



Universidad Autónoma de Querétaro
 Facultad de Filosofía
 Maestría en Filosofía

LA DANZA DE CONCHEROS EN QUERÉTARO. APROXIMACIONES ESTÉTICO CULTURALES.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestra en Filosofía

Presenta:

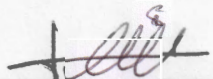
Tanya González García

Dirigido por:

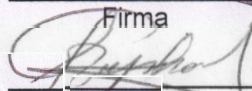
José Antonio Arvizu Valencia

SINODALES

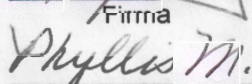
Mtro. José Antonio Arvizu Valencia
 Presidente


 Firma

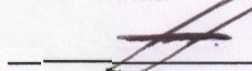
Dr. Juan Carlos Moreno Romo
 Secretario


 Firma

Mtra. Leticia Guzmán Palacios
 Vocal

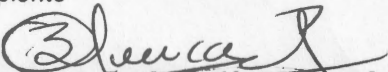

 Firma

Dra. Phyllis Ann Mcfarland Morris
 Suplente

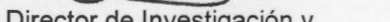

 Firma

Mtro. Juan Granados Valdéz
 Suplente


 Firma


Dra. Blanca Estela Gutiérrez Grageda

Directora de la Facultad


 Director de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
 Querétaro, Qro.
 Octubre 2014
 México



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Filosofía

LA DANZA DE CONCHEROS EN QUERÉTARO. APROXIMACIONES
ESTÉTICO CULTURALES.

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestra en Filosofía

Presenta:

Tanya González García

Dirigido por:

José Antonio Arvizu Valencia

SINODALES

Mtro. José Antonio Arvizu Valencia
Presidente

Firma

Dr. Juan Carlos Moreno Romo
Secretario

Firma

Mtra. Leticia Guzmán Palacios
Vocal

Firma

Dra Phyllis Ann Macfarland Morris.
Suplente

Firma

Mtro. Juan Granados Valdéz
Suplente

Firma

Dr.a Blanca Estela Gutiérrez Grageda

Directora de la Facultad

Dr. Irineo Torres Pacheco

Director de Investigación
Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Octubre 2014
México

RESUMEN

La danza de concheros se constituye como un analizador de la estética y la política en tanto abordaje conceptual como en sus tramas también estéticas y políticas, en el desdoblamiento de la historia de la invisibilización de producciones y artefactos culturales de sujetos concretos.

La universalidad de la Filosofía como un juego por la pregunta y el sentido donde la geopolítica es problematizada, en tanto aquello no generado por el norte global es considerado “popular” o “folclórico” mirar desde otro lugar para encontrar aprendizaje, nuevos lugares de la reflexión, al mirar el mundo con otros ojos.

Desde la experiencia concreta, la vivencia mirarse a sí mismo en una apuesta metodológica por la hermenéutica en el cruce de los documentos y la vivencia, siendo el movimiento un escenario de producción de sentidos y efectos de sentido. Eso enseñan en la danza, el permanente aprendizaje, la existencia de puntos finales solo con la finitud realizada con la muerte, donde se queda la referencia y la alabanza, el movimiento, el espiral, la memoria, el poder que reúne y no domestica, la importancia de ser signado para el nosotros.

Ha sido la danza conchera mirada como estática, como símbolo de nacionalismo con su arista de negación de la alteridad, la dosis de fascismo que cabe en la prolongación de lo uno, la cultura del movimiento que no se nombra a sí misma como “mestiza” se camina, sin el signo de la impureza. Desde el saber en el sur encontrar lugares para reflexionar lo conceptual y lo cotidiano.

(Palabras clave: concheros, cultura, política)

SUMMARY

Concheros Dance was established as an analyzer of aesthetics and politics as their conceptual approach and also aesthetic and political frames in the unfolding history of the invisibility of productions and cultural artifacts of specific subjects.

The universality of philosophy as a game for the question and sense where geopolitics is problematized, as what not generated by the global North is considered "popular" or "folk" look for another place to find learning new venues reflection, looking at the world through different eyes. From the practical experience, the experience looking at himself in a methodological commitment hermeneutics at the junction of the documents and the experience, being the movement stage production of meanings and effects of meaning. That taught in dance, lifelong learning, the existence of endpoints only with finitude performed with death, where the reference and praise, movement, spiral stays, memory, power that gathers and not domestic, the importance of being marked for us. Conchera dance has been regarded as static, as a symbol of nationalism with its edge denial of otherness, the dose of fascism that fits in the extension of the one, movement culture is not named itself as "mestizo" walking, with no sign of impurity. Since knowledge in southern find places to reflect the conceptual and the everyday.

(Key words: concheros, culture, politics)

“se que tengo suerte de tenerles cerca
No encuentro belleza en los que nunca se rebelan
Y doy gracias, os doy gracias”
(os he visto, PIB)

“vendremos con la muerte convertida en luz”
(La sentencia, Arturo Meza)

“unión, unión, unión y conformidad
De la danza chichimeca del cerro del Sangremal”

“Mientras pasa la estrella fugaz
Acopio este deseo instantáneo
Montones de deseos hondos y prioritarios
Por ejemplo que el dolor no me apague la rabia
Que la alegría no desarme mi amor
Que los asesinos del pueblo se traguen
Sus molares caninos e incisivos
Y se muerdan juiciosamente el hígado
Que los barrotes de las celdas
Se vuelvan de azúcar o se curen de piedad
Y mis hermanos puedan hacer de nuevo
El amor y la revolución

Que la muerte pierda su asquerosa puntualidad
Que cuando el corazón se salga del pecho
Pueda encontrar el camino de regreso
Que la muerte pierda su asquerosa
Y brutal puntualidad
Pero si llega puntual no nos agarre
Muertos de vergüenza”
(Hombre que mira el cielo, Mario Benedetti)

“ayer deje las esperanzas a que se hagan arboles de raíces profundas si quieren seguir
esperando,
A mí me gusta ser ave, caminar, correr, parar, bailar con mis compañerxs,
Para no ser una carga, para cargar a lxs compas cuando est{an cansadxs
Y nos están diciendo que aunque les duelen los pies no quieren quedarse atrás,
A lxs que nos dejan esperando su palabra o acción les deseo buen camino,
Pero no les quiero esperar”
(Ayer, Mujer cactácea que florece)

AGRADECIMIENTOS

Me he tomado el tiempo para vivir, búsquedas primero en los libros, luego algo se rompió, las palabras como piezas sueltas y flotantes; ha sido necesario ir a otro ritmo, para dar punto académico a esta vivencia; transitar de la danza institucional a la danza conchera con mis compadritos y comadritas quienes me han cambiado la vida en todos los planos de mi existencia.

De la digna y constante rebeldía, de la humildad, el respeto, la fuerza he aprendido más de la comunidad y la colectividad en estos caminos que en cualquier espacio escolarizado. Por un tiempo pensé en ya no escribir nada, cambiar de tema porque la academia como institución arrogante, universal y cada vez más mercantil no se merece le sea compartido un conocimiento que ve como menor, menos aún la filosofía tan dada a mirar por debajo del hombro otras epistemologías, porque pareciera que de la tradición hay que ocuparse desde lugares específicos y con buenas intenciones protectoras imponiendo miradas irrespetuosas como la del goberladrón aquel llamado José Calzada; ya luego pensé que así como los comuneros nos recibieron en Cherán, nuestros votanes nos recibieron en los caracoles y Don Cande me recibió en su mesa, así una se encuentra en los espirales de aprendizaje, hay tiempos para abrir el tiempo y el espacio para compartir, también momentos de cerrarse y hacer silencio que el romper el diálogo no sea bajo el prejuicio universal homogeneizante porque eso me convertiría en el mismo monstruo de normalización que llevo años cuestionando(me) para descorporizarlo, corría el riesgo de olvidar a quienes me han apoyado desde la Facultad.

Advierto que todo lo que escribo es provisional, pero no por ello menos cierto. Agradezco y dedico este documento en primer lugar a mi Capitán General Candelario Aguilar Álvarez guardián de la tradición anima conquistadora de los cuatro vientos, a su esposa y compañera Yuye por su amorosa templanza y compañía para sostenernos en esta guerra contra el exterminio, a Quilo, Chayo, Kari, Ceci, Rosa comadritas y compadritos de corazón cálido y fuerte que entienden el mandar obedeciendo porque lo viven y no lo presumen. A los pueblos originarios en resistencia y rebeldía en los territorios todos: mapuches, aymaras, purépechas, yaqui, Quechuas, triqui, hñahñu, palestino, al Ejército Zapatista de Liberación Nacional su comandancia general, milician*s y bases de apoyo.

A mis compañerxs inventando una praxis liberadora, conocimiento en las calles, garrapathos, Zenzontle Exkizito, María Mariposa, por resistirse y rebelarse a si mismos, Alma, Esme, Sebas, Mar, Ram, Jane, Neto.

A mi Mamá porque a Maya, Hanna, Chepe, Osiris, Fer, Yaya, a mí, nos ha enseñado a luchar, a jamás estar del lado del opresor.

A mis compañerxs de estudio y lucha, estudiantes, docentes, compas, a Toño Arvizu, Lety Guzmán, mis sinodales, a les psicologxs para la liberación, creadores libertarios que meten el cuerpo.

A mis compañeras Ana Vilchis y Elena Romero que les extrañare toda la vida, no olvidaremos jamás su enseñanza, disciplina, amor y determinación.

A mis compañerxs desaparecidos, desplazados, despreciados por los engranes del capitalismo salvaje.

A Hugo, principio y fin de esa forma particular de amor.

ÍNDICE

I.- Introducción.....	9
2.- Aproximaciones y problematización documental	12
2.1.- En torno a la invisibilidad de la danza tradicional de concheros en la historia universal de la danza.	14
2.2 México, la danza tradicional en sus cruces.....	33
2.2.1 ¿Reproducción de la danza prehispánica?	37
2.2.2 Danza de concheros	61
3.- Aproximaciones estético culturales en la vivencia conchera.....	84
3.1 Sobre los criterios para construir el camino, reflexiones metodológicas en torno a la danza conchera como artefacto estético cultural. La hermenéutica	87
3.1.1 Sobre el campo, el viaje, la etnometodología.....	94
3.1.2 De la fotografía como documento.	98
3.2 Categorías para comprender el trabajo de campo.....	102
3.2.1 Los ancestros, cambiar para permanecer.	105
3.2.2 “Movimiento”	114
3.2.3 Procurarnos.....	125
3.2.4 Los nudos y espirales.....	136
4.- Lo casi inútil y la experiencia sensible, aproximaciones a cultura y estética como categorías conceptuales.....	145
4.1 La mirada del mestizo que busca su origen y la unidad.....	155
4.2 Entre la medida y la voracidad.....	159
5.- Conclusiones.....	163
6.- Bibliografía	168

Índice de Imágenes

Los Ancestros 1 Memoria de la danza, archivo de la Familia Aguilar Bailon, se observa el teponaztli.	105
Los Ancestros 2 Archivo de la Familia Aguilar Bailon	106
Los Ancestros 3 Memoria de la familia, años ochenta.	107
Los Ancestros 4 Cruzar el espacio público, al frente la memoria elemento articulador.....	109
Los Ancestros 5 Capotan General de la mesa, junto a jefes de conquista, al fondo ofrenda.	110
Los Ancestros 6 Velación: palabras y acciones para tejer la memoria (archivo personal, 2014)	112
Los Ancestros 7 El acto de danzar es uno de los elementos, no puede desarticularse de las otras actividades constructoras de una cultura (Archivo personal, 2014)	113

Movimiento 1 Procesión, paso de camino, formar las filas donde se despliega el culebreo que dará forma a los espirales como círculos concéntricos. (Jurica, Archivo personal, 2012, fotógrafo Sebastián Trejo)	115
Movimiento 2 Contorsión del cuerpo en el paso de camino, la ondulación en las cuerpo singular y colectivo. (Archivo de la Familia Aguilar, 2002 - 2003)	116
Movimiento 3 El gesto. Tolimán, Querétaro (Archivo personal, 2008, fotógrafo Hugo Sánchez).....	118
Movimiento 4 La importancia del movimiento armonico para hacer cuerpo. (Archivo de la familia Aguilar).....	119
Movimiento 5 Danzar es como volar. (Archivo personal 2011, fotografo Sebastian Trejo).....	122

Procurarnos 1 Ser jefe es cuidar de la colectividad (Cadereyta, Archivo personal, 2008, Fotógrafo Hugo Sánchez).....	125
Procurarnos 2 Incorporarnos, alimentarnos mutuamente con nuestra energia y alimentos. (Cortazar, 2009, Archivo persona, fotógrafo Sebastián Trejo)	126
Procurarnos 3 El llamado, nos convoca y advierte del camino que se va construyendo, en cada cruce con los otros caminos, para no chocar, para seguir caminando (Cortazar, 2009, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo).....	127
Procurarnos 4 La trasmisión del conocimiento, se aprende siendo, somos lo que hacemos, como lo hacemos, ser heredero de un cargo no es solo por la sangre, sino por una vida haciendo los trabajos. (Querétaro, Archivo de la Familia Aguilar)	128
Procurarnos 5 Cuidarse, unas a las otras, quienes ya no están acompañan al fuego, no nos purificamos solas, en el sahumador con sus espirales de humo da cuenta de los espirales de la memoria, fuego que no quema (El Colorado, 2011, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)	129
Procurarnos 6 Aprender juntos, las palabras no son del aprendizaje, no hay tiempos especificos, cada cual lleva su proceso, es otro el ritmo y el tiempo (Jurica, 2010, archivo personal, fotografo Nery M.).....	131
Procurarnos 7 El canto hace nudos, todo lo cubre, dentro y fuera, viene de adentro desde la entraña y entra a todes. Cantar es cuidarnos. (Cerro de Culiacán, Cortázar, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo).....	132

Procurarnos 8 En el principio y fin viene la palabra, entregar la palabra no de lo que se desea sino lo que se es y se ha hecho. (Cortázar, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)	133
Procurarnos 9 Nacer en la tradición, estar dentro de los espirales, los círculos, en el centro el futuro es una trama con el presente y el pasado (Querétaro, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)	134
Nudos y espirales 1 conformidad entre las diferencias. (Milpa Alta, 2010, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya Glz)	136
Nudos y espirales 2 Lo que se nombra, se porta y se comporta con ello. (Milpa Alta, 2010, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)	138
Nudos y espirales 3 Capitán General Candelario Aguilar Álvarez anima conquistadora de los cuatrovientos (Querétaro, Archivo de la Familia Aguilar)	139
Nudos y espirales 4 Ofrenda de cucharilla y alimentos;"chimal" "arco" (Querétaro, 2011, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)	140
Nudos y espirales 5 Velar, ofrecer el sueño, el cansancio, los cantos, la voz, cada uno de los trabajos al lado de la luz de las almas (Querétaro, 2013, Archivo Personal, fotógrafo Sebastián Trejo)	141
Nudos y espirales 6 Reliquias que portan la historia, donde se trama la memoria, en cada celebración llevar los nombres de quienes danzaron antes, recordar la resistencia la lucha para hoy poder estar (Querétaro, 2009, Archivo Personal, Fotógrafo Victor Hugo Sánchez)	142
Nudos y espirales 7 El altar se construye en cada espacio, da sentido a las acciones, teje los tiempos y los trabajos (Querétaro, 2013, Archivo Personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)	143
Nudos y espirales 8 En lo singular los signos se incorporan, no es individual todo siempre es colectivo (Cortázar, 2012, Archivo Personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)	144

I.- Introducción

La danza de concheros es una realidad abordada con frecuencia en el ámbito de la etnología, antropología, el estudio de la danza folclórica y en menor medida por la lingüística; En filosofía de la cultura se han hecho consideraciones partiendo de documentos escritos, fiestas, arquitectura, ceremonias y observación de la vida cotidiana, retomando elementos de la sensibilidad de los pueblos y naciones para comprender la producción de objetos y artefactos en tanto creaciones humanas donde se objetivan representaciones e imaginarios.

En el horizonte contemporáneo, el abordaje multireferencial de los objetos de conocimiento se presenta como una vía para la construcción del conocimiento, buscando romper los cercos heredados de la construcción de objetos privilegiados de conocimiento, se asiste a un cuestionamiento a la forma parcelaria de abordar la realidad, en este sentido el hecho de indagar un fenómeno desde una perspectiva no recurrente puede generar un esbozo de nuevas formas de abordar las situaciones; en el campo de la filosofía es menester aprovechar ese lugar de discusión sin pretensiones de aplicación inmediata pero vinculadas a las realidades contemporáneas y en su historicidad buscar preguntas a las formas de advertir el conocimiento, la sensibilidad, la otredad, lo común. Volver a mirar algo cotidiano en lo local, en este caso la danza de concheros, desde una lectura transversal puede contribuir a los procesos de reflexión sobre la estética fuera de la obra de arte, la reflexión de la memoria, la ética – política y los procesos autogestivos.

La danza como objeto de reflexión parece estar centralizada en sus expresiones circunscritas al ámbito del arte, al surgimiento de géneros, su historia y lo que produce en el espectador o la expresión del autor, con ello es posible generar un discurso lineal y progresivo de las expresiones estéticas, frecuentemente deshistorizándolas y desarticulándolas del universo ético político en el que se mueven; al margen del debate de que es arte, ha sido una práctica de las colectividades, quedando algunos indicios de ella para una difícil aproximación histórica, como realidad actual sigue desbordando al arte. Las expresiones locales fuera lo de local globalizado mostrado como universal, dan la posibilidad de pensarse desde los lugares poco comunes, que no por ello no son objeto de preguntas, el universo latinoamericano ha sido frecuentemente

abordado con el apellido, por alguna razón otras geografías no suelen ser evidenciadas desde su nombre como algo diferente, el conocimiento en filosofía en la mayoría de las veces al centrarse en abstracciones desterritorializadas justifica su universalidad; algo similar ocurre con aquellas expresiones no escritas que recientemente han tomado relevancia en el estudio de algunas disciplinas como es el caso de la historia oral. La danza de concheros como experiencia sensible, generadora de prácticas, significantes, significados, preguntas, sobre lo que se reitera; sin hacer generalidades, recuperando lo común que no es homogéneo, considerando que la danza no es un elemento aislado, sino lo más visible de una forma cultural, esto con el objetivo de problematizar en la construcción de categorías estético culturales que permitan una aproximación a la cultura contemporánea los cruces de la tradición con lo temporal; la cultura amalgama dimensiones estética, política, historia, memoria, constituyéndose en una trama de sentidos. Teniendo como objetivos específicos, construir categorías estéticas al margen de la reflexión de lo bello, grotesco, sublime o fealdad. Para intentar construir categorías estético culturales, es decir, que apuntaladas en la estética, nos den cuenta de la organización (división social de los trabajos) lo político (construcción de lo común) el cuerpo como memoria, corporalidad.

Dadas las dificultades propias del problema de estudio, la propuesta se limita a la construcción de categorías estético - culturales, sin pretender un análisis profundo, ni agotamiento de alguna de las espirales propuestas en la problemática, no se decidió un solo tema por que rompería la idea general de comprender la realidad en su complejidad. Se refiere a categorías estético culturales no delimitadas como estético políticas, estético epistémicas, estético – económicas, dada la amplitud del concepto cultura, lo cual hace posible dejar abierto el campo de exploración.

El estudio se realizó dándole un lugar central a la vivencia y con ello a la implicación, apostando por la generación del conocimiento en acción desde lo propio, partiendo de la construcción paralela entre el trabajo bibliográfico y elementos generales de la etnometodología. No es posible decir que formalmente son entrevistas a profundidad ni observación participante, en tanto la noción de extraño o ajeno a la realidad no opera en el método, se trata de problematizar la danza conchera, siendo conchera, sin dejar de lado el conjunto

de relaciones históricas, políticas, formativas que anteceden. Entre ellas la psicología social, la adherencia a la sexta declaración de la selva lacandona, la apuesta por la liberación, la danza contemporánea, los viajes, sin dejar fuera la vida.

El registro de la vivencia se centró en la danza conchera de mayo de 2005 a mayo de 2013, mediante relatos, fotografías y videos. La revisión documental se realizó teniendo como estrategia ir de lo general a lo particular, manteniendo espacios de reflexión sobre los avances en espacios colectivos académicos y no académicos, mediante la asistencia a encuentros, congresos, seminarios y la formulación de círculos de lectura y reflexión con colectivos. La forma de sistematización de la información sirve como base para presentar los resultados: la danza de lo general a lo particular en producciones escritas, la construcción de categorías empíricas, la reflexión en torno a núcleos estéticos. La hermenéutica es la perspectiva desde la cual se trabajaron los documentos escritos, visuales y audiovisuales.

El documento se integra en tres capítulos, el primero constituye la reflexión en torno a la danza en lo general y la danza de concheros en particular, desde un aproximación documental, donde se formulan las preguntas ¿Existe una historia universal de la danza? ¿La danza tradicional en México es una continuidad de sus expresiones prehispánicas? ¿Es posible una sola danza de concheros? El segundo capítulo presenta la construcción de categorías empíricas de la danza de concheros, partiendo de la justificación de trabajo de campo y el registro visual como elemento de trabajo. El último apartado fue pensado de modo articulador entre los primeros capítulos desde una manera concreta de entender tanto la estética como la cultura.

