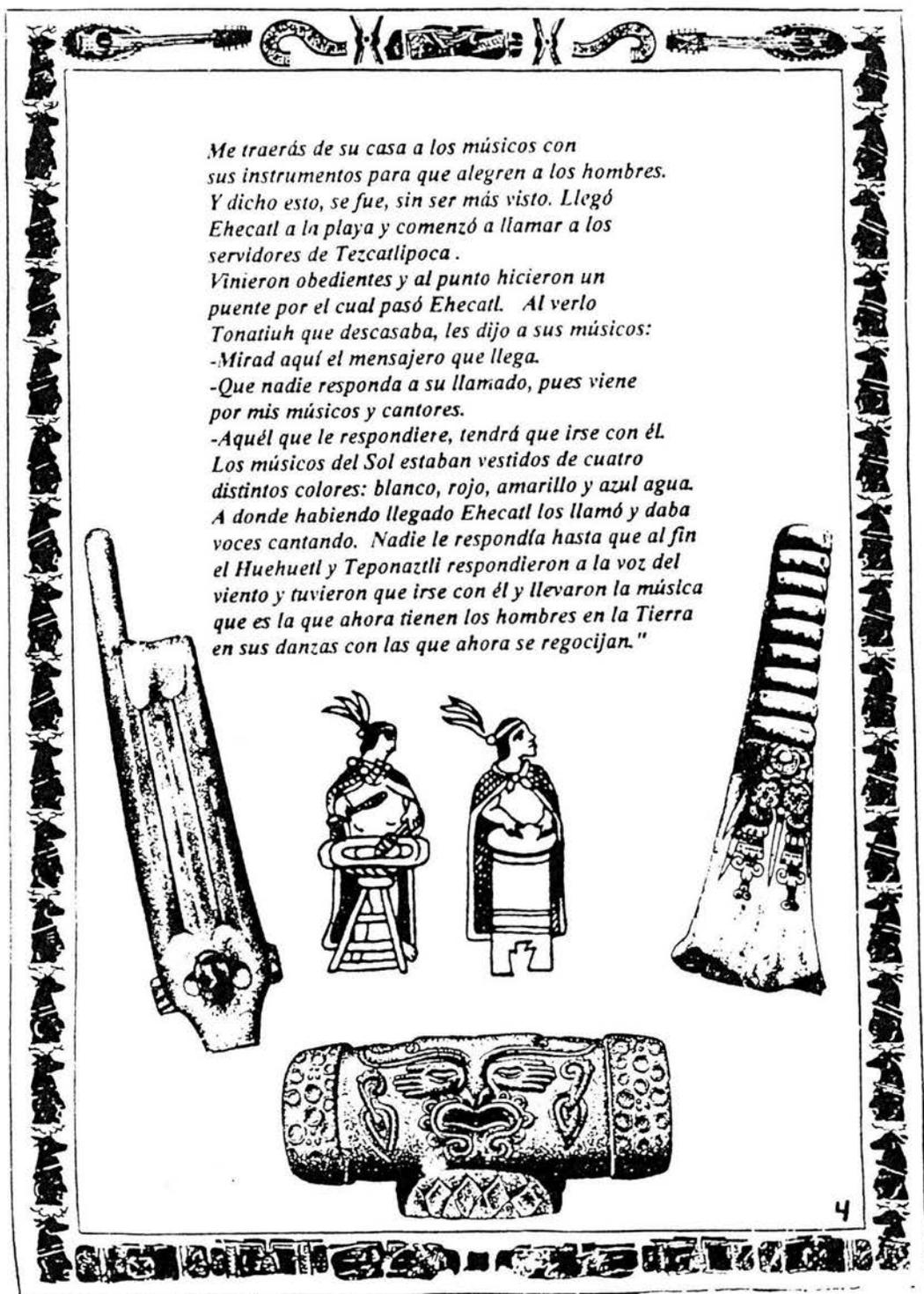


Figura 2.

Lámina que ejemplifica el uso que hacen los concheros de documentos como el Atlas de Durán, utilizando fragmentos de la lámina XXX, del capítulo XXI. Danzas de jóvenes de ambos sexos al compás del huéhuettl y el teponaztli. Tomado del manifiesto *Instrumentos musicales, Los concheros la reconquista de México*, p. 4.

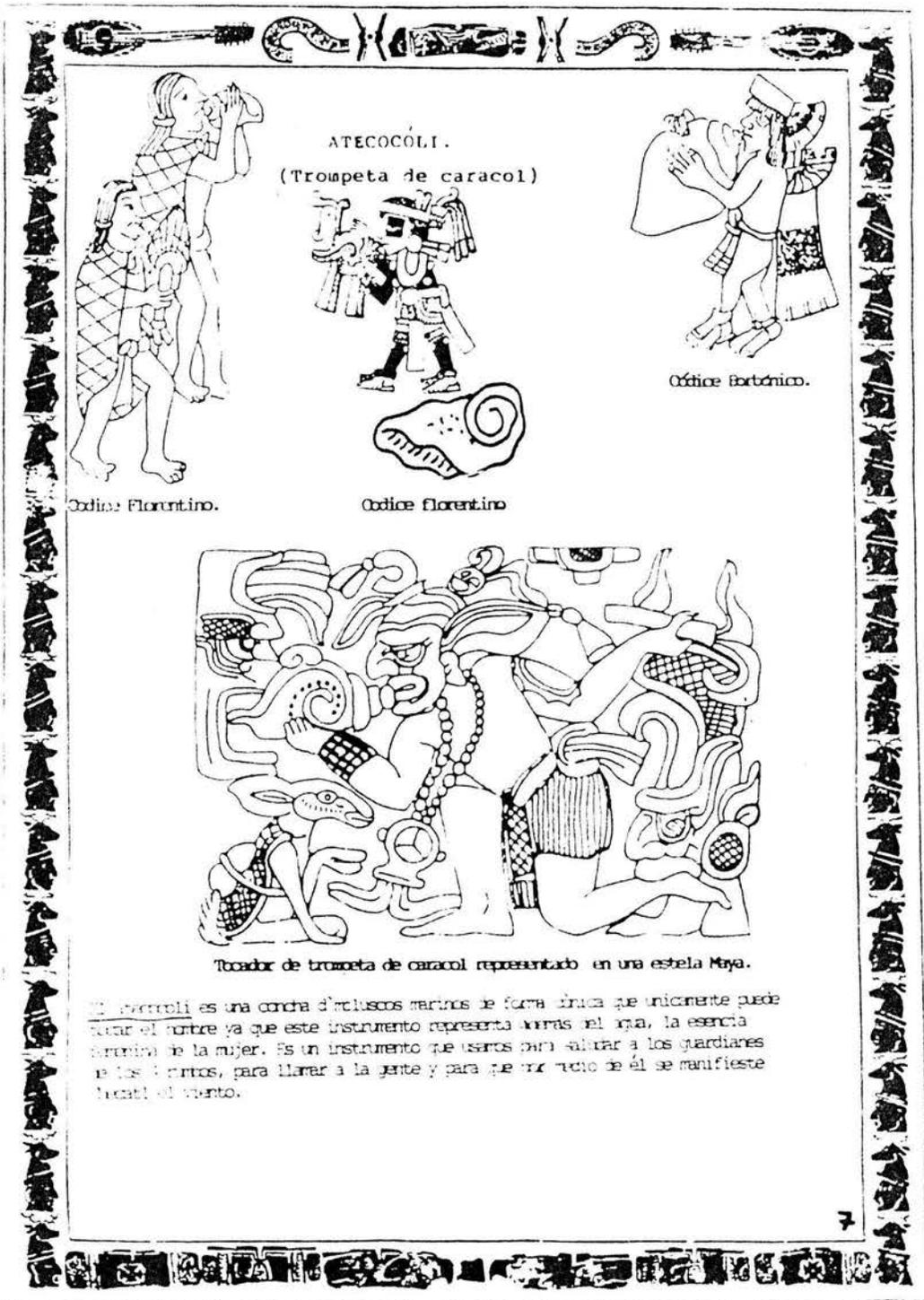


Figura 3.

Lámina que muestra el uso que hacen los concheros de diversos códices para ilustrar sus manifiestos, por ejemplo el código Florentino y el Borbónico. Tomado del manifiesto *Instrumentos musicales, Los concheros la reconquista de México*, p. 7.

Capítulo II. Fenómeno de los concheros

2.1. Los inicios

La implantación de la cultura hispánica en tierras mexicanas constituyó un proceso ininterrumpido a todo lo largo de la época virreinal (1521 - 1821), siendo el siglo XVI, el periodo de mayor impacto. A la luz de la evangelización, una de las mayores preocupaciones de los misioneros fue fomentar la asistencia a la misa dominical. Para hacer más atractiva esta ceremonia, se introdujo en ella la participación de cantores y músicos que tocaban diversos instrumentos autóctonos y europeos. Con ello se facilitó la inserción de los indígenas al credo recién predicado.

Con esta finalidad, se promovió también con motivo de la festividad de Corpus Christi, durante las celebraciones de Semana Santa y en las fiestas de los santos patronos de los pueblos un despliegue de vistosas procesiones decoradas con arcos y tapetes de flores, estandartes de plumas, copal, disfraces y papeles de colores. En esas ocasiones, uno de los medios más utilizados para atraer la atención de los fieles fueron las danzas¹.

Rubial García, afirma que durante los primeros años de la vida de la Nueva España, fray Pedro de Gante compuso textos sobre la ley de Dios y permitió la danza en los atrios, al darse cuenta de que para los indígenas era fundamental cantar y bailar para venerar a sus dioses². En estas manifestaciones se mezclaron ya desde tiempos tempranos la tradición de las danzas de moros y cristianos con los rituales guerreros indígenas; aparecieron así los bailes que conmemoraban la conquista de Tenochtitlán y, tiempo después, la guerra chichimeca. Los frailes procuraron que en estas manifestaciones permeara el simbolismo cristiano de la lucha entre la fe y la idolatría, aunque para los

¹ Antonio Rubial García, *La evangelización de Mesoamérica*, México, Tercer milenio – CONACULTA, 2001, p. 27.

² *Ibidem*, p. 27 y 28.

indígenas a su vez fue un medio ideal para continuar con muchos de sus antiguos ritos.

Detrás de esta política evangelizadora se encontraba la idea de que al fomentar la apropiación del culto cristiano por parte de los indígenas mediante la adición de sus prácticas ancestrales, éstos asimilarían mejor la fe que se les pretendía inculcar. No obstante, de este intento de cristianización, subsistieron algunos ritos prehispánicos que se llevaban a cabo de manera clandestina, situación que se agravó con la prohibición expresa del Primer Concilio Provincial de México, celebrado en 1555, respecto a las danzas³. Tal decisión tuvo como consecuencia la adopción generalizada de los patrones de festejos hispánicos, entre ellos, dos danzas: la de los moros y cristianos⁴ y las danzas de conquista⁵.

La unión de las tradiciones dancísticas, indígena e hispana, determinó que ambas sufrieran modificaciones, dando lugar a una manifestación nueva, mestiza, lo anterior siempre bajo la inspección de los religiosos. A la estructura de raigambre hispana se añadieron particularidades locales, entre ellas la sustitución de los moros, pretendidos enemigos de la fe cristiana, por los chichimecas, grupo tardíamente evangelizado y que se prestaba a encarnar las desviaciones de la fe o su ausencia total⁶. En contraparte, otra modificación consistió en el uso de instrumentos y vestuario de ascendencia indígena, aspecto al cual me referiré más adelante. Así, dichos festejos se convirtieron en un medio para atraer a los nativos

³ Véase a Iglesia Católica en México. *Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilmo. RMO. Señor D. F.C. Alonso de Montufar, en los años de 1555, y 1565. Dalos a Luz el Ilmo. Sr. D. Francisco de Antnio. D. Joseph Antonio de Hogal, México, 1979, p. 82, 140, 146, y 194.*

⁴ Véase a Maya Ramos Smith, *op.cit*, p. 25 y 27. Entre las danzas del siglo XVI que produjeron formas que llegan hasta nuestros días, sobresalen las de moros y cristianos, introducidas hacia 1539 como parte de las conquistas. La forma llegó de España, es una especie de epopeya danzada y ritmada, a veces también actuada, que narra las hazañas de los cristianos en sus guerras contra los infieles y en cuyo climax el moro, mattacino, árabe o turco, es invariablemente vencido.

⁵ *Ibidem*, p. 22 y 27. Desde el siglo XVI se empezaron a ejecutar danzas en las que se representaba la historia reciente, y que venían a ser la variante local de la de moros y cristianos. Su tema era la guerra entre españoles e indios, con la consabida derrota de éstos y su conversión al cristianismo.

⁶ Antonio Rubial García, *op.cit*, p. 27 y 28.

al cristianismo y para quienes constituyeron un elemento de cohesión social y un mecanismo para mantener muchas de sus prácticas ancestrales⁷.

Hacia 1600, la nueva versión de la danza, con la caracterización de los moros como chichimecas, produjo derivaciones que habrían de constituir tres variantes en la ahora llamada danza de los concheros: la danza de nagüilla, la danza azteca y la danza azteca chichimeca. Como indica A. Warman, para 1680 se tiene noticias que en Querétaro se practicaba la danza denominada “la mascarada”, una de las cuales, forma parte de la tradición conchera. El mismo autor, menciona que existe un vacío en la información documental que nos relate que sucedió durante el siglo XVIII. Se cuenta con noticias aisladas que revelan que la danza de moros y cristianos como tal, había dejado de practicarse como un componente de los grandes festejos en la capital de la Nueva España, que no obstante se mantuvo como una presencia muy viva en el ámbito provincial. Prueba de ello asevera Warman, es que los practicantes de esta danza promovieron desde 1814 la formación de una organización perfectamente estructurada para defensa de la danza. Quedó constituida hacia 1840 y para entonces se extendió por toda la región del Bajío. De esta manera queda trazada la línea que muestra como la danza de los concheros deriva de la de moros y cristianos, en su variedad de chichimecos o mecos⁸.

Warman también apunta que a partir de dicha fecha, esta práctica – danza con una organización bien establecida y estructurada, empieza su expansión en dirección hacia el centro de México, donde se establece en el Distrito Federal, hacia finales del siglo XIX. Para la década de 1920, las tres versiones de la danza de los concheros, se muestran como las más difundidas del repertorio mexicano bajo dicha organización. La organización conservaba una estructura piramidal encabezada por el caudillo y su junta, una década más tarde. No se tiene certeza de cuál era la organización original establecida hacia 1840. Los

⁷ Arturo Warman, *Danza de moros y cristiano*. México, INAH Colección divulgación, 1985, p. 124 y 125.

⁸ *Ibidem*, p. 124 y 125.

documentos que expliquen de que manera se llevo a cabo la transformación de la práctica desde 1840 hasta el siglo XXI, no se han encontrado, aunque Warman aclara que en los años subsecuentes hubo un proceso de fragmentación que tuvo como resultado la constitución de diversas congregaciones que con el tiempo, habrían de originar grupos de danza actuales llamados “mesas” que en términos de los concheros son unidades autónomas y autosuficientes perfectamente estructuradas y dirigidas por un Capitán.

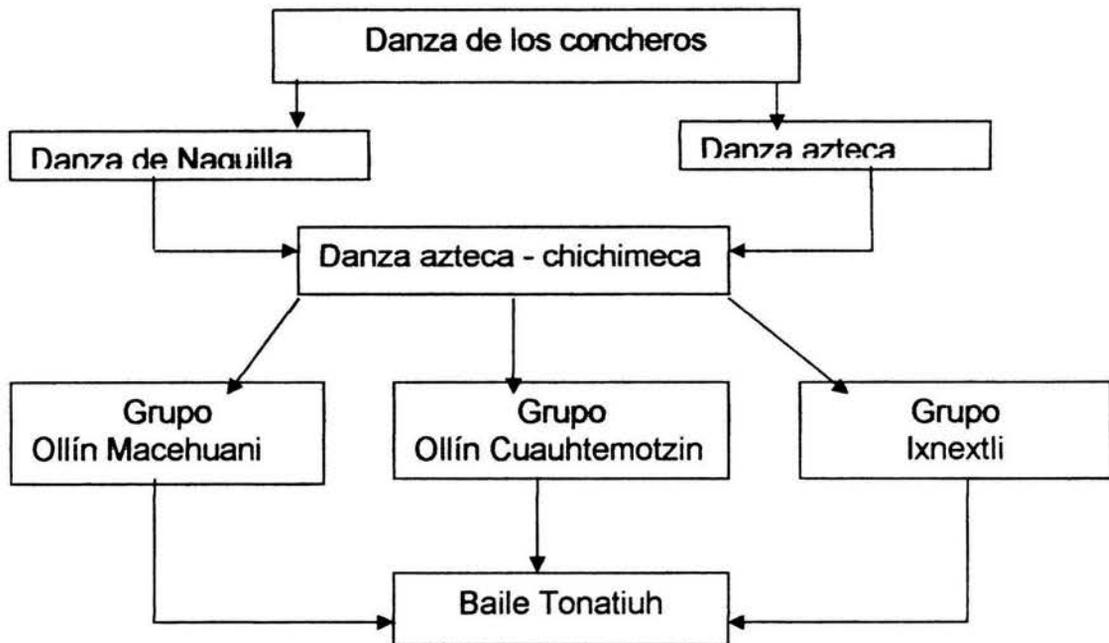
Se tiene conocimiento de las tres organizaciones en diferentes estados de la República Mexicana, existen tres grandes agrupaciones: en el Distrito Federal la llamada la Gran Tenochtitlán; la del Bajío, que comprende los estados de Guanajuato, Querétaro e Hidalgo y la de Tlaxcala.⁹ Como mencioné, este tipo de organizaciones abarca un gran abanico regional dentro de nuestro país, sin embargo, es necesario subrayar que mi atención se ha centrado en la Ciudad de México.

2.2. Los tipos de danza de los concheros

En el Distrito Federal, la danza de la conquista y la danza azteca son las variantes más importantes del complejo dancístico de los concheros. El subgénero denominado danza de la conquista es también conocido como danza de nagüilla. Por otro lado, existe una versión intermedia la cual es una combinación de las dos primeras. Ésta recibe el nombre de danza azteca – chichimeca.

Como he mencionado, este trabajo tiene como área de estudio al zócalo de la Ciudad de México. Y como sujeto de estudio la danza de los concheros, enfocando la investigación en tres grupos que practican la danza a un costado de Catedral. Bajo este contexto, se tiene que los tres grupos entrevistados practican dentro de la tradición conchera la variante: danza azteca – chichimeca. Y como parte de su repertorio dancístico se encuentra El baile de Tonatiuh.

⁹ *Ibidem*, p. 125.



Por este motivo este estudio centra su atención en esta tercera variante de la danza de los concheros. No obstante, considere importante, con el fin de determinar las características principales de esta variante en particular, describir cada uno de los subgéneros en sus características generales. De esta manera pretendo centrar la atención en la danza azteca – chichimeca evitando mezclar características de una variante a otra. Con el objetivo de que una vez establecidas dichas características, se presente un análisis visual descriptivo de un baile en particular dentro de su repertorio dancístico: La danza de Tonatiuh.

En general estos tres tipos de danza se distinguen por dos elementos principales: su vestuario y manufactura y la manera de danzar. Los instrumentos que utilizan no varían mucho entre sí, aunque algunas excepciones se verán a continuación.