2.- Aproximaciones y problematización documental

Realizar un recorte y lectura de realidad, lleva implicado a quien lo observa, a quien lo elige, como es capturado por una forma concreta. Cuando se trata de hacer filosofía Eduardo Nicol (1961) ya ha advertido de la dificultad de escribir con rigor sobre aquello que a los ojos de cualquiera parece cotidiano, dado por hecho o incluso banal; la actitud filosófica requiere tanto de la duda como de la sensación y la vida, una pregunta siempre abierta sin intención de ser cerrada de una vez y para siempre.

Escribir como filósofo tiene el riesgo de entender la verdad como una cosa que aparece y queda posada en los ojos, en las mentes y define el mundo, como si la Filosofía pudiera dar solución o indicar sin duda alguna lo verdadero; también tiene otro riesgo la arbitrariedad y relativismo a ultranza, la necesidad de decir que todo es posible cuando se siente en los bordes del pensamiento de lo ya conocido; un último obstáculo decidir si es suficiente la lectura de los libros y hasta donde es posible y necesaria la lectura de la vida, ¿Cómo hacer trascendente lo que parece fútil? ¿Cómo no creerse gran señor del saber hegemónico y absoluto?

Sí una tesis es un enunciado con su propia contradicción, un pronunciamiento, no será jamás un acto acabado sino las notas del viaje, análisis y reflexiones, por andares propios para entender si en verdad se tenía algo por decir.

Este documento no busca posicionarse en una historización de la danza, no es la mirada de un crítico, no corresponde una ubicación de la danza de concheros dentro del mapeo de las bellas artes, incluso no versa sobre bellas artes; corresponde más a un discurso desde la praxis de la danza de concheros, y como tal tiene su vertiente de vivencia, búsqueda de referentes teóricos y vivenciales de los otros, no ve al danzante como un bailarín, sino como un danzante y más que indagar en los cuales, los como, las formas que se pueden identificar en una danza, versa sobre el como ir haciendo caminos para dar cuenta de la acción de la danza, de las múltiples dimensiones implicadas que le hacen posible.

Es una tesis riesgosa, la danza deja pocos rastros y siempre son eso solo rastros, dos o tres pistas de su presencia, su lenguaje no se inscribe en el signo lingüístico, es otro, acercándose más a la oralidad, a la colectividad presente para poder ser, no como las palabras y su naturaleza individualista; lo

fundamental es la danza como acto y llevarla al terreno de las palabras, a la tierra brumosa de la filosofía lo ha hecho más complicado aun, quizá por ello se tomo un tiempo largo de maduración, donde el ritmo fue veloz, pausado, intenso, ambiguo, ordenado, caótico, el ritmo de los múltiples ritmos.

Este primer apartado se propone delimitar el objeto de estudio, asumiendo los nudos problemáticos que este representa y sus similitudes con otras manifestaciones teniendo como fuente documentos académicos y periodísticos. El método de sistematización tiene una organización que apunta a la identificación de rupturas, como cambios de formas culturales, ya sea de lo universal a lo local, en lo local las cercanías con otras producciones y las rupturas temporales.

El recorrido para ubicar los cruces en la danza de concheros agrupa en dos categorías las fuentes:

- a) Menciones a la danza tradicional en documentos históricos que constituyen los relatos en el resquebrajamiento del encuentro de dos mundos como es el Popol Vuh y los relatos del periodo denominado “La conquista”; De los cuales se rastrea la danza prehispánica. Para identificar semejanzas y diferencias con la danza tradicional de concheros.
- b) Referencias y estudios de la danza institucionalizada mediante academias y espectáculos, aquellas anotaciones de grupos investigadores de danza folclórica y danza contemporánea principalmente en tanto ejercicios para sistematizar el universo coreográfico y de sentido de la tradición. Esto con el fin de enfatizar las diferencias problemáticas en el análisis de la estética conchera como núcleo cultural.

2.1.- En torno a la invisibilidad de la danza tradicional de concheros en la historia universal de la danza.

Es fundamental presentar con la mayor claridad posible lo que ocupa el pensamiento, la acción de dar cuenta del mundo, por ello antes de cualquier anotación con pretensiones de filosofía, habrá de ser desplegado que es aquello de lo que se signa, en este caso la danza. Siendo posible aproximarse a ella como un arte o como acción tomada a manera de artefacto para dar cuenta del orden social y cosmogónico de un pueblo, entre otras lecturas posibles.

La intención de este capítulo es la de mostrar, que no demostrar, algunas de las dificultades intrínsecas en tomar el acto de danzar como objeto de reflexiones y análisis.

En primera instancia cabe la pregunta si bailar y danzar, implican la misma acción, si acaso son palabras que se corresponden como sinónimos, sí es que acaso la diferencia es tan mínima que carece de sentido centrarse en diferenciarlas y cada cual puede utilizar el vocablo de sus preferencia. Sobre esta cuestión, a mediados del siglo pasado Adolfo Salazar dice

“Las más viejas acepciones que la Filología conoce relativas a la danza son las que pueden resumirse así: el vocablo sánscrito *tan* significa estrictamente *tensión*; pero su raíz *an*, o el vocablo mismo *tan*, entran en composición de palabras posteriores en donde va unido ese doble sentido de tensión y de danza. El vocablo griego *tenein* y el latín *tendere* proceden de dicha raíz sánscrita con el mismo sentido que ella. Nuestro vocablo danza viene directamente del latín medio *dansae*, el cual procede de una forma secundaria, *danson*, del alto alemán *dinsan*, de donde el alemán moderno formó su vocablo, aún en uso, *tanz*. Este vocablo llega a España mucho tiempo después de las acepciones latinas *saltare* y *ballare*, que designan la misma acción, razón por la cual danzar no designa en castellano ningún modo diferente de bailar, ni cosa distinta, sino que ambas palabras designan la misma cosa, según sus distintos orígenes, germano o latino.”
(SALAZAR, Adolfo; 1949:22)

Siguiendo esta propuesta, donde el origen de la palabra nos remite a los mismos significados puede resultar ocioso volver a plantearse la cuestión, sin embargo, cabe la pregunta por la búsqueda del sentido, en tanto el lenguaje no solo es lo que “dicen que es”, asumiendo la no existencia de una correspondencia plena y unívoca en los signos lingüísticos, es decir, donde cabe la posibilidad planteada por un lado en la lingüística de Ferdinand

Saussure (1980) de que un signo lingüístico al estar compuesto por un significante (imagen acústica) y un significado (lo que se quiere nombrar) múltiples significados pueden tener el mismo significante y su sentido está dado por el contexto en que se enuncian; a decir de Joel Dor (1994) Jacques Lacan hace un planteamiento conocido como una vuelta sobre la tesis de Saussure en tanto no es tan central la multiplicidad de significados con un mismo significante, sino los múltiples significantes aludiendo a un mismo significado; en la misma línea de interrogación sobre las palabras y lo que significan Pablo Fernández Christlieb (2001), se pregunta por los elementos contextuales que dan sentido a cada una de las palabras, y como el sentido común arroja elementos de análisis no dados por las relaciones establecidas en el deber ser del lenguaje de los “expertos” sino aquellas dadas por uso de las palabras, donde se concreta el conocimiento del sentido común, no siendo común por su pertenencia y uso de “los que no saben” sino en tanto es común y da coherencia, marco referencial para leer la realidad de los sujetos, no tanto en el lenguaje práctico para comunicar cosas, sino ahí donde Fernández habla de la importancia del lenguaje que da sentido. Estos son términos sobre los cuales se articula la cuestión ¿bailar y danzar aluden al mismo acto?

En otros esfuerzos por comprender la danza Alejandro C. Corzo (1999) en “Chiapas; voces desde la danza” menciona como esta es una acción previa a la humanidad en tanto se ha documentado en diversas especies animales movimientos específicos con una estructura comunicativa, sin ahondar más al respecto, aunque si recupera la distinción entre baile y danza, diferenciándose en tanto la primera es espontánea y alegre, en tanto la segunda tiene una transmisión de conocimiento de generación en generación y requiere una preparación y disciplina donde es *necesario sentirla y amarla*, además de estar dedicadas a fuerzas no humanas, aunque tenga un carácter social.

En el uso cotidiano la gente parece dar sentidos diferentes a bailar y danzar, bailar suele ser enmarcado en un horizonte donde la acción tiene un fin lúdico o pragmático, donde cada cual al bailar sigue sus impulsos y pone en juego sus marcos interpretativos del movimiento, donde aparece como mediación central una instrucción específica sobre el acto, donde a partir de lo aprendido en distintos espacios cada cual mueve su cuerpo como le dicta el ritmo y la intencionalidad. Por otro lado parece reservada la palabra danzar a la acción

sustentada por una formación más explícita que acredita o no a quien lo ejecuta, de tal suerte se habla de funciones de danzas y funciones de baile, donde las segundas aluden a la exposición de parejas, conjuntos o individuos que en un escenario muestran con espectacularidad las acciones y pasos que pueden ser observados en cualquier fiesta, emparentados con lo que denominado como baile de salón donde bailar es una acción social de encuentro no religioso o de proyección de temáticas estructuradas, mientras se le suele denominar función de danza a aquellas donde compañías, grupos o colectivos ostentan una formación en algún género más o menos claro: polinesias, folclórica, contemporánea, donde está presente un marco articulador de experiencias estéticas y éticas puestas en escena. Sin embargo habrá de señalarse como a quienes ejecutan funciones de baile se les denomina bailarines y quienes participan de funciones de danza reciben el nombre de bailarines, incluso en quienes participan de funciones de danza pero su compañía asume la danza como una acción no profesional sino de ocio y recreación suelen denominarse bailarines, (esto lo afirmo basada en notas de trabajo de campo) sin embargo existe la palabra “danzante” y aunque en términos de lingüística elemental podría asumirse que en tanto la terminación “ante” alude al participio activo su significación sería “el que danza” no se emplea de esta manera el citado signo lingüístico. ¿Entonces que es el danzante? En el uso cotidiano el danzante no ejecuta dentro del escenario del espectáculo, sino en el ámbito de lo religioso, donde su acción no ha tomado autonomía de otras acciones como la oración, y se genera al margen de las reglas de operación del mercado, por lo tanto no se inscribe como objeto de consumo.

Rastrear los orígenes de la danza, sin distinción específica con el baile, tiene sus dificultades, en tanto ni puede asumirse con plena independencia de otras acciones y el acto en sí mismo no produce un artefacto perdurable en el tiempo y el espacio, no es transcribible, transportable, sino perecedero y efímero, sobre esto ya se han hecho señalamientos, Arvizu Valencia (2003) inicia su tesis “Preliminares para una estética de la danza” con una afirmación que es introductoria pero también una advertencia:

“Se ha asumido en general que bailar es una acción primigenia a la cultura que su ejercicio hunde sus orígenes en la prehistoria, que

comporta valores etnológicos y de raigambre expresiva del folklore y que depende, como arte vicario, esencialmente de la música. Estos tres supuestos que atañen, el primero a la naturaleza humana, el segundo a la constitución social, y el último a su estatus estético permitirán inferir a los más, que el origen de la danza la aleja de expresiones superiores y más civilizatorias (con todo el eufemismo que se concede a estas cualidades) que el lenguaje de la danza es fugaz e irregistrable salvo por las preservaciones memorísticas a cargo de la tradición y un puñado generacional de maestros de danza, y que, finalmente, carece de un régimen propio para una reflexión estética” (ARVIZU VALENCIA, Antonio; 2003: 4)

Donde es posible apreciar tres pistas elementales para considerar el estudio de la danza, la primera la dificultad de diferenciar, en caso de que la diferencia sea pertinente, la danza del baile, la segunda la falta de independencia de la danza con respecto a otras “artes” y/o niveles de reflexión, la tercera la ausencia de rastros claros y precisos.

La danza, se muestra entonces como una acción articuladora, no como la única, ni como la expresión hegemónica, sin embargo se vivencia en los marcos de las totalidades y articulaciones, pone de relieve la incapacidad de la lógica de cuadrículas y sumas de realidades, obliga a quien se le aproxima y habla de ella a reconocer su mirada y aprioris conceptuales. La danza como es aquí expuesta es necesariamente una acción, no una conducta, es un pronunciamiento y siempre se inscribe en la colectividad.

Por ello aquí se comprende a la danza como un núcleo, no solo estético, sino ético político, donde ética y estética son dimensiones de la misma acción, solo donde la colectividad se vivencia como tal emerge la danza, solo cuando se da un fusión en los ethos, y se abren los márgenes de lo posible y lo impensable.

Desde esta forma de recortar el objeto de estudio, se presenta la necesidad de decir como emerge el mismo, la pregunta por la danza, en este camino se presenta en el acto mismo de bailar, en la vivencia cotidiana de mirar danza, hacer danza, estar dentro y fuera de los márgenes de las instituciones, el objeto de análisis se crea en la vida y sus márgenes, en el encuentro de las teorías y la vida, luego viene el poner orden, hacer cosmos, para ello apelar para su aproximación a un trabajo de campo donde los aportes etnográficos, como son la observación participante y la historia de vida tienen en sentido en el estudio filosófico de un objeto de estudio tan escurridizo como parece ser la

danza. De tal suerte, ¿puede la danza ser un objeto de estudio filosófico? Sobre esta cuestión se volverá al término de este capítulo.

Desde la narrativa, las geografías y calendarios dados por la “Historia Universal” del “ARTE” Por lo general se asume la existencia de un progreso, haciendo uso de denominaciones como primitivo o prehistórico, introduciendo en sus modos de adjetivación formas de legitimación y deslegitimación, planteando formas de subordinación en el orden de lo cultural, como si fuese solo una y todas las organizaciones sociales debieran apuntalar a una forma específica, muestra del imperialismo cultural; dando cuenta de la aun no alcanzada autonomía de la danza en las civilizaciones incipientes, caracterizadas por la necesidad de encontrar explicaciones al orden natural en el cual se inscribían esos pueblos,

“La danza formo parte de ese complicado ritual como medio de comunicación con los ignotos poderes de la naturaleza, así surgieron danzas al sol, a la tierra, a la lluvia, a la luna, a las aguas del río y del mar, al rayo, al maíz, etcétera” (HERNANDEZ, María del Carmen; 1985: 4)

En algunas formas de aproximación a la danza y su historia es posible percibir la influencia del pensamiento positivista de Augusto Comte, donde la humanidad va caminando hacia el orden y el progreso, a decir de quienes son formadores de sujetos ya sea como espectadores o ejecutantes de la danza no es sorprendente encontrar afirmaciones como la de la Mtra. María del Carmen Hernández quien estuvo a cargo como compiladora de la “Guía de estudio. Historia Universal de la Danza” publicada en los años ochenta por el Ministerio de Cultura de Cuba, donde se expresa:

“la danza primitiva se distingue por: su carácter mágico, funcionalidad y utilitarismo, imitación, simplicidad, profundidad. Son danzas colectivas, casi siempre conducen al éxtasis. Poseen distorsión, simbolismo, sentido de lo misterioso y desconocido. Movimientos localizados principalmente en el torso y la pelvis como centro generador, brazos y piernas con pobreza de acción. Son danzas eminentemente rítmicas, casi siempre acompañadas de ritmo percutido dado por el tambor” (HERNANDEZ, María del Carmen; 1985: 5)

Siendo una línea de significación importante las relaciones ballet - bailarín y danza – danzante. Es de llamar la atención como en la guía de estudios de Cuba “Historia Universal de la Danza” no existe un apartado mínimo de mapeo

de las expresiones dancísticas en América Latina, sobre este punto volveremos en el segundo capítulo.

Las características dadas a la danza primitiva apuntan a la necesidad de distinguir un momento inaugural de la danza como acto desarticulado de las formas de conocimiento y ordenamiento del mundo, donde el pensamiento se centre en la razón y sus formas, serían las danzas primitivas formas sociales anteriores a la religión como manera de explicar el mundo y por tanto también previas a la modernidad, no solo en el sentido cronológico, sino en tanto sus características, poniendo énfasis en el rasgo mimético de los movimientos, al funcionalismo y utilitarismo conferido a la danza por parte de la comunidad donde se inscribe, es primitivo por que no es arte, no ostenta la independencia de la acción y del ejecutante, no aparece como central la figura del autor, ni el espacio dedicado y construido para mostrar la acción por el mero hecho de mostrar o demostrar algo, si no la danza unida a una necesidad colectiva y en tanto mágica no solo colectiva con los sujetos concretos que asisten y participan de alguna manera con su presencia de carne y hueso sino con aquellos que “están sin estar” a los que se convoca, evoca o invoca; al respecto Adolfo Salazar dirá:

“el hombre danza por los mismos motivos que canta, si canta en alabanza de los dioses, danzará también en su honor. Si canta para expresar un estado íntimo de sentimientos, danzará parejamente con ellos: hay cánticos y danzas de epinicio y de lamentación; trenos y endechas se expresan tanto en la melodía como en la danza, se canta y se danza en júbilo amoroso y en la desolación de la muerte. El estilo cambia, las maneras y los modos cambiarán apropiadamente: el principio estético es el mismo” (SALAZAR, Adolfo; 1949:10)

Es fundamental el carácter integrador y comunitario de la danza, donde parece configurada como un hacer enunciativo, donde se concreta el encuentro entre un yo y tu, donde lo central es la búsqueda de sentido y el despliegue de marcos referenciales accesibles a todos aquellos implicados en la actividad, donde existe una intencionalidad clara, donde la percepción, lo sensible es indispensable para la existencia, donde lo estético es ético.

Habiendo señalado la dificultad de aproximarse cuando no hay registros y aun ellos siempre implicarán un recorte y lectura específica de la realidad, donde lo efímero y mutable de la danza deja innumerables huecos en su rastreo, ha sido la opción apoyarse en elementos arqueológicos y las interpretaciones

antropológicas para darle sentido a aquello que al parecer constituye la fuente del conocimiento de los orígenes de la danza y sus sentidos, se alude entonces principalmente a dibujos como vía de acceso, en tanto no hay otro material disponible:

“el hombre siente la presencia del numen, de la divinidad, y siente solidariamente la belleza del acto que ejecuta y presencia. La coordinación de movimientos corporales en lo que puede estimarse como danza rudimentaria aparece desde los primeros testimonios gráficos de que tenemos noticia, en una antigüedad que se remonta al final de la última época glacial, entre diez y quince mil años tras. Estas pinturas pueden verse en las paredes de cuevas del Levante español, en Alpera (Valencia) en Cogull (Lérida), en otros muchos sitios más de la península” (SALAZAR, Adolfo; 1949: 16,17)

Siendo entonces la pintura rupestre, bajos y altos relieves en estelas, edificios y vasijas las pistas que han permitido por lo menos caracterizar el proceso de la historia de la danza y con ello el de su significación. Los rastros disponibles para pensar y conjeturar sobre el origen e historización del hombre, parecen dar cuenta de la necesidad de organizar y comprender el mundo, independientemente de los lenguajes y sus estructuras, existen imágenes que indican la presencia de instrumentos, artefactos que aluden a actividades hoy entendidas como arte, apareciendo articuladas con otros ámbitos como son el político, religioso, de sobrevivencia, entre otros. Esto siempre plantea una dificultad en tanto lo que es observado es sujeto de la interpretación y con ello de los referentes interpretativos de quien observa.

Cuestiones tales como la identificación del proceso histórico cultural que hace posible la emergencia de la figura del “espectador” o las referidas al momento en que la danza u otras actividades dejan las investiduras políticas o religiosas, es algo complicado de responder incluso desde a manera sospecha. Para mirar el pasado y sus sentidos apeándose a los registros disponibles y las interpretaciones antro y arqueológicas, cabe preguntarse si aquello que no fue registrado no existió o si la aproximación interpretativa sobre el registro es pertinente. ¿Es posible afirmar que hubo un tiempo en el que la danza se desvinculó de la religión y la política? ¿La no existencia de registros que den cuenta de la mera acción lúdica en la danza hoy denominada “primitiva” permite decir que era una actividad eminentemente religiosa? ¿puede alguna acción humana ser independiente de los marcos político y religioso?

Escribir sobre el devenir de las acciones dancísticas no es sólo historizar o describir distintos momentos en la “evolución” de dicha actividad, tampoco una forma de relatar las características de formaciones culturales y su orden social, es una manera de decir, que es la cultura y sus sujetos concretos donde sus instituciones, sus saberes y sus instrumentos toman forma cotidiana, donde el universal es también lo particular.

Para Cornelius Castoriadis (1986) la institución es una forma, la sociedad es una forma, la sociedad instituida esta compuesta por un conjunto de instituciones particulares que se encarnan el individuo socializado y le hacen ser hombre y no un animal o cualquier otra cosa, al estar el individuo socializado en la red de significaciones imaginarias que constituyen el magma, es como a manera de fractal una parte y el todo de la sociedad y su instituciones, sus instituciones. De tal suerte, el bailarador, el bailarín y el danzante, no son solo sujetos concretos que realizan una actividad, son la encarnación de la cultura, es la danza una institución y con ello esta dentro del magma, donde nada esta parcelado ni atomizado, sino inscrito en la forma de sociedad especifica que le da sentido.

Entonces la danza como una acción dentro de un orden social, puede ser entendida como una institución particular, enfatizando lo particular como esa forma inscrita en una forma de sociedad específica; por ello hablar de la danza no será sólo hablar de la danza sino de la sociedad y sus formas, que siguiendo al mismo Castoriadis no son evolutivas, pues las formas no evolucionan se crean.

La manera de escribir da cuenta siempre de los referentes, exponer los referentes invita al dialogo, más que al entrecruzamiento de monólogos, volviendo a la distinción posible entre bailarín, bailarador y danzante, en ya citado cuaderno de Historia de la Danza, no solo se asiste a la lectura de la historia de la danza, sino a una forma de enunciación que da referentes culturales, desde el posicionamiento político se genera el discurso sobre la danza, y la figura del “espectador”

“la danza igual que otras artes se va desvinculando poco a poco del carácter religioso (sin llegar a perderlo totalmente) y pasa a los palacios de monarcas como recreación, surge el bailarín profesional y la técnica, dando lugar a las danzas arcaicas propias del esclavismo.

La sensación de ser observado que tiene el bailarín en esta etapa al convertirse en objeto de un espectáculo, es distinta de la del bailarín primitivo que baila solamente para las fuerzas desconocidas de un mundo suprarreal. El bailarín primitivo baila hacia su interior, comunicándose sólo con las imágenes creadas por su imaginación; mientras que el bailarín del periodo arcaico da a sus movimientos la calidad hierática de un dios o héroe sagrado, contemplado por un creyente ya convertido en público, quien mira con admiración y asombro el relato de las hazañas antiguas; y el bailarín adquiere satisfacción de sí mismo, egocentrismo y placer en ser admirado y una actitud de elegancia y refinamiento que forman parte de este estilo” (HERNANDEZ, María del Carmen; 1985: 7)

Señala en primera instancia el desgarramiento de lo teológico, la posible irrupción del elemento político como heredero de la religioso, lo que constituiría el universo de significaciones donde es posible nombrar al “público” a quien mira el espectáculo, así como hay una sustitución de las fuerzas desconocidas de lo supraterráneo por la figura del monarca, el creyente es desplazado por el público y la comunidad por el héroe, el individuo; siendo una lectura posible del proceso de emergencia del “espectador” e incluso la de “bailarín”, la acción sustituida por quien la ejecuta, el sujeto concreto, la danza organizada desde los actores implicados. “público” la pista de la colectividad, la danza siempre es colectivización, ¿Cuáles son los elementos que se quieren llevar a la asamblea general de los sentidos?

Estas acciones no tenían independencia, no eran consideradas como un objeto o finalidad en sí mismas, estaban configuradas en una atmósfera donde otras manifestaciones tenían lugar, es decir iban acompañadas de otros elementos no solo en el orden del movimiento del cuerpo sino el registro de sensaciones mediante aromas, música, alimentación, la música, objetos que hoy pueden entenderse como escultura, ensalmos. En términos actuales el movimiento rítmico de los cuerpos, sigue ligado a otra acción, puede que sean indisolubles o dos aristas de la misma intencionalidad, donde el centro sea el ritmo y las pasiones evocadas.

“si se contempla aisladamente la danza sin la música, nuestra memoria auditiva tiende a “cantar” los ritmos de la danza dentro de nosotros. Si lo que ocurre es lo contrario, nuestro cuerpo tiende a reproducir los movimientos originales. Toda danza tiende a la melodía que habrá de envolverla: la *enmmeleia* (lo que esta dentro de la melodía) toda música tiende a la danza: danza lenta o frenética, melodía cantable o saltarina, saltatoria, calificativo que los latinos

preferían conservar para denominar en general a la danza” (SALAZAR, Adolfo; 1949:12,13)

En consideración a las artes escénicas, sin referencia a la danza como tal, sino al teatro mediante la categoría “tragedia” donde aparecen como medulares también la idea de “coro”, “escenario”, “coreografía” Nietzsche en “El origen de la tragedia” (1871) señala la desarticulación entre lo apolinio y lo dionisiaco, un desdibujamiento del segundo, un proceso de autonomía del arte donde el depuramiento de una forma conlleva su pérdida de sentido como tal para generar otra distinta en la Grecia clásica, es el fin de una forma de aproximarse al tiempo-espacio generado en el escenario como lugar donde se develan forman, no se revelaban o reproducían, se develaban, la acción donde algo se muestra sin obviedad, donde se mantiene un algo en el claroscuro.

La danza aparece entonces vinculada a la música y al teatro en tanto compartes significantes y núcleos de sentido para la configuración de la acción y sus intencionalidades, paralelo al proceso histórico donde al parecer emergen de manera conjunta en procesos de aproximación al mundo natural y el conocimiento, se encuentran los nombres y las huellas del sentido, si bien se ha señalado aquí ritmo, melodía y pasión, en el proceso de historización de la danza se evidencia la cuestión poética, en tanto creación, como en su forma de aproximación la danza como un pronunciamiento, sostenimiento de los versos y la acción que implica desde las investiduras de la enunciación, como la forma de los mismos, siguiendo la pista de “estrofa”

“en tiempos de Luciano (s. II) los maestros de baile se sujetaban un cascabel en el calcañar para marcar mejor el golpe del pie sobre el suelo. La *estrofa* poética, tan importante en la danza coral griega, recibe su nombre del hecho de que el choro, el coro que cantaba los versos, daba la vuelta alrededor del ara o altar colocado en medio del espacio, en torno del cual actuaba ese cuerpo de cantores – danzantes; por que *strefo* es girar (de *strao*, de donde *stromphos*, el trompo, el torbellino o tromba o el caracol o traompa sonora) y su giro correspondía con el trozo de versos que entendemos por aquel nombre, *estrofa*.

Es frecuente en la formación de los vocablos que tomen una significación derivada del lugar donde se originan. De la *orkesta* griega (**locus in teatro ubi choros saltabat**) procede *orkesys*, que es el arte de bailar, y *orkeser*, que es el danzante, u *orkésis*, la danzatriz. Pero *orkéseos* es la acción misma de levantarse uno de la tierra, como saltar, lo cual no puede expresarse con mayor claridad que en el vocablo latino *saltator*, el danzante, pues que *salto* y *salio* es bailar

saltando, vocablo que recoge todavía el viejo romance castellano cuando denomina sotar a esa acción danzable. (SALAZAR, Adolfo; 1949:14,15)

Sobre la pista *strefo* y *caracol*, volveremos en el siguiente apartado, por ahora decir que sí *orkéseos* es la acción misma de levantarse de la tierra, nacer al orden de lo cultural, introducirse en el universo, al cosmos, dejar el orden de lo natural y los instintos, inscribirse fuera de la tierra para andar y saltar en ella, es saltar pero es también y al mismo tiempo *caracol* y *torbellino*, en tanto figuras donde el centro y su fuerza configuran una realidad posible, es espiral y sus juegos del espacio, de delimitar dentro y fuera, moverse tanto en el plano de las “x” como de la “y” sin la constante del círculo, sino en la posibilidad de abrir, cerrar, bajar y subir, en la acumulación de fuerza centrípeta y centrífuga. Es la danza entonces una forma, una creación.

“La danza jamás crea un objeto sino un espacio lleno de movimiento, un espacio que ha dejado de ser un vacío.” (DALLAL, Alberto; 1982: 28)

Volviendo a la idea de Castoriadis, la forma es movimiento, es creación o no es nada, el espiral como forma de la danza, la danza como acción de colectividad, donde en el encuentro con los otros se producían efectos en quienes participaban, vehículo de diversos sentidos como la unión, el sacrificio, el agradecimiento, una forma de decir/hacer algo con el movimiento del cuerpo. El decir/hacer en tanto el salto no es un salto es un significante enunciado en el marco de una institución y sus investiduras, su efecto no es el salto mismo, sino la acción posible dada desde la trama de tradición y lo posible por el lugar dentro de la colectividad.

En el seguimiento de las pistas de la colectividad en la danza Adolfo Salazar (1949:13) señala la importancia de la colectividad en la danza primitiva, como el elemento central que da sentido y significación y a la acción y al mundo, el momento de instaurar y reorganizar el orden y el caos, en la significación de *choros* (*chorein* o *korein*) línea puntualizada por Arvizu Valencia (2003), donde el centro está en coreográfico y con ello danzable, pongo el énfasis en colectividad.

La evidencia arqueológica donde la acción está siempre en la reunión de sujetos, en el carácter no solo de la imitación en tanto no son idénticos los movimientos mostrados por cada cuerpo en los grabados, sino en el sentido de

totalidad dado por la reciprocidad en donde cada uno cobra sentido en relación con el otro y viceversa, donde no da lo mismo cada acción o movimiento, en esta consideración podemos encontrar lo señalado Jauregui (2002) con respecto a los grupos étnicos de Nayarit o en los estudios sobre la colectividad específicamente en torno a la palabra grupo, Fernández (1986) en su ejercicio de elucidación crítica sobre el campo grupal, señala las algunas líneas desde los campos semánticos, en la pista kropko, donde se da cuenta de una realidad que es solo en el conjunto, no en la suma de las partes, sino en la totalidad misma, en el estudio de los grupos es retomada de la escultura, no de la danza.

“en griego estricto la palabra coreografía significa escritura del coro pero se puede agregar: dibujo del coro, movimiento del coro, organización de la actividad de los bailarines sobre el escenario. Los elementos de tipo subjetivo que cuentan en una coreografía son múltiples: se refieren a la formación espiritual o intelectual del artista y crecen con su sensibilidad o su cultura o con ambas, con su facilidad de percepción y de selección de los fenómenos externos que a través de un metabolismo especial se transforma en ese enigmático componente que se llama talento” (BRAVO, Guillermina; citada por DALLAL, Alberto; 1982: 35)

Sobre la idea de coro y los supuestos de la colectividad, la idea de forma movimiento, organización no son suficientes, ni siquiera la idea de talento, la fractura en la danza en su proceso de configuración como “una de las bellas artes” le implica la sujeción a los modelos de pensamiento capitalista que se irán configurando desde el resquebrajamiento de la forma del mundo en la Edad Media, en tanto a lo colectivo se le empieza a entender desde su elemento de conciencia, de control, como la conjunción de individuos, la coreografía depende de la suma de los individuos y no de la totalidad como origen y finalidad, sino como efecto.

Durante el renacimiento, la ruptura con la edad media y la forma de sociedad que implicaba no solo suponen la emergencia de la razón, con la idea del sujeto, el hombre que se pregunta por si mismo y se coloca en el centro, supone el nacimiento del Autor, del que firma su obra y la individualiza, dando paso a la idea de creación personal, de lo inédito individual; cuando Aries (1991) da cuenta en “Para una historia de la vida privada” de lo que él identifica como *indicios de la privatización* como es la sustitución de categorías de lo

publico por categorías de lo privado, como es el caso de la relevo del honor por el gusto, empieza a ser posible una forma distinta de la danza, a la par de la emergencia de la razón y sus formas de acceso al conocimiento, no solo el saber que habrá de derivar en las ciencias es transformado en su institucionalización, sino también otras expresiones como las artes, lo sensible es reordenado en el tiempo lineal que mira al progreso y la acumulación, a la hegemonía y formación de lo universal.

“el cardenal diario, que durante el Renacimiento hace representar por primera vez un ballet artístico en la corte papal de Castelgandolfo, y el Rey sol, que bailando se eleva a sí propio a la categoría de un símbolo, pueden ser considerados como reales exponentes de su época: El Renacimiento asciende la imagen humana al ideal, y el Barroco rodea al bailarín brillante, al hombre seguro de sí mismo que se encumbra por medio de coturnos considerándolos como el máximo tesoro de la creación artística, con las artes del vestido y de la arquitectura, haciéndolo vivir de este modo como el eje en torno del cual gira la compleja composición de la obra de arte.” (REGNER, Otto Friedrich; 1962: 14)

Este renacimiento, lleva consigo parte al bailarín como centro de la obra, la acción de la danza en su marco de referencias e investiduras de las instituciones del Estado, donde el proceso creativo tiene como principio y fin al artista mismo. Cuando el arte, la danza en el caso que nos ocupa, se coloca en la matriz de actividades posibles de lo humano, sin que por ello sea accesible a todos los humanos, cuando la cultura apunta a un proceso de secularización, la danza y el bailarín se colocan como artefactos, como signos que dan cuenta de las necesidades y esperanzas de una forma. Fuera posible desde la pista de las imágenes con que se representaba a bailarín, desde la manera en que los ojos de la época le miraban evocar *los futuros del pasado*¹, las esperanzas de un tiempo que ya no es, donde se representan no solo lo que es, sino lo que les era legítimo esperar que fuera, no la danza sino el hombre.

Cuando nos decía Castoriadis (1986) que la sociedad es una institución y el individuo es una institución en tanto esa institución es imaginaria, todo lo que está dentro de esa sociedad es la institución, cada práctica, cada objeto, cada ser, está siendo creación instituyente o reproducción de lo instituido, por que es una lógica no racional que todo lo abarca, completamente autoreferencial, todo

¹ Referencia a Walter Benjamín sobre Pasados futuros, y la doble significación dada por Nora Rabotnikof, sobre los pasados del futuro y los futuros del pasado.

lo viejo y lo venidero lo reinterpreta en los márgenes de su magma. De tal suerte cuando la danza se circunscribe a reglas y academias es creación de su tiempo y sus sujetos, maravilla por que los otros pueden dejarse maravillados por ello

“también del material proporcionado por la naturaleza, del andar, girar y saltar, la alegre danza de la naturaleza humana, el sentido humano del Barroco, enamorado de reglas y leyes, crea un imagen académica para la danza” (REGNER, Otto Friedrich; 1962:16)

La danza, siendo acción sin palabras en la oralidad o la escritura, donde la pista a seguir es el título, la música, los movimientos convocan a la encarnación de las significaciones imaginarias sociales, en la totalidad que es proyectada; por ello no tiene un ética en sí misma, la ética se la inscribe la colectividad que le da forma, en la articulación, en la coreografía donde se montan los elementos diversos que solo tienen el sentido particular conferido por la manera de colocar cada parte, que no se agota en si misma sino en su reciprocidad, donde se juegan las diversas investiduras institucionales; cuando se menciona

“por grande que fuera la violencia con que la Revolución francesa penetró en los más recónditos de a maraña del orden aristocrático, lo cierto es que el ballet sobrevivió a este temporal. Bailando Pierre Gardel se libra de la guillotina, la marsellesa se convierte en el tema y argumento de un ballet revolucionario; el ballet ambulateur traslada sus danzas del escenario a las plazas públicas y a los jardines de Paris el espectáculo rinde homenaje a la estatua y al árbol de la libertad, ambos tocados con un gorro jacobino” (REGNER, Otto Friedrich; 1962:68)

No es solo el ballet, lo que le libra de la guillotina, es el juego de las investiduras donde la obra y donde se ejecuta parecen en consonancia con el momento histórico, como cultura, donde se le otorga un valor a los espacios públicos, y lo aristocrático se ve trastocado. Siguiendo la historización dada por Regner, en 1794,

“la simplificación del arte del Imperio (en oposición al Rococó) es algo a lo que el ballet se adhiere, sobre todo en la elección de los argumentos. La acción es enfocada hacia una fácil comprensión buscándose cada vez más el entretenimiento con efectos circenses y de virtuosismo. “Joco, el monito brasileo” que salta de rama en rama, es el ídolo de los aficionados al ballet de aquellos tiempos” (REGNER, Otto Fiedrich; 1962:69)

De donde podemos identificar una categoría, un elemento estético para comprender la forma de una cultura, “joco”, la jocosidad, como ese centro, donde la afectividad y el lugar de la ética se ponen en relieve, no da la danza explicación sobre la necesidad de lo fácil y el entretenimiento, solo describe a un grupo social donde la exposición de lo trágico y la develación de los conflictos no parecen necesarios. Cada momento, cada grupo social, le confiere tareas a la danza, si la danza es pensada como institución, entonces como tal surge para cubrir las necesidades, demandas y/o deseos de un determinado grupo social.

En este entramado es posible la aparición del ballet y los andares que habrá de trazar a lo largo de su historia, donde incluso la danza contemporánea y la danza de autor son hijos suyos, tal vez como bastardos, pero hijos al fin. Bastardos por aquello que en su origen al menos la danza contemporánea busca romper con esos límites impuestos de la espectacularidad y lo terriblemente artificial que construía el ballet clásico, la necesidad de retomarse también en el borde de lo natural y lo bestial, REGNER (1962) encuentra en el ballet una *facilidad de adaptación y mutación*, por su parte el mexicano Alberto Dallal (1982) explora los márgenes de la danza en “El Dancing mexicano” aproximándose desde las expresiones de los bailarores, que como ya se mencionó el “bailador” aquí será entendido como aquel que baila y no danza, donde sus escenarios de acción desbordan los espacios para las bellas artes y se dan en la cotidianidad como las fiestas y las calles, sin calendarios de “temporada” o “ceremonia” y la formación está fuera de las academias, para Dallal el ballet aparece como tal en el siglo XVI y XVII y la danza moderna y contemporánea en el siglo XX es un tanto reciente o tardía. Esta adjetivación de reciente o tardía podemos suponer obedece a esa facilidad de adaptación y mutación del ballet o la danza como institución, en tanto se reedita la danza cuando ya parece agotada y se produce una lectura de estancamiento histórico en la disciplina, de allí también el adjetivo dado de “bastardo” en tanto no reconocen estas expresiones un linaje, se constituye una ruptura al apelar a lo popular y reconsiderar las expresiones “primitivas” de la danza, cuando el ballet se releva ante sí mismo al incorporar a la danza ritual y la fiesta popular.

En estos márgenes de la configuración de la danza, Dallal (1982) hace mención del carácter rígido de la formación dancística, de la entronización de la

técnica en la formación de los bailarines y con ello la pérdida de espontaneidad y plasticidad de la danza, la modernidad como proyecto dicen Touraine (1992) y la Escuela de Frankfurt (1944) se fue desdibujando para concentrarse en los elementos de la razón, generando una cultura volcada a la razón instrumental, al entronizar la técnica aun a costa de la pérdida de sentido, algo también señalado por Edmund Husserl (1935) al dictar en Praga las conferencias sobre “la crisis de la ciencia europea” donde los discursos que se suponían legítimos para describir o comprender al hombre se habían vuelto hacia sí mismos, en una mirada endógena y estéril donde la técnica y el instrumento sustituyen al fin y al origen.

Cabe entonces preguntarse por la adaptación y mutación, si esta se encuentra en la elección de argumentos o en reinventarse en sus formas y sentidos.

Por tomar un momento de rupturas en la danza como una de las bellas artes, con toda la universalidad y modernidad que esto significa, tenemos a Isadora Duncan, no como individuo aislado sino como representante donde se revela lo instituyente en “El nuevo libro del Ballet” Regner dice

“al final del siglo XIX, el naturalismo también invade la danza. Lo fresco, alegre, devoto y libre de Jahn, el padre de los gimnastas, las reformas gimnásticas de Delsartes, la reafirmación y actualización del pensamiento olímpico, todo esto influyó sobre el nuevo sentimiento universal. Lo que se añora no es el “estilo” sino la “naturaleza”. Isadora Duncan es hija del naturalismo y proclama, totalmente de acuerdo con el sentido del deporte y de la gimnasia: “la naturaleza y naturalidad del movimiento danzante” lo “antinatural” se llama ballet su rebelión se manifiesta en el hecho de que rechaza el corsé y la malla que en lugar de vestir el tute o la falda que llega más allá de la rodilla, usa una túnica griega y, despreciando las zapatillas de ballet, únicamente baila descalza” (REGNER, Otto Friedrich; 1962: 73)

Donde cada elemento que introduce o deja al margen, da cuenta de un pronunciamiento, una voz que se hace pública, por qué refiere a justo a lo público, a una manera de situarse en el mundo y signarse, una reinterpretación en la acción, con un sentido, un sujeto de enunciación, un sujeto a quien va dirigido, dice Jane Winearls (1973) en el libro de “La danza moderna” que la rebelión de Duncan se dirigió contra la esterilidad que reinaba en el ballet de su época, el documento versa sobre el método de enseñar danza, pone énfasis en el entrenamiento y la disciplina, hay una crítica a darle demasiado peso a la

creación y los entrenamientos intensivos para tener conciencia corporal, aunque sigue las enseñanzas de Duncan, supone un progreso en el camino de la danza al presentar un método, al interpretar que la crítica de la Duncan se limita a un elemento único de la danza, en este caso a la esterilidad producida en el ballet, se convierte en un diagnóstico de la danza como organización, no como forma instituida, una vez más se prioriza la técnica y la producción, más que el sentido, se desarticula, se instaura una vez más la razón instrumental. A mediados del siglo pasado Rene Lourau escribió "El Estado inconsciente" y señaló, en concordancia con Castoriadis y los teóricos del socioanálisis movimiento del cual era parte, que la Sociedad capitalista y la milicia como medio para perpetuarla eran elementos transversales de la cultura, donde el amoldamiento de los cuerpos y el énfasis en la disciplina y las jerarquías eran elementos constituyentes de la sociedad occidental, donde las acciones no son importantes por los fines sino por como se logran, mencionaba el deporte como una evidencia de ello, un elemento analizador, la danza, en su énfasis privilegiado al entrenamiento y la disciplina, traspola elementos de *la justa deportiva* y con ello de la milicia, los valores, la ética encubierta.

Aun con los distintos escollos que esto representa la danza, es acción, forma donde se condensan ideas y percepciones del mundo, donde el cuerpo se toma a si mismo como artefacto, donde el cuerpo es con el cuerpo de los otros, sea el otro incluso un espectador.

Puede entonces que una de las diferencias de significación entre el danzante, el bailarín y el bailador, obedezca a elementos constitutivos de la danza como pronunciamiento, a la manera concreta en que se juegan los ethos, los marcos referenciales inscritos en una tradición, donde danzante en su praxis es elemento portador de una lectura del mundo, una mirada no cronológica de la danza, como el que ejecuta la danza ritual donde los elementos estético, políticos, afectivos están amalgamados, están inscritos en un magma precapitalista; bailarín como el que ejecuta una danza desacralizada que emula intencionalmente elementos de lo sagrado, desdibujando elementos políticos, no por qué desaparezcan, sino por qué no se explicitan, se mantienen en lo oculto, enfatizando la acción individual, lo singular, la danza como técnica forma bailarines, y por último el bailador, como el portador de la tradición de lo popular....