- Danza de nagüilla

La danza de nagüilla también es conocida como danza de conquista. Tanto en hombres como en mujeres, la indumentaria se compone de una enagüilla – que da el nombre a este tipo dancístico - una capa y un chaleco. Las telas son generalmente de terciopelo, prevaleciendo los colores café, azul marino, rojo oscuro y negro. Por otro lado, el traje se adorna con dibujos de lentejuela o aplicaciones de color oro y plata y ribetes de pluma en la falda o en la capa, sobre la cabeza llevan grandes tocados de plumas de avestruz de diversos colores y calzan huaraches de piel.

La danza se realiza al ritmo de semillas de ayoyote que colocan en sus pantorrillas, apoyando el ritmo con una guitarra de cinco cuerdas metálicas cuya parte trasera está elaborada con la concha de armadillo. Este tipo de danza se realiza en forma solemne y con decoro, con pasos lentos y prolongados, cuya coreografía por lo general se realiza en forma circular.

En la figura 5, he querido mostrar a un representante de este tipo de danza. Se trata del señor Don Ernesto Ortiz Ramírez, Capitán general de la Gran Tenochtitlán. En esta imagen podemos observar dos cosas importantes: por un lado el atuendo que porta el Capitán que muestra las principales características que se acaban de enumerar, así como el uso de la guitarra como parte de sus instrumentos. Por el otro, se encuentra sentado al lado de su mesa, que entre otras cosas muestra los objetos del ritual conchero, tales como incensarios, velas, flores, estandartes, instrumentos musicales, entre otros.¹⁰

¹⁰ Anáhuac González "VII Los concheros: la (re) conquista de México", en Jesús Jáuregui y Bongfiglioli, *Las danzas de conquista I, México Contemporáneo*, México, CONACULTA, FCE, 1996, p. 215 - 221.

- Danza azteca

El segundo tipo a considerar es la que se conoce como danza azteca. En ella se utiliza un vestuario que se ha propuesto esta inspirado en el usado por los mexicas en la época prehispánica¹¹. Los hombres visten un traje que remite al de los caballeros tigre y los caballeros águila. Ellos portan un pectoral, rodilleras, brazaletes y tilma. La figura 6 muestra al jefe Ernesto García Cabral. Se representa la vestimenta que claramente nos remite a la indumentaria usada por los guerreros mexicas, lo cual refuerza el nombre que identifica a su danza. Además se observa el tipo de guitarra que se hace partícipe del desarrollo de la misma.

A su vez, las mujeres visten *quexquemitl* y *huipilli*. Ambos sexos llevan también grandes tocados. En contraste con la danza de nagüilla, éstos utilizan el pelo largo o en algunas ocasiones hacen uso de una peluca y generalmente danzan descalzos. El material usado en prendas es plástico dorado, plateado o bordado con lentejuela. En cuanto a la rítmica que utilizan para ejecutar sus danzas emplean instrumentos como el *teponaztle* y el *huéhuatl*, también llevan sonajas, la guitarra y algunos utilizan el caracol marino. En cuanto a su coreografía, a diferencia de la danza de nagüilla, ésta es más rápida, alternando pasos volados, cruzados, saltos y giros a gran velocidad.¹²

- Danza Azteca - Chichimeca

Por último me refiero a aquella versión dancística que combina ambos tipos de danza. Se trata de la llamada danza Azteca – Chichimeca. Versión que practican los tres grupos entrevistados, por lo cual aquí solo hago una breve descripción para distinguirla de los otros dos.

¹¹ *Idem*, p. 221.

¹² Anáhuac González, *op.cit*, p. 221.

La indumentaria de los hombres se compone de un taparrabos amplio, una tilma, pectoral, rodilleras y brazaletes y las mujeres llevan un vestido recto, abierto a los lados. Las figuras 7 y 8, ilustran este tipo de danza. Se trata de dos danzantes en los que puede observarse con detalle el vestuario que identifica a la danza azteca – chichimeca. Las prendas, ribeteadas con plumas, son de terciopelo, en colores rojo, azul marino, negro o bien dorado o plateado. Ambos, portan tocados con plumas y llevan a manera de cascabeles, semillas de ayoyote que se colocan en los tobillos a los cuales se les conoce comúnmente como huesos. Sus instrumentos base son el *huéhuetl* y el *teponaztle*, así como las sonajas y las conchas. En cuanto a su manera de bailar, los pasos que se ejecutan son muy parecidos a los de la danza azteca, pero además marcan fuertemente el ritmo con los pies.¹³

Con estas tres descripciones espero haber establecido las diferencias básicas entre cada una de las variantes de las danzas de los concheros. Este fundamental paso, elimina el error de generalizar a las danzas y permite distinguir y entender que no son un solo grupo y diferenciar cual es el que yo estoy estudiando. Claramente no comparten las mismas características, sus vestuarios, instrumentos y coreografías son distintos.

- Significado – función

Los concheros aseguran desconocer el significado de la danza de nagüilla y la danza azteca. No obstante, Anáhuac González asevera que la danza nagüilla también es conocida como danza de conquista¹⁴. Ramos Smith afirma que las danzas de conquista empezaron a ejecutarse en el siglo XVI y que representaban la historia reciente de la época, siendo una variante de la de moros y cristianos. Su tema era la guerra entre españoles e indios con la derrota de éstos últimos¹⁵. Desafortunadamente no he encontrado otros textos en los cuales exista una

¹³ *Ibidem*, p. 22.

¹⁴ Anáhuac González, *op.cit*, p. 215 -221.

¹⁵ Ramos Smith, *op. Cit*, p. 22 y 27

explicación del sentido o acepción de estas dos variantes de la danza de los concheros y tampoco he ubicado, si es que aún se practica en el caso de la danza de nagüilla a grupos ejecutantes de esta danza. Este hecho constituyó un elemento importante por el cual, mi investigación se centro en el análisis y descripción de la versión danza azteca – chichimeca, ya que a decir de sus practicantes y sus manifiestos significa lo siguiente: “La danza azteca – chichimeca nos habla y refleja su relación con la naturaleza y los elementos que la conforman, de ahí la importancia de la danza y su función social dentro del arte y la cultura”¹⁶.

Los concheros declaran que en la danza azteca – chichimeca existen además diferentes niveles de conciencia para quienes la ejecutan. “Un primer nivel es el *netotiliztli*, en él se manifiesta la danza y el danzante como una relación humana entre él y su compañeros y todos los que contemplan y admiran los movimientos y gozan de ellos. El segundo nivel es el *macehualiztli*, que es la etapa en la que el danzante se desprende de esa imagen de algarabía que se traduce en autosacrificio por medio de la abstinencia y el desprendimiento de lo externo, aquí ya no será lo más importante la imagen ante los demás a través del gozo, sino se reemplazará por un ofrecimiento consciente del danzante por medio del cansancio, el sudor y en algunas ocasiones, de la sangre que emana de los pies del danzante. El tercer nivel es el de la *chitontequiza*, acto de girar y desprenderse del cosmos a través del movimiento de la danza. Es por medio de estos movimientos cósmicos que realiza el danzante de manera consciente, que logra su integración con las fuerzas de la naturaleza y el cosmos. El cuerpo en movimiento pasa a formar parte de un todo armonioso. El cuarto nivel es el de *teochitontequiza*, movimiento cósmico de energía creadora. El ejecutante de la danza logra su mayor expresión cósmica en una íntima y colectiva interrelación con las fuerzas generadoras de vida”¹⁷. “Todas las expresiones o niveles en los

¹⁶ Manifiesto: Danza azteca – chichimeca, Centro Cultural de los Pueblos del Sol, *Ixnexlli Tezcatlipoca*, 1994, p. 15.

¹⁷ *Idem*

que se manifiesta la danza azteca – chichimeca requieren de una disciplina para poder llegar a desarrollar un espíritu pleno”¹⁸.

2.3. Las danzas en el ombligo del mundo: Distrito Federal

- La organización

La organización ceremonial y política de los concheros que danzan a un costado de la Catedral Metropolitana fue recabada por medio de la entrevista de los tres grupos elegidos para ello - *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauthemotzin* e *Ixnexthli Tezcatlipoca* - .Cada agrupación es una réplica autónoma de sus semejantes y si bien su magnitud demográfica es variable, sus principios organizativos son idénticos.¹⁹

Por otra parte, cabe subrayar que los tres grupos dentro de la tradición conchera practican la danza azteca – chichimeca y que en su repertorio incluyen a la danza de Tonatiuh. Baile que escogí dentro de su repertorio dancístico para su análisis y descripción, como veremos más adelante.

- Los integrantes

La danza de los concheros existe en varios niveles que implican una progresión incluyente. La organización de tipo militar que tienen estos grupos que integran las danzas, compuestas por hombres y mujeres es la siguiente: capitanes generales, capitanes, alféreces y soldados. Los primeros y los segundos se distinguen porque traen bastones de mando, ya sea en la mano o sujetos al brazo izquierdo mientras bailan, y esas categorías se transmiten de padres a hijos.

¹⁸ *Idem*

¹⁹ Comunicación personal. Integrantes del grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauthemotzin* e *Ixnexthli Tezcatlipoca*. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Así en una estructura triangular, encontramos en la parte más alta de la pirámide al Capitán²⁰, quien organiza y dirige al grupo de danzantes. Debe ser una persona que conozca de los rituales dancísticos, de la música, de la historia y de los pasos o movimientos, por mencionar algunos aspectos que conforman la danza. Además del Capitán hay otros cargos permanentes, por ejemplo la Malinche y el Alférez. Finalmente en la base de la pirámide, están los soldados – danzantes, que en su conjunto se les llama concheros²¹.

En este tipo de agrupaciones, como mencioné, el número de integrantes de cada uno es variable, abarcando de entre ocho a sesenta miembros. Algunos mantienen un parentesco consanguíneo, pero también, otro que los hace llamarse compadres dancísticos. Lo importante, según me explican los concheros, no es el número de integrantes que pueda tener un grupo, sino la disposición que cada uno de ellos tenga para entrar en el mundo de la danza de los concheros, que involucra disciplina, constancia, conocimiento y por último, como requisito indispensable, ser mexicano. Las mujeres y los hombres desempeñan papeles diferentes dentro de la danza. Si bien es cierto, que ambos pueden ser concheros, hay rangos específicos que sólo pueden ser ejecutados por cada uno de los sexos. Y los niños bien pueden participar en este tipo de danzas sin ningún cargo en específico.

- Las mujeres

Las mujeres desempeñan un papel significativo dentro del conjunto dancístico, no sólo como soldados, sino también desempeñando otros cargos de importancia. A ellas se les clasifica bajo el nombre de Malinches y tienen cargos

²⁰ No he encontrado documentos que expliquen el cambio de nomenclatura, no obstante los concheros aseguran que el rango de capitán dentro de su jerarquía significa el que más sabe y él que tiene los conocimientos necesarios para efectuar su ritual dancístico, aunque aseguran desconocer el porqué del cambio de término.

²¹ Comunicación personal. Integrantes del grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauthtemotzin e Ixnextli*. *Tezcatlipoca* Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

específicos: las de Bastón (que tienen cargos de mayor jerarquía); las de sahumador (encargadas de mantener constantemente el fuego en los bracerillos, en el que se queman incienso y resinas aromáticas); y las de campo (encargadas de atender las necesidades de los danzantes cuando actúan; por ejemplo llevándoles agua para que beban, darles comida, cuidar de la ropa o de los instrumentos musicales)²².

- Los hombres

Los hombres son los integrantes del grupo que representan las funciones de autoridad y poder. De esta manera ellos, pueden ostentar los cargos de mayor jerarquía, tales como Capitanes, Segundos capitanes, Sargentos que vigilan el orden del grupo y Alféreces que porta el estandarte, aunque también son soldados. Por otro lado, es importante mencionar que los hombres son los únicos que pueden iniciar un grupo debido a que solamente puede ser un varón quien lleve a cabo la función de Capitán de conquista.

- Ser mexicano, un componente importante en su organización política y ceremonial

El ser mexicano es un componente importante, según comprendí, dentro de su danza, ya que aclaran que parte de su organización política y ceremonial, requiere que cada uno de los integrantes sea mexicano y explican que uno de los fines principales de su quehacer dancístico es, por un lado la difusión cultural y por el otro, exaltar el nacionalismo mexicano. Ante lo cual pregunté ¿a qué se refieren con ello y cómo lo logran?

²² Manifiesto: "Danza Azteca –Chichimeca", Centro Cultural de los Pueblos del Sol, grupo *Ixnexlli Tezcatlipoca*, A.C. México, 1994, p.11.

“La cultura dominante en México, desde la época colonial, ha tratado de desplazar a la autóctona e imponer la europea o actualmente la norteamericana”²³. Con esta cita abrieron el tema los danzantes. “Lo acontecido después de 1521 desató una serie de dislocaciones en la columna vertebral de las sociedades mexicanas: los cantos, la danza y la palabra”.

Ellos me explican que a pesar de la falta de apoyo de instituciones públicas o privadas, los danzantes mantienen un compromiso. Generación tras generación, las familias de danzantes adquieren la responsabilidad de mantener vivos los movimientos cosmogónicos de este tipo de danza. Existe una conciencia de la cultura de la danza. Transmitir el conocimiento y hacer tradición, continuarla hasta que el tiempo decida frenar su trayectoria, dentro de la enseñanza y el aprendizaje de la cultura de nuestro país, es uno de sus objetivos principales. Para lograr este compromiso, lo principal, mencionan, es la disciplina. El orden físico y espiritual son los elementos básicos para conservar la costumbre. De esta manera, aseguran que siendo mexicano, uno se va enriqueciendo de conocimiento por la inquietud de conocer más acerca del estudio y documentación de las tradiciones de su país y que esto se refleja en el crecimiento individual y colectivo de su persona y de aquellos a quienes instruye. Por eso es importante resaltar que la danza de los concheros es parte de la cultura de nuestro país. La palabra nacionalismo, para ellos, según me explican, implica rescatar las costumbres y tradiciones de México y mostrarlas a los demás, nacionales y extranjeros.

Visión que asientan en la siguiente cita: “Nuestra danza es mexicana por que en ella trabajamos mexicanos, recabando información, elaborando nuestro vestuario, nuestros instrumentos. Utilizando para su manufactura materiales que encontramos dentro de nuestro país. Y por que todos los que estamos en este tipo

²³ Comunicación personal. Integrantes del grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauthtemotzin e Ixnexlli Tēzcatlipoca*. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

de actividades, tenemos un respeto y gusto por conocer y conservar las tradiciones del lugar donde vivimos²⁴.

²⁴ Comunicación personal. Integrantes del grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauthtemotzin e Ixnexlli Tezcatlipoca*. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 5.

Don Ernesto Ortiz Ramírez, Capitán de Conquista de la Gran Tenochtitlán. Tomado de Revista Centro, guía de caminantes, p. 54. Foto: Lourdes Almada.



Figura 6.

Jefe Ernesto García Cabral en Los Remedios. Tomado de Revista Centro, guía de caminantes, p. 54. Foto: Lourdes Almada.



Figuras 7 y 8.

Danzantes concheros. Tomados de Gaceta universitaria por Internet www.cosmoc.udg.mx/gacera/páginas229/1415.pdf. Fotos: Ricardo Ibarra.

Capítulo III.

3.1. La danza azteca – chichimeca

Han quedado establecidas las características generales de la danza azteca – chichimeca y con ello queda establecido el tema central de esta investigación. Basándome en mis observaciones y en aquellas investigaciones de estudiosos como Anáhuac González y Justino Fernández entre otros, me es posible empezar a llevar a cabo un análisis visual de esta práctica – danza de los concheros. En la danza azteca – chichimeca permanecen constantes en todo su repertorio dancístico tres elementos: instrumentos, vestuario y como medio de expresión el cuerpo. Por medio de fotografías he querido ilustrar de manera gráfica dichos componentes. Este paso es fundamental para conocer la estructura de sus danzas. La danza Tonatiuh, forma parte de una de las tantas danzas que conforman su repertorio dancístico y ya que estos tres aspectos (instrumentos, vestuario y cuerpo) no cambian para ninguna de ellas, esta descripción será útil, ya que posteriormente, se hará la descripción e interpretación del baile Tonatiuh.

- El registro fotográfico

Llevé a cabo un registro fotográfico a partir del cual se pueden observar aspectos como el cuerpo, los instrumentos y el vestuario. También se pueden advertir elementos como la escenografía que nos permite visualizar un espacio y un movimiento escénico determinado. En la figura 9 se muestra una fotografía que de una manera panorámica intenta representar los elementos antes mencionados.

- El registro videográfico

Se pensó llevar a cabo de manera paralela al registro fotográfico, uno en video, que nos mostrara también, los elementos de los que se conforma la danza de Tonatiuh, pero ilustrados con la magia del movimiento. La fotografía congela un instante en el tiempo y es de gran utilidad en el momento de exponer una situación o de ilustrar un texto, sin embargo, como hemos visto, el arte de la danza, se

distingue por pertenecer a aquellas actividades artísticas efímeras y es por este motivo en particular que consideré oportuno guardar y registrar este momento a través de las imágenes de un video. Este material es parte de mi investigación y podrá quedar como un registro valioso.

- El cuerpo – el rostro

El cuerpo es el principal protagonista de la danza. Considero que existe un respeto al mismo, y que éste debe integrarse por completo a ella, por que es a través de él, de su energía, que la danza se hace posible. Aquí presento un breve registro de este elemento primordial.

Es vital hacer notar que a parte de tener una concepción espiritual de su danza, los concheros, se preparan físicamente, ya que se requiere tener fuerza, condición física y voluntad para bailar por horas. Por este motivo, me pareció indispensable incluir dicho aspecto en este registro. En una breve descripción corporal de los concheros puedo enumerar las siguientes características: en la mayoría de los casos sus cuerpos son esbeltos, brazos y piernas dibujan músculos bien definidos. El constante ejercicio físico y el esfuerzo requerido al tocar sus instrumentos y ejecutar su danza indudablemente definen el tipo de morfología en sus cuerpos (figuras 10 y 11). Tzintzon músico del grupo *Ixnexthli, Tezcatlipoca* menciona: “al momento de ejecutar la música, además de ver fortalecidos nuestros brazos, esta actividad nos mantiene fuertes el cuerpo y el espíritu”¹.

Por otro lado, es muy interesante percatarse de la expresión, emoción, sentimiento y hasta poder que proyecta el cuerpo de los concheros en la ejecución de su danza. El cuerpo del conchero no sólo son sus condiciones anatómicas sino, las imágenes y las sensaciones, es decir, los ojos y párpados, la boca y otras

¹ Comunicación personal. Tzintzon – colibrí- músico del grupo *Ixnexthli Tezcatlipoca*. 17 de marzo del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

partes del rostro, los músculos de la espalda, los dedos de pies y manos. El rostro (figura 12) también participa de esta expresión corporal. Es interesante ver cómo éste cambia en el transcurso del desarrollo de la danza como medio de expresión del mismo cuerpo.

- El Vestuario

Otro de los elementos que se mantienen constantes dentro del vasto repertorio dancístico de la danza azteca – chichimeca es la indumentaria. Existen elementos en el vestuario y elementos asociados a éste que son comunes a todos los integrantes del grupo, por ejemplo el uso de huaraches y escudos. Las semillas de ayoyote son fundamentales también en el atuendo de los concheros.

No obstante, el atavío que porta cada danzante no se escoge por casualidad. Mencionan los concheros, que previamente hacen un estudio basado en la fecha y hora de su nacimiento. Este estudio, del *Tonalamatl* ‘arroja las características personales de cada danzante. Proporciona datos sobre los posibles nombres con los que cada integrante puede ser identificado dentro del grupo, así como los colores, símbolos y elementos que lo rigen; determinando así los elementos que conforman su tocado e indumentaria particular.

Como se vio en el segundo capítulo, el vestuario de los hombres se distingue por un taparrabos amplio, una tilma, pectoral, rodilleras y brazaletes. Y en las mujeres una especie de vestido recto, abierto a los lados (figuras 13 y 14).

² Véase a Cecilio Robelo, *Diccionario de mitología náhuatl*, México, Museo de Arqueología, historia y etnología, 1911, p. 39 – 63. El calendario está íntimamente ligado al cómputo del tiempo. Los nahuas tenían días, meses, años y siglos. El año se componía de 365 días y se dividía en 18 meses y 20 días, al cual llamaban *cempohualtonalli*. Como 18, número de las veintenas, multiplicado por 20, número de días, no da como producto 365 sino 360, los 5 días que sobran no los tomaban en cuenta para sus fiestas y ritos y por esto los llamaban *nemontemi*. De esta manera, 52 años formaban un siglo o ciclo - *xiuhmolpilli*-, se contaban a partir de periodos de 13 días - *tlalpilli*-. Así se estableció una especie de Tabla de las trecenas, en ella están escritos los 20 nombres o símbolos de los días y en ellos se desarrollan las trecenas hasta completar un periodo de 260 días, a este periodo le llamaban *Tonalamatl*. Terminando uno se desarrolla el otro y otro indefinidamente en el espacio de los tiempos.

Asimismo en ambos sexos, utilizan un gran tocado que ellos llaman *copilli*, los cuales adoman sus cabezas. Los concheros los describen como un verdadero resplandor de rayos solares, que giran de un lado a otro³. Esto se traduce en largas plumas de avestruz o de faisán que al compás del movimiento revelan la diversidad de sus colores y materiales. Con respecto a esta última descripción, he querido mostrar brevemente en registro fotográfico los principales componentes de su indumentaria.

Un elemento muy importante dentro del atuendo de los concheros sobre el cual se debe elaborar, a la luz de un comentario acerca de su significado, expuesto por los concheros, es el hecho de que en el *copilli* (figura 15), el uso de colores como el rojo o el azul marino destaca. Las plumas, así como el material con que lo confeccionan son de estos colores. Los danzantes explican que las plumas, tienen una función energética. Atraen tanto la energía del sol como aquella que se genera en el círculo de la danza. Esta energía es concentrada en el centro que maneja a todo el cuerpo, es decir, la cabeza. Cuando las plumas se colocan en un *copilli*, la cabeza es el sol y las plumas representan los destellos del mismo.

En el diseño del *copilli* se hace uso de diferentes imágenes que los adornan, tanto en un sentido estético como de significado. Por ejemplo, el uso de signos que indican movimiento y la representación del mundo a través de los ejes cardinales, formas particularmente inspiradas en los códices *Borgía*, *Borbónico* y *Florentino* (figura 16). Por otro lado, también se plasman figuras de animales que a su vez los personifican, por ejemplo águilas, mariposas y serpientes (figuras 17, 18, 19 y 20). En las figuras 21, 22 y 23 podemos observar tres ejemplos de diversos *copilli* dentro de la indumentaria de los concheros.

³ Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollín Cuauhtemotzin*, *Ollín Macehuani* e *Ixnextli Tezcatlipoca*. Febrero – marzo 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Otra prenda fundamental, de uso común para hombres y mujeres, es un peto acojinado que recibe el nombre de *cozcapetlatl*. Los concheros explican que tiene la función de cubrir sus torsos y protegerlos (figura 24). Por otro lado, la prenda exclusiva del hombre, es el *maxtlan* (figura 25), que funciona como apoyo para recibir el cubrecaderas o *potzahuanco* (figura 26) y rodea la cintura hasta cubrir el ombligo. En cuanto a esta pieza de vestimenta, el *potzahuanco*, es exclusivamente masculina y representa el miembro viril; llega hasta las rodillas y el colgaje representa el semen. Claro esta, es un aditamento de la indumentaria que representa la fertilidad.⁴

Como veremos más adelante, en la descripción del baile Tonatiuh, esta prenda es muy importante, ya que representa la fertilización de la tierra. Cuando los concheros danzan y se agachan haciendo una sentadilla se hace contacto con la tierra y metafóricamente se lleva a cabo la fertilización de la misma. Esta acción se ejecuta a través del *potzahuanco* o cubrecaderas que portan los danzantes. En esta prenda se utilizan también motivos de animales, según le corresponda a cada danzante.

Finalmente, se encuentran los huaraches o *cactlis*. Los danzantes explican que los pies tienen un papel significativo dentro de su danza. La energía del sol que se combina con aquella que se genera a través del círculo y que es concentrada en el centro que maneja su cuerpo, viaja por medio de él entrando por la cabeza y dejándola fluir por los pies hacia la tierra. Los huaraches son conocidos como *nahui Ollín*, que identifica a éstos, según los concheros, como huaraches de forma cruzada (figura 27 y 28).⁵

Ahora bien, como parte de los elementos que se asocian a la indumentaria se encuentra el escudo o *chimalli*, como lo nombran ellos. Es un instrumento que

⁴ Descripciones tomadas del Manifiesto: "Danza Azteca – chichimeca". Centro Cultural de los pueblos del Sol. *Ixnexthli Tezcatlipoca* A.C. 1994, P. 4 - 9.

⁵ *Idem*

representa la guerra. Los materiales para su manufactura son variados, destacan los confeccionados con plumas de aves como el chimalli de Ahuizotl o los hechos con piel de venado con incrustaciones de piedras, lentejuelas o chaquira (figura 29). Como vimos, en general, para hombres y mujeres, en el *copilli*, se plasman los símbolos de las características principales de la persona que lo porta, en el caso de los hombres, exclusivamente, se estampa también en el *chimalli*. Nuevamente encontramos como motivos, signos que indican movimiento y animales o elementos de la naturaleza que caracterizan al danzante (figuras 30 y 31).

- Instrumentos

Como vimos, los instrumentos musicales forman parte de aquellos componentes que no cambian para ninguna de las danzas que se ejecutan dentro de la variante de la danza azteca – chichimeca. El sonido que producen llama la atención casi desde cualquier parte que uno se encuentre en el Centro de la Ciudad de México, cerca de la plaza mayor. Éste alcanza gran distancia e inmediatamente hace dirigir la mirada hacia donde los concheros están ejecutando su danza.

Como veremos, sus instrumentos tienen una manufactura especial. Es interesante rastrear cuáles son sus fuentes inspiradoras y cuál es la adaptación que los concheros han realizado para satisfacer las nuevas necesidades. Es por ello, que he incluido este registro y un análisis visual, de la siguiente manera: por un lado, se apuntó lo que creo puede ser la fuente inspiradora (original) y por el otro, su adecuación al presente. La ubicación de los instrumentos dentro del conjunto dancístico se encuentra a un lado del círculo formado por los danzantes. Siempre el *huéhuetl* junto al *teponaztle*. Estos son los instrumentos, base de la rítmica de esta variante de la danza de los concheros.

En las figuras 32 y 33 se muestran dos cosas importantes: por un lado, la ubicación de los instrumentos y de los músicos respecto al lugar destinado para la

danza y por el otro, un detalle de los instrumentos utilizados que también incluye las sonajas y las semillas de ayoyote. De ellas (figuras 32 y 33) aprendemos cómo en la danza azteca – chichimeca se utilizan cuatro instrumentos básicos: el *huéhuatl*, el *teponaztle*, el *ayotl* o sonajas y el caracol marino⁶. Los concheros indican que de todos los instrumentos mencionados existen descripciones e imágenes presentadas por diversos investigadores que han centrado su atención en el estudio de los instrumentos prehispánicos (a excepción de la guitarra que no era conocida por los indígenas), por este motivo no cabe duda que cuentan como fuentes fidedignas que sirven de modelo para recrear estos instrumentos musicales. En el primer capítulo, sólo por aludir a un ejemplo, se hizo mención de estudios como los de Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava, Thomas Stanford y Samuel Martí en los que desarrollan ampliamente el tema de los instrumentos musicales precortesianos, haciendo además de un análisis morfológico, uno exhaustivo acerca del sonido y las rítmicas que éstos pudieron haber producido. Estos son los documentos que conocen los danzantes y que siguen en su quehacer.

No obstante refieren que sus instrumentos tienen un significado especial dentro de su danza. Cada uno tiene relación directa con la representación de un animal y la naturaleza: “el silbido o el silbato simboliza las aves; el *huéhuatl* simboliza los latidos del corazón; las semillas y los ayoyotes simbolizan el movimiento de la serpiente de cascabel y el caracol simboliza el viento y a la vez el mar”⁷.

Aludiendo a mi interés, como ya había mencionado, de poder distinguir las diferencias entre los actuales instrumentos que se consideran prehispánicos y los que son modernos o híbridos, presento una serie de imágenes que corresponden a instrumental de la etapa prehispánica y al de la época actual para llevar a cabo

⁶ Es importante recordar que en esta variante de danza no se hace uso de la guitarra de concha de armadillo.

⁷ Comunicación personal. Tezca – espejo que da reflejos – Integrante del grupo *Ollin Cuauhtemotzin*. 20 de febrero del 2003.

una propuesta acerca de cuáles son las posibles fuentes que sirvieron de inspiración en cuanto al aspecto formal más no de significado para la manufactura de los instrumentos actuales y de esta forma poder identificar cuáles han sido las adecuaciones que los modernos danzantes le han adjudicado a los mismos. Esto se logra a partir del registro de descripciones tomadas del testimonio de los concheros y de los investigadores que se han dedicado al estudio del instrumental musical de la época precolombina.

El *Huéhuētl*⁸

En la actualidad el *huehúetl* es un tambor vertical de un tronco hueco y su altura es aproximadamente de 1.10 cm. Sus costados son labrados con el motivo que cada grupo prefiera, por ejemplo, mencionan los concheros, que en algunos se efigie la fecha Nahui Ollín, cuatro movimiento, y el símbolo del quinto, del actual sol, el Ollintonatiuh, sol del terremoto. Por otro lado también plasman diseños que representan al dios de la música Xochipilli (figura 34). En la base presenta aberturas en zig - zag. Esta recubierto en la parte superior con la piel de venado u ocelote, que se percute con las manos en las danzas. Los colores con que es pintada esta madera varían según las disposiciones de cada grupo.

Samuel Martí, en su análisis de los instrumentos precortesianos, ubica al *huéhuētl* como un instrumento utilizado en la época prehispánica por los mexicas⁹. Encuentra que la mayoría de las ocasiones en la pictografía se representaba con

⁸ Véase a Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.* Glosario de términos. En la época prehispánica fueron comunes los instrumentos votivos tallados en piedra y reverenciados como ídolos. Varias fueron las maderas pintadas que se utilizaban para la construcción de este instrumento, como la caoba, encino, chicozapote, palo de rosa o palo escrito o árbol bermejo o *taucuilocautli*, aunque la madera preferida para hacerlos era la del *huéhuētl*. Guzmán Bravo asevera que una tradición mexicana refiere cómo los hombres devotos, por instancia de su dios *Tezcatlipoca*, se encaminaron a la casa del Sol para traer de allí el canto y los instrumentos musicales. El *huéhuētl* y el *Teponaztli* respondieron a los cantos de súplica, bajando a la Tierra, para acompañar desde entonces a los hombres, y de aquí dicen que comenzaron a ser compañeros obligados, motivo por el cual tanto en la época prehispánica como en la actualidad tiene como base rítmica el sonido de ambos.

⁹ Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*, México. INAH. 1968, p. 13.

el dios *Macuilxóchtli* o *Xochipilli*¹⁰, disfrazado de ave *coxcotli*, con una flor en una mano y un abanico de pluma en la otra. Aparece también el signo de la música, *cuicatli*. Por otro lado, Guzmán Bravo menciona que el *huéhuetl* debía conservar tres características básicas: el uso de las patas trípodes escalonadas, el ser un tambor hueco y tener en la parte superior una membrana de piel de animal sobre la que se toca.

En la figura 35 se muestra un *huéhuetl* que presenta en la parte superior, sobre un cordón trenzado, un águila y un zopilote en actitud de combate. Pertenece al horizonte posclásico de la cultura mexicana¹¹. Como se puede observar, la forma sincrética que han adoptado los actuales *huéhuetl* responde a un patrón formal de aquellos que pertenecen a la época prehispánica. Se conservan por ejemplo las tres características básicas según lo propuesto por Guzmán Bravo, a pesar de que la materia prima y la manufactura cambian. De acuerdo a las concepciones de la danza de los concheros las imágenes y colores que cubren el instrumento son otros.

El problema del *teponaztle*

¿Por qué no usan el *teponaztle*?

El *teponaztle* es un tambor horizontal hecho de tronco ahuecado. La forma superior está hendida en forma de H. Guzmán Bravo, asevera que es el primer instrumento mencionado en el *Mixcoacalli* – escuela de música en la época prehispánica – ; su función era que con este atambor se regía el canto y la danza, midiendo, con los dos tonos que suele producir, las sílabas de los cantares. La figura 36 muestra un *teponaztle* elaborado en piedra de alto relieve, con el rostro

¹⁰ Véase a Miguel Covarrubias, “Danza Prehispánica” en *Artes en México*, núm. 8-9/marzo, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1955, p. 25. Covarrubias presenta una descripción iconográfica del dios *Xochipilli*: príncipe de las flores, patrón de los bailes, de los juegos, del amor y representante del verano, esta formado por cuatro puntos y significa el sol. Es representado adornado de flores y mariposas y porta un bastón, el *yotopilli*, que tiene un corazón ensartado.

¹¹ Véase a Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.*, p. 194.

de *Macuilxochitl*, dios de la música. Los extremos dan la idea de una piel que lo convierte también en *huéhuatl*¹².

Los concheros aseguran que este tipo de instrumento tenía varios usos, aparte de los estrictamente musicales. Mencionan que se usaba también como piedra – altar para realizar sacrificios y de barro para contener las cenizas en ritos crematorios, a manera de vaso votivo. Por esta razón y por su difícil manufactura, como la aplicación de resonadores y vibradores con dos o tres lengüetas hace complicado su diseño, por lo cual muchos grupos prefieren hacer uso de dos *huéhuatl* en lugar de su compañero ancestral. No obstante, cabe aclarar, que en la variante Danza azteca, descrita en el capítulo segundo, si requiere en sus rítmicas, el uso del *teponaztle*.

Otro instrumento vital dentro del desarrollo de la danza azteca - chichimeca son las sonajas. Guzmán Bravo las clasifica dentro del género de los instrumentos conocidos como ideofónos de golpe directo¹³. Los danzantes les llaman *ayacachtlis*.¹⁴

Las sonajas que se usan actualmente son de dos tipos: el más común esta hecho de latón de diversos colores, cuya superficie tiene pequeños agujeros para dejar escapar el sonido. Dentro se introducen una especie de predrezuelas, que al ser agitadas chocan y producen el sonido (figura 37). El otro tipo, esta hecho de guaje seco o calabazo de barro o metal, pero también está lleno de piedritas o semillas. Otro de los instrumentos que comparten esta clasificación son los comúnmente llamados huesos o semillas de ayoyote (figura 38). Y me pareció

¹² *Ibidem*, p. 174.

¹³ *Ibidem*, p. 183 – 186. Son instrumentos hechos con un material que por si mismo es sonoro. Guzmán Bravo refiere que se hacían comúnmente con frutos de guaje llenos de semillas, piedras y bolitas cocidas. Su forma clásica era la de una esfera de barro con múltiples perforaciones y con un número específico de cuentas en su interior, en un extremo se ataba su mango y en el otro un remate adornado.

¹⁴ Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollín Cuauhtemotzin*, *Ollín Macehuani e Ixnexthli Tezcatlipoca*. Febrero – marzo 2003. Centro de la Ciudad de México. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

interesante mostrar el método de manufactura como parte de la indumentaria y como instrumento musical.

La parte posterior de las sonajas de huesos de ayoyote, consiste en una tira de cuero cuya medida longitudinal depende del grosor de las pantorrillas del danzante. De acuerdo a un patrón de medida proporcional y simétrico, se disponen cinco hileras horizontales y dos verticales a lo largo del cuero, en donde se hacen incisiones por donde pasa el mecate que sirve para amarrar las semillas. Al mismo tiempo se hacen pequeños agujeros en la parte posterior para que éstas a su vez queden unidas, en una especie de tejido (figura 39), que se une a la tira de cuero. La figura 40 muestra la parte frontal. Se ve como las semillas de ayoyote son atravesadas en su centro por un mecate. Éstas quedan unidas a la placa de cuero, cuyos dos extremos de mecate aseguran el amarre a la pantorrilla del danzante.

Al contrastar lo expuesto en el discurso de los concheros referente a la fabricación de sus instrumentos, con el significado que describe Dultzin y Nava respecto al origen divino del *huéhuetl* y el *teponaztle*¹⁵, se destaca nuevamente, lo peligroso que es trazar líneas continuas, que proponen encontrar raíces prehispánicas en este tipo de danzas, sin tomar en cuenta que son aspectos formales los que prevalecen como elementos prehispánicos más no en su significado. Es cierto que los instrumentos en el ámbito conchero también poseen una carga simbólica que confiere a la representación directa con la naturaleza, por lo cual, no dignifico ni le doy más valor a los instrumentos de la época prehispánica que a los actuales, sencillamente los diferencio. Finalmente, otro instrumento utilizado en la música para la danza azteca – chichimeca y que como sonido da inicio a la danza es el caracol, también llamado por los concheros,

¹⁵ Véase a Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit*, p. 20. Dultzin y Nava explican que ciertos instrumentos tenían un origen divino: el *teponaztle* y el *huéhuetl* eran dioses que vivían en el exilio terrenal; por lo tanto eran tratados como imágenes mismas de dioses. Como instrumentos poseían el poder de traspasar el umbral de lo sobrenatural para crear estados emocionales, incluso hipnóticos, en quienes se integraban en comunión con el lenguaje sacramental del conocimiento supremo de los dioses.

quiquiztli. Guzmán Bravo ubica a éste como parte de los aerófonos¹⁶ y en la figura 41, se muestra a una trompeta de caracol marino de concha con esgrafiados varios; pertenece al horizonte posclásico de la cultura mexicana¹⁷. En la danza azteca - chichimeca el uso del caracol es importante. Lo utilizan, según los danzantes, por su sonido grave y profundo; y explican que el hecho de que éste provenga de uno de los elementos naturales, que conforman el mar, lo hace parte fundamental de su música. Cabe señalar asimismo que este instrumento solo pueden tocarlo los hombres, dado que explican, representa la esencia de la mujer (figura 41a).

Ahora bien, quiero concluir este registro descriptivo con algunas palabras de los concheros respecto a su música e instrumentos ya que en ellas se sintetiza su visión respecto a su quehacer dancístico - musical: "La música de la tierra está llena de sentimientos y nuestro cuerpo es un recipiente donde se encuentra toda clase de emociones. El agua es el elemento acuático de nuestro temperamento el cual se mueve en círculos, el aire se asocia con el espíritu, la inspiración, la intuición y la respiración y el fuego es el elemento transformador que aumenta la temperatura. Como la tierra, somos fuego en nuestro interior, así el don del fuego de la creatividad, la inspiración y la pasión se encuentra en lo más profundo de nuestras emociones, acciones y motivaciones"¹⁸.

El discurso de los concheros demuestra que tienen muy claro como conciben su danza. El centro gira en torno a la naturaleza. Lo expresan en cada comentario que me han brindado. Claramente vestuario, instrumentos, danzas y hasta su propio cuerpo responden a lo mismo. La asociación con los elementos que conforman la tierra en cada una de sus acciones dentro de su quehacer dancístico, me parece que es la forma congruente en la cual establecen su discurso.