Al parecer a estas diferenciaciones apuntaba Dallal (1982) cuando decía

“hasta la fecha la historia de la danza es la historia de la organización social del hombre pero no la historia del cuerpo y de su cultura, del cuerpo y su simbología, del cuerpo y sus sentidos, etc. Insistimos asimismo en la existencia ancestral de códigos dancísticos que aparecen y desaparecen a lo largo de la historia y que no necesariamente son conocidos o manipulados por el arte coreográfico. (...) la danza puede ser vehículo de expresión autogestiva de las clases sociales (...) la autogestión es la libertad de los distintos grupos sociales para expresarse artísticamente aun sin poseer corpus conscientes y sistematizados” (DALLAL, Alberto; 1982: 36, 37)

Aunque aun cabe la duda, si esos grupos autogestivos, no poseen “corpus conscientes y sistematizados” y si lo que ocurre, es que sus márgenes referenciales son interpretados por un sistema y un corpus ajeno a su forma, decía Cornelius Castoriadis (1986) que los magmas de significaciones imaginarias sociales, no pueden mezclarse, no progresan, en tanto son una totalidad en sí misma, lo diferente es siempre interpretado desde el magma propio, el futuro demarcado por la forma actual, del pasado sabemos o suponemos saber lo que el magma actual nos proyecta del mismo. Habrá que decir que para fines de este documento también la danza institucionalizada es autogestiva, en tanto se nombra y regula a sí misma, en su reproducción o creación.

Cuando en el aquí ya citado “El dancing mexicano” nos proponen una diferenciación entre “los tipos de danza” una vez más emerge la autoreferencialidad de las sociedades en su forma y tradición

“por tanto, el termino danza autóctona servirá exclusivamente para clasificar aquellas manifestaciones que provengan de etnias, grupos sociales o comunidades en las que las expresiones artísticas y culturales mantienen un estado de pureza relativa en lo que respecta a su capacidad para aglutinar características sociales, culturales, raciales e incluso estéticas, políticas, económicas” (DALLAL, Alberto; 1982:50)

Lo que no dio cuenta Dallal, es todos los grupos sociales son puros, el mestizaje en si mismo es una identidad, las culturas no se mezclan generan una nueva, si la danza autóctona logra aglutinar no esta dada por la pureza de ese grupo social, ni de su expresión artística, sino por el magma propio de esa forma social y con ello estética, pero nunca solo eso.

Aproximarse a la danza desde los márgenes de la universalidad y las clasificaciones presenta de manera imanente el problema de clasificar lo inclasificable, de hacer coincidir lo que no tiene manera de coincidir

“...las danzas folklóricas, en la mayoría de sus realizaciones han sido recreadas, transformadas por una clase media (rural) o una pequeña burguesía urbana que las desplaza hacia el escenario, la fiesta o la celebración. O sea, aunque se han tomado los elementos esenciales de una danza nativa, estos han quedado desfigurados, disfrazados o bien “recreados” por personas que mediante una limitada o deficiente investigación intentan expresar, manifestar las cualidades de una etnia determinada. En muchos casos, no sólo se han alterado las especificaciones de vestuario, música y escenografía sacando de su ambientación original a la danza, sino que el mismo diseño coreográfico ha sido tergiversado de una manera notable y radical. Asimismo resulta comprensible que danzas campesinas (catalogadas como “folklóricas”) al ser trasladadas a cualquier género de danza teatral (al ballet, por ejemplo) sufran una profunda alteración en sus distintos “sentidos” (DALLAL, Alberto; 1982: 46)

Luego entonces el ballet siempre es ballet y comprende sus márgenes, sus marcos referenciales, procesos de enseñanza y sus categorías nucleares para darle sentido a la acción, cuando se introduce al argumento la revolución, la naturaleza, los rituales de determinado grupo, no dejar de ser su propia forma; de la misma forma las expresiones dancísticas no generadas por el ballet tienen su forma propia y con ello sus núcleos y categorías estéticas y éticas, tienen su propio mito fundante, su narración que da origen, fin y forma a la acción.

De lo cual se podría decir que no existe una historia universal de la danza, que la historia con su tiempo lineal y cronológico es desbordada, en tanto una expresión dancística no cancela la existencia de otra, no son pautas de progreso y depuración.

Por ello para aproximarse a la danza de concheros, habrá de pensar sus propios mitos fundantes y desde sus núcleos, pensar – vivir sus categorías, la cultura, sus transformaciones en tanto la “pureza” existe solo para quienes están dentro y comprender sus mutaciones, y el juego de sus elementos.

2.2 México, la danza tradicional en sus cruces.

En la historia de las ideas, incluida la filosofía, la pretendida universalidad muestra un recorte específico del tiempo y el espacio para dar cuenta del devenir de la humanidad, toma un objeto como legítimo y lo rastrea en sus laberintos. Lo construye como estático, y con ello diluye las diversas formas culturales donde supone lo busca, al centrarse en el objeto y colocarlo en un “contexto” este último parece como algo adicional, con ello el siempre y en todo lugar se hacen posibles como negación del movimiento como principio de las realidades.

En ese margen presentar un elemento cultural generado en América Latina, implica más que la exclusión de elementos no latinoamericanos, la urgencia de enunciar los calendarios y geografías desde los cuales emergió, la urgencia histórica de pensar el nosotros, los no otros, ¿Quiénes son los otros? ¿Quiénes son los no – otros? Mapearnos con las diferencias no como un proceso de exclusión si no de comprensión de las diversas realidades, horizontes efectuales concretos, describir para comprender.

A finales de los años sesenta Enrique Dussel (2006) se propone, generar una forma de describir la cultura, retoma planteamientos de Paul Ricoeur en el ensayo “Para una Filosofía de la cultura. Civilización, núcleos de valores, ethos y estilo de vida” presentaba una diferenciación de cuatro niveles para comprender y describir la cultura, buscando generar un planteamiento que no negará lo universal y lo local, donde se comprendiese el ámbito de la existencia en la historia tanto en tiempo cronológico, como de significación, donde si bien no van de manera paralela ni en el mismo orden no pueden cancelarse o anularse mutuamente.

“una descripción que unifica los cuatro niveles: cultura es el objeto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes ante los instrumentos de civilización, cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos del grupo, es decir, estilos de vida que se manifiestan en obras de cultura y que transforman el ámbito físico – animal en un mundo, un mundo cultural” (DUSSEL, E. 2006: 153)

En estas condiciones, la historia de las formas y los artefactos de América Latina, no puede ser comprendida apelando solo a la historia particular de las regiones Latinoamericanas, ni solo en función de los ordenamientos generados en el continente Europeo, desde su posicionamiento como latinoamericanista,

Dussel propone una “protohistoria Latinoamericana” apelando a las culturas indoeuropeas y semitas, además de ocuparse de la historia generada en los territorios y sus formas.

Entonces para hablar de la danza de concheros como un analizador de la cultura y con ello de la estética – política, es tan necesario hablar de la historia universal, su dimensión civilizatoria, como de los relatores e historias de configuración local de la realidad a describir y problematizar. No se trata entonces de desconocer los procesos históricos, sino de comprender las formas específicas en que se inscriben los procesos intersubjetivos, los diversos mitos fundantes cruzados en la danza de concheros, sin buscar una pureza prehispánica, sino asumiendo la cuestión mestiza, sincrética y los ethos que se pueden vislumbrar en esos entrecruzamientos, los lugares incandescentes del magma.

No se trata aquí de definir la danza de concheros, ya sea desde la historia universal de la danza, la Antropología o las condiciones actuales de despliegue de la acción. Sino de continuar una reflexión en torno a la filosofía de la cultura a partir de objetos depositarios de significación, objetos no como algo ya dado e impermutable, sino objetos que son mientras son creados, donde lo central no es la producción sino la creación, no es el objeto en sí mismo sino las investiduras intrínsecas a esos procesos creativos y las evocaciones.

Retomar como central el eje temporal, los desdoblamientos del tiempo y sus formas de darle lugar, una crítica a la modernización civilizatoria como fin último de las historias.

En este orden de sentido, se apela a la perspectiva del para algunos perteneciente de manera periférica a la Escuela de Frankfurt, para otros autor fundamental para comprender los planteamientos de la llamada Teoría Crítica Walter Benjamín (1927-1940; 1940) realiza una crítica a la modernización fundamentada en el progreso y la producción, donde un elemento central es el replanteamiento de la historia, un sesgo para mirar el tiempo, discurso hoy retomado por distintas luchas en América Latina y África para comprender su cultura enfatizado en la reflexión benjaminiana a la luz de *el ángel de la historia* de Paul Klee mirando los escombros y el horror dejado por el progreso a su paso, esta apuesta al fin del tiempo mesiánico como emblemático para la

creación. Justo donde algunos ponen la mira en el futuro, Benjamín, pone el acento en los muertos y la historia, en quienes abrieron y cerraron caminos, no para cancelar el presente y el futuro, si no para generar otra mirada a los procesos de creación, esta mirada no es nueva para las culturas ancestrales de América Latina. En la primer tesis de la filosofía de la historia enuncia el lugar de la teología como elemento ordenador de los tiempos, desde su invisibilidad opera en la generación de sentidos, el progreso es vinculado con la promesa mesiánica donde el tiempo futuro será mejor, una teología inaugurada con el cristianismo – catolicismo, donde el binomio puede ser entendido como progreso – universal. América Latina no esta fuera de esta tradición desde su condición de europeizada sin embargo, se genera en el cruce de otras tradiciones teológicas.

Este apartado está dedicado a rastrear la catástrofe que ha dejado a su paso el progreso, a mirar esos escombros, a darle lugar a los muerto, a la historia, a las historias y efectos en la trama civilizatoria, las resistencias culturales creando formas nuevas en la significación; En la tesis XVII de la Filosofía de la Historia nos dice Benjamin “La historia universal carece de estructura teórica. Su procedimiento es el de la adición: proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (1940: 50) en concordancia con la crítica a esa lógica lineal y acumulativa del tiempo, aquí historia no va hacia el progreso ni trata de llenar un espacio vacío, acaso identificar múltiples caminos, no unívocos ni unilaterales que constituyen el horizonte de la danza de concheros, en un tiempo no lineal, donde el olvido deja rastros y habrán de ser buscados en los escombros, “pasar por la historia el cepillo a contrapelo”.

La propuesta está inscrita en una demarcación histórica, en el resquebrajamiento de la ciencia europea, en el llamado de Edmund Husserl (1935) por retomar el sentido, no solo la instrumentación, en la creación de nuevas brújulas de pensamiento y acción, emparentado al freudomarxismo, a la perspectiva socioanalítica.

Cuando a mediados del siglo pasado el análisis institucional mediante la vertiente socioanalítica opta por indagar la sociedad como ese entramado de de movimientos instituidos e instituyentes, que dan vida y forma a la vida cotidiana donde todos somos y operamos la institución, despliegan una serie

de efectos de sentido producidos en el hacer concreto de las agrupaciones y con ello de la sociedad, como es el olvido social, el sobreentendido, la opacidad, en “Análisis Institucional y Acción Política” Lourau (1973) hace referencia al denominado principio de equivalencia, donde las formas son mostradas como iguales y/o integradas a otra forma de la cual no son parte, a una institución de la sociedad que no las creó, con ello les confiere sentido que les confiere obedece a la asimilación, en el uso de marcos de referencia, en su abordaje heterónimo, le confiere categorías fuera del sentido de lo común y autónomo, con ello hay una translocación del sentido de las significaciones, desdibuja su acción instituyente, su acción de resistencia cultural desmontando el tejido de signos y significaciones imaginarias que les confieren sentido y pertenencia en el hacer, pensar, sentir.

De este modo la presentación – demarcación del artefacto analizador de la cultura que nos ocupa, para continuar esta línea de problematización será necesario distinguir la Danza de concheros de tradición de la danza prehispánica y la danza folclórica, con la identificación de los distintos universos institucionales, evitando en lo posible el principio de equivalencia donde la forma abordada como figura, centraría la categorización a la luz de la imagen, estampa o representación.

Entre los riesgos de la omisión del principio de equivalencia, se encuentra ubicar en el mismo orden y sentido un espectáculo y una tradición, es posible en este caso mirar la instauración de la danza folclórica como ese filtro – ventana, para mirar lo otro, lo distinto, lo primitivo, cancelando el tiempo, definiendo y con ello quitándole su ser en por el tiempo, para dibujarlo como acabado, muestrario; escaparate para mirar el pasado propio y ajeno desde un posicionamiento que busca la homogeneización. Autores como Elsa Frost (1972) y Pablo Parga (2008) han señalado ya como en el México posrevolucionario elementos como la danza fueron estudiados e incorporados a los saberes institucionalizados para construir un concepto de nación.

Es el caso de diversos esfuerzos donde las prácticas tradicionales se fragmentan con fines integradores, es decir son descontextualizados, mediante la presentación de un fragmento como totalidad, se retoman pasos o formas para alimentar la danza academicista buscando originalidad en el pasado, en

algunos casos incluso construyendo el exotismo – espectacularidad, donde cabe la necesaria formación del espectador para no dar por histórico lo presentado en un espectáculo. Esta advertencia opera en tanto la diferencia entre civilización y cultura planteada por Dussel y su vinculación con el ethos y los valores.

Estas formas de pensar la danza nos dan cuenta de las necesidades no solo de los “artistas” entiéndase coreógrafos, historiadores y críticos de artes, sino de los desfiladeros de una sociedad, que aunque pretende mirar el arte como un fin en sí mismo, no deja de ser el alimento para las producciones y sus procesos de creación, donde el arte posibilita un lugar de generación de sentidos.

2.2.1 ¿Reproducción de la danza prehispánica?

En el caso del cruce de la danza tradicional de concheros con la danza prehispánica, aproximarse a los sentidos estéticos y con ellos a los núcleos éticos de una cultura que le daba y tomaba forma en la danza, presenta dos vértices problemáticas; por un lado comprenderla desde las formas de signarla por una cultura que no es propia, donde los símbolos y signos que han permanecido son leídos desde el magma contemporáneo, por otro lado comprender que “prehispánica” integra a todo un conjunto de pueblos con relaciones complejas, donde el genérico “prehispánico” arroja a la oscuridad mientras homogeneiza, en función de la inauguración de otra cultura a la luz de un reordenamiento del tiempo, espacio signado en el nombre “pre-hispánico” con todo lo ideologizante que pueda operar en el término, en tanto la categoría de lo indígena es una invención de los europeos para comprender a los pueblos originarios encontrados en este lado del mundo. (González Ortiz, 2012)

Por lo cual identificar las configuraciones de lo prehispánico y lo indígena nos presentan el entramado de lo común dado por el territorio del Estado Nación y la territorialidad de los pueblos originarios, siendo entonces ubicados como ancestros tanto quienes moraron las tierras actualmente habitadas como el conjunto de asentamientos humanos que anteceden la idea del Estado Nación. En estas condiciones se retoma el mito fundante de la cultura Maya Chique, en una de las formas de contar el Popol Vuh, se hace referencia a la acción de

danzar mediante Hunahpú e Ixbalanqué, personajes fundamentales para comprender su narrativa ordenadora del principio y fin(alidad) de su colectividad y ordenadores sociales, fungen como una suerte de gemelos, dualidad que viaja por distintos planos del *inframundo*. Elementos como los cantos, oraciones, asignación de funciones al orden natural, el juego de pelota, la vida, la muerte, el tiempo, están vinculados a las acciones de estos hermanos y su viaje, una primer referencia al baile en el Popol Vuh se encuentra cuando Hunahpú e Ixbalanqué al quinto día de su muerte en el Xibalba son vistos hacer prodigios y son llamados por los señores del Xibalba a hacer sus bailes y prodigios en su presencia,

“y era poca cosa lo que hacían. Solamente se ocupaban en bailar el baile del Puhuy [lechuza o chotacabra], el baile del cux [comadreja] y el del iboy [armadillo], y bailaban también el Ixtuzul [ciempiés] y el Chitic [el que anda sobre zancos]” (Anónimo; 1701 - 1703: 102)

Se le denomina Xibalba al *inframundo* y cada uno de los animales mencionados están vinculados a este rumbo, a partir de los señores del Xibalba el Popol Vuh da cuenta del ordenamiento cosmogónico. En ello podemos deducir una función ritual ordenadora e inaugural en la danza, desde su espectro de lo lúdico, el orden se instaura también con la acción sensible y kinestésica.

Tanto para Cornelius Castoriadis (1981-1984) como para Enrique Dussel (2006), la instauración del cosmos, es la ruptura fundamental donde se comprende el cosmos y caos, orden de creación de la forma simbólica desde la cual se categorizan, se marcan funciones, lugares, para todo lo que existe, el mundo es en cuanto organizable para la colectividad, Castoriadis distingue entre las sociedades autónomas y heterónomas, la sociedad autónoma da cuenta de como se autoinstituye, se inscribe en el ámbito de la creación de los hombres y las instituciones creadas y creadoras de los mismos. Siendo la forma de una sociedad heterónoma aquella que construye referentes denominados “meta - observadores” inscripciones de lo metafísico, lo divino para dar ordenamiento a la sociedad.

Bajo esta consideración los elementos sensibles introducidos en la narrativa de la inscripción de lo organizable se configuran como elementos metafóricos, donde estos tropos de lenguaje abren las ventanas al margen de lo posible, los

limites como horizontes espacio temporales y de significación inscritos en los mitos fundantes de cada cultura al incorporarse a las narrativas en la memoria como marco de sentido.

“el incienso que traía Balam- Quitzé se llamaba Mixtán – Pom; el incienso que traía Balam – Acab se llamaba Caviotzán – pom: y el que traía Mahucutah se llamaba Cabauil – pom. Los tres tenían su incienso. Lo quemaron y en seguida se pusieron a bailar en dirección al Oriente

Lloraba de alegría cuando estaban bailando y quemaban su incienso, su precioso incienso. Luego lloraron porque no veían ni contemplaban todavía el nacimiento del sol.

Enseguida, salió el sol. Se alegraron los animales chicos y grandes y se levantaron en las vegas de los ríos, en las barrancas y en la cima de las montañas; todos dirigieron la vista allá donde sale el sol” (Anónimo; 1701 - 1703: 135,136)

La danza en sí misma, no es elemento ordenador del caos, sino eje articulador, donde la experiencia sensible es una configuración de diversas instauraciones desde los sentidos para registrar el mundo, donde el sexto sentido, como sentido común organizador de la colectividad amalgama las interpretaciones posibles tanto del incienso, la vista, la orientación, el llanto, la alegría, donde sentir apunta tanto el sentir orgánico como el sentir de sentimiento.

Cuando dan cuenta de la aparición del sol, la luna y las estrellas, para los abuelos, en la narrativa aparece el tiempo como ordenador elemental de las relaciones tanto con los hombres como con el mundo, al dar cuenta de la primera distinción central organizadora: el día y la noche; los tiempos de oración, de tristeza, de alegría, de sacrificio, de vivir, de morir, de nacer.

“cuando éste salio se llenaron de alegría los corazones de Balam-quitzé, Balam – Acab, Mahucutah e Iqui – Balam. Grandemente se alegraron cuando amaneció. Y no eran muchos los hombres que allí estaban; sólo eran unos pocos los que estaban sobre el monte Hacavitz. Allí les amaneció. Allí quemaron el incienso y bailaron, dirigiendo la mirada hacia el Oriente de donde habían venido. Allá estaban sus montañas y sus valles, allá de donde vinieron Balam – Quitzé, Balam- Acab, Mahucutah e Iqui- Balam, asi llamados” (Anónimo; 1701 – 1703: 137)

En referencia después de que se nace el sol, la aurora. Este fragmento señala la cuestión de la orientación, de mirar de donde vienen, iniciar la danza no mirando al futuro y al progreso, mirando a donde vinieron, la cuestión espacial

de la orientación intrínseca a la temporalidad, el sol para comprender el espacio de donde viene el sol y donde se oculta.

No es el mito fundante narrado en el Popol Vuh, el único ni el central para comprender los ethos operando en la geografía de México antes de la Colonia, como se señaló anteriormente, el adjetivo prehispánico en el espejismo de la homogeneidad desdibuja la diversidad de estilos de vida, si bien los mayas constituyeron un imperio con todo lo hegemónico y la violencia requerida para esa hegemonía, no fueron el único espectro cultural de amplitud geográfica en sus asentamientos humanos; en el centro del País existían otros lenguajes, otras lenguas, otras formas, universos de sentido distintos donde rastrear la acción de danzar.

Mediante diversos esfuerzos Miguel León Portilla, sistematizó un conjunto de documentos de los pueblos del centro de México bajo el nombre “La visión de los vencidos” (1959) nos presenta libros que recuperan en lo posible la cotidianidad de esos pueblos, con las advertencias de traducción y de historicidad siempre implicadas en este tipo de documentos.

Uno de los documentos que integra “La visión de los vencidos” es el señalado como “La matanza del templo mayor en la fiesta de Tóxcatl” a la cual refiere Sahagún como la principal de las fiestas y se celebraba unos días después de la fiesta de pascua en la tradición cristiana, esta cita corresponde al apartado “el principio de la fiesta” el documento se le atribuye a los informantes indígenas de Sahagún. A continuación se presenta una amplia narrativa de la cual se enfatizan elementos de ordenamiento espacio temporal, el sentido de la danza y las formas en que se concreta.