¹⁶ *Ibidem*, p. 218. Guzmán Bravo clasifica a los caracoles dentro de los instrumentos que él denomina aerófonos. Instrumentos en los cuales el sonido se produce por la vibración del aire.

¹⁷ *Ibidem*, p. 217.

¹⁸ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*. 21 de febrero del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Por medio de este registro y un breve análisis visual de los tres elementos base de la danza azteca – chichimeca espero haber asentado los antecedentes para presentar la descripción de aquellos elementos que en forma particular pertenecen a la danza Tonatiuh, de la cual adelanto una interpretación. ¿Por qué elegí este baile de entre otras tantas danzas que forman parte del repertorio de la danza azteca – chichimeca? Se debe a tres aspectos básicamente: primero, es un baile que practican los tres grupos estudiados. Segundo, afecta, al decir de sus practicantes, una de las actividades económicas más importantes de nuestro país: la agricultura. Y tercero, es el baile para el cual afortunadamente existe mayor información gráfica y documental. La danza Tonatiuh, como demuestran los estudiosos del tema y confirman los concheros mismos, es una manifestación que da oportunidad de profundizar aún más en el conocimiento de la danza azteca – chichimeca, por medio de un ejemplo en particular.

3.2. El baile de Tonatiuh, la danza de la tierra

“Se le llama Tonatiuh, el Padre Sol, quien es el generador de la vida y cuya danza representa dos cosas: por un lado, los movimientos de los planetas con respecto al Sol, los equinoccios y solsticios, quienes marcan el término cósmico de los ciclos y por el otro, está relacionada con la vida económica de la comunidad y señalan, por ejemplo, las distintas etapas por las que atraviesa el ciclo agrícola, desde la limpieza de la tierra hasta la cosecha, relacionando esto con símbolos que evocan la fertilidad”¹⁹.

- El espacio – tiempo

La noción contemporánea de espacio está vinculada física y objetivamente a la de tiempo. En la danza Tonatiuh, aún en la más plena inmovilidad, el espacio

¹⁹ David Velásquez, “La danza Azteca – Chichimeca, su relación con la naturaleza y el cosmos”, en *Revista de la cultura de Anáhuac. Ce – Acatl*, Núm. 65. Publicación de Centro de Estudios, 2003: Antropológicos, Científicos, Artísticos, Tradicionales y Lingüísticos “Ce – Acatl”. Juan Anzaldo Meneses (editor). México, 1994, p. 25.

“ocurre “, está allí. En este apartado pretendo mostrar cómo es que los danzantes concheros recrean el espacio que destinan para bailar y como la escenografía que montan en torno a éste, genera todo un ambiente específicamente establecido para desarrollar su danza. El Capitán de conquista Tezca dice al respecto: “Los cuatro vientos o rumbos del universo son el eje motor de la filosofía de la danza, junto con el aquí, arriba y abajo, nosotros somos el quinto punto cardinal, es decir, el centro. Es en torno a estos cuatro puntos cósmicos y al centro, el punto de referencia en el espacio, en que giran todos nuestros movimientos, haciendo, a su vez, que el tiempo adquiriera también un carácter sagrado, ya que se presenta bajo el concepto de un tiempo circular, reversible y recuperable, infinitamente repetible”.²⁰

Antes de proceder, es pregunta indispensable ¿por qué escogieron el Zócalo de la Ciudad de México para bailar? Los concheros responden que este lugar fue ocupado por los bailarines mexicas, el cual, es ocupado ahora por ellos²¹, lo que implica que un significado especial le es otorgado a dicho espacio. Como hemos visto a lo largo de esta investigación los concheros han formulado un discurso dancístico, a partir de lecturas, revisiones de diversas fuentes informativas y pictográficas, así como de tradiciones orales, motivo por el cual se desprende y no es de extrañarse que hayan decidido ocupar este sitio. Este espacio que ha traspasado las fronteras virtuales del tiempo.

El espacio es el universo y contenido en él, se encuentra el ombligo del mundo, sitio destinado para bailar, por lo que es evidente que tiene un significado especial para los concheros. Este espacio, reconocen, ha sido ocupado por los actuales bailarines para consolidar un discurso coherente. De esta manera, el mismo espacio físico de los mexicas del Templo Mayor²², da cabida a otro, que es

²⁰ Comunicación personal. Tezca – espejo que da reflejos – Integrante del grupo *Ollin Cuauhtemotzin*. 20 de febrero del 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

²¹ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollin Macehuani*. 21 de febrero 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

²² Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollin Macehuani*. 21 de febrero 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez. Los concheros afirman que han tomado al Templo Mayor como escenario de las danzas mexicas y ahora de las suyas, por la descripción que

recreado por los concheros, es el sitio donde montan la escenografía para ejecutar la danza. (figura 42 y 43). Ellos explican: “el espacio en el que realizamos nuestros movimientos representa el universo. En él siempre encontraremos un círculo a cuyo centro se le llama ombligo de la danza (*xihltli*). Dentro hay objetos que hacen alusión a los cuatro elementos que componen la tierra: agua, viento tierra y fuego, representados por *Tletl*, *Atl*, *Ehecatl* y *Tlalli*”²³.

- El círculo – el retorno al mismo punto -

¿Por qué en círculo?, les pregunto. Ellos responden: “por que nuestras danzas, en especial Tonatiuh funcionan en analogía con nuestro sistema solar”.

De esta manera, este espacio virtualmente dibujado a través de los trazos de la geometría de los cuerpos en movimiento, plantea un diálogo entre el adentro y el afuera de un espacio. Al momento que yo entré a su círculo, me sentí contenida en un espacio sin tener barreras físicas, tal vez uno de los componentes que hacen tan atractiva esta danza, consideré entender por qué intervienen conceptos como el del círculo dentro de la cosmovisión de los concheros. Ellos me comentaban: “se danza siempre en círculo, éste es una protección tanto para los que están dentro como para los que están fuera. En él todos somos iguales. El círculo representa el universo y todos nos reflejamos en él, es por ello, que antes

Durán en su libro *Historia de las indias de la Nueva España*, p. 30 y 31, hace respecto al lugar donde se danzaba: “He traído toda esta historia para decir la grandeza del patio deste templo que tal devia ser pues cavían en el ocho mill y seiscientos hombres en una rueda bailando. Este patio tenían quatro puertas o entradas, una hacia oriente otra hacia poniente y otra á medio día y otra á la parte norte de cada parte destas tenían principio quatro calzadas una hacia Tlacopan que agora llamamos la calle de Tacaba y otra hacia Guadalupe y otra hacia coyoacan otra yva á la laguna y embarcadero de las canoas también las quatro templos principales hacia las partes dichas portadas y los quatro dioses que en ellas estaban los rostros vueltos hacia las mesmas partes la causa dello aunque sea fabula no la dejare de contar para que sepamos el misterio”.

²³ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollin Macehuani*. 21 de febrero del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

de danzar, todos nuestros atavíos, instrumentos y demás aditamentos se colocan dentro del *xihltl'*.²⁴

Por su parte, Sten quien ha investigado el simbolismo del círculo en diferentes culturas, escribe: "el simbolismo del círculo no solo en la cultura mexicana sino para varias culturas en general representa un disco o rueda, un emblema solar, en muchas ocasiones del cielo, significa la perfección y también la eternidad. El acto de incluir seres, objetos o figuras en el interior de una circunferencia tiene un doble sentido: desde dentro implica una limitación y determinación; desde fuera, constituye la defensa de tales contenidos físicos o psíquicos, que de tal modo protegen contra los peligros del alma. El círculo es también la representación del tiempo."²⁵

De acuerdo a lo escrito por Sten, el círculo tiene una connotación muy particular y de esta manera, entendemos la forma en que los concheros alteran o modifican el espacio. Tiene por un lado, mucho que ver con la cosmovisión prehispánica, con el sincretismo de elementos y por otro, en ambos casos, corresponde a la representación del universo que nos indica el vínculo con el sol.

Por otro lado, este acomodo en círculo, refleja la idea de un mundo virtualmente dividido geométricamente. Imaginemos una especie de cubo, trazando líneas que apuntan hacia cada una de las aristas. Éstas refieren a los cuatro puntos cardinales y a un centro, en los cuales la superficie queda segmentada en cuatro partes, formando un círculo a partir de dicho centro. Hecho que posiblemente nos remonte a pensar en el llamado Plano del mundo²⁶.

²⁴ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*. 21 de febrero del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

²⁵ Sten, *op.cit*, p. 113 - 117.

²⁶ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 volúmenes, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989, p. 65. Austin explica que la superficie de la tierra era concebida como un rectángulo o como un disco solar, rodeado por aguas marinas, elevadas en sus extremos para formar los muros sobre los que se sustentaba el cielo. Las aguas rodeaban como pared los cuatro pisos celestes inferiores y soportaban los nueve superiores. La superficie terrestre estaba dividida en cruz en cuatro segmentos. El centro, el ombligo, se representaba como una piedra verde preciosa, en la que se unían los cuatro pétalos de una flor

Como mencioné, este centro es conocido por los concheros como ombligo del mundo o *xihltli*. Y dentro de él se consolidan los cuatro elementos de la naturaleza, los cuales permiten establecer un diálogo permanente entre la danza y los participantes (figura 44). En la danza Tonatiuh, se les venera, ya que siempre están presentes en el eterno ciclo de la siembra y la cosecha.

En el interior del círculo (figura 45 y 46), se coloca un pañuelo con las puntas apuntando hacia los cuatros rumbos, y jarras con agua que absorben la energía que los concheros desprenden al bailar. Al finalizar su danza, el agua contenida en ellas puede ser tomada por los danzantes. Asimismo, la Malinche sahumadora se encarga de colocar las plantas que harán la labor de proteger a la gente del círculo. Los concheros me explican que en el baile Tonatiuh además de incluir estos objetos dentro del *xihltli*, los cuatro elementos básicos están representados de la siguiente forma: el fuego por el *popochcomitl* (sahumador) que a su vez representa a *Tietl. Atl*, el agua, es representada por un caracol (*atecocoli*) el cual se coloca boca abajo y apuntando la boquilla hacia el centro. *Ehecatl* es el aire y es ejemplificado por el humo que se produce en el sahumador por medio de la resina llamada *copalli*, la cual se ofrenda al aliento de la vida. *Tlalli* es representada por las mazorcas de colores que se colocan en un chiquihuite y que recuerdan el alimento proporcionado por Tonantzin²⁷.

- Inicio de la danza (preparativos)

Instalados, ocupando cada danzante su lugar y siempre con un breve prólogo musical dictado por el capitán, empieza la danza. Los concheros acuden a bailar todos los días sin un horario fijo, pero siempre sobre el mismo lugar. La

y a cada uno se les asignaba un color y un símbolo. Al norte – pedernal, al occidente – casa, al sur – conejo y al oriente – caña.

²⁷ Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollin Macehuani*, *Ollin Cuahtemotzin* e *Ixnexthli Tezcatlipoca*. 21 de febrero del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

danza tendrá lugar en la monumental plaza mayor, actualmente conocida como Zócalo, enfrente de la Catedral. El grupo que se dispone a danzar, es el Ixnexlli Tezcatlipoca compuesto de siete integrantes: dos músicos, el Capitán de conquista, tres danzantes y una Malinche.

En la mayoría de los casos, salvo que el Capitán de conquista disponga lo contrario, Tonatiuh, es la primera danza que se realiza durante el día, es con la cual, dicen, se abre el cosmos.

Tras invocar la danza, la Malinche se dedica a colocar el *xihltli*, dentro se encuentran simbolizados lo que ellos llaman los siete rumbos, – oriente (*tlahuizcalpan*), poniente (*cihuatlalpan*), norte (*mictlampa*) y sur (*huitztlampa*), el cenit, el nadid y el centro (*nepantla Tonatiuh*). Como vimos, se colocan entre otras cosas jarras con agua y los elementos que hacen alusión a los cuatro elementos que conforman la tierra. Se incluyen, además, plantas que ellos identifican como fuente de poder para proteger a la gente del círculo, tales como la ruda, el pirul y el albacar. Este centro es el núcleo alrededor del cual se trazarán los círculos concéntricos, los pasos de los danzantes. Una vez que se ha marcado este espacio, la Malinche sahumadora enciende un sahumero para purificar el lugar, efectuando movimientos en forma de cruz señalando en el aire hacia cada uno de los puntos cardinales²⁸. Con ello ha quedado configurado el lugar destinado para danzar.

Todos los danzantes están reunidos alrededor del *xihltli*, pues antes de vestirse, colocan dentro los aditamentos y la indumentaria que van a usar, esperan unos momentos y comienzan a ataviarse. Es así como el Capitán de conquista llama con su caracol y a la voz de "yap" a los danzantes a que ocupen su lugar y comience la primera danza del día, Tonatiuh.

²⁸ Dichas cruces no tienen que ver con el sentido religioso con el que particularmente se le relaciona, éstas son dibujadas en el aire en representación de la rosa de los vientos, que involucra a los puntos cardinales.

- La música

Instalados, ocupando cada danzante su lugar y siempre con un breve prólogo musical, dictado por el Capitán a través del *huéhuetl*, empieza la danza. Primero al compás de los tambores en forma solemne y después poco a poco aumentando el ritmo. Los concheros acompañan este palpar con el sonido que producen sus sonajas y el chocar de las semillas amarradas en sus tobillos.

Continúa la danza, continúa la música. Parecen ser patrones rítmicos bien establecidos. Everardo Lara²⁹ estableció una rítmica para la danza Tonatiuh. Propone el siguiente patrón rítmico: pasos base $5+5+5+5=20$ y los pasos de cambio $5+5+5+3=18$. Lo que Lara nos explica es que cada compás dentro de la danza Tonatiuh tiene 5 notas, una melodía tiene 20 notas y el cambio de música o melodía se da cada 18 compases.

- El movimiento

El Capitán de conquista se dirige al grupo, como mencioné, a través de un prólogo musical. Empieza la música, se produce el sonido rítmico, constante y solemne que emerge del *huéhuetl*. Al toque, los danzantes toman su lugar, trasladándose a él por medio del paso de camino. En ese momento, el Capitán interrumpe su prólogo y toma del interior del *xihltli*, el caracol, dando continuidad a la danza. Es este el momento en el cual se pide permiso y se saluda a los cuatro vientos en el siguiente orden: oriente, poniente, norte, sur y centro.

Con el paso de camino, que involucra caminar haciendo espirales con los pies, se forma una hilera y por medio de ella, un círculo alrededor del *xihltli*, dentro del cual los concheros entran y salen, giran a la izquierda, luego a la derecha, dibujando con los pies un círculo. Avanzan uno tras otro hasta formar una línea

²⁹ Everardo Lara González, *Matemática y Simbolismo en la danza autóctona de México*, Publicaciones y publicidad, México, 1998, p. 71 y 73.

recta en donde todos quedan viendo hacia el primer punto cardinal – oriente - mientras la Malinche se traslada al centro del círculo junto al *xihltli* y entrega el sahumador al Capitán (figura 47).

Éste saluda dicho rumbo, elevando el sahumero y señalando en el aire: al oriente, poniente, norte y sur, y nuevamente al centro, formando cruces. Entre tanto los demás danzantes se arrodillan siguiendo el movimiento marcado por el Capitán. En cada punto cardinal se sahúma cinco veces, como se indicó anteriormente. Al tiempo que giran para dar la cara al siguiente punto cardinal, -el poniente-; esta operación se repite hasta completar el círculo. Una vez que ésta termina, se deposita el incensario dentro del *xihltli* y da pie al inicio de los pasos que conforman la forma de la danza.

- Los pasos

El Capitán se incorpora a marcar el ritmo de la danza junto con el *huehuetzozonque*³⁰ que no ha dejado de tocar en todo el proceso. Ahora bien, en la danza Tonatiuh se realizan tres grupos de pasos: los llamados de permiso, los agrícolas y los que pertenecen al tronco común de todas sus danzas. Uno de ellos, ya lo mencioné, el paso de camino. Como indiqué la danza empieza con él, por lo cual también se le llama paso de permiso. Tres son los pasos que se incluyen dentro del grupo de los pasos de permiso. Y para ilustrarlos se ha hecho uso de dibujos que muestran los seis pasos básicos que se realizan dentro de la danza Tonatiuh³¹.

Pasos de permiso

El primero de los pasos de permiso recibe el nombre de llamamiento a la tierra (figura 48). Con él se marcan espirales. Ejemplifica el movimiento al ir caminando, pues va dibujando con los pies el círculo que quedará trazado

³⁰ Músico que toca el *huéhuetl*, según terminología dictada por los danzantes.

³¹ Dibujos tomados de Everado Lara González, *op.cit.*, p. 83 - 101.

alrededor del *xihтли*. Con este mismo paso, después de cada cierto tiempo marcado por el ritmo del *huéhuatl*, se traza con los pies primero en el suelo y después en el aire, una cruz que refiere a los cuatro puntos cardinales (figuras 49 y 50) y que preparan para la salutación a los mismos³².

Conforme va tomando forma la danza y se pide permiso a los cinco puntos cardinales, contando el centro, se da pie a los siguientes pasos que involucran cuestiones agrícolas. Como vimos en la descripción del vestuario propio de los danzantes de este tipo de danza, en el baile Tonatiuh, es indispensable como uso exclusivo del hombre, portar el *potzahuanco* o cubrecaderas, ya que, recordemos, por medio de él se representa la fertilización de la tierra, al hacer contacto con ella y el suelo a través de una sentadilla.

El primero de estos movimientos involucra la acción de simular acariciar o limpiar la tierra. Es la representación de la limpieza y pureza, de la cual el hombre adquiere grandes beneficios (figura 51). Posterior a éste se ejecuta el paso con el que se simula la abertura del surco con un movimiento de tijeras a gran velocidad, lugar en donde son colocadas las semillas para su germinación (figura 52) y finalmente dentro de esta serie se concluye aquel que involucra la colocación de las semillas y acomodo de la tierra. (figura 53)³³.

Es notable subrayar, que en todos ellos se hace uso del cuerpo como un lenguaje no verbal que expresan acciones específicas: la siembra y la cosecha. Valiéndose del manejo de brazos, piernas y torso, los concheros ejemplifican la acción de sembrar y recoger lo cosechado. No obstante, no todos los pasos que observamos dentro de la danza Tonatiuh representan acciones agrícolas. En este baile se incorporan también pasos que pertenecen a la enorme gama de danzas que contorman su repertorio. Debido a que el objetivo principal de este apartado

³² Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauhtemotzin e Ixenxtli Tezcatlipoca*. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

³³ Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauhtemotzin e Ixenxtli Tezcatlipoca*. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

es dar a conocer los pasos que identifican específicamente a la danza Tonatiuh, se han incluido de manera general aquellos pasos que son comunes a todas sus danzas pero que se ejecutan dentro de la danza Tonatiuh.

Entre estos pasos, los más recurrentes son: el paso serpentino (figura 54), elevaciones con ambos o un pie (figuras 55 y 56), pasos reverenciales (figura 57), giros terrestres que llaman de energía (figura 58) y giros de energía de elevación en espiral (figura 59)³⁴. La danza Tonatiuh continúa su desarrollo. Después de haber hecho los pasos de permiso se alternan los pasos agrícolas con los pasos del tronco común en diferentes momentos del transcurso de la danza. A su vez, en determinado momento, indicado por el Capitán y el cambio de melodía, cada integrante pasa al centro y marca el siguiente paso a seguir, de esta manera, durante el desarrollo de la danza se oyen tantas melodías como danzantes integran la coreografía.