“se emprende la marcha, es a carrera: todos van en dirección del patio del templo para allí bailar el baile del culebreo. Y cuando todo el mundo estuvo reunido, se dio principio, se comenzó el canto, y la danza del culebreo

Y los que habían ayunado una veintena y los que habían ayunado un año, andaban al frente de la gente: mantenían en fila a la gente con su bastón de pino. Al que quisiera salir lo amenazaban con su bastón de pino.

Y si alguno deseaba orinar, deponía su ropa de la cadera y su penacho partido de plumas de garza.

Pero al que no más se mostraba desobediente, al que no seguía a la gente en su debido orden, y veía como quiera las cosas, luego por ello lo golpeaban en la cadera, lo golpeaban en la pierna, lo golpeaban en

el hombro. Fuera del recinto lo arrojaban, violentamente lo echaban, le daban tales empujones que caía de bruces, iba a dar con la cara en tierra, le tiraban con fuerza de las orejas: nadie en mano ajena chistaba palabra.

Eran muy dignos de veneración aquellos que por un año habían ayunado; se les temía, por título propio y exclusivo tenían el de “hermanos de Huitzilopochtli”

Ahora bien, iban al frente de la danza guiando a la gente los grandes capitanes, los grandes valientes. Pasaban en seguida los ya jovencitos, aunque sin pegarse a aquéllos. Los que tienen el mechón que caracteriza a los que no han hecho cautivo, los mechudos, y los que llevaban el tocado como un cántaro: los que han hecho prisioneros con ayuda ajena

Los bisoños, los que se llamaban guerreros jóvenes, los que ya hicieron un cautivo, los que ya cogieron a uno o dos cautivos, también los iban cercando. A ellos les decían:

- ¡Fuera allá, amigotes, mostradlo a la gente [vuestro valor], en vosotros se ve” (Anónimo B; 1524 – 1918: 96, 97)

Es de señalar en este fragmento diversos aspectos cruzados: Tiempo, Lugares, Religiosidad, Jerarquías, Coreográficos.

Lo temporal, contado en lo que denominaban el tonallpohualli, las culturas del centro del país de influencia mexicana tenían un conteo doble de días, uno de tiempo de trabajo y otro de tiempo de sacrificios, los días se contaban por veintenas, siguiendo ciclos naturales que definieron mediante observación de los campos lunares, solares y la forma de inscribirse la luz en los templos, esta era una de las funciones centrales de los sacerdotes, en tanto resguardo de los tiempos sagrados que posibilitan la permanencia del grupo y su cosmos.

La cuestión religiosa como elemento central y ordenador de la acción, la orientación hacia el templo, la vinculación de la honorabilidad, la valentía, las jerarquías nombradas en la proximidad con Huitzilopochtli; el seguimiento a los procesos para ser digno de dicho cargo, el prestigio generado desde el trabajo como criterio. Con la cuestión religiosa se cruza el ámbito de lo ético.

El ordenamiento jerárquico y de funciones desplegado en la “marcha” con el carácter político que esto implica, la distinción específica de actividades, sin embargo ha de demarcarse como estas funciones no aparecen como

estáticas, sino como efecto de una serie de prácticas sostenidas durante el tiempo previo, el proceso y la movilidad otorgada por el sentido de la colectividad.

Elementos coreográficos, los ordenamientos corporales que configuran la acción, se organizan como una cristalización entre ayuno, marcha, baile, canto; donde se instaura lo legítimo y lo ilegítimo como acción en el momento, en el segundo orden están la desobediencia, la ruptura con la colectividad, los efectos orgánicos del cuerpo como orinar. Es de considerar la alusión a dos movimientos concretos: la marcha y el culebreo.

Siguiendo la misma fuente, se refieren a como los españoles irrumpen la fiesta y atacan a los que danzan la siguiente cita corresponde al apartado “los españoles atacan a los mexicas” el documento se le atribuye a los informantes indígenas de Sahagún

“inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atables: dieron un tao al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos. Luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada” (Anónimo B; 1524 – 1918: 98)

Siguiendo el planteamiento propuesto por Michel Foucault (1975) en torno al cuerpo social y el cuerpo singular atravesado por discursos del políticos, religiosos, económicos, estéticos, médicos, con la transversalidad del poder y el saber, el primero concretado en práctica y el segundo en tanto discursos legitimadores de dichas prácticas, desmembrar a quien es investido por la institución, quien encarna la sociedad instituida, el acto presenta el resquebrajamiento imaginario y simbólico de la aniquilación y la prohibición.

También recogido en “Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista” se incluye el documento “Tlaxcaltecóyotl Evocación del final de una forma de vida” Tlaxcaltecóyotl significa “al modo de los tlaxcaltecas” y da cuenta de lo ocurrido mediante los cantos, no atribuidos a los tlaxcaltecas como nación, supone León- Portilla (1959) que este canto triste “se entonaba al son de los atables, los huéhuetl, los teponaztli y la música de las flautas dando vida a una antigua danza de la conquista” del canto se toman solo algunos fragmentos:

“védlos bien,
¿Quiénes son aquellos que con escudos bailan?
Los que tienen aspecto de otomíes.
Tehuetzquiti, Tecohuatzin,
¿Acaso estaréis?
Que haya danza,
Cantad vosotros, mis hermanos menores.

En cada camino esforzáos,
Tú Coaíhuatl, tu Ytzpotonqui,
¿Acaso estaréis?
Que haya baile,
Cantad vosotros mis hermanos menores
En verdad hemos abandonado
Nuestra ciudad Tenochtitlán,
México, aquí.
Esforzáos tú, coahuítl, tú, Ytzpotonqui,
¿Acaso estareís?
Que haya baile,
Cantad vosotros, mis hermanos menores” (Anónimo; 1524 – 1918:
213)

En nota al pie de pagina señala Leon Portilla que Coaíhuatl era un capitán mexica al tiempo de la conquista y Ytzpotonqui, capitán tlatelolca. Aparecen por tanto dos grupos hermanados, en tanto los méxicas y tlatelolcas corresponden a pueblos nahuas con pasados comunes anterior a su ocupación del Valle de México y hermanados por la conquista y su devastación. De estos fragmentos podemos inferir la importancia de los elementos estéticos como portadores de la memoria, no solo los hechos sino afectos, es decir tanto los sentimientos como las afecciones que producen los hechos, donde nada aparece de manera aislada. Y con ello la importancia de lo que es sentido como sensación, sentimiento y sentido de vida colectiva.

Lo que conforma el capítulo XVII denominado “lo que siguió” contiene testimonios *originalmente* escritos en náhuatl, incorporados a partir de la edición vigésima novena corregida y aumentada publicada en 2007, a este apartado corresponde el titulado “danza de la gran conquista”

“de variadas formas los pueblos nahuas siguieron dando salida a sus recuerdos sobre lo que ocurrió a sus abuelos y antepasados en el encuentro con los hombres de castilla. Una forma, de gran resonancia popular, que a través de representaciones escenificadas con acompañamiento de música y danza. Existe, y ha sido objeto de estudio, el que suele llamarse “teatro de la conquista” (Anónimo B; 1524 – 1918: 245)

Lo que hoy conocemos como Artes escénicas, funge desde entonces como depositario de recuerdos y despliegue histórico constitutivo de la tradición y la continuidad donde esta parece desmontarse.

Por otra parte en 1870 en Italia, durante su exilio Francisco Javier Clavijero, se da a la tarea de describir lo que sería “La historia Antigua de México” donde dedica en el libro VII el apartado 45 a la danza, habla de las danzas menores, las danzas mayores, la danza en cirulo y en filas. Nos dice:

“la danza se acompañaba casi siempre con el canto, como todos los movimientos de los danzantes seguían el compás de los instrumentos. En el canto entonaban dos un verso y lo repetía la multitud. Ordinariamente comenzaba la música con son grave y los danzantes con voz baja; cuanto más se avivaba la música con tonos más alegres y eran más acelerados los movimientos de los danzantes y más ameno el tono del canto” (Clavijero, Francisco Javier; 1870: 244)

Este documento no da cuenta de la memoria ante la irrupción de una cultura distinta, trata de describir una cotidianidad ya perdida, en esta aparece elementos del ritmo y la armonía en los cantos. También va a describir los juegos, y distingue los que son de carácter público y de carácter privado, estos últimos los identifica más como “desahogo de los particulares”. Señala como la danza, el canto, el juego no siempre tenían un carácter de religioso, sino también de divertimento, y estas distinciones estaban dadas por los tiempos en que se realizaban unas y otras, quienes estaban convocados a participar y la organización de los trabajos, en el artículo “La música prehispánica sonidos rituales a lo largo de la historia” Arnd Adje Both (2008) menciona con base a documento etnohistóricos la distinción que hacían los mexicas entre las practicas de los sacerdotes y las practicas de los músicos profesionales, así la diferencia entre la religiosidad y la corte, los músicos de la corte, aprticipaban en los juegos rituales y las danzas circulares.

Por otra parte Fray Bartolome De Las Casas, en “Historia de la destrucción de las indias”) describe en el capitulo XXIV señalado entre paréntesis como “cap. 170, dedicado a las fiestas religiosas, Panqietzaliztli, Tlacaxiphehualiztli y otras.” Refiere a la fiesta de los desollados es decir tlacaxiphehualiztli, así como a la danza previa al sacrificio de un hombre y una mujer en la ceremonia dedicada a Tlaloc y Chalchiucueye.

“quitados los cueros de sus propios cuerpos, vestíanselos por ciertos agujeros que dejaban por las espaldas, muy justos, como si fueran calzas y jubón, y así vestidos bailaban todo el día, o sus horas, con aquella tan hermosa divisa, y como todos los más sacrificados eran esclavos presos en la guerra, en México guardaban alguno que fuese principal señor para este día, el cual desollaban para que se vistiese Motenxuma, gran rey de la tierra y con él bailaba con sus reales conveniencias, y esto iban a ver todo el pueblo por gran maravilla.”
(DE LAS CASAS, Bartolomé; 1552 :85)

En esta descripción se enfatiza el carácter religioso y la mimesis, como carácter central de la ceremonia, donde se busca emular a quien se esta ofreciendo el sacrificio la fiesta dedicada a Xipe Tótec, es decir a “nuestro señor el desollado” deidad que ha decir de Yolotl González (1985) está vinculado con la fertilidad, además de producir y curar cierto tipo de enfermedades, además de asociarlo con el tambor que se toca al iniciar la guerra, hecho de piel y zapote. Con frecuencia Xipe aparece ataviado con una falda de hojas de zapote.

También en el documento de De Las Casas, En el capítulo XXV nos dice

“en un día llamado Xocotlhvezi. En ciertos pueblos como en Tlacuba, Cuyocaván y Azcapuzalco, levantaba un gran palo rollizo de diez brazas en alto, y hecho un ídolo de semillas y envuelto y atad con papeles poníanlo encima de aquel palo. En la vigilia de la fiesta levantaban el ídolo en el palo, y el día todo a la redonda del bailaban sin cansarse.”

Junto al carácter religioso es de señalar como en ambas narrativas aparece la alusión a “el día todo a la redonda del bailaban sin cansarse” y “así vestidos bailaban todo el día” el día completo se dedica a una misma acción donde se combinan diversas actividades, con ello aparece la reiteración, repetición, tanto en la periodicidad de las ceremonias como en la importancia de efectuar la misma acción durante todo el día, la expresión “sin cansarse”, puede aludir a no detener la actividad sin que este directamente relacionada con la sensación de cansancio o desgaste de quienes danzan, puede aludir como una metáfora a la necesidad de reponerse al agotamiento mostrar no rendirse ante las condiciones impuestas por el tiempo, el clima, la corporalidad, donde opera el sacrificio que donde la colectividad y sus formas no desfallecen.

En el mismo capítulo cita la fiesta y el sacrificio al fuego donde también se danzaba. Con ello la danza aparece como un elemento central de la cultura donde se cristaliza el entramado de los tiempos donde el orden cósmico se

restaura mediante acciones concretas donde el cuerpo no esta borrado de los discursos, donde la corporalidad del singular, la colectividad y la deidad literalmente se encarnan, de este modo la danza es elemento del cuerpo social. Por lo cual podríamos decir que estas ceremonias constituyen *ritos* y la danza es una *forma ritual* que le integran, apelando a las definiciones propuestas por Alfredo López Austin (1998) en “Los ritos un juego de definiciones”, donde forma ritual constituye una acción común a diversos ritos que presentan distintas variantes, en este caso la danza, es una misma acción aunque la forma de efectuarla, los pasos, los ritmos, los aditamentos varían de acuerdo a la ceremonia y al pueblo que la ejecuta. Por su parte González (2005) retoma la definición de ritual de Suetz centrado el carácter de lo corporal, repetitivo y estilizado, donde de manera voluntaria y consciente se actúa un compromiso social e identitario.

Por su parte Alfonso Caso (1953) en “El Pueblo del Sol” refiere a la fiesta de Xochipilli,

“Xochipilli, el “príncipe de las flores”, patrón de los bailes, de los juegos, del amor y representante del verano. Algunas veces se le concibe afín al Tezcatlipoca rojo, aunque es más bien una deidad solar y su símbolo, el *tonallo*, esta formado por cuatro puntos y significa el calor del sol. Se le representa adornando con flores y mariposas y con un bastón, el *yolotopilli*, que tiene un corazón ensartado. Una deidad tan semejante a él, que quizá es sólo su nombre calendárico, es “5-flor” *Macuilxóchitl*, patrono también de los juegos, los bailes y los deportes. (CASO, Alfonso; 1953: 65, 66)

La importancia del tiempo en la celebración no es solo correspondiente al calendario con el ciclo de las cosechas, sino en el marco del transcurrir del día - noche, vencer el agotamiento danzando todo el día es una referencia a ceremonias solares en específico, las fiestas tienen un horario apropiado para su ejecución en tanto rito cada elemento juega papel importante para lograr el cometido propuesto, Yolotl González Torres (1985) menciona como las ofrendas a las deidades solares se efectuaban al medio día mientras las vinculadas a las fuerzas húmedas y oscuras se realizaban a la medía noche. En el caso de Xochipilli al estar asociado con el sol, sus ceremonias eran solares; la importancia de las acciones baile y danza, como elementos centrales de la cultura al tener un símbolo vinculado directamente con estos actos.

El rastreo e interpretación de las prácticas en su orden prehispánico ha sido problematizada desde diferentes perspectivas, con su carácter de integración ritual difícilmente pueden ser aisladas para su comprensión, de tal suerte estudios como el de Yolotl González Torres (1985) que aborda desde la Antropología Social la cuestión del sacrificio humano, sin dejar de la señalar el obstáculo epistemológico de la ideología y creencia de los investigadores para problematizar una realidad distante y culturalmente diferente como es el sacrificio humano, dentro de este estudio aparece de manera reiterada la alusión a las diferentes practicas hoy vinculadas con el “arte” sin embargo en el documento son abordadas como actividades intrínsecas a la sacralidad

“la música, la danza y los cantos tenían gran importancia en el ceremonial. La participación variaba de acuerdo con el ocasión y el tipo de rito” (GONZÁLEZ TORRES, Yolotl; 1985: 112)

Siendo central la cuestión del sacrificio, donde se retoman los tres momentos y formas del mismo: “el que ofrenda la comunidad, el de los dioses y el regulador” donde se retoman las interpretaciones expuestas por Rene Girard (1983) en “La violencia y lo sagrado” con respecto a la regulación de la violencia contenida en las colectividades y su función de cohesión e integración del grupo.

En una interpretación semiótica de la literatura náhuatl y con ello de su orden cultural, Patrick Johansson (1993) “La palabra de los aztecas” donde advierte la dificultad de traslación de conceptos y márgenes interpretativos de la literatura escrita a la tradición oral, una vez más aunque no establece como objeto de estudio la danza, sino la tradición oral, centralmente los cantos y poesías, en su discurrir las alusiones para desentrañar las significaciones de la cultura náhuatl aparece la función de la danza. Donde aparecen elementos que no prevalecientes en la práctica de la danza de tradición conchera. Refiere al asunto del sacrificio diciendo:

“el espacio/tiempo de una escenificación ceremonial prehispánica se arraiga ritualmente en un pasado de penitencia, de ayunos y de purificaciones y se prolonga generalmente en el desorden dionisiaco de los banquetes que le corresponden. Esto diluye singularmente la unidad estética y orgánica que debe constituir la escenificación de un rito.

En el mundo prehispánico, lo sagrado envolvía todas las acciones de los hombres por lo que resulta delicado tratar de deslindar con

precisión la línea divisoria que errar el ritual propiamente dicho del mundo exterior. Resulta más pertinente aquí considerar un centro ideal de mayor intensidad dramática, espacio/tiempo de la muerte sacrificial, alrededor del cual giran funciones de los distintos integrantes desde la trágica ambigüedad expresiva de la víctima hasta los papeles más pragmáticos (pero importantes en el contexto prehispánico) de los encargados de la celebración.” (JOHANSSON, Patrick; 1993: 96)

En ello encontramos por un lado los elementos de abstinencia: penitencia, ayuno, purificaciones, aquello que constituye la preparación para la ofrenda. Por otro lado la dificultad de comprensión de los núcleos sacrificiales diferentes a los demarcados por la cultura occidental. De lo primero podemos decir que la preparación no aparece como un momento previo que se ve interrumpido por la fiesta, sino como estos elementos permanecen en la celebración. A diferencia de Yolotl González, Patrick Johansson para abordar la cuestión del ritual y el sacrificio, enfatiza una descripción cualitativa de tres espacios: mágico, social y religioso. Del primero se destaca la evocación como acción opuesta a la invocación que opera en el espacio religioso, centra por lo tanto el carácter mimético de las acciones y su unión con el orden del hecho real. En el segundo espacio se hace visible la importancia de los valores de los cuales depende la cohesión del grupos que integran al pueblo, el espacio donde opera el eje histórico donde se *definen los estatutos éticos del aparato social colectivo*. En el espacio religioso opera una mediación que modifica el acto performativo, en este se despliega el carácter de lo espectacular como elemento de lo público, en su doble dimensión de ser visto por los dioses y el público, donde se desdobra la acción religiosa como la punta del iceberg de la cultura. De este espacio introduce las acciones del canto y la danza:

“Recompensaba (Motecuhzoma) con regalos todos los cantores, los cantores de danzas hieráticas, los que arreglan los cantos, los que los componen; los que tocan el tambor, los que tocan el huéhuetl, los que tocan el teponaztli, los que cimen el canto, los que lo dirigen, los que dan el tono, los que silban con sus dedos, los que llevan el baile, los danzantes, los que animan a los danzantes, los que los reparten, los que tienen voz traviesa, los que tienen voz de comadreja, los que bailan serpenteando y todos los que trabajan con ellos” (JOHANSSON, Patrick; 1993: 97, 98)

En el documento hace en nota al pie una aclaración en *cantores de las danzas hieráticas*, que si bien pueden ser entendidas como solemnes, Johansson nos señala como

“Dibble y Anderson, en su edición inglesa del Códice Florentino, traducen macehual cuicanitl como “cantor del pueblo” Me parece aquí que el término macehual se refiere más bien a la danza religiosa macehualiztli que a macehual “hombre común””

Toda la cita que aquí transcrita esta referida al “Códice Florentino, libro IV, capítulo 7, la distinción en tanto si se refieren a un acto solemne y a un hombre común, cobra importancia por las interpretaciones subsecuentes de una u otra afirmación, en tanto la aparición de hombre común en la una demarcación tan específica como la acción ceremonial quedaría como fuera de lugar, puesto que nada aparece en el orden de lo común y cotidiano.

En el mismo documento, en la quinta parte denominada “la palabra lúdica de los aztecas” Johansson hace una distinción similar a la efectuada por Clavijero, al señalar como la acción de bailar no esta inscrita con exclusividad a la dimensión ritual, sino que fuera de ella aparece con otros fines, aquellos que Clavijero mencionaba como “privados”

“conviene distinguir aquí el baile que está integrado a un conjunto festivo, aunque no tenga la misma finalidad que un cuicatl de tipo religioso, del baile solaz, más libre y espontáneo” (JOHANSSON, Patrick; 1993: 221)

En el capítulo anterior mencionábamos la importancia de hacer una definición operativa entre baile y danza, reservando la palabra danza a la acción inscrita en una demarcación ritual, es decir, con una función en la estructura y organización de la colectividad, aquí nos referiremos a la acción del baile, fuera de este manto de ofrenda, solo para enfatizar la dificultad de rastrear los dos fenómenos tanto en lo contemporáneo como en lo prehispánico, en tanto su distinción opera desde el espacio donde se ejecuta y su intencionalidad. El baile lleva un monto de lo privado, lo singular, mientras la danza ya sea en su carácter religioso o político es de carácter público, el placer si sustituye por el deber, como finalidad, no por qué se cancele la posibilidad del placer en la acción pública.

“la fiesta nahuatl como todas las fiestas, consagra un acontecimiento importante dentro de la colectividad y como muchas, se articula, fuera del ceremonial propiamente dicho, sobre dos actividades esencialmente corporales, el banquete y el baile que convergen funcionalmente: se trata de absorber o asimilar en que espesor fibroso del cuerpo un acontecimiento cuyo valor se limite aun precario orden conceptual: aniversarios, nombramientos de autoridades, etc... con el

banquete, el individuo “digiere” materialmente el evento. Con el baile, el “consentimiento” tomará un aspecto más decisivo y mas espectacular.