Como vemos, los pasos son muy variados y se alternan entre sí. Con esta breve descripción espero haber mostrado tanto gráfica como textualmente, los elementos de los cuales se compone la danza Tonatiuh. Un registro que incluye tanto el espacio físico y virtual en el que se desenvuelven, como aquellos componentes inherentes a la misma, como lo es la música, los movimientos y los pasos que se ejecutan dentro de la danza Tonatiuh.

³⁴ Comunicación personal. Integrantes de los grupos *Ollín Macehuani*, *Ollín Cuauhtemotzin* e *Ixenxtli Tezcatlipoca*. Febrero – marzo 2003. Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 9.
Danzantes concheros, vista panorámica. Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figuras 10 y 11.
Danzantes concheros. Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2004. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 12.

La capitana Nanita. Revista Centro, guía de caminantes. Foto: Lourdes Almeda, p. 56.



Figuras 13 y 14.

Danzantes concheros. Tomada de <http://www.folklorico.com/danzas/concheros/concheros.html>. internet.



Figuras 15.
 Danzante conchera (indumentaria). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

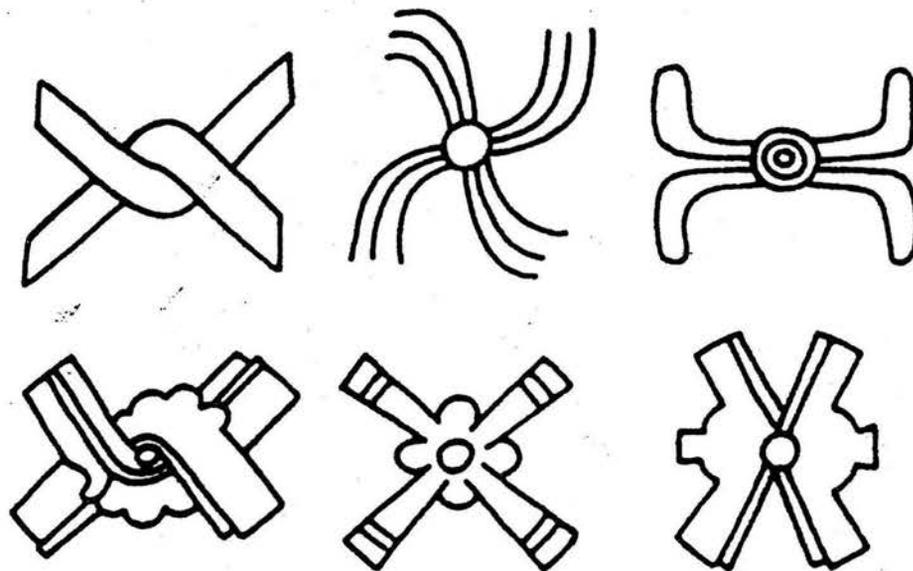


Figura 16.
 Símbolos 4 movimiento, "Earthquake". Tomado de Martí Samuel and Prokosch Kurath Gertrude en *Dances of Anáhuac, the Coreography and Music of Precortesian Dances*, p. 207.



Figura 17.
Cozcacuauhtli (águila de collar o buitre)



Figura 18.
Papalot (mariposa)



Figura 19.
Metztli (Luna)



Figura 20.
Coatl (serpiente)

Figuras utilizadas para el diseño de trajes de los concheros. Tomado del Manifiesto *Imágenes aztecas. Figuras para diseño de trajes aztecas*, p. 5.

Figura 21



Figura 22



Figura 23.

Figuras 21, 22 y 23. Danzantes concheros (indumentaria – copillis). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2004. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

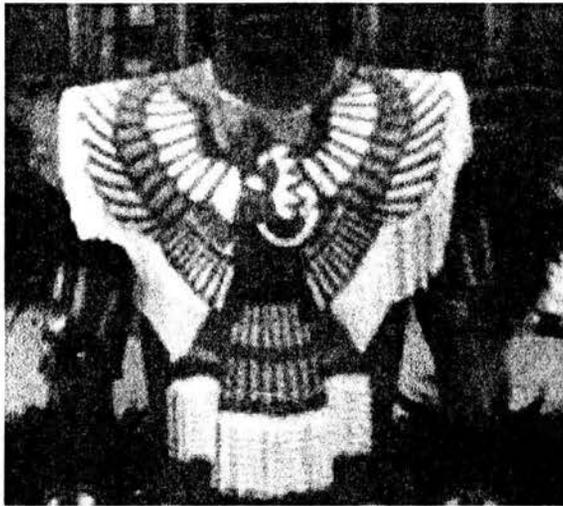


Figura 24.



Figura 25.



Figura 26.



Figura 27.

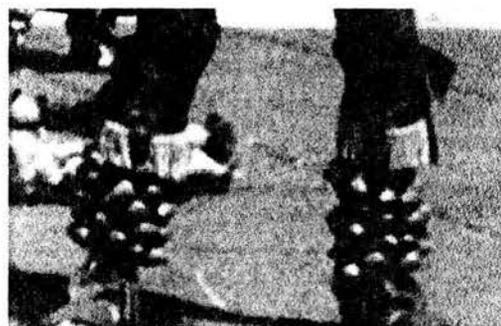


Figura 28.

Danzantes concheros (indumentaria). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 29.

Danzantes concheros (indumentaria - chimalli). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 30.

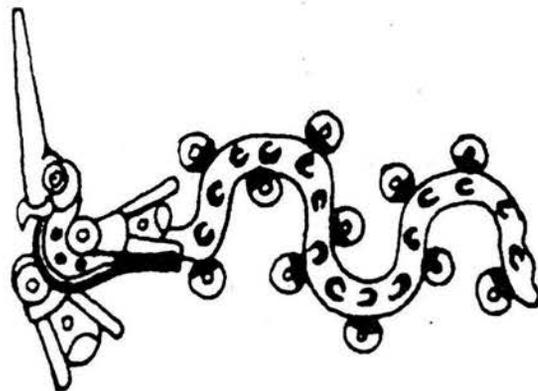


Figura 31.

Figuras utilizadas para el diseño de trajes de los concheros. Tomado del Manifiesto *Imágenes aztecas. Figuras para diseño de trajes aztecas*, p. 6.



Figura 32.

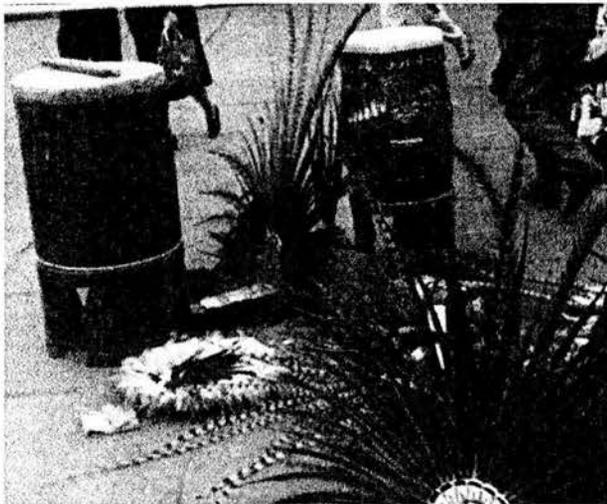


Figura 33.

Danzantes concheros. (instrumentos musicales). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

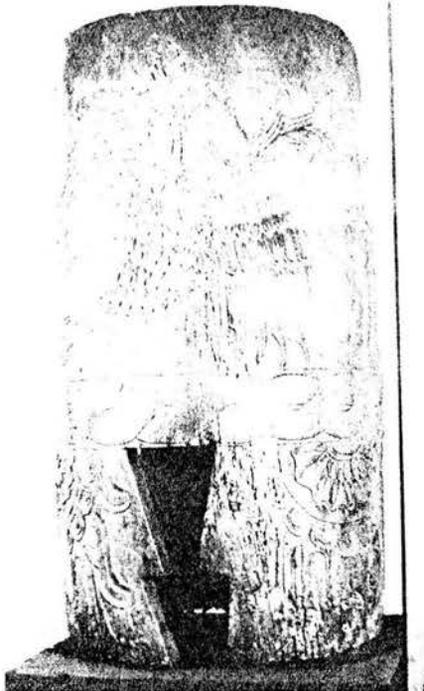


Figura 35.

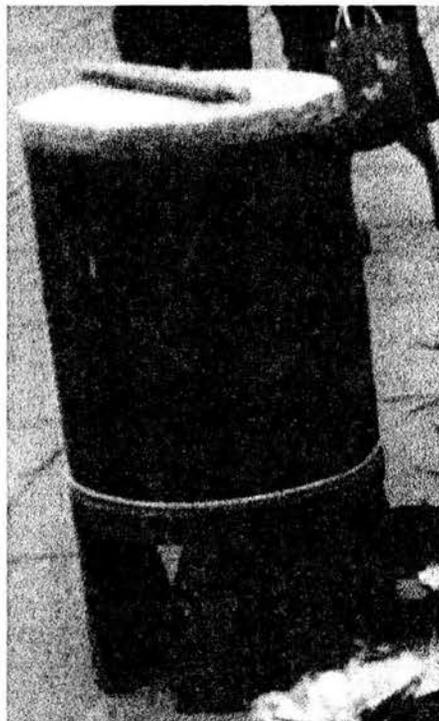


Figura 34.

Figura 35. Huéhuetl, época prehispánica mexicana, en donde esta representado el dios Macuilxóchitl o Xochipilli, Tomado de Estrada, Julio (editor), *La música en México I. Historia, periodo prehispánico*, p. Glosario de términos.

Figura 34. Huéhuetl, (detalle instrumento musical). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 36.

Teponaztli. Tomado de Julio Estrada (editor), *La música en México. I. Historia. Periodo prehispánico*, p. 176.

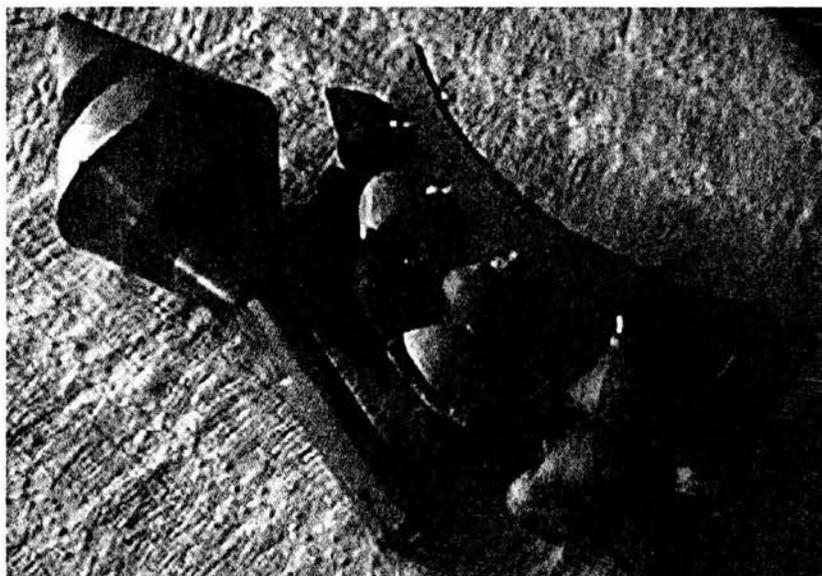


Figura 37.

Sonajas, (instrumento musical). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

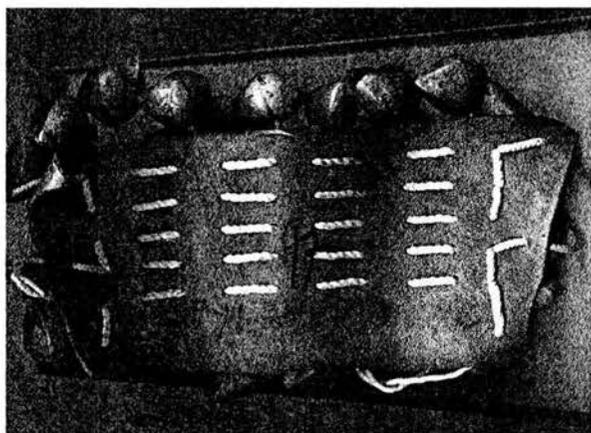


Figura 39. Semillas de ayoyote, (instrumento musical - detalle posterior), 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

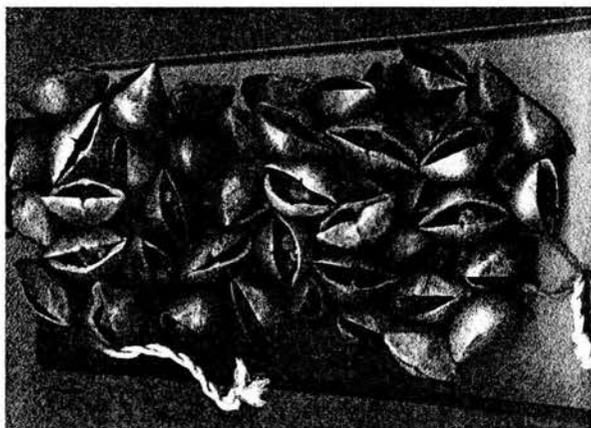


Figura 40. Semillas de ayoyote, (detalle frontal), 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

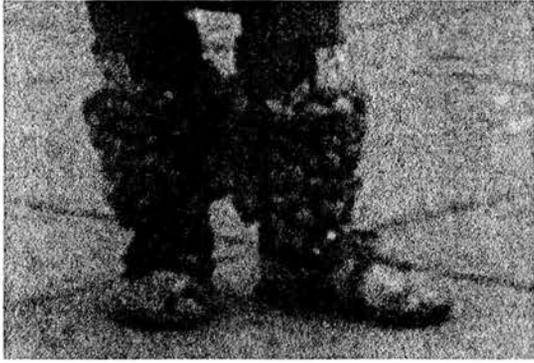


Figura 38. Semillas de ayoyote, (instrumento musical). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

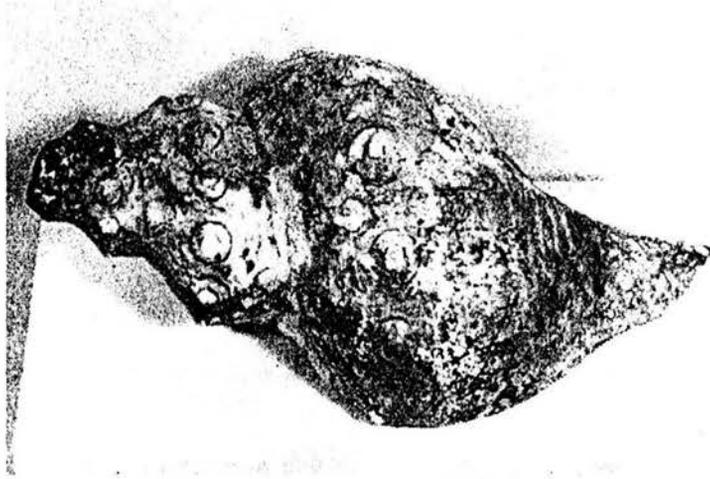


Figura 41.

Caracol marino de concha con algunos esgrafiados, cultura Teotihuacana, Tomada de Estrada Julio (editor), *La música en México. I. Historia. Periodo prehispánico*, p. 218.



Figura 41a.

Danzante conchero, (detalle tocando el caracol). Imagen tomada de internet. <http://barraganzone.com>.



Figura 42.

Danzantes concheros. Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2004. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

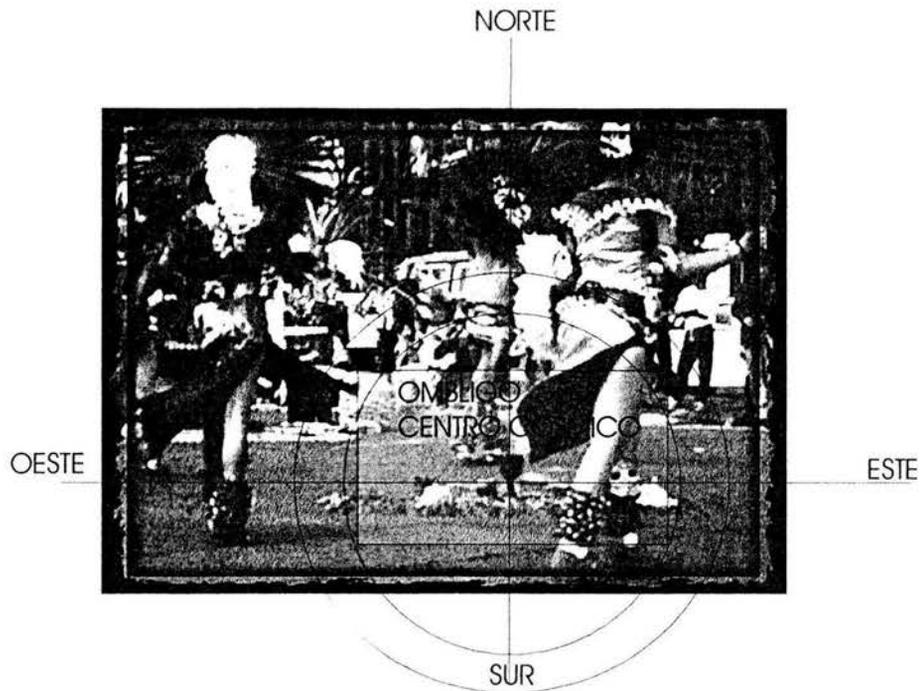


Figura 43.

Danzantes concheros, fotografía/composición fotográfica. Tomada de Gaceta universitaria por Internet, www.cosmoc.udg.mx/gacera/paginas229/1415.pdf. 2001. Foto Ricardo Ibarra. Composición fotográfica: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

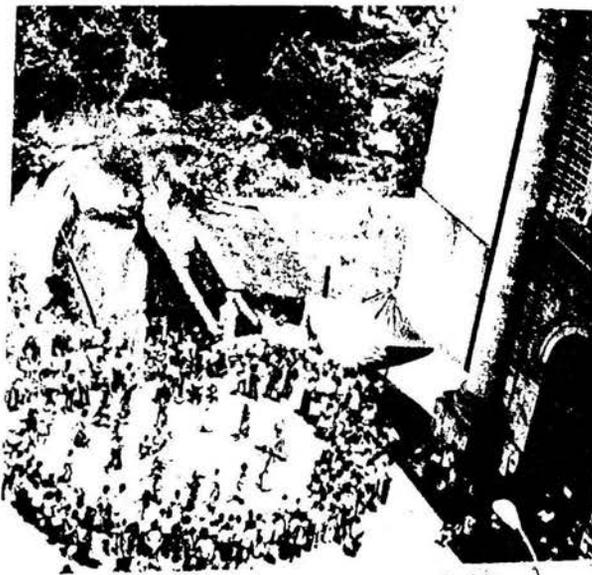


Figura 44.

Ofrenda corporal. Danza azteca, santuario de Chalma, Edo. de México. Tomado de "El estudio de la religiosidad de las danzas indígenas" por Alberto Dallal, p. 113.



Figura 45.



Figura 46.

Detalles del Xihltli u ombligo de la danza. Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 47.

Danzantes concheros, (saludo a los cuatro vientos). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

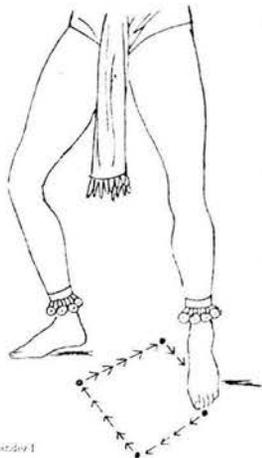


Figura 48.