La importancia neurálgica del baile dentro de la fiesta se revela en la modalidad de invitación a los regocijos” (JOHANSSON, Patrick; 1993: 221, 222)

Una vez más aparece la importancia de una problematización del cuerpo, donde en tanto cuerpo es una construcción social donde operan las normas de convivencia y ordenamiento, que demarca los otros concretos, y las fuerzas que animan otros ordenes naturales, con ello cada objeto que se introduce al cuerpo, se incorpora, es decir se inscribe en la historia local y personal, organizando las relaciones sociales, esto también parece operar cuando lo que se introduce son elementos no materiales pero con efectos estéticos

“los señores de las comarcas vecinas están invitados a los festejos para que muestren públicamente su plena adhesión al hecho celebrado, no sólo con su presencia pasiva sino que con su participación activa en este sello psicomotor que constituye el baile. El acontecimiento se inscribe así en el tiempo, mediante la memoria física de la participación, pero sobre todo se ramifica políticamente en el espacio de Anahuac a través de los más altos representantes de los distintos pueblos que compartieron festivamente la designación del rey de México” (JOHANSSON, Patrick; 1993: 223)

De este modo el acto de ver, la función del público y con ello la espectacularidad genera un lazo específico generado desde las sensaciones concretas que se registran en tanto en el cuerpo social como en el cuerpo orgánico de quien es convidado a los banquetes y los bailes; con ello los elementos estéticos aparecen en su dimensión también política y ética.

Por su parte, cuando Adolfo Salazar en su obra “la danza y el ballet” hace referencia al lugar de la danza en las culturas prehispánicas, desde su perspectiva del progreso, la complejidad de la danza en las diferentes tradiciones prehispánicas son sintetizadas al solo mencionar que

“En cuanto al Nuevo Continente, la descripción de las danzas que se hacían en México, según se lee en el Códice Ramírez, en sus líneas finales, es muy puntual, explicando la música, rítmica de huehuetl y de teponaztli “en los patios de los templos y casas reales que eran las más espaciosas” los señores ancianos se ponían en medio de los instrumentos “y con mucha autoridad, y casi a pie quedo, bailaban y cantaban. Después, salían de dos en dos los caballeros mancebos bailando más ligeramente, haciendo mudanzas con más saltos que los ancianos; y, haciendo una rueda ancha y espaciosa cogían en medio a

los ancianos con los instrumentos”. Otros códices hacen descripciones semejantes, en fiestas que acompañan, a veces, a crueles sacrificios, como danzas rituales en homenaje a los dioses de la muerte” (SALAZAR, Adolfo; 1949:28)

Con ello una vez más se pone en evidencia la importancia de comprender la danza en sus diferentes especificidades y sobre todo aquellas expresiones no inscritas en la modernidad con sus lógicas explicativas y lineales del tiempo y la cultura.

Las complejidades que presenta estudiar la danza y sus sentidos anteriores a la colonia, no son exclusivas de los pueblos de lo que hoy integra México, los procesos sincréticos y de exterminio de que han operado sobre las culturas no occidentales han quedado registradas en distintas fuentes, Eduardo Galeano (2009) en “Memorias del fuego” retoma “Historia de la villa Imperial de Potosí” donde Bartolome Arzáns de Orsúa y Vela, deja nota de como en 1614 el Arzobispo impuso castigos a quienes hablan el quechua, cantaban y danzaban, así como la quema de instrumentos; del mismo modo en 1925 en Samayac Guatemala, fueron prohibidas las danzas de los pueblos originarios, bajo el argumento de ofender la nueva doctrina cristiana que se instaura en la Nueva España, en el registro que retoma Galeano de “Introducción al estudio Rabinal Achí” de René Acuña se menciona lo siguiente:

“los indios dilapidan dinero en plumas, vestidos y mascarás y pierden mucho tiempo en ensayos y borracheras, por lo que dejan de acudir al beneficio de sus haciendas, paga de sus tributos y sustentos de sus casas” (GALEANO, Eduardo; 2009: 234)

Una vez más aparece la dificultad de comprensión del tiempo y sus ordenamientos, y la asimilación de la danza bajo los parámetros de una cultura distinta, donde se muestra como incomprensible e inadmisibles, su ejecución, incomprensible en tanto detiene las actividades y los bienes obtenidos se ponen al servicio de un acto que no produce nada en términos materiales; inadmisibles por estar dedicada a una fuerza distinta a la legitimada en ese momento. En 2008 el Rabinal Achí fue inscrito en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por otro lado la obra es retomada en uno de los cursos de Derecho Penal en la Universidad Rafael Landívar en Guatemala con el objetivo de realizar una interpretación histórico jurídica de los principios y fases del proceso

penal en el siglo XII; esto nos muestra por un lado la dificultad de comprender los universos culturales distintos al hegemónico donde solo mediante el reconocimiento de ese otro cultural impuesto parece otorgar legitimidad a las acciones generadas fuera de su ordenamiento, ese otro cultural es cambiante por lo cual su relación con las otras creaciones también pasa por procesos temporales. Así mientras algunas prácticas dancísticas tradicionales como al Rabinal hoy pueden estar en la inscripción general que legitima su derecho a existir otras como el inti raimy siguen siendo periféricas, ¿no tendrían que ser todas legítimas por el mero hecho de existir en sus núcleos de sentido particulares?

La importancia de las fuentes arqueológicas y antropológicas es señalada por Alejandro C. Corzo (1999) para aproximarse al conocimiento de las danzas precolombinas, al tomar como objeto de su estudio las danzas en Chiapas, identifica a grandes rasgos los pueblos que habitaban la región, para describir algunas fiestas rituales, donde al igual que en las celebraciones del Valle de México se hace mención de la reiteración de los pasos y la ejecución de las danzas durante todo el día. Un rasgo que menciona es que en las danzas primigenias no participaban mujeres, el llamado por medio del tambor, así como instrumentos con alusiones fálicas en tanto las ceremonias estaban directamente vinculadas con la fertilidad, con ello también aparecen elementos como la sangre, el canto, el copal, la cuenta calendárica, la ofrenda a los cuatro rumbos; Además de los aspectos ya mencionados como la prohibición que opero con la llegada de los españoles, aunque sobresale la modificación de las prácticas en tanto se inscriben las danzas en el siglo XVI como prácticas pagano – religiosas, donde si bien se introdujo el discurso católico, se ha identificado la continuidad de elementos como el tótem y el nahual, el primero en su carácter de representación y consideración de toda la comunidad, y el segundo con su función individual de protección donde el danzante se abstrae de su realidad corporal para sentir su nahual, su fuerza y protección la cual comparte con la comunidad en su danza y ofrenda. Sin perder de vista que tótem y nahual son elementos interpretativos introducidos por la mirada de los antropólogos, También bajo la consideración de que en el modo de reinterpretación de los españoles se le confirió a nahual con carácter

meramente individual ya no relacionado con los brujos y sus funciones adivinatorias y sanatorias.

Si bien el estudio de la cultura anterior al encuentro con España representa dificultades como ya mencionamos no solo en tanto las fuentes sino los modos interpretativos y los juicios de valor como a priori y obstáculo epistemológico, la comprensión del encuentro producido en La Colonia presenta las mismas dificultades para la descripción de los eventos y sus sentidos. Cuando Alberto Dallal se dio a la tarea de sistematizar el estudio de la danza en México, también tiene la necesidad de cuestionar las formas de registro y con ello de trasmisión de lo que puedo significar en la danza dicho encuentro/choque cultural

“Puede afirmarse rotundamente que en México la política ejercida durante la Colonia fue un dique de contención para las expresiones de la danza autóctona. (...) no compartimos la opinión de Vicente T. Mendoza en torno a la “muchísima satisfacción” que habrían de experimentar los danzantes indígenas al interpretar las danzas impuestas por evangelizadores y soldados ni creemos un aserto generalizable que “el alma de los indígenas quedó cautivada y aceptó sin remilgos la nueva fe que los mansos evangelizadores les inculcaban durante los primeros días del vencimiento” (DALLAL, Alberto; 1982:53)

Si es difícil comprender las estructuras en que se ejecutaban las danzas, así como sus pasos y diseños coreográficos, más difícil es aun obtener registros de la sonoridad de sus instrumentos, solo quedan descripciones de su tonalidad o velocidad del ritmo, más difícil aun sería afirmar si les satisfacía la imposición de elementos católicos y la trasmutación que sufrieron las prácticas religiosas, el sentido estético de la vida, la descripción de las sensaciones, sentires y sentimientos que la realidad evoca es un campo que no puede ser recuperado por terceras personas.

Así como Galeano registra la prohibición de la danza en Perú y Guatemala, en el siglo XVII, de la prohibición en la Nueva España durante el siglo XVI se escribe

“no se permitía ningún tipo de ejercicio dancístico libre si no estaba avalado por la danza – espectáculo y traído expresamente de España. Conocidos son también los enormes señalamientos que hiciera la iglesia y la Inquisición a las prácticas dancísticas.” (DALLAL, Alberto; 1982:57)

En tanto la danza es una forma de ofrenda y oración, infiere la diversidad de funciones sociales durante La Conquista y La Colonia, como es la trasmisión de nuevos planteamientos éticos, políticos y religiosos, Dallal retoma a Maya Ramos Smith para dar señalar esta función evangelizadora que le fue dada a la danza y al teatro prehispánico durante La Colonia. Dallal se explica en la falta de registro del sentido y simbología precisa la manera en que las autoridades españolas vieron en la danza un mero acto de diversión, y del proceso de hibridación como forma posibilitadora de la supervivencia de la danza dice:

“Al trastocarse, durante el proceso de mestizaje la antigua noción nativa de que el bailarín representa la unión de la tierra con el universo, no surgieron elementos sustitutivos que permitieran una acción profana, pero tranquila y estética, de la danza en la Nueva España (...) En lo que respecta a las funciones de la danza durante estos siglos de poder español, solamente afirmaremos que se llevaban a cabo, se realizaban en los dos extremos: por un parte, en las comunidades indígenas que aun enmascarando o hibridizando sus costumbres, permanecieron fieles a la danza ritual; por otra parte, en el otro extremo: las clases poderosas política y económicamente de la Nueva España podían darse el lujo de mantener sus hábitos dancísticos dentro de sus casas, o sea, practicaban una danza de salón. Un punto intermedio, atractivo para la población novohispana, se orienta durante el siglo XVIII con la incorporación de las fiestas de carnaval” (DALLAL, Alberto; 1982:56)

No podríamos decir que la hibridación, el mestizaje y la adaptación en la danza prehispánica se generó solo en el encuentro con la cultura española, su transformación ha continuado en tanto es una tradición viva y algunos de sus elementos, ya sea atuendo, instrumentos, pasos, diseño coreográfico han sido sacados del aspecto ceremonial para introducirlo en otro tipo de manifestaciones vinculadas con el entretenimiento y la academia. Por otra parte la danza como tradición ha retomado materiales diversos a sus atuendos, elaboración de instrumentos y cantos.

En una aproximación al fenómeno hecha en el documento “Grupos místico – espirituales de la actualidad Parte II ” Jalena Galovic (2002) centra su estudio en las prácticas que llevan a una experiencia de comunicación con la deidad y las fuerzas sobrenaturales, desde esta perspectiva afirma que los grupos concheros sincretizan el cristianismo con el chamanismo prehispánico, Manuel Escoto (2010) desde su vivencia habla de un posible mestizaje sin que este esté fundamentado un sincretismo del chamanismo y el cristianismo.

Sobre estas transformaciones en las producciones culturales los antropólogos y etnólogos se han ocupado durante mucho tiempo, desde instituciones como el Instituto Nacional Indigenista se han hecho documentaciones al respecto, bajo la coordinación de Julio Herrera se publicó “Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena”(2002) los artículos e investigaciones referidos a la danza aparecen en los apartados de “Documentos etnográficos” y “apreciaciones” donde describen fiestas y ceremonias de la diversidad de pueblos originarios Wirrarikas, Ráramuris, Nahuatl, dentro de estos documentos aparecen alusiones a fiestas como el carnaval y con ello como las prácticas indígenas se mezclaron no solo con la cultura española sino con la africana y árabe. En “El Carnaval en el Coyolillo: los negros disfrazados” Sagrario Cruz, Alfredo Martínez y Angélica Santiago (1990) mediante la etnografía dan cuenta de la presencia de la cultura africana en la zona central de Veracruz en el caso específico de El Coyolillo refieren que no existe una conciencia clara del pasado colonial y la ascendencia africana, este fenómeno no es exclusivo de este poblado, la presencia africana ha sido encubierta durante siglos, así como la opresión y el ejercicio cotidiano de la compra – venta de esclavos, aun cuando en los ritmos, los cantos, nombres y algunas veces en las fisionomías existan rasgos alusivos al pasado africano. La incorporación de las fiestas al carnaval durante el siglo XVIII mencionada por Dallal no es solo una transformación en términos de la religiosidad y las formas estéticas, va acompañada de un proceso económico y una forma de producción y mercado específica en esos siglos. Por lo tanto las expresiones estéticas van acompañadas de sentidos éticos y políticos, donde se desdoblaron elementos de dominación, emancipación o asimilación, bajo la consideración de que la danza no ha fungido como un mero divertimento.

Sobre la idea de una nación independiente a mediados de 1800 empieza una apertura en México para el teatro y la danza, proliferan, espectáculos. La diferenciación de la clase política económica y el tipo de oferta para ella.

“en la segunda mitad del siglo XVIII las danzas de espectáculo conocieron en México una etapa de franco desarrollo gracias a que el virrey Matías de Gálvez se dio el lujo de convertir al Coliseo de México en algo que sus contemporáneos consideraron digno de las grandes ciudades europeas. Se contrataron bailarines en Italia y en España y se les pagaban sueldos equivalentes a los ingresos que en la actualidad

tiene un empresario del nivel medio. Seguramente los novohispanos vieron algunos espectáculos atractivos; pero ni en tiempos del virreinato ni en el primer siglo del México independiente se dieron verdaderas compañías de ballet.” (TIBOL, Raquel; 1982: 12, 13)

Un siglo más tarde, durante el periodo posrevolucionario, la danza en México con sus caminos propios de institucionalización y formación generó un mestizaje distinto ya no solo en las fiestas de los pueblos se representó la mezcla entre diferentes culturas, este movimiento en otros cambios sociales y culturales, de “abajo hacia arriba” del pueblo a las instituciones, la institucionalización se origina en las prácticas concretas más que en los decretos, estos operan como maneras de enunciar un cambio ya dado, de otra forma son simulaciones que se muestran ante los extraños, los extranjeros, los otros pueblos, es cuando la institución cobra peso de verticalidad y autoritarismo, cuando el poder se ejerce en una sola dirección, la danza como forma en sus tensiones institucionales no queda fuera de estas fuerzas de poder y contrapoder. En estas formas de entramado de discursos y prácticas la danza institucionalizada académicamente en México generó su identidad como espectáculo

“En México la danza moderna arraigó con tal pujanza que pronto comenzó a transitar por caminos originales. Se volvió más carnosa, más multitudinaria, más desmedida; sumó arqueologismos y socialismos con absoluto desenfado, sin temor alguno por lo híbrido. Entre el exceso la discreción, prefirió el exceso. Había que acumular primero para depurar después.” (TIBOL, Raquel; 1982: 12)

En específico las danzas prehispánicas fueron retomadas por los grupos y academias de danza contemporánea en el periodo posrevolucionario, a decir de Cecilia Frost (1972) es el periodo por excelencia para aproximarse a lo mexicano en tanto es el momento en que el mexicano toma conciencia de sí mismo como unidad cultural o al menos eso pretende, es en este periodo donde elementos de la vida cotidiana de los pueblos o evidencia arqueológica son fuente de inspiración para coreógrafos, Raquel Tibol (1982) en “Pasos de la danza en México” retoma a su propio decir su escritura de ciento cincuenta artículos de divulgación y apreciación de la danza en México, donde describe el trabajo de seis coreógrafos, entre ellos retoma el de Xavier Francis quien a mediados de 1900 fue contratado por la Academia de Danza Mexicana,

investidura institucional desde la cual introduce a la danza moderna elementos narrativos, nombres, reinterpretación de la vida diaria.

“una de las características es hablar al público de asuntos inmediatos, casi cotidianos; de ahí que tanto en México como en Estados Unidos muchos bailarines se ocupen de problemas raciales y políticos. Esas implicaciones son una manera de expresarse. El lenguaje de cada raza, de cada gente, de cada pueblo se desarrolló para comunicarse unos con otros. El arte es el único modo de comunicarse directamente.” (FRANCIS, Xavier, citado por TIBOL, Raquel; 1982: 58)

En tanto observa en la danza moderna una continuidad de la danza tradicional busca en esta la liberación de la primera al hacer reventar sus limitaciones de tiempo, movimientos, espacios y temáticas, entre estas se encuentra la cuestión del sacrificio, la danza como forma ritual ha estado fuertemente vinculada con esta cuestión desde antes de la colonia, y ha sido uno de los aspectos frecuentemente retomados por la danza institucional académica para hacer referencia al pasado, en el caso de la obra de Xavier Francis será uno de las obras donde Raquel Tibol pone énfasis en su documento, con la reinterpretación de la fiesta del quinto sol y el lugar de Tezcatlipoca

“en este ritual del México antiguo fundamenté mi obra pero no fue una reconstrucción, no era una clase de arqueología. *Tózcatl* es la danza del sacrificio, es la representación de la tendencia del hombre a sacrificar a sus semejantes. En el inmolado de mi obra se superponen Cristo, los inmolados del sur de los Estados Unidos, los antiguos mexicanos.” (FRANCIS, Xavier, citado por TIBOL, Raquel; 1982: 59)

Sobre el trabajo de preparación para *Tozcatl*, queda la marca de la exploración creativa, el juego dado entre lo irracional y sensorial para producir la intencionalidad específica, donde la conjunción de los elementos necesarios se identifican y construyen a partir de la obra, en tanto esta es lo central más que la cuestión del estilo y los contrastes, la dificultad implicada en evitar los clichés y amaneramientos. Por otro lado, la cuestión del sacrificio como línea de significación donde la humanidad toda se concatena.

“(…)en el programa podía leerse: “su trabajo es experimental; sus objetivos, salir de las limitaciones tanto técnicas como ideológicas del ballet clásico; tomar los elementos fundamentales indígenas y mestizos para crear un arte que, extraído del corazón y las luchas del pueblo, se convierta en un medio de expresión directo y profundo que dé, al propio pueblo, orientación, estímulo y cultura”” (TIBOL, Raquel; 1982:115)

Bajo estas referencias del trabajo propuesto y expuesto por Xavier Francis, Tibol difiere de las interpretaciones de Salazar con respecto a la danza moderna en México

“no había tenido razón Adolfo Salazar cuando por los años treinta sostuvo que la capacidad renovadora del ballet moderno se había estancado en México” (TIBOL, Raquel; 1982: 72)

Referencia Raquel Tibol también el trabajo de otros coreógrafos como el de Guillermo Arriaga, Guillermina Bravo y Ana Mérida, estas dos últimas formaron del Ballet Waldeen en 1946; tomamos aquí la alusión a la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes en el periodo de Miguel Alemán, donde fueron las primeras directoras de la Academia de Danza Mexicana, no por restarle importancia a su trabajo coreográfico, sino por los elementos del deber ser de la institución en ese entonces

“sobre esta nueva Academia Carlos Chávez escribió: “el señor secretario de Educación Pública, licenciado Manuel Gual Vidal, en el acuerdo en que la creó precisó los lineamientos de la Academia de la Danza Mexicana. La rica tradición mexicana de danza, tanto en lo popular como en lo ritual indígena, debe ser asimilada por artistas dueños de una alta preparación profesional, y recreada en formas superiores de arte. Así, la Academia de la Danza Mexicana es tanto un cuerpo de danzarines ya formados, como un núcleo de investigadores y de creadores de una nueva coreografía mexicana”” (TIBOL, Raquel; 1982:115)

De esta declaración, extraemos una taxonomía de la danza, que fue enunciada en pares: formas superiores de arte y tradición. En la primera la ejecución signada a los danzarines, nótese que no bailarines, y por otro los investigadores y coreógrafos; de la segunda lo popular y lo ritual indígena. Si bien no establece los pares como dicotomías y unidades que se contraponen, si establece en su discurso una pretendida continuidad y líneas verticales de subordinación tanto de las formas expresivas como de las investiduras de poder institucional, la tradición asimilada en las formas superiores de arte, el trabajo concreto y corporal sometido al poder – saber de los expertos, línea reproducida al diferenciar por lado el *cuerpo de danzarines* del *núcleo de investigadores y creadores*. Es posible que de esa función de integración y asimilación de la tradición se propusiera la palabra danzarín, donde ni se es danzante ni bailarín, sino una fusión de ambas, como una amalgama del que

parece que danza pero en realidad baila, sujeto a marcos de conocimiento atomizado que luego buscan integrarse.

Las dificultades de nombrar la danza fuera de su forma moderna, llevan a este laberintos de palabras y adjetivos, por su parte Alberto Dallal (1982) al referirse a la danza autóctona, refiere con un nombre genérico, al plantearse como objeto de su estudio la *danza popular*, no hay seguimiento de lo que ocurre con las danzas étnicas y los rituales, una de las fotografías incluidas en su libro muestra un imagen de danzante mexicana o chichimeca, no hay distinción sobre ello, y esta enmarcado en la idea del espectáculo sin la religiosidad, lo indígena filtrado por los medios de comunicación para aparecer como algo accesible a quienes le contemplan, es evidente que la fotografía no refiere a un danzante sino a un bailarín o algo por el estilo en tanto su vestuario apunta más al estilo cabaret que a cualquiera de los estilos de las distintas mesas de la danza conchera ni de la danza mexicana.