Figuras 48,49 y 50. Ilustraciones tomadas de Lara González, Everardo (editor), *Matemática y simbolismo. La danza autóctona de México*, p. 83 – 101.

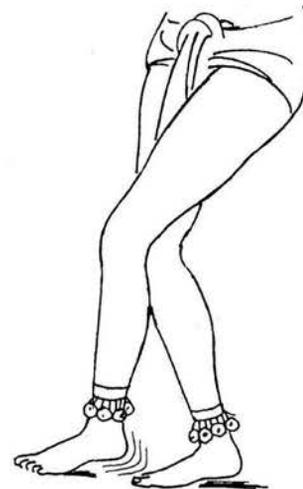


Figura 49.

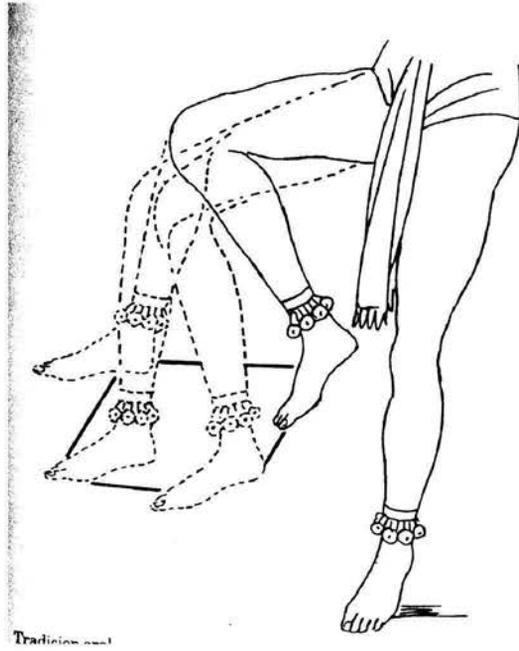


Figura 50.

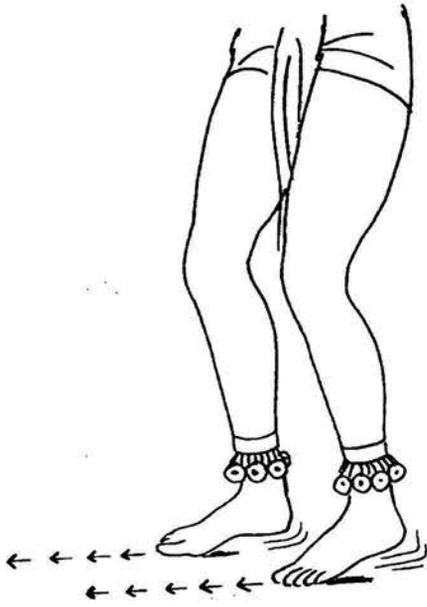


Figura 51.

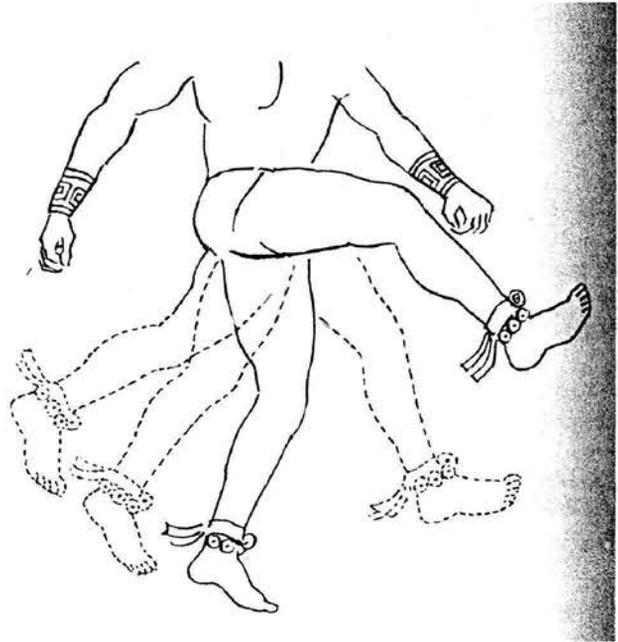


Figura 52.



Figura 53.

Figuras 51,52 y 53. Ilustraciones tomadas del libro: Lara González, Everardo (editor), *Matemática y simbolismo. La danza autóctona de México*, p. 83 – 101.

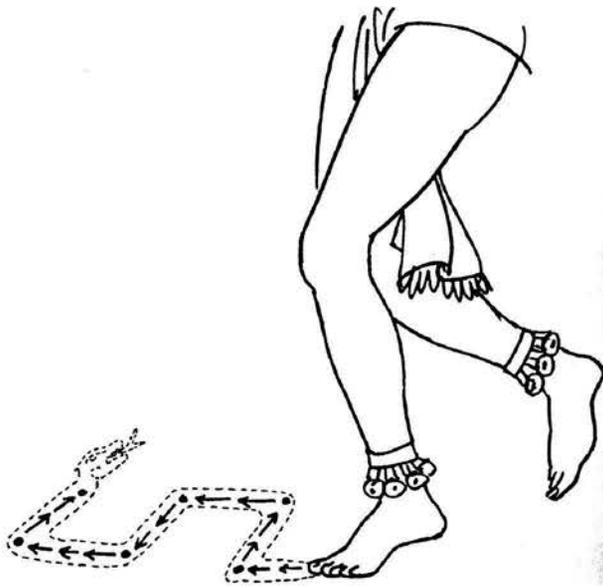


Figura 54.

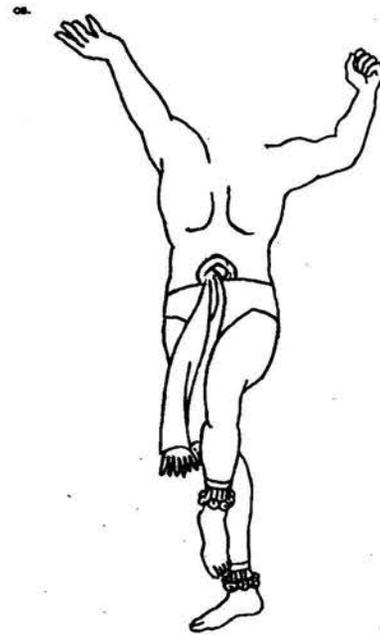


Figura 55.

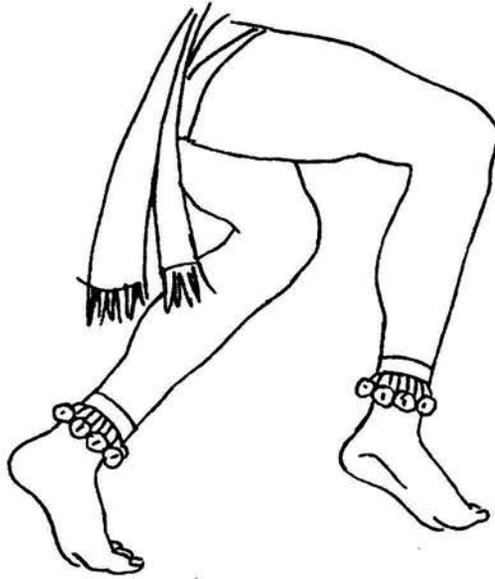


Figura 56.

Figuras 54,55 y 56. Ilustraciones tomadas del libro: Lara González, Everardo (editor), *Matemática y simbolismo. La danza autóctona de México*, p. 83 – 101.

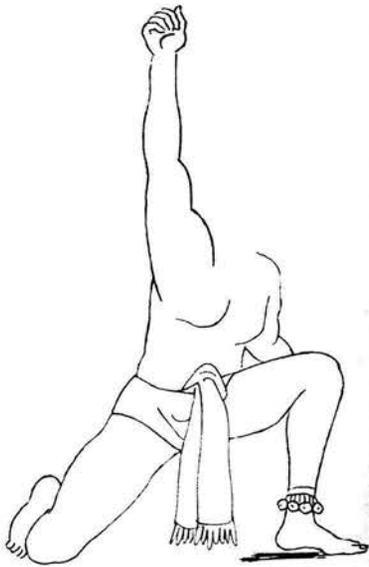


Figura 57.

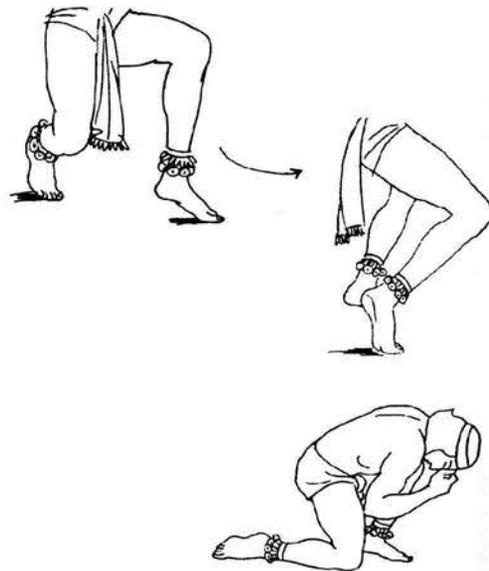


Figura 58.

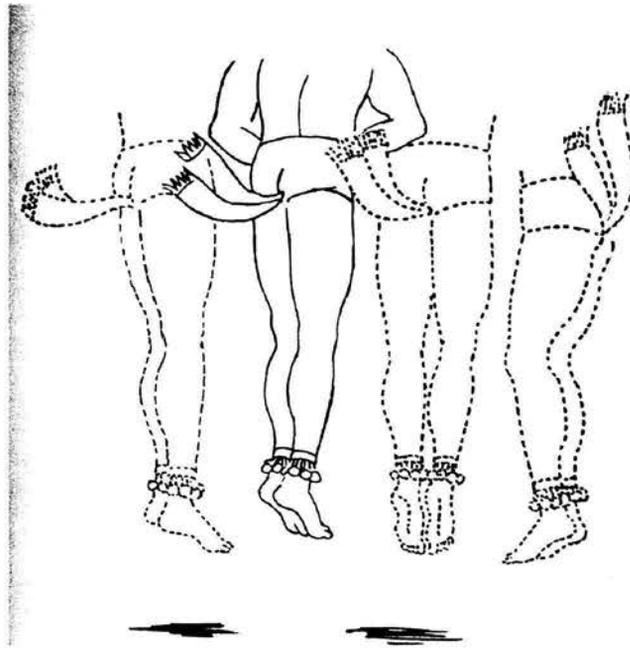


Figura 59.

Figuras 57,58 y 59. Ilustraciones tomadas del libro: Lara González, Everardo (editor), *Matemática y simbolismo. La danza autóctona de México*, p. 83 – 101.

Capítulo IV

4.1 Interpretación danza Tonatiuh, una propuesta

El espacio ha sido delimitado. Los instrumentos se han colocado a un lado del conjunto y el ombligo de la danza ubicado en el centro. Dada la orden del Capitán, la danza comienza.

Como vimos, la danza Tonatiuh representa dos conceptos. Por un lado el movimiento de los planetas respecto al sol, y por el otro, los equinoccios y solsticios que están relacionados con el ciclo agrícola. El Capitán marca el inicio. Los danzantes comienzan a dibujar el espacio con el movimiento de los pies por medio de los pasos de permiso, simulando la acción de limpiar la tierra y prepararla para la siembra (figura 60). Aumenta el ritmo, el volumen y la emoción. Los concheros se flexionan en señal de pedir permiso a los cuatro vientos para poder ejecutar su danza y al grito del Capitán se incorporan viendo hacia cada uno de los puntos cardinales, donde tocan el caracol, preámbulo del siguiente rumbo (figura 61). Se ha abierto el cosmos. La danza continúa su desarrollo, girando una y otra vez alrededor del *xihltli*. En determinado momento, siempre indicado por el Capitán, cada integrante debe pasar al centro e indicar el paso a seguir, tras una breve pausa, se efectúa el cambio.

Antes de iniciar con los pasos agrícolas, que relatan a través de la danza el proceso de la cosecha del maíz, los concheros que han ido pasando, marcan los pasos que imitan al animal que le corresponde. Por ejemplo, una persona cuyo representante es una serpiente, esta asociada con la galaxia o con la vía láctea. Se relaciona también con la tierra y principalmente con el viento, los rayos y la lluvia. Otro animal que es representado comúnmente dentro de esta danza es el coyote, cuya persona esta caracterizada por ser cauteloso, astuto y es símbolo de fecundidad masculina.¹

¹ Federico Sánchez Ventura, manifiesto: "Animales terrestres y acuáticos de México". México, 2003, p. 4 y 7.

Los pasos presentan una gran variedad, que como característica principal tienen el ser ejecutados de manera zapateada, marcando fuertemente el ritmo con los pies y alejándose del suelo como en el salto y cayendo sobre él con fuerza.

La danza se desarrolla a gran velocidad, salen y entran del centro, bailan cruzando los pies dando pequeños brincos, de izquierda a derecha e intercalando los pasos agrícolas, siempre de acuerdo al compás marcado por el *huéhuatl*. Repiten una y otra vez estas evoluciones. Así en esta danza se alternan saltos, pasos volados y cruzados. Ello involucra diversos movimientos que incluyen las distintas partes del cuerpo y que ponen a éste al máximo de su capacidad. Por ejemplo, en la figura 62 se ilustra a un danzante en el momento de estar ejecutando el paso que se conoce como “giros de energía de elevación en espiral”, y en la figura 63 se representa el momento en que uno de los integrantes del grupo hace “el paso serpentino”. La figura 64 muestra el movimiento que forma parte de los pasos de permiso, “acariciando la tierra” y la figura 65 es un danzante en la ejecución del paso en el que se lleva a cabo, metafóricamente, la fertilización de la tierra.

Una vez que todo el proceso ha concluido, nuevamente, por orden del Capitán y el compás que marca el *huéhuatl*, los concheros, vuelven a realizar con sus pies el paso de camino en forma solemne y con decoro. Giran con este paso hasta formar dos hileras que se han generado rompiendo por única vez el círculo. Sin embargo, antes de dar por concluida su danza, nuevamente efectúan el ritual con el cual han pedido permiso para danzar dando gracias a los cuatro puntos cardinales y con ello cerrando nuevamente el cosmos. Se retiran haciendo círculos opuestos y después caminando. La música no termina hasta que el Capitán da la orden y ésta cesa.

Es sorprendente verlos bailar con devoción y energía por varias horas bajo el sol, al compás del *huéhuatl* y las *ayacastlis*. Entre muchas otras cosas interesantes, escuchar el sonido que producen con sus pies al retumbar al hacer

contacto con el suelo y que éste acompañe en total armonía a los tambores y las sonajas, me hace reflexionar que en realidad este tipo de danza es una verdadera manifestación artística. La música, espacio, cuerpo y rostro, indumentaria y movimiento, se complementan dando lugar a un arte efímero como lo es la danza, en particular la danza de los concheros. El respeto que reflejan según acostumbran en su ritual: pedir permiso y agradecer a los cuatro puntos cardinales y a la naturaleza me permite establecer un vínculo y una relación constante y directa con la misma, lo cual considero, le imprime un carácter y una identidad propia a su danza.

Después de tantas horas, con los rostros visiblemente cansados pero en su mayoría mostrando entereza en su manera de danzar, culminan su danza los concheros. Cierran lo que ellos llaman la puerta del cosmos y muestran la misma solemnidad que al comienzo. Siguiendo el mismo orden y sahumando en cada uno de los puntos cardinales, siempre en forma de cruz al aire, se retiran. Todo ello tiene lugar por lo regular a las seis de la tarde aproximadamente, esperando por un nuevo día, en el cual llegaran otra vez a su mismo espacio, a realizar lo que para la mayoría, es su modo de vida: ejecutar sus danzas, para abrir el cosmos en el ombligo del mundo.



Figura 60.

Danzantes concheros, (alineación). Imagen tomada de internet. <http://barraganzone.com>.



Figura 61. Danzantes concheros, (saludo a los cuatro vientos). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003. Foto: Elsa Laura Ogaz Sánchez.



Figura 62.



Figura 63.



Figura 64.



Figura 65.

Danzantes concheros, (pasos). Zócalo de la Ciudad de México, Distrito Federal, 2003 y 2004. Fotos: Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Capítulo V

Conclusiones

He procurado con esta investigación cumplir con mi objetivo principal, el cual entre otros aspectos importantes, radica en estudiar de una manera diferente la danza de los concheros. Parto de la premisa que al ser una actividad artística que toma forma en la actualidad debe ser estudiada como tal y no como legado - reminiscencia de las danzas prehispánicas. Prueba de ello es que existen escuelas y centros culturales en donde se enseña esta danza y diferentes grupos que la bailan en diversos puntos de la República Mexicana, aunque con sus propias particularidades. Por otro lado, en esta investigación me interesó hacer hincapié en la reestructuración que este tipo de danza ha sufrido a lo largo del tiempo. Esto con la finalidad de mostrar que existen en las danzas algunos rasgos de elementos prehispánicos – aunque con una acepción diferente –, pero esto no indica que se trata de un desarrollo lineal de la danza prehispánica. En este punto me parece importante citar algunos ejemplos: uno de los aspectos más significativos dentro de este estudio, fue precisamente enfatizar la descripción formal de los elementos que componen a la danza de los concheros, elementos como el vestuario, los instrumentos y la música. En estas descripciones se pone de manifiesto cómo determinados elementos que nos remontan a la época prehispánica han sido tomados como fuente de inspiración para recrear atavíos e instrumental. Hemos visto, por ejemplo, que el diseño del *huéhuatl* actual, está basado en modelos de hechura prehispánica. Otro ejemplo notable es el uso del mismo espacio (ahora virtual) que emplean para bailar y la concepción que tienen del mismo. Testimonios de los mismos concheros, quienes aceptan haber consultado a cronistas como Sahagún, Durán, Motolinia y Clavijero, afirman que conceptos como el bailar en círculo, bailar a un costado de Catedral e incorporar citas de sus trabajos en sus manifiestos son producto de éstas lecturas. “He traído toda esta historia para decir la grandeza del patio de este templo, que tal debía ser, pues cabían entre ocho mil seiscientos hombres en una rueda bailando. Este patio tenía cuatro puertas o entradas: una hacia el oriente, otra hacia el poniente,

otra ubicada a la hora del medio día y una última dirigida hacia el norte”¹. Así tal como dijera Fray Diego Durán en las narraciones hechas en su libro *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, explican los concheros, nos remontamos al lugar donde, hace 500 años, aproximadamente, los indios mexicas danzaban con fervor a las numerosas representaciones o principios que les eran indispensables para la vida cotidiana: el sol, el agua, el maíz, el viento, y su madre tierra. Claramente podemos detectar la formación de un nuevo autodiscurso.

Como muestra de ello, encontramos en sus manifiestos citas que hacen alusión a dichos cronistas. Por mencionar un ejemplo: Clavijero escribe “Había danzas menores que se hacían en los palacios o en los templos por devoción particular o en casas en ocasión de alguna boda u otro regocijo doméstico, se componían de pocos danzantes, formados por lo común en dos líneas rectas y paralelas, que bailaban en sus líneas o entreverándose. Por otro lado, las danzas mayores que tenían lugar en las plazas grandes y en el atrio del templo mayor, se diferenciaban en el orden y forma y en el número de danzantes. Ocupaba la música el centro del atrio o plaza, inmediatamente a ella danzaban los señores formando 2, 3 o más círculos; a distancia de estos círculos se formaban otros concéntricos a los primeros y a distancia de estos segundos, otros círculos mucho mayores que ordinariamente se componía de jóvenes. Todos estos círculos tenían como centro al *huéhuetl* y al *teponaztle*. Todos describían su círculo y ninguno discrepaba de la rectitud de su rayo o línea, los círculos menores se movían con lentitud y gravedad por ser menor el espacio (ancianos y señores) y los que ocupaban las extremidades exteriores de las líneas, se movían con suma ligereza”². Descripción por demás detallada, que sin duda, podemos trazar en la disposición de la coreografía de los danzantes en la actualidad.