Por ello es fundamental comprender que no existe una forma homogénea de la danza, sus pasos, diseños coreográficos, atuendos, han ido transformándose, danzar es una acción por ello lleva intrínseco el movimiento en su ejecución y en sus historia, el interés por la danza indígena y la danza prehispánica ha estado relacionada con los elementos de la identidad cultural, por ello también ha estado relacionada con darle rasgos característicos en la idea de nacionalidad cuando es introducida en las expresiones modernas.

Cabe señalar que la danza prehispánica y la danza de concheros, no son lo mismo, ni la segunda es genero de la primera tomándola como especie, se trata de dos formaciones distintas. La segunda como tal es una experiencia mestiza, no prehispánica, es una forma inédita de hibridación, retomando a Nestor García Canclini, no solo en términos de religiosidad como es evidente, o como es la cuestión del tiempo y sus calendario, sino en tanto las significaciones imaginarias que le dan forma y sentido, donde no solo se cruzan y entre mezclan los aspectos teológicos, políticos, estéticos, sino son una unidad desde el planteamiento del magma.

Al no considerarse como acción autónoma del resto de la vida cotidiana, sino que cobra sentido y relevancia solo en su conjunción con está, al no poner en el centro el perfeccionamiento en las formas, los pasos, al considerar el

espacio no como un escenario para mostrarle algo al público, no contar con autoría, no puede ser comprendida como arte.

Como producción meramente mestiza, para reconocerse, apela tanto a la historia oficial de Europa y los europeizados, como a la otra historia, la historia oral, la historia de las ruinas que ha dejado el progreso y sus andares, será entendida la danza de concheros como acción, analizador de la cultura del mestizo, con historia y Tierra, Tierra como lo señalan desde su significación de conexión con el cosmos y la historia, no como mercancía, terreno, Tierra con mayúscula como la escribía Ricardo Flores Magón para reivindicar el saber de los ancestros.

Por ello el recorrido presentado en relación a la danza prehispánica, no busca establecer en la danza de concheros una heredera única y legítima de estas prácticas ancestrales, sino justo lo contrario mostrar la imposibilidad de hablar de herederos culturales únicos de las formas surgidas en un orden social completamente distinto.

La danza de concheros presentará una doble vertiente, por un lado la identificación de prácticas comunes a otras expresiones dancísticas que nos fueron heredadas por los pueblos originarios, sus narrativas, sus procesos; por otro lado como una práctica inscrita en una cultura diferente por lo cual sus herencias no son unívocas ni totalizantes de la práctica. Comparte con otras formas de cantos y danza la dificultad de ser comprendida en los modos explicativos occidentales por quienes le ejecutan, Pedro J. de Velasco Rivero (1983) en "Danzar o Morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara" al hacer un estudio analítico de las fiestas e instituciones de los rarámuris además de identificar las limitaciones intrínsecas a la mirada de la otredad operante como obstáculo epistemológico, enuncia la dificultad propia de los pueblos originarios para hablar en términos de comprensión y racionalización de su situación cultural y su pasado histórico.

2.2.2 Danza de concheros

Una vez establecida la diferencia entre la danza de concheros, con la danza prehispánica y la danza contemporánea, aclarando la existencia de anudamientos en las formas dancísticas y los desanudamientos operantes como distancias dados por elementos fuera de la acción concreta de bailar pero fundantes como generadores de sentido, que si bien siguen funcionando como cuestiones estéticas aparecen amalgamadas con la dimensión ético política además de religiosa, abordaremos aquí la multivocidad de la práctica conchera.

Tomando los planteamientos socioanalíticos esta puede ser comprendida como institución, retomando tres categorías para pensarla: lo universal, lo particular y lo singular, esto significa que existen elementos compartidos por los diferentes grupos y bailarines, que pueden tener un carácter de lo universal, aglutinador, sin embargo en la práctica dialéctica instituida/instituyente de la forma conchera, se encuentran prácticas grupales, que no contravienen los universales pero son construidas según el modo interpretativo de la tradición y la región, es decir lo común a alguna de las mesas, sin ser igual en los distintos grupos, pues cada uno tiene sus formas de hacer, reconocimiento de la memoria del mismo y con ello a los sentidos otorgados a las acciones, por último el elemento de lo singular, el cual puede ser entendido como lo individual, donde caben las razones, motivaciones, interpretaciones a la vivencia personal de cada conchero. Sobre el elemento de lo singular en la danza, Ferreiro Pérez (2010) retoma los planteamientos de Raymundo Mier en torno a la estética radical, nos plantea el carácter de lo singular, en tanto lo irrepetible e inconmensurable del vínculo. Es decir lo singular es una expresión de lo general de la danza de concheros en el modo particular de hacer, decir del grupo que conforma. Algunos (GALOVIC, 2002; GONZALEZ TORRES, 2005, ESCOTO PATIÑO, 2010) tienen en consideración este elemento de lo singular-individual que no puede ser ignorado en los estudios del tema, donde cada bailarín tiene una vivencia particular de su práctica, donde sin negar los elementos de lo universal y lo particular, le dan relevancia a su realización espiritual, la expresión de individual, la costumbre, la disciplina, el comercio o el ejercicio.

De origen yugoslavo Jalena Galovic (2002) divide en dos apartados su trabajo, dedicando la segunda parte al estudio y reflexión de los concheros, su trabajo se concentra en las marchas del Distrito Federal principalmente problematizando la realidad desde el estudio de las religiones. Sobre nombre “conchero” dado a esta formación cultural refiere

“proviene del instrumento de cuerda llamado conch, especie de mandolina cubierta con un caparazón de armadillo cuyo uso es sagrado y no está profanado como charango, una guitarra más pequeña, también de concha de armadillo, muy usada en Sudamérica. Según creencia de los concheros, la concha recibe cierta protección o poder del armadillo, al que cada uno de los antiguos jefes le atribuye diferentes poderes.” (GALOVIC, Jalena; 2002:451)

Los elementos espacio temporales referidos al ritual se consideran aquí como elemento de lo universal, donde aspectos de lo coreográfico son compartidos por los diferentes grupos, mesas, federaciones y otras formas de agrupación de los danzantes, estos elementos comunes de lo universal son lo más visible tanto para antropólogos, historiadores, cronistas, como a cualquier observador. Los elementos universales son: a) la disposición circular de la danza y el ordenamiento de elementos en este círculo, b) el proceso que podríamos describir como el permiso, la ofrenda y el agradecimiento/entrega, c) los lazos de reciprocidad y compadrazgo, y d) la reivindicación histórica.

- a) La danza se ejecuta en una coreografía de círculos concéntricos, con un centro; los círculos son trazados por la disposición espacial de los danzantes, en el círculo más cercano al centro se ubican los personas/símbolos, como son los jefes de cada grupo que comparte el círculo, los “estandartes” “pantlis” o “arbolitos” es decir las banderas de cada grupo, y quienes llevan un cargo transitorio el cual solo opera durante la fiesta. En el centro están los tambores, los sahumadores, el agua, el paliacate rojo. Es decir en el centro se hace visible lo que hace el centro, los elementos que reúnen, los instrumentos que llevan el ritmo, donde se quema el copal y/o incienso, la purificación, el altar. Todas las danzas van inician a la izquierda, y del centro hacía afuera; los trazos son entonces de izquierda a derecha, del centro hacia afuera.
- b) El proceso permiso, ofrenda y agradecimiento, funciona como un ciclo de anudaciones de los mismos. Puede observarse tanto en la fiesta

ritual como totalidad, como en cada una de las acciones que la integran, hasta en el sentido total de la fundación de un grupo. En esos términos una celebración tiene una velación/permiso, luego la danza/ofrenda/sacrificio y termina en un agradecimiento/entrega del cargo, dentro de la velación este proceso se reproduce: permiso/encendido de veladoras, ofrenda/sacrificio/alabanzas, agradecimiento/entrega, y de la misma forma en cada uno de sus momentos, permiso/dar la palabra a un danzante para llevar la alabanza, ofrenda/alabanza, entrega/agradecimiento. Podemos observarlo en los tiempos de la danza/ofrenda/sacrificio, donde se entrega la palabra a danzante que pasará al centro a ofrecer la danza, donde se mantiene la estructura en la acción misma de danzar, cada danzante pasa al centro, pide permiso/haciendo la cruz/para iniciar, lleva la danza/ofrenda/sacrificio, al concluir da gracias/cierra/entrega su palabra.

- c) El vínculo, en tanto reciprocidad, operante entre danzante, grupos y tradiciones, es decir, se fundamenta el lazo es un reconocimiento de la diferencia, no una igualdad, en tanto diferencia, existen vínculos complementarios, entre el que danza y quien lleva el tambor, entre quienes llevan la danza y quienes desde su singularidad la replican, así son funciones y trabajos de complementariedad. Entre los grupos esto es evidente en lo que se denomina “compadrazgo” y “conquista” donde el participar genera una apertura de lazos que se regeneran, un grupo que tiene lazo de compadrazgo con otro irá a los rituales de aquellos que asisten a sus rituales. Una tradición seguirá las formas de hacer de la otra cuando el ritual es llevado por la otra tradición, de tal forma, los de una tradición que hace ofrenda de flores cuando participan a un ritual donde la ofrenda es de “cucharilla” como es la costumbre del lugar.
- d) La cuestión temporal, donde los que anteceden, los ancestros aparecen en todos los grupos de danza, al margen de si reivindican una pureza de la tradición mexicana, otomí, o un mestizaje, todos los grupos ponen en el centro un seguir haciendo lo que se ha enseñado, el carácter de continuar una tradición, una forma que comunica y hace participe a los que físicamente ya no están.

Estos elementos aparecen con sus diferencias en cada grupo, pero eso corresponde a otro nivel de categorización y comprensión, que aquí le denominamos el nivel de lo particular, sin embargo estos elementos observables como universales posibilitan comprender la no uniformidad en los sentidos y las prácticas de la danza conchera, para dar lectura a los documentos que dan cuenta del fenómeno.

Si las fuentes para dar cuenta de la danza prehispánica se encuentran en las crónicas y su vinculación con evidencia arqueológica de las cuales proceden interpretaciones antropológicas; la danza de concheros ha sido abordada principalmente por la antropología social mediante trabajo etnográfico, también se encuentran a modo de registro notas en periódicos locales más dedicadas a la adjetivación como modo de descripción, y esbozos generales de la cuestión histórica, existen registros generados por Organizaciones de la Sociedad Civil que no pasan por procesos investigativos de las universidades ni el Instituto Nacional Indigenista, que sin embargo de manera concreta aportan información para la construcción de datos.

Documentado de varias formas, en tanto es una acción que amalgama diversos aspectos, puede que el más recurrente sea la cuestión del folclore y las tradiciones populares, Juan José Barcenás Casas (2007) en “Folclore y Religión en Querétaro. El Caso de la Danza Conchera-Chichimeca” sobre su forma de abordar el fenómeno dice

“...se esboza el tema de los concheros desde un enfoque del folclore y la religiosidad como una forma de identidad y cohesión social entre estos grupos de danza en Querétaro, manifestación de esta tradición como un fenómeno sociocultural en una ciudad donde las pautas de vida son las de una sociedad urbana con la problemática social inherente a esta.

Es decir, el trabajo tiene como propósito la explicación de la presencia de los grupos de danza de concheros en una sociedad que ha ido perdiendo paulatinamente su característica de comunidad tradicional sagrada, por un tipo de comunidad urbano secular.” (BARCENAS CASAS, Juan José; 2007: 25)

Una continuidad de los ritos agrícolas prehispánicos en los elementos ceremoniales de la danza de concheros, aunque su despliegue interpretativo esta centrado en los elementos de político y organizativos, en tanto identifica la diferencia entre los indios vinculados a la corona española en tiempos de la

colonia y los “indios desposeídos” esto lo encuentra desde la distribución espacial de los barrios, las ocupaciones de esta población, los modos de adjetivación en las descripciones de la danza y en general de las practicas de los indios, así encuentra una *política segregacionista de control político – militar*, un esquema de explotación por medio de la usurpación y el asimilación a la vida urbana. En las condiciones contemporáneas de la tradición localiza el carácter solidario, el compromiso con los ancestros, y una ocupación laboral vinculada con las clases explotadas y despojadas de garantías de bienestar social, manteniendo el carácter de desposeídos, estos elementos muestran la importancia de la perspectiva de la resistencia y emancipación donde se amalgama la dimensión estética y ético política.

Un rasgo de este tipo de danza esta dado por la colaboración en términos de la reciprocidad, donde la colectividad es central, no aparece como la figura principal el individuo ni la muchedumbre, sino el proceso colectivo donde uno no es indistinto al otro, sino existe un vinculo especifico con cada uno de los danzantes y jefes de las mesas, a esta forma organizativa se le denomina “compadrazgo”

“integran esta hermandad los Cocheros de Guanajuato, Tlaxcala, México Tenochtitlan y Querétaro, esta sellada por rasgos de compadrazgo ritual que obliga a sus miembros a una relación de reciproco respeto y solidaridad, independientemente del rango jerárquico del danzante. “Soy portador de la danza misma”. Dicen.

Cada danzante tiene que batallar con las tendencias mismas de su propia naturaleza humana, ara realizar correctamente el ritual, estar en constante lucha por la purificación y el perfeccionamiento individual para mantener la armonía y poder realizar un esfuerzo corporal considerable, tratando de traspasar el cansancio físico, manteniendo el ritmo continuo, en algunas ocasiones por más de diez horas” (FÉLIX ZAVALA, José; 1998: 18)

Los lazos de compadrazgo no están dados de manera homogénea, dependen del trabajo realizado por cada una de las mesas en lo que se denomina “conquistas” así mientras José Félix Zavala observa lazos de este tipo entre danzantes de Guanajuato, Tlaxcala, México Tenochtitlan y Querétaro, Agustín Escobar identifica el compadrazgo entre Iztacalco, Monterrey, Cholula, San Juan Del Río, Los Cues, San Juan de los Lagos, Veracruz y Querétaro.

En torno a la complejidad de comprender la referencia al compadrazgo y la conquista, González Torres (1985) nos advierte sobre la condición polisémica en torno al concepto conquista. Con sus formas tanto de lazo espiritual como militar y político.

Como se menciona, la danza tiene elementos de lo universal en tanto lo observable, los sentidos y significaciones por otro lado, no entran en esa categoría de lo universal, aunque podemos identificar sentidos comunes, cada observador e investigador, construye interpretaciones de la acción.

Es el caso del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, Asociación Civil donde participan principalmente maestros de danza folclórica del país, donde convergen diversas formas de comprensión y formación con respecto a la danza. La asociación generó en los primeros años de este siglo una revista a modo de órgano informativo, en la cual haciendo referencia a la danza de concheros en Querétaro describe:

“los danzantes tienen la obligación de presentar a la velación la noche anterior a la fiesta, puesto que dice la consigna “el que no vela, no es conchero” en ella se cantan alabanzas hasta la madrugada, el capitán entrega “las palabras” (comisiones) a quien se encargará de la vigilancia, de los estandartes (arbolitos), a la sahumadora (encargada de limpiar el espacio) y a quien se encargará de dar la palabra a quien llevará la danza.

Por la mañana se sale de la casa del capitán danzando “el paso de camino” encabezado por la sahumadora, las malinches, los capitanes y los estandartes. Una vez que se llega al lugar donde se colocarán, cada una de las malinches formarán junto con su fila, un círculo contrario al de la otra, simulando la serpiente Quetzalcóatl, formando círculos concéntricos, los músicos al centro, los estandartes en el círculo más cercano al centro y los demás formando los círculos necesarios. Primero se le dará la palabra a algún capitán que saludará a los cuatro puntos cardinales y después casi por orden jerárquico a los que el que tenga la obligación, vaya diciendo. Sólo se descansa unos minutos para tomar agua y luego se continúa hasta que el capitán dé la orden de regresar al “cuartel”” (MOTA, Graciela; 2003: 28)

En este artículo aparece la estructura de los tiempos desde la velación hasta el regreso al cuartel. Identificando los elementos de la estructura organizativa de quienes participan directamente en la ceremonia. Así como la organización espacial de la danza, con la analogía de figuras prehispánicas como es el caso del modo serpenteante y su alusión a Quetzalcóatl. En la descripción lo referido

a “saludar a los cuatro puntos cardinales” es parte de la secuencia que aquí denominamos permiso-ofrenda-entrega. En el mismo medio aparece otro artículo sobre la danza de concheros en México, menos centrado en la descripción de las funciones organizativas de los actores y los tiempos que constituyen la danza.

“El objetivo de la danza es el de armonizar cósmicamente las energías del hombre con la de los astros y así unificados se logra la realización física, psíquica y espiritual del hombre.

El ritual sigue los lineamientos y formas de los astros en su recorrido por el firmamento, de tal manera que considerando sus evoluciones, paralelismo y diferentes posiciones, surge como resultado el círculo, el triángulo, el cuadrado, las líneas paralelas y cruzadas representando cada una de ellas una función específica dentro del rito. Estas formas se rigen por la ley del centro, representando por el sol en relación a los astros, que viene a ser como su capitán, la luna es entonces capitana y compañera de el sol; de ahí parten todos los grados de la milicia celeste de los astros que conducen a crear teológicamente una milicia de dioses, proyectada religiosamente en la actividad humana. Y eso se dice que danzar es guerrerear.

La danza de concheros representa la guerra florida, es decir la lucha espiritual del hombre por superarse en todos sus aspectos; guerra entre lo bueno y lo malo, lo activo y lo pasivo, la ignorancia y la sabiduría, la luz y las tinieblas, la vida y la muerte, entre las cuales se debate el hombre, es una suma la dualidad de todo lo que existe y por lo cual existe.” (AVALOS DE LA VEGA, María Guadalupe; 2003: 32)

En este artículo se presenta la interpretación de los diseños coreográficos, donde la mimesis y la analogía son los elementos centrales, donde la danza es una múltiple representación, la escena que da cuenta tanto de los planos astrológicos/espirituales en la disposición circular, como el plano humano/organizativo de la milicia, en el cruce histórico del rastreo del origen, que en tanto cruce recurre tanto a núcleos ético-religiosos en la lucha del bien y el mal, militares en la representación de la guerra y el recorte de lo histórico como es la alusión a la guerra florida; desde esta interpretación aparece como la esencia de la danza, la realización del Mito Solar, en el cual el sol es la representación material y espiritual de Dios, de quien ha emanado todo, inclusive el hombre mismo. El sol es el centro primordial, la fuente primaria de todas las energías del universo. El documento centra su interés en la interpretación del tiempo y el espacio para argumentar justo la realización del

mito solar y los modos duales de comprensión del mundo, la escenificación de la cosmogonía.

Al tratarse de fuentes que mediante documentos breves dan cuenta de la práctica estos presentan descripciones generales del tiempo, los espacios, funciones y desde una significación, elementos que nos funcionan como elementos a problematizar.

Por su parte Manuel Escoto (2008) en su aproximación vivencial al fenómeno conchero centra la descripción e interpretación de la danza en un sentido alegórico, jugándose la relación con elementos naturales: viento, agua, fuego, tierra, buscando un equilibrio entre las fuerzas del hombre y las fuerzas de la naturaleza, una comunión, relación mediadora con los astros cuando la danza está siendo ofrecida a los mismos. Esta aproximación implica la definición de la práctica desde un sentido ritual, Galovic (2002) y González Torres (1985) comparten desde la perspectiva del ritual la búsqueda y construcción de significados a los elementos configuradores de la danza de concheros, por lo cual, se hará siempre necesario comprender la cultura conchera para hacer una aproximación a la danza, en tanto los referentes de interpretación de la misma desbordan la práctica misma de la danza, para configurarse como todo un universo cultural, donde la acción de bailar es la parte más visible pero no la única.

El presente estudio tiene como centro las prácticas de la Mesa de Danza Chichimeca del Capitán General Candelario Aguilar del Barrio de San Francisquito en la capital de Querétaro. La acotación se hace necesaria y fundamental, en tanto el fenómeno conchero como se presenta en este capítulo no se presenta solo en Querétaro, incluso en otros países se encuentran grupos de danza ya sea denominados como “mesas” “calpullis” “federaciones”, entre otras formas nominales.

En el plano de lo particular, referido a las variaciones operantes en cada grupo, se encuentran diferencias que pasan por cuestiones de territorialidad, el sentido de la memoria y los elementos estéticos; sin que estas categorías representen núcleos puros o excluyentes.

Comprendiendo que el territorio no es solo la ubicación geográfica, sino una entramada que hace el territorio un espacio simbólico donde opera la cultura. Desde esa perspectiva tanto Galovic como González diferencian: Valle de México y Bajío; en tal sentido la práctica cruza también con el sentido histórico de ubicación del origen de la tradición, diferenciando la danza como tradición náhuatl u otomí, estos pueblos como nos muestra González Ortiz (2012) históricamente han mantenido intercambio comercial y cultural, antes, durante y después de la colonia, tomando como base a Soustelle construye un mapa de la “familia otomiana y nahuatl” donde ubica a los pueblos matlazica, matlazinca-Atzinca, Mazahua, Mexica y Otomí, donde se vuelve central comprender que estos pueblos se encuentran en el Valle de México compartiendo la categoría de lo conurbado y con esto han fortalecido lazos de solidaridad en su encuentro con los procesos urbanos, reconociendo el carácter actualmente urbano de la danza de concheros, tener en cuenta la ciudad como un espacio de convivencia, apropiación y significación de los espacios públicos, es posible comprender a dificultad de diferenciar tajantemente lo náhuatl y lo otomí, en las danzas de concheros. Aunque por su parte Martínez de la Rosa () identifica también prácticas de intercambio visibles en la danza entre los pueblos otomíes y purépechas, enfatizando el carácter multicultural del bajío.