¹ Durán, *op.cit.*, p. 30 y 31.

² Véase a Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, Tomo I, México, Porrúa, 1968, p. 304 en el manifiesto *Danza azteca – chichimeca*, Centro Cultural de los Pueblos del Sol Ixnxtli Tezcattipoca, México, D.F, 2003, p. 5.

Como lo he señalado en esta investigación no trato la danza prehispánica en si misma ya que este es un estudio que por ahora no efectúo. En esta tesina, mi labor radicó en plantear algunas propuestas en torno a lo actual y moderno del discurso de la danza de los concheros y en llevar a cabo un análisis visual y descriptivo de un baile en particular (la danza Tonatiuh) dentro del repertorio dancístico de la variante de la danza de los concheros, la danza azteca – chichimeca.

La revisión historiográfica constituyó un elemento importante en esta tesina, al conformar el aparato crítico del primer segundo. De este modo todas aquellas ideas acerca de nuestro pasado vertidas por estudiosos e investigadores son sin duda alguna, el resultado de un esfuerzo que nos da a conocer, a la luz de la danza, una parte importante del desarrollo de la historia de nuestro país, explicando con el origen de este tipo de danzas una de las formas de transmisión de dogmas y enseñanzas morales, así como de la participación de la comunidad en ceremonias litúrgicas. Sus propuestas constituyen un apoyo que me ha servido mucho por que de ellas he tomado diversas ideas para plantear y en cierto modo, fundamentar mi tesina. Por ejemplo, para diseñar una manera de cómo comenzar a acercarse al estudio de la danza o discernir que información era útil para mi estudio, tomé de todos ellos conceptos e ideas de las cuales pudiera formarme un conocimiento parcial de lo que pudo haber sido la danza prehispánica. De este modo logré plantear la disyuntiva que existe entre la danza de los concheros y la danza en la época precolombina.

A raíz del análisis historiográfico, considero que mi tesina constituye una investigación seria ya que además de estar documentada en estudios previos donde se dan a conocer los aspectos históricos, también está apoyada por una ardua labor de recopilación, entrevistas y visitas constantes con los danzantes del Zócalo de la Ciudad de México, quienes en primera instancia son los que viven día a día su danza. Con respeto a ello cito a Gombrich: "No es necesario decir que si existe un campo de conocimientos imposible de dominar únicamente a través de

las lecturas, es el de la historia del arte. Cualquier amante del arte buscará una oportunidad de viajar y pasar tanto tiempo como le sea posible contemplando monumentos y obras de arte”³ Esto desde mi punto de vista es muy cierto, ya que para esta investigación me vi obligada a convivir con los concheros y a observarlos por varios días y horas, tanto en reposo como danzando. Esta experiencia provocó que me adentrara en el conocimiento de esta manifestación y me permitiera afirmar que por lo general la mejor forma de acercarse a cualquier tema, específicamente hablando de la danza de los concheros, es definitivamente, ir a conocerlos, verlos, platicar con ellos y en ocasiones vivir la experiencia de danzar.

Otra de las observaciones importantes que quiero recalcar como parte de mis conclusiones, es que al cotejar historiografía con información de entrevistas, detecté que existen contradicciones pero aún más coincidencias respecto a lo escrito por quienes estudian la danza de los concheros y lo que los propios danzantes dicen de sí mismos. Una de las contradicciones más importantes es aquella que asevera que a pesar de que son varias las danzas que componen a la danza de los concheros, aunque aparentemente sean similares en su ejecución, todas giran alrededor de la idea religioso – cristiana que constituye su razón y médula, opinión que es compartida por varios estudiosos como Justino Fernández y Anáhuac González. No obstante a ello, los tres grupos de mi estudio, no revelan tener ningún resorte religioso en su quehacer dancístico. Otra contradicción fundamental refiere al comportamiento lineal que se manifiesta en posturas que presentan a la danza de los concheros como “evolución” de la danza prehispánica centrando su atención en el pueblo mexicana. Como vimos, la selección que se ha hecho en los diferentes estudios, respecto a las fuentes de información que se concentran en el Centro de México ha dejado de lado muchos otros documentos importantes, que han ocasionado que esta cultura sea vista como su único antecedente. Sin embargo, los concheros en sus manifiestos, incorporan láminas que no solamente hacen referencia a esta cultura. Por ejemplo, para ilustrar

³ E.H. Gombrich, *La historia del arte*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 646.

algunos de los instrumentos que utilizan hacen uso de imágenes como la de un tocador de trompeta de caracol representado en una estela maya⁴.

Por otro lado, una coincidencia interesante es aquella que explica como concheros y algunos investigadores como Ramos Smith Maya, aceptan identificar en la danza de los concheros elementos sincréticos de los prehispánicos, los cuales fueron tomados como fuente de inspiración para la recreación de los elementos compositivos de su danza. Además de la postura de otros investigadores como Arturo Warman quien asevera que la danza de los concheros, es el resultado de una mezcla de culturas que da lugar a una nueva, concepto que los concheros también aceptan.

Cabe señalar también que los concheros están en su mayoría empapados de lo que algunos investigadores dicen de su quehacer dancístico, prueba de ello, es la manera en como se expresan y el hecho de que en mucha de la literatura difundida y elaborada por ellos se observa el uso de éstos. Como mencioné, sus comentarios y las citas de sus escritos revelan cierto conocimiento de cronistas como Sahagún, Durán, Clavijero y Motolinia, pero también de estudios como los que ha llevado a cabo Anáhuac González, Justino Fernández y Vicente T. Mendoza por mencionar algunos. Como dije, existen manifiestos en los que incorporan los escritos de diversos investigadores respecto a su danza y mencionan sus estudios como parte de su bibliografía. Se comprende en este caso, en qué está basada su información y que se está generando en cierta forma un círculo vicioso. Esto, se debe a que se remiten unos a otros y constituyen sin un fundamento real, un discurso. Esto ocasiona que se generen contradicciones entre los concheros y los estudiosos del tema, pero dado que es finalmente ésta la información que ellos promueven como parte de su autodiscurso dancístico, la apropiación, es suya. Esta aseveración, me hace pensar que en su mayoría los concheros están de acuerdo en el modo en cómo estos investigadores y

⁴ Manifiesto: Instrumentos musicales, los concheros la reconquista de México, Centro Cultural de los Pueblos del Sol Ixnexthi Tezcattipoca, México, D.F., 2003, p. 7.

estudiosos del tema muestran su quehacer dancístico, ya que de alguna forma sus trabajos son empleados para sustentar su discurso y fundamentarlo.

Por otro lado, es interesante indicar, que la mayoría de las personas que pertenecen a un grupo de este tipo de danza, tienen diversas actividades alternas que definen su modo de vida. Hay personas dentro de los grupos que son comerciantes, otras tantas van a la universidad e incluso algunas cuentan con licenciaturas como filosofía o historia e incluso otras más aseguran contar con diferentes postgrados. Todo ello nos habla del acceso que estas personas tienen a los textos que ellos utilizan para formular su autodiscurso y que además se encargan de difundirlos no sólo entre los demás integrantes del grupo sino al público en general al que va dirigida su danza. Por esta razón debe de ser visto su quehacer dancístico de otra manera. Mi propuesta es que estas danzas, independientemente del sentido religioso o no que puedan tener, deben ser vistas como una manifestación artística del presente⁵. Y para conocerlas a fondo es imperativo primero conocer por una parte los elementos de los cuales se compone y por otra determinar cuales de ellos son prehispánicos, para así lograr distinguirlos de aquellos elementos que no pueden ser considerados como tales.

En otros términos, este trabajo no está avocado a estudiar las danzas del período prehispánico o a descubrir el significado de todos los bailes que hoy realizan los concheros. El propósito central ha sido acercarme a una de las danzas de los concheros. Reconocer que a pesar de presentar formas prehispánicas, éstas se encuentran vacías de contenido prehispánico, es un modo para empezar a ver a este tipo de danza como una manifestación actual y no como un legado de la danza prehispánica mexicana.

Para ello elegí una de las tres variantes y a tres grupos como parte de este estudio. Tres grupos que debían pertenecer a esta variante – la danza azteca-

⁵ Es imperante enfatizar que el sentido religioso de estas danzas ha sido excluido de este trabajo por que los tres grupos entrevistados no retienen tenerlo y por que mi propuesta de estudio es un análisis descriptivo formal de los elementos que constituyen su danza.

chichimeca- y que además tuvieran dentro de su repertorio dancístico al baile Tonatiuh. Partir de lo general a lo particular, en forma descriptiva, me permitió mostrar un breve análisis visual de los componentes de este baile en particular y dar una posible interpretación del mismo. De este modo, reitero una vez más, mi postura de ver a este tipo de danzas como una manifestación contemporánea.

Este trabajo puede resultar útil para quienes decidan empezar a estudiar o conocer a la danza de los concheros y sus principales variantes. A pesar de que existe gran cantidad de investigaciones acerca de los mismos, pocos son los que muestran a esta danza a partir de una descripción sistemática en la que se destaquen características formales como son la indumentaria, instrumentos, movimientos y a su vez adelantar una descripción de la morfología de sus cuerpos con un registro fotográfico y en video que sirven de apoyo al texto.

Considero que dicha descripción textual y visual engloba el quehacer dancístico de los concheros y da la oportunidad de tener un acercamiento a este tipo de danza y a sus integrantes. Es patente que se han inspirado en códices y diversas lecturas y que esto ha dado forma a los elementos formales de su danza. Sin embargo, al entrevistarlos, revelan que el significado que tienen sus bailes y todo lo que abarcan (pasos, indumentaria, instrumentos, etc.) presentan formas que nos remontan a la época prehispánica, pero vistas desde un punto de vista sincrético. Además como lo demuestran diferentes trabajos realizados en torno al tema y a los testimonios de los propios danzantes, la influencia hispánica es manifiesta y qué decir de las nuevas modalidades que aún día a día se incorporan a ella, por ejemplo el uso de mandolinas, banjos y algunas jaranitas de reducidas dimensiones hechas de concha de armadillo⁶.

Por lo que queda demostrado que la danza de los concheros de Catedral, tema de mi investigación, no es una danza prehispánica. Estas las desconocemos

⁶ Justino Fernández, Vicente Mendoza, y Antonio Rodríguez Luna, *Danzas de los concheros de San Miguel de Allende*. México, Colegio de México, 1904, p. 45.

ya que se han perdido y no tenemos certeza de cómo eran exactamente. Claro está que la danza de los concheros forman parte de una larga tradición de varios siglos, pero asimismo es producto de una compleja transformación en la cual incorporan elementos prehispánicos e hispánicos. No obstante lo prehispánico siempre está presente y nunca ha desaparecido de la labor dancística de los concheros, a pesar de que esta afirmación parezca contradictoria, ya que claramente se usa para darle una identidad a su danza, pero con el significado que hemos visto.

Los danzantes mismos reconocen no ser una reminiscencia prehispánica y explican que sus danzas son producto del sincretismo⁷. ¿Entonces a quién creerle, a los investigadores que estudian las danzas o a los danzantes mismos? Esto es imposible resolverlo. No obstante, queda patente la dificultad que se enfrenta al estudiar la danza de los concheros a la luz de la danza mexicana o viceversa, por que como bien lo he mencionado en repetidas ocasiones, pertenecen a tiempos y culturas diferentes. Son distintas manifestaciones que si bien, pueden interactuar en la imaginación y en lo visual, la danza de los concheros es un caso de elaboración moderna actual cuyo significado sigue evolucionando.

⁷ Comunicación personal. Integrantes del grupo *Ollín Macehuani*. 21 de febrero del 2003. Centro de la Ciudad de México, Zócalo. Elsa Laura Ogaz Sánchez.

Apéndice

I. Descripción danza prehispánica – fiestas religiosas según la crónica de fray Bernardino de Sahagún.

“Era en los amplios recintos del espacio ceremonial de México – Tenochtitlán donde los cantares y movimientos coreográficos de la danza articulaban ritos en los que las fuerzas de la vida y de la muerte se representaban en el ciclo calendárico”¹. Es conveniente mencionar que Ángel Ma. Garibay quien hace el proemio general del libro de Sahagún, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, asevera que “cuando Durán escribe pasado el medio siglo, como cuando Sahagún recoge sus materiales por la misma época, no existen ya ídolos y que ni uno ni otro pudieron verlos, pero ambos pudieron recoger de los que vieron y describieron. De este modo, reitera, que queda claro que la fuente del franciscano y del dominico es la misma: la memoria de los indios que dejan el recuerdo de sus viejos dioses”.²

Asimismo, consideré señalar el concepto del calendario civil y religioso de los mexicas, el Cempoallapoualli, donde se llevaban a cabo las fiestas religiosas. A decir de Guzmán Bravo, éste calendario se integraba por el cómputo de los 365 días, la cuenta de los 18 meses y la de los siglos de 52 años en un mismo tiempo ritual. Éste alcanzó en el mundo mexica, rango de principio rector de sus actividades básicas agrícolas, de sus guerras floridas, del tiempo favorable para la construcción o la celebración de ritos propiciatorios.³ Y es precisamente dentro de este calendario ritual mensual, donde se da mes con mes, el ciclo de ritos y ceremonias que corresponden a cada uno de los años.

Sahagún hace en su *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, en el libro segundo, una descripción del calendario de las fiestas fijas, las movibles y los días *nenontemi* con sus ceremonias y sacrificios en la Nueva

¹ Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.*, p. 115.

² Sahagún Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*, Tomo I. México, Porrúa, México 1985. p. 28

³ Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.*, p. 117.

España. En él narra cómo se llevaban acabo dichas fiestas en cada mes de los 18 existentes. Y explica que se celebraban cada 20 días en veneración a una determinada deidad.

De las fiestas fijas Sahagún menciona las siguientes: el primer mes **Atlahualco o quauitleoa**, se celebraba en honra de los dioses de las lluvias o Tlaloques; el segundo mes se llamaba **Tlacaxipehualiztli**, estaba dedicado a Tótec o Xipe; el tercero llamado **Tozoztontli** a Tláloc; el cuarto, **Uey tozoztli** a Cintéotl; el quinto mes tenía por nombre **Toxcatl**, estaba dedicado a Tezcatlipoca. El sexto mes, **Etzaqualiztli**, a los dioses de la lluvia; el séptimo conocido como **Tecuilhuitontli** a la diosa de la sal Uixtocíhuatl; **Uey Tecuilhuitl**, el octavo, a la diosa Xilonen; **Tlaxochimaco**, el noveno, al dios de la guerra; el décimo mes, **Xocotl huetzi** al dios del fuego Xiuhtecutli; **Ochpaniztli** a Teteo innan o Toci; **Teotleco** a honra de todos los dioses; **Tepeilhuitl** a honra de los montes eminentes, **Quecholli** al dios Mixcóatl; **Panquetzaliztli** a huitzilopochtli; **Atemoztli** a los dioses de la lluvia; **Tititl** a la diosa llama Tecutli o Tona; y finalmente **Izcalli** de nuevo dedicada al fuego Xiuhtecutli. Por otro lado, Sahagún, como ya vimos, también refiere que se tenían 5 días que llamaban **Nemontemi** o días baldíos, que eran tomados por mala fortuna y no se realizaba ninguna ceremonia. Además de contar con 16 fiestas móviles.

Como se observa, son muchas las deidades a quienes se les veneraba en cada mes de acuerdo a lo establecido por sus fiestas fijas. Se ha propuesto, a manera de apéndice del primer capítulo, para el apartado de la revisión historiográfica, incluir la descripción que Sahagún hace de una de las fiestas celebradas dentro de dicho calendario en un mes determinado. Me pareció apropiado incluir algunos comentarios de José Antonio Guzmán Bravo quien describe y analiza el calendario ceremonial mexicana, en el libro *La música de México (periodo prehispánico)*, en donde hace además comentarios de la fiesta elegida: Uey Tecuilhuitl. Con ello, planteó dar a conocer por medio de la descripción que Sahagún hace de esta fiesta, los componentes de esta danza en la época prehispánica y con ello dilucidar el gran abismo entre las danzas prehispánicas de las actuales.

Uey Tecuilhuítl

Al octavo mes llamaban *Uey tecuilhuítl* y principiaba entre el 22 de junio y el 14 de julio. En el primer día de este mes hacían fiesta a la diosa llamada *Xilonen* – diosa de los xilotes -. En esta fiesta daban de comer a todos los pobres, hombres y mujeres, viejos y viejas, niños y niñas. A honra de esta diosa mataban una mujer, a diez días de este mes, compuesta con los ornamentos con que pintaban a la misma diosa⁴.

Sahagún explica que la fiesta de *Xilonen* duraba 8 días continuos, durante los cuales bailaban y danzaban, haciendo areito hombres y mujeres, todos juntos, todos muy ataviados con ricas vestiduras y joyas; las mujeres traían los cabellos sueltos, bailando y cantando con los hombres; comenzaba este areito en poniéndose el sol, y perseveraban en él hasta hora de las nueve. Traían muchas lumbreras como grandes hachas de tea, y había muchos braseros u hogueras, que ardían en el mismo patio donde bailaban. En este baile o areito andaban trabados de las manos, o abrazados, el brazo del uno asido del cuerpo, como abrazado, y el otro asimismo del otro, hombres y mujeres. Durante estos 8 días la mujer – imagen de *Xilonen* bailaba y cantaba ofrendando incienso en reverencia de los cuatro caracteres de la cuenta de los años: *Acatl*, *Técpatl*, *Calli* y *Tochtli*⁵. Un día antes que matasen a la mujer que había de morir a honra de la diosa *Xilonen*, las mujeres que servían en el cu – que se llamaban *cihuatlacamazque* – que hacían areito 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, precedente al día en que había de morir. Estas mujeres representaban las tiernas y jugosas mazorcas con los cabellos sueltos a modo de los de elote saliendo por su traje de hojas, representando así la fertilidad y el vínculo de alianza con sus compañeras de danza. El cronista refiere que para comenzar el areito salían los cantores de las casas que eran sus aposentos, salían ordenados y

⁴ Sahagún Fray Bernardino, *op.cit.*, p. 83.

⁵ *Ibidem*, p. 180.

zantando y bailando de dos en dos hombres, y en medio una mujer. Amaneciendo, todos los nobles y hombres de guerra hacían areito en el mismo patio, y con ello bailaban también la mujer que había de morir, con otras muchas mujeres aderezadas como ella⁶. Las mujeres que acompañaban a la mujer imagen de *Xilonen*, iban guiando hasta delante, los hombres que bailaban no iban entre estas mujeres, y no llevan aquel compás, sino trabados en otras y culebreando⁷.

Sahagún concluye su descripción diciendo: “Desque todos así bailando llegaban al cu donde había de morir aquella mujer, subíanla por las gradas arriba; llegada arriba, tomábala uno a cuestras, espaldas con espaldas, y estando así le cortaban la cabeza, y luego le sacaban el corazón y le ofrecían al sol”⁸.

Guzmán Bravo explica que la función de esta danza era efectuar rituales de fertilidad para proteger la cosecha cuando la mazorca está tierna y granando. Había repartición de alimentos por parte de los señores que por medio de convites y ceremonias de ofrecimiento a las deidades, daban de comer a los más necesitados. Asimismo, había grandes honores a los guerreros y la celebración de las parteras con ofrenda de víctima a la virginidad. El lugar del culto se localizaba en el templo de la diosa *Xilonen* y *Cintéotl*, aunque también había celebración en el templo de *Tezcatlipoca* en México y en Chapultepec; acudían a la gran fiesta una amplia concurrencia de gente⁹.

El mismo autor parafraseando a Sahagún asevera que “el participar en una de estas danzas *tlanahua* o culebreadas era un privilegio destinado a los guerreros distinguidos, flor y espejo de la juventud mexicana. Los sacerdotes y las jerarquías del gobierno imperial se presentaban en atavíos sonoros: sarteles de caracoles, conchas, cascabeles y algunos llevaban pesuñas de venado atadas a los pies. Esta danza agrícola, rogatoria y erótica, integraba en el desarrollo de

⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁷ *Ibidem*, p. 84.

⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁹ Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.*, p. 137.

sus movimientos rituales la idea de la germinación del hombre, y el ciclo de los frutos de la milpa. Era una danza que requería dos personajes agrícolas por excelencia: *Xilonen* y *Cintéotl*, además de los concensos de mujeres compañeras de la diosa quienes iban tañendo con un *teponaztle* que no tenía más que una lengua encima y otra debajo, y en la de abajo llevaba colgada una jícara y así suena mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba y ninguna bajo, llevándole debajo del sobaco, teñendole, por ser de esta manera hecho. Los otros sacerdotes iban tañendo sus cornetas y sus caracoles cuando hacían una vuelta delante de la diosa *Xilonen*, sembraban incienso por donde iba a pasar, todos guiados por el que llevaba la tablas de las sonajas y representaba a *Xipe Totec*. Por otro lado las parteras también hacían su propio rito a la diosa *Xilonen* ofreciendo como tributo a una doncella virgen para auxilio de las futuras parturientas; el autor menciona una última danza en la cumbre del templo en la cual la doncella es estimulada con ciertos brebajes. Y concluye diciendo que esta doncella se entregaba al sacrificio con alegría, después de la danza¹⁰.

¹⁰ Susana Dultzin, José Antonio Guzmán, José Antonio Nava y Thomas Stanford, *op.cit.*, p. 139.

II. Glosario

Al menos que se indique lo contrario, la terminología se agrupa en cinco grupos de acuerdo a su fuente informativa, ver en bibliografía.

- * Términos concheros, fuente oral
- **Términos Diccionario de lengua náhuatl o mexicana de Remi Simeón
- ***Términos del glosario de instrumentos prehispánicos de Julio Estrada
- ****Términos del glosario de términos de María Sten
- *****Términos indumentario de W. Du Solier

* **Amoxtli.** Los concheros utilizan esta palabra como sinónimo de códices, sin embargo, su significado en lengua náhuatl es libro, obra; **amoxtli icuitlapam mimiluhca**, dorso de un libro; **amoxtli itenchipauaca o iteniztaca**, márgenes de un libro. Existen otros vocablos como **amoxcaiti** ese que título de un libro o **amxtontli** diminutivo de amoxtli que quiere decir librito.

* **Atl.** Agua. Por otro lado **Ce atl** es un día dentro del calendario Tonalpohualli cuya deidad es Chalchiuhtotolin.

******Awilatei.** El patio circular representa el mundo y los cuatro puntos cardinales son sus entradas y todo lo que se utiliza en el patio debe ser dedicado a ellos, éste recibe el nombre de awilatei (de awi, bailar y lateli, sufijo de lugar).

*** **Ayachtli.** Maraca o sonaja, recipiente que contiene cuentas. Su nomenclatura es un instrumento idiófono de golpe directo de sacudimiento (cascabeles). Se sacude por medio de un mango de madera o hueso. Se hacían comúnmente con frutos de guaje llenos de semillas, piedras o bolitas cocidas. También se hacían tejidos en petatillo, adornadas de plumas y papeles de colores. Su forma clásica era la de una esfera de barro con múltiples perforaciones y con un número específico de cuentas en su interior, en un extremo se ataba su mango y en el otro un remate adornado.

*** **Áyotl.** Idiófono de golpe directo, con placas de percusión en juego (dos), hecho de caparazón de tortuga.

* **Cactli.** Zapatos, sandalias, calzado en general.

*** **Calmecac.** La música formaba parte de la educación impartida en las escuelas mexicanas. Los calmecac y tepochcalli; eran, casas de jóvenes o tepochcalli donde se enseñaban cantares y danzas. La nobleza ingresaba en los calmecac; hileras de casas, de severa disciplina.

* **Ce – Acatl.** Es un día dentro del Tonalpohualli cuya deidad es Chalchihuitlicue, cuya fiesta ceremonial dentro del calendario ceremonial mexicana es entre febrero y mayo, en donde se pedía para que las aguas llegasen a tiempo de iniciar el ciclo agrícola. Las fiestas de este mes estaban asociadas a la fertilidad y al crecimiento.

*** **Cempoallapoualli.** Es el calendario ritual mensual, donde se da, mes con mes, el ciclo de ritos y ceremonias que corresponden a cada uno de los años. Es la cuenta de 20 veintenetas o meses que integraban el ciclo de 360 días considerados aciagos, llamados días baldíos y desaprovechados.

* **Colchilixtli.** Brazaletes

* **Copilli.** Los concheros lo interpretan simplemente como tocado. En lengua náhuatl copilli o xuihuitzolli significa corona real.

* **Cozcatl.** Uno de los jefes aztecas que fundaron Tenochtitlán.

* **Cozcatlatectli o Cuzcatlatectli.** Cordón de cuentas de rosario, joyas puestas en orden. Raíz Cozcatl ,tlatectli. Los danzantes concheros utilizan el vocablo Cozcatlatl para nombrar a sus collares.

** **Cuicacalli.** La escuela llamada cuicacalli (cuica=canción; calli=casa) era el lugar en donde los jóvenes aztecas de ambos sexos aprendían los cantos tradicionales al igual que las danzas.

* **Chimalli.** Escudo, rodela. Nombre que emplean los concheros para nombrar esta parte de su indumentaria

* **Coyolli.** También son llamados oioalli. Son cascabeles de metales preciosos, conchas, semillas o barro, que se usaban como brazaletes, collares atados a los pies o como parte del vestido del danzante.

** **Ehecatl.** Viento. Una de las advocaciones de Quetzalcóatl.

*** **Huéhuatl.** Uno de los principales instrumentos musicales de los mexicas en forma cilíndrica, generalmente cubierto con piel de venado. Se usaba como tambor.

** **Maceua.** Danzar. Nitta o nic – obtener, merecer una cosa, hacer penitencia, robar; oqio-maceuh in quialli yectrli, ha recibido gracias, favores.

** **Maceuale.** Adj. Digno de recompensa. R. Maceualli.

** **Macehualiztli.** Danza, baile. R. maceua .Baile sagrado para impetrar dones de los dioses

** **Macehualli.** Vasallo, hombre del pueblo, campesino. Mérito, recompensa.

** **Maceuani.** Danzante R. Maceua, La raíz maceua quiere decir “obtener, merecer” y “hacer penitencia” (maceualli significa mérito, gente humilde, maceuhal; e i-toti “bailar”).

* **Maimecatli.** Pulseras

***** **Maxtlatli.** Banda de tela que después de rodear la cintura pasaba entre las piernas y cuyos extremos colgaban del frente o de atrás o aun en ambos lados.

***** **Maxtli.** Banda de tela que se pasaba entre la cintura y las piernas y cubría los órganos genitales

*** **Macuil- Xóchitl** Cinco –Flor. Dios principal de la danza, así como todo lo que significaba placer – de la música, del canto, de las flores, de la alegría y del amor- Joven dios de la vegetación renaciente. Identificado con Xochipilli.

*** **Mecatli.** Cordel distintivo que portaban en la cabeza los músicos, colgando en dos puntas encima del pecho y la espalda. Lo caracterizaba como músico tañedor y se entregaba en la casa Mecatlán tras una ceremonia privada.

*** **Mecatlán.** Era la casa en la cual se enseñaban todos los instrumentos, pero en especial a tañer las trompetas de los ministros de los ídolos, y se encontraba dentro del recinto ceremonial de México- Tenochtitlán.

** **Mitotiani.** Danzante. Baile destinado para esparcimiento en casas particulares.

*** **Mixcoacalli.** Era el lugar donde se guardaban todos los implementos para los cantos y las danzas.

***** **Moctezuma II, Zocoyotzin.** Noveno Tlatoani de México – Tenochtitlán. Reinó de 1502 a 1520.

* **Nacochtli.** Pendiente, arracada

* **Necocolo.** Se hace culebreo. Modo de bailar en la fiesta Huitzilopochtli.

** **Netotiliztli.** Bailar, danzar. Baile de regocijo

* **Olli Cuautemotzin.** Movimiento de Cuauhtémoc

* **Popozcome.** Sahumerio

* **Potzahuanco.** Cubrecaderas

*** **Teccizti.** Instrumento de soplo verdadero. Trompeta de caracol. Caracol sonoro, de tamaño regular y según algunos, hecho de strombus gigas. Le llaman cometa, bocina o trompeta. Entre los aztecas, los caracoles son atributos de Macuil-Xochitl-Xochipilli; esta deidad aparece en una procesión encabezada por un sacerdote que toca una trompeta de caracol. El caracol y la ostra expresan el simbolismo del nacimiento y de la reencarnación .

** **Tlatoani.** (Plural Tlaloque) El gobernante supremo de los mexicas.

* **Tlacuaitl.** Rodilleras

*** **Teponaztli** Especie de tambor usado por los indios en las danzas para acompañar su canto. Este instrumento consistía en un tronco vaciado, que tenía en la parte superior dos aberturas alargadas sobre las cuales se tocaba con dos varitas con bolas de hule en los extremos. Existía un teponztlí de sonido más fuerte recibía el nombre de tecomapiloa.

**** **Tilmantli.** Manta. Traje, vestidura, tela; una manta que es una sola manta de hombros, fina y blanca, elaborada de algodón.

** **Tletl.** Nombre con el que representan al fuego en sus danzas.

* **Tonalpohualli.** El tonalpohualli: "cuenta de los soplos de vida" es un calendario adivinatorio cuya expresión pictográfica se llama tonalamatl: "libro de los destinos". Se compone de trece meses de veinte días, representados por símbolos, los mismos que los del xiuhpohualli. De la combinación del tonalpohualli y del xiuhpohualli resulta la atadura o siglo azteca, de 52 años.

* **Xiuhpohualli.** Es un calendario histórico. Cuenta los acontecimientos de la vida civil como por ejemplo las guerras entre los pueblos de las regiones próximas. Es un calendario de 18 meses y 20 días como el tonalamatl. Algunos investigadores piensan que el *tonalpohualli* y el *xiuhpohualli* se interrelacionan y que la combinación numérica de los dos resulta " la atadura " o periodo de 52 años, o sea el siglo azteca.

* **Xihtli.** También recibe el nombre de ombligo de la danza

*** **Xochipilli.** Dios de las flores. Compañero de la diosa Xochiquetzal. Se lo identifican con Macuilxochitl, Cinco – flor.

Bibliografía

- Alcina Franch J, *Historia del arte I*, Madrid, Alianza editorial, 2001.
- *Cantares mexicanos, songs of the Aztecs*, Introducción y comentarios de J. Bierhorst, California, Stanford University Press, 1985.
- Caso, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967.
- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Castro de la Rosa, Ma. Guadalupe, "La danza en el norte de Veracruz" en *arqueología mexicana*, México, Editorial Raíces, CONACULTA – INAH. Vol. 1, no. 5, diciembre 1993 – enero, 1994.
- Clavijero, Francisco Javier, *Historia antigua de México*, Porrúa, 1987 (Colección "Sepan cuantos").
- Covarrubias, Miguel, "La danza en México" en *Artes en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 8 – 9, año III, marzo – agosto, 1955.
- Covarrubias, Miguel, "La danza prehispánica y la danza en la colonia", en *Artes en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. No. 8 – 9, año III, marzo – agosto, 1955.
- Dallal, Alberto, *La Danza en México*, Tomo II. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.
- Dallal, Alberto, *Como acercase a la danza*, México, CONACULTA, Plaza y Valdés, 1996.
- Dallal, Alberto, "Danza como lenguaje y expresión, algunas consideraciones técnicas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XII, núm. 46, México, UNAM, 1976, p. 141 -157.
- Dallal, Alberto, "El estudio de la religiosidad en las danzas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. XIV, núm. 55, 1986, p. 215 - 223.
- Diccionario de lengua náhuatl o mexicana. (redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción de Remi Simeón). Traducción de Josefina Oliva de Coll. Siglo XXI, América Nuestra. México, séptima edición en español, 1988.
- Dickins, Guillermina, *Dances of México*,. London, Marx Parrish, 1952.

- Dieterich, Heinz, *Nueva guía para la Investigación científica*, México, Editorial Ariel, 1996.
- Durán, fray Diego, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 volúmenes. Estudio y notas de José F. Ramírez. México, Editorial Nacional, 1951.
- Durán, Lin, *La humanización de la danza*, México, INBA, 1990.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, *Los códices*, Tercer Milenio, CONACULTA, México, 1999.
- Dultzin Susana, Guzmán José Antonio, Nava José Antonio y Thomas Stanford E, *La música en México. I. Historia. Periodo prehispánico (ca. 1500 a.C. a 1521 d. C)*, Julio Estrada (editor), México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la Historia del arte*, Granados, Barcelona, Editorial Anthropos, 1986.
- Fernández Justino, Mendoza Vicente y Rodríguez Luna Antonio, *Danzas de los concheros en San Miguel de Allende*, México, Colegio de México, 1904.
- Giedion, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Madrid - España, Alianza, 1985.
- Gombrich, E. H, *La historia del arte*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Gombrich, E. H, *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Editorial Debate, versión castellana de Gabriel Ferrater, 1988.
- Handbook of middle american indians, XVI tomo. Austin, Texas, University of Texas Press, 1965 – 1984.
- Ibarra Ricardo, "Entre el cielo y la Tierra, la danza tradicional mexicana" en la *Gaceta universitaria* por internet, www.cosmoc.udg.mx/gacera/páginas229/1415.pdf. 2001, México.
- Iglesia Católica en México, *Concilios provinciales primero y segundo, celebrados en la muy noble y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo. Señor D. F.C. Alonso de Montufar, en los años de 1555 y 1565. Dalos a Luz el Ilmo. Sr. D. Francisco de Antonio*, México, D. Joseph Antonio de Hoyal, 1769.

- Islas, Hilda, compilación y prologo, *Dela historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación de la danza*, México, INBA, CONACULTA, 2001.
- Jáuregui Jesús y Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, México, CONACULTA, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Lara González, Everardo, *Matemática y simbolismo en la danza autóctona de México*, México, Editorial Image and Printers, 2003.
- León Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos, a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- López Austin, Alfredo, *Juegos rituales aztecas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967 (Serie documental).
- López Austin, Alfredo, *La educación de los antiguos nahuas II*, México, SEP, 1934.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 volúmenes. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989.
- Manifiesto: *Danza azteca- chichimeca*, Centro Cultural de los Pueblos del sol IXNEXTLI TEZCATLIPOCA A.C. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Capulli Mazatl. Qué es la danza, ¿Significa algo?*, Difusión cultural plaza de la constitución "Zócalo" Centro histórico, México, Tenochtitlán. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Los Concheros: organización, festividades y santuarios*, Difusión cultural plaza de la constitución "Zócalo" Centro histórico, México, Tenochtitlán. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Danza de los concheros 2*, Difusión cultural plaza de la constitución "Zócalo" Centro histórico, México, Tenochtitlán. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Animales en los sellos del México Antiguo I.*, Los concheros la reconquista de México. Centro Cultural de los Pueblos del sol INEXTLI TEZCATLIPOCA A.C. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Animales terrestres y acuáticos de México*, Los concheros la reconquista de México. Centro Cultural de los Pueblos del sol INEXTLI TEZCATLIPOCA A.C. México, D.F., 2003.

- Manifiesto: *Instrumentos musicales*, Los concheros la reconquista de México. Centro Cultural de los Pueblos del sol INEXTLI TEZCATLIPOCA A.C. México, D.F., 2003.
- Manifiesto: *Imágenes aztecas. Figuras para diseño de trajes aztecas*, Difusión cultural plaza de la constitución "Zócalo" Centro histórico, México, Tenochtitlán. México, D.F., 2003.
- McCarthy Draper Mauren, *La naturaleza de la música. Un camino para el bienestar interior*, México, Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- Martí, Samuel, *Danza precortesiana*, México, Cuadernos americanos, Vol. CVI, núm. 5. Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Martí, Samuel and Prokosch Kurath, Gertrude, *Dances of Anáhuac, the coreography and music of precortesian dances*, Chicago Aldine Publishing Company, 1964.
- Martí, Samuel, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, INAH, 1968.
- Mendoza, Vicente.T, "La música y la danza", en *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959.
- Navarro, Leonardo, "La danza eterna de los concheros", en *Revista Centro*, guía de caminantes. México, D.F. Año 1, núm. 4, abril – mayo de 2003, p. 52 -55.
- Panofsky, Edwin, *Sobre el estilo: 3 ensayos inéditos*, Barcelona - México, Paidós, 2000.
- Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Editorial CONACULTA, 1974.
- Robelo, Cecilio, *Diccionario de mitología nahua*, México, Museo de arqueología, historia y etnología, 1911.
- Rubial García, Antonio, *La evangelización en Mesoamerica*, México, D.F, Editorial Tercer Milenio – CONACULTA, 2001.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Edición y notas de Ángel Ma. Garibay, Porrúa, 1985.

- Sten, María, *Ponte a bailar, tú que reinas, antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Motriz, 1990.
- Stone, Martha, *At sign of midnight, The concheros dances cult of México*, University of Arizona, press, 1975.
- Velásquez Romo, David, "Los niveles de la danza azteca – chichimeca" en *Revista Ce- Acatl*, revista de la cultura de Anáhuac. Núm. 64, México, Editorial Centro de estudios antropológicos, científicos, artísticos, tradicionales y lingüísticos "Ce – Acatl", A.C. 8 al 27 de septiembre de 1994.
- Warman, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México. Colección divulgación, INAH, 1985.
- W. Du Solier, *Indumentaria Antigua mexicana*, Ediciones Mexicanas, México, 1950.

Otras fuentes

- Revista Centro, guía de caminantes, Año 1, núm. 4, editorial Fundación del Centro de la Ciudad de México, A.C., abril – mayo 2003, México, D.F.
- *Revista Ce- Acatl*, revista de la cultura de Anáhuac. Núm. 64, México, editorial Centro de estudios antropológicos, científicos, artísticos, tradicionales y lingüísticos "Ce – Acatl", A.C. 8 al 27 de septiembre de 1994.
- *Revista Arqueología mexicana*, México, Editorial Raíces, CONACULTA – INAH. Vol. 1, no. 5, diciembre 1993 – enero, 1994.
- Gaceta Universitaria por Internet.
www.cosmoc.udg.mx/gacera/páginas229/1415.pdf. 12 de noviembre 2001, México, D.F.
- Página consultada en Internet para el uso de imágenes:
<http://www.folklorico.com/danzas/concheros/concheros.html>
- Página consultada en Internet para el uso de imágenes:
<http://barraganzone.com>