Otro sentido vinculado a la memoria, se identifican las danzas de tradición y las danzas culturales, siendo las de tradición aquellas que guardan la memoria de sus antepasados, el linaje propio de su grupo, y por otro lado los danzantes culturales, que sin pertenecer a un linaje por diversos motivos ya sea el gusto, una manda, reivindicar la mexicanidad u otros, se integran a un grupo o forman uno. Escoto identifica la diferencia entre los de obligación y devoción, siendo los primeros vinculados al linaje que tienen la obligación de mantener en sus acciones la memoria de los ancestros y en la devoción se juegan motivos religiosos de diverso índole. Dentro de las danzas de tradición/obligación González ubica los linajes del Bajío: Aguilar, Tapia, por su lado Escoto referenciando a al Capitán General Antonio Aguilar González ubica a los Aguilar y los Rodríguez; y entre los del Valle de México, los Aranda, Luna. Entre las danzas culturales, González nombra a los danzantes de la mexicayotl, los neoconcheros y la nueva mexicanidad. En el documento de

Galovic se señala en el eje histórico del Valle de México el año 1731 del linaje Aranda. En la categorización amplia podemos decir que los danzantes de tradición, tienen vínculos grupales con la danza, los danzantes, los ancestros comunes y los ancestros del grupo en particular, estos danzantes permanecen con un mismo grupo toda la vida, Escoto utiliza la expresión “son fieles a un solo grupo y permanecen todo el tiempo en el” aquí sustituiremos la idea de “ser fieles” por la idea de ser expresión singular del cuerpo social particular al que pertenecen, los danzantes de obligación se mantienen en la tradición y sus vínculos, el transitar de un grupo a otro es más común en las danzas culturales. Sobre este asunto volveremos en el capítulo referido al mestizo en busca de unidad.

Los elementos estéticos, las diferenciaciones centrales que derivan en categorías pueden ser abordados desde los atuendos o la forma de llevar los pasos y el ritmo; el sentido coreográfico es compartido por los diversos grupos por lo cual no será considerado para identificar particularidades, los elementos de diseño del espacio son parte central de los elementos de universalidad en la manifestación de la danza conchera. En tanto los pasos, fuerza y ritmo, González propone tres grupos: conchero, azteca y chichimeca, por su parte Escoto menciona: concheros chichimecas, azteca chichimeca, azteca, y los de influencia de grupos étnicos del norte.

Esta es una diferenciación centrada en los estilos, de manera más clara podemos encontrar dos estilos y múltiples variaciones entre uno y otro, por un lado el estilo chichimeca y por otro el azteca, estos estilos tendrían un correlato de territorialidad y memoria, el estilo chichimeca en referencia a los pueblos nómadas, con pasos más fuertes, saltos, secuencias de pasos reiteradas, deslizados, mientras los pasos de referencia a la tierra y el sentido agrícola estarían más vinculados al estilo azteca y las practicas de los pueblos náhuatl, donde los pasos son más cercanos al piso, con una estructura de pasos reiterados con variaciones entre una y otra ejecución del paso que encadena la danza. Entre uno y otro se encuentran variaciones e inclusión de elementos de uno a otro.

En torno a los atuendos como elemento estético, este nos presenta una problematización de estilo y de proceso histórico de intercambio entre los

grupos de danzantes, los autores encuentran en la documentación diversos estilos, el “tradicional conchero” referido al uso de la “naguilla” y el de danza azteca con el uso de “enredo, taparrabo, quesquemel”, estos atuendos tienen momentos históricos de su aparición, González ubica el traje azteca como posterior a los años cuarenta producto del sentimiento nacionalista posrevolucionario y la generación de imágenes para sostener el discurso, por su lado el traje “tradicional conchero” ha tenido variaciones en tanto la inclusión de materiales, sin embargo su origen antecede al traje azteca, vinculado con los ordenadores de moral impuestos por los frailes franciscanos, la “naguilla” es una especie de falda semicircular usada por hombres y mujeres, con lo cual se cubren las piernas en la ejecución de los saltos, deslizados y sentadillas, el uso de las plumas, también refiere a cuestiones de estilo siendo las plumas de avestruz las tradicionales del traje conchero. Estos estilos “puros” no se encuentran de manera homogénea en cada grupo o mesa de danzantes. Como se menciono opera el sentido de lo singular y la incorporación de elementos diversos en cada danzante. El traje tradicional conchero, en los años ochentas tiene desde los danzantes un reconocimiento de su legítima transformación. Podemos encontrar que cada grupo y danzante otorga significados a sus atuendos y formas de portarlos. Otras formas de categorizar los elementos estéticos pasan por el uso e incorporación de instrumentos, como es el caso de las conchas, elemento mestizo que da nombre a la danza conchera, así como la inclusión de instrumentos como el huehuetl y el teponaztle, así como la incorporación de la mandolina, el uso de los instrumentos así como sus materiales llevaría a otro tipo de estudio, los instrumentos son utilizados como grupo cada grupo tiene sus tambores, conchas, sonajas, los materiales de cada uno de estos obedecen no solo a cuestiones de significado sino a aspectos económicos y geográficos, la necesidad de uniformar a los grupos y la visión general de la danza es un interés más de la presentación de la danza como espectáculo folclórico que a las formas cotidianas de llevar la danza por sus capitanes.

En función de los linajes, las prácticas tienen variaciones, no podemos perder de vista que estas operan en el análisis de las fuentes, para pensar las cuestiones históricas y de interpretación que se hacen públicas. Uno de los

elementos en la dimensión particular de la danza refiere a los ancestros y al linaje, Agustín Escobar (2003) en “Querétaro. Crónicas del buen decir” apunta sobre la danza de concheros de la ciudad de Querétaro, entre la narrativa coloquial de quien acerca los documentos y las enseñanzas al dominio público, el momento en que el Capitán General de la Mesa Real Chichimeca Don Antonio Aguilar González nombra heredero de la tradición y capitán General a su hijo Don Candelario Aguilar Álvarez en 1993

“Conchas, sonajas de lámina, campanillas, flores de cempasúchil e incienso conforman la atmósfera del ritual. Ninguno de los integrantes de la “mesa” se sorprende cuando Don Antonio, de 87 años, nombra a su hijo Candelario Aguilar heredero legítimo de los destinos de la danza: “Quiero que por favor firmen una hoja, que será agregada al documento que entregaré a mi hijo. Mi hijo es el que tiene más capacidad para seguir esta costumbre, esta tradición india. Por yo soy indio natural que ya no sabe (hablar) el idioma otomí”. En palabras del todavía capitán General, la frase “El es Dios” surgió en Querétaro el 25 de julio de 1531 cuando la cruz del cerro del Sangremal se apareció en el cielo. Desde entonces se dejó de danzar a los ídolos y se empezó a danzar a la Santa Cruz.

“A nuestros antepasados –prosigue Don Antonio- los llegaron a apedrear por que pensaban que eran unos locos al salir a la calle con su indumentaria danzante”. El patriarca también hace referencia a las dificultades económicas para mantener la danza, debido a los elevados costos de los vestuarios.” (ESCOBAR, Agustín: 2003. 38)

De la crónica de Escobar, es posible considerar el elemento histórico vinculando la fundación de la ciudad y con ello el paso a un orden cultural distinto con sus consecuencias en los modos de interpretación, con todo el peso de la prohibición por medio de la ley y la sanción social, el conchero no vive en un mundo prehispánico, su origen se encuentra en el mundo moderno con sus contradicciones, el aspecto económico de la tradición, la tradición no es solo espiritual, la colectividad y sus integrantes están dentro del mundo cotidiano de cualquier otro indígena despojado de su lengua, en un nuevo orden de los trabajos y los tiempos.

La danza de concheros es referenciada como uno de los aspectos característicos de la cultura queretana, relato obligado en cuanto a tradiciones, vinculada con la fundación de la ciudad y sus barrios, de sus formas organizativas y las manera de conferir estatutos. José Félix Zavala (1998) en “La tradición” aborda tanto la danza de concheros en el capítulo dos de su

publicación, este capítulo integra tres apartados “Los Barrios”, “Los concheros” y “La Santa Cruz de los Milagros” donde si bien el segundo es el dedicado de manera explícita a la danza, los otros dos no pueden ser comprendidos sin este. Para describir el barrio de San Francisquito nos dice:

“En las tardes todavía se oye el ruido del teponaxtle, es el barrio refugio de Concheros, de adoratorios chichimecas, de curanderos, de fiestas adornadas con papel picado, en azul y blanco, de frontales con frutas, de flores de zempanzucitl, del ritual de la Cucharilla, de las tortillas azules y verdes, del carnaval, del Señor de Esquipulas, de la fiesta de la Divina Pastora” (FÉLIX ZAVALA, José; 1998: 12)

El diseño urbano de la ciudad la organizo por barrios, siendo el de San Francisquito el barrio de los indios chichimecas, donde durante siglos se conservo dentro de la ciudad la lengua otomí y las prácticas culturales con su interpretación de la religión, organización, salud, enfermedad, muerte y con sus interpretaciones del tiempo y el espacio, de allí que durante siglos se ubicará el barrio como lugar de los “brujos” por ello también se le han atribuido a los danzantes poderes espirituales. Esta vinculación es uno de los puntos nodales de la narrativa experiencial de Manuel Escoto, donde se hace énfasis con practicas místico religiosas de las cuales es difícil identificar cuales se fueron amalgamando a la danza, con cuales surgió y cuales eran prácticas cotidianas de un orden cultural que desapareciendo donde se le ha conferido al danzante ser el resguardo de esa multiplicidad de saberes propios de la cultura indígena.

Son los barrios escenario territorial y organizativo, principalmente los barrios de La Cruz y San Francisquito es donde se encuentran los “cuarteles” de las “mesas” de concheros, si bien en San Francisquito es donde se encuentran la mayor parte de los “cuarteles” es en el Barrio de La Cruz donde se encuentra el Templo en el Cerro del Sangremal, por ello cuando se hace referencia al Barrio de La Cruz, es fácil y casi natural la transición a San Francisquito, en la revista Lotería de Fiestas y Tradiciones, numero 9, Gloria Angélica Pacheco (2010) del Consejo de Barrios de Querétaro, publica un artículo titulado “El Barrio de La Cruz. Narración de la Señora Manuela Luna Retana, heredera de una tradición ancestral” donde casi la totalidad del artículo está dedicado a la tradición conchera, sirve el Barrio de La Cruz como escenario de la fiesta de la Santa Cruz de los milagros, pero inmediatamente pasa a la narración y referencias de espaciales del barrio de los indios:

“De su ascendencia hace un recuento narrando que: “Don Atilano se casa con Francisca Ruiz Trejo, que la gente la conocía por Gervasia, de ellos nacen Antonio, Petronilo y Antonino; de Antonino nace Antonio Grande, Pedro, Mateo, Antonio Chico y Juana Aguilar. Fueron 5 hijos, y de esos cinco hijos es la ramificación que hay ahorita, por ejemplo: de Antonio Aguilar el primer hijo, Antonio Grande, es mi tío Antonio Aguilar González de aquí de avenida del Trabajo; de Pedro, es mi tío Margarito, ahora Pedro Margarito Aguilar; de Mateo, los hermanos Martínez Cardona; de Antonio Chico, es mi tío Narciso, de la calle industria; y Juana al casarse con Manuel Luna tienen por hijo a Donde Ignacio Luna Aguilar quien al casarse con Carmen Retana procrean 11 hijos siendo yo una de ellas”” (PACHECHO ANGELES; 2010:116)

La genealogía de los concheros también pasa por una asignación de espacio en el barrio, lugares donde esta situado el cuartel correspondiente a cada una de las mesas, sobre el asunto de la genealogía la Unión Regional de Culturas Populares, Querétaro, se propuso en los años ochenta un estudio profundo sobre los distintos grupos de danza conchera denominados mesas, en entrevista con distintos encargados de PACMYC refieren la imposibilidad que ha habido para lograr un estudio que unifique las diferentes versiones en torno a la tradición conchera y sus legítimos herederos por línea directa del Compadre Atilano Aguilar, sin embargo Esaú Marquéz Espinosa tiene un ensayo titulado “Genealogía de las mesas de concheros de Los Aguilar a partir del “compadre” Atilano” se propone el rastreo de la herencia legítima conchera en la familia Los Aguilar, si bien Doña Manuela reconoce cinco herederos, Esaú Marquéz identifica dentro de la familia Aguilar siete mesas, una de las intenciones centrales de su documento es “agregar nuevos elementos que sirvan de justificantes para ampliar la desunión de los grupos” en tanto en su rastreo ubica como a partir de 1943, deja de existir un heredero único, por línea directa de sangre y apego a la tradición, ubica un solo heredero legítimo:

“Si nos apegamos a las reglas de la heredad tendríamos como “beneficiario” directo a Antonio Aguilar G., en cuanto que su padre fue el último que sustentó el grado capitán general de la antigua organización unificada. Ahora, si tratamos de verlo a título legal, entenderíamos que tanto Narciso, como Margarito y Antonio Aguilar son legítimos herederos y por lo mismo capitanes generales con facultad de transmitir el cargo a sus descendientes, que en el caso de los dos primeros, lo han hecho a favor de Pedro y Ramón Aguilar, mientras que Antonio Aguilar, que a sus 82 años aun sustenta el mando de su “mesa”, tiene como heredero legítimo de la misma a José Candelario Aguilar.” (MARQUEZ, Esaú: s/f)

Justo la identificación y plena aceptación de un solo heredero de Atilano Aguilar es uno de los puntos que presenta más dificultades entre las mesas de concheros en la ciudad de Querétaro. No es tema de este documento identificar los motivos o configuraciones sociales posibilitadoras de la no existencia de un solo heredero, solo se habrá de mencionar que Escoto refiere a la necesidad de jugarse la legitimidad mediante el deseo de cada mesa de ser la primera y original, combinatoria con las pasiones individuales como la envidia, por otro lado este documento se genera a partir del trabajo de campo etnográfico con la danza de concheros de José Candelario Aguilar, a quien Marquez identifica como “heredero legitimo” algunas de las diferencias encontradas obedecen a la particularidad derivadas del trabajo de campo, llama la atención que González Torres no hace referencia alguna a las genealogías en Querétaro; esto se anudan situaciones problemáticas como es el desapego y el modernismo en algunos grupos de danza lo cual los contrapone con las mesas de tradición, esta problemática no solo ha sido identificada por Esaú Marqués, también aparece en la narrativa de Manuela Luna recuperada por Gloria Angélica Pacheco

“Doña Manuela menciona lo difícil que para ella ha resultado sobrellevar la imagen que de los concheros tiene la mayoría de la gente, acerca de sus hábitos de limpieza o consumo de alcohol, menciona que le hecho de que algunas personas los denominen “chinchines”, le parece despectivo, es por eso que para ella la disciplina forma un elemento fundamental para la preservación de las tradiciones” (PACHECO ÁNGELES, Gloria Angélica; 2010; 118)

Los datos de genealogías y regiones cobran relevancia en tanto actualmente los danzantes identifican como personaje central donde se genera el linaje a “Atilano Aguilar” en las alabanzas y no aparece la figura de Avelino Sánchez ni de los descendientes de Conin, a quienes refiere González Torres como los tres linajes del Bajío las referencias al horizonte de resquebrajamiento producido en “la conquista” surgen alrededor de Cuautemoc, en consideración a las significaciones y elementos históricos, Cuautemoc y Conin representan dos vertientes de la vinculación con los españoles, mientras el primero organiza un ejército de la resistencia mexicana, el segundo es un mercader que participa en los procesos de dominación y ordenamiento de los pueblos indios. Este elemento cobra además importancia por que si bien se considera a Fernando

de Tapia Conin “fundador” de la Ciudad de Querétaro, y el mito fundante de la danza conchera señala el origen de la fundación de la ciudad, ¿Por qué no existen referencias a Fernando de Tapia en las alabanzas o relatos generados por los propios danzantes? Esto aunado a la explícita relación entre los chichimecas y mexicas, signada en la denominación “nuestro príncipe Señor Cuautemoc” con esto señalar que existe una relación por que las tradiciones son similares, es decir existe una diferenciación entre los mexicas y los chichimecas pero esta no se traduce como confrontación o aniquilamiento de la otredad.

Para pensar las genealogías, recordemos que la danza conchera se introdujo en la ciudad de Querétaro, en 1852, aunque fue hasta veinte años más tarde cuando se logro el permiso oficial para volver a salir a las calles y a danzar al templo, 1872 es la fecha que aparece en el estandarte, este tipo de danza no esta presente solo en la ciudad de Querétaro:

“...es reconocido por todos los grupos de danza “chichimeca”, que tal danza tiene sus raíces en el enfrentamiento de indios y españoles durante la batalla del cerro del “Sangremal” de Querétaro; sin embargo, la organización de la danza permaneció aquí al margen en relación a otras áreas, tales como Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Valle de México y Tlaxcala; reconocida esta última como la más antigua.” (MARQUÉZ, Esau; s/f)

Por un lado, se reconoce como origen de la danza de concheros 1531 año de fundación de la Ciudad de Santiago de Querétaro, por otro lado, el nombramiento de Capitán General a Don Atilano Aguilar se produce en 1872, veinte años después de haber iniciado sus trabajos en la danza, y por ultimo la anotación de que “la organización de la danza permaneció aquí al margen en relación a otras áreas” sobre este ultimo punto podemos encontrar como esos lazos organizativos son retomados en los vínculos de compadrazgo, con distintas mesas de diversas regiones del centro y bajío del país. La manera en que se enlazan las fechas junio 1531 y septiembre 1872 no queda del todo claro (al menos a mi hasta el momento).

Este requebrajamiento entre los ordenes culturales puede ser abordado desde la significación de la temporalidad de la celebración en Querétaro, como conflicto entre el orden de la política civil de Estado Moderno y la política propia

de la formación cultural conchera, esto podemos encontrarlo en notas periodísticas donde se juegan ambos polos.

En años recientes se las instituciones gubernamentales han buscado incluir a los distintos grupos de danzas de concheros en los festejos del aniversario de la ciudad, lo cual ha generado nuevos problemas entre las mesas, en tanto la organización popular que implica la danza conchera se ha mantenido al margen de procesos electorales, partidistas y de legitimación por parte de gobiernos municipales y estatales, sobre todo al no encontrar un respeto a la tradición y encontrar que siguen siendo percibidos como meros objetos de turismo o folclor. Sobre este asunto han aparecido algunas notas periodísticas como es el caso de la nota de Abraham Sinta (2005) aparecida en Tribuna “Lo consideran como un simple espectáculo. Algunas danzas no participarán en el festejo del 474 aniversario” donde por un lado las autoridades municipales suponen tener autoridad para comprender cuales son las danzas más representativas de la tradición conchera y con una aportación de doce mil pesos, comprar su participación, ante lo cual la nota recupera las palabras de algunos jefes de las danzas donde no se interesan en participar en espectáculos sin elementos rituales o ceremonial, por otro lado en el Boletín No. 656/2010 en la pagina oficial del Municipio de Querétaro aparece una nota cuyo encabezado dice “Invitan concheros al presidente municipal a la develación de placa del 50 aniversario de la mesa real de conquista” donde la mesa de Narciso Aguilar Jiménez es la que protagoniza la nota; este tipo de acercamiento y alianzas con los gobiernos ha contribuido a las diferencias entre las mesas concheras; podemos encontrar como las festividades vinculadas con el aniversario de la ciudad son organizadas financiadas y tomadas por el gobierno municipal y en ocasiones con colaboración de Gobierno Estatal, mientras la ceremonia de septiembre aunque es celebrada en el Templo de la Santa Cruz, es organizada, financiada y regulada por las mesas de concheros, es posible que las designación de funciones y la interferencia de organismos externos a la tradición halla contribuido a la separación de las fechas donde se celebra la mayor fiesta conchera en la ciudad de Querétaro, donde como señalo José Félix Zavala, el Estado se quedo con su símbolo criollo “Santiago” y los concheros con el elemento

religioso sincrético la Cruz de Piedra del Cerro de Sangremal, pues también cabe señalar que tradicionalmente la fiesta de la Santa Cruz se celebra en los primeros días de mayo, la fiesta de septiembre no es la fiesta de La Santa Cruz, sino la ceremonia de la Exaltación de la Santa Cruz de Los Milagros del Cerro del Sangremal.

Sobre la cuestión india en la ciudad de Querétaro, Guadalupe Zárate Miguel (2010) en “La propia mirada. Fotografías de indios queretanos” aborda esta condición desde la evidencia fotográfica, retomando los planteamientos esbozados por Walter Benjamín sobre la fotografía, mediante esta forma de registro problematiza los movimientos dados en la sociedad y su cultura, los grupos indios de Querétaro los identifica en dos grandes categorías: recolectores – cazadores, también conocidos de modo genérico como chichimecas, donde contemplan grupos étnicos como los jonáses y pames; y agricultores, donde se principalmente ubica a los pueblos otomíes. En su apartado “indios ciudadanos” incluye dos fotografías de danzantes, y señala como el primer registro de la existencia de la misma se encuentra en la crónica de Carlos de Sigüenza y Góngora, *“Glorias de Querétaro en la nueva congregación Eclesiástica de María Santísima de Guadalupe, con que se ilustra y el Suntuoso Templo, que dedicó a su obsequio D. Juan Cavallero y Ocio Presbítero, comisario de Corte del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición”* en 1680, e identifica como mito fundante de esta acción la representación acordada de un batalla donde participan los otomíes y los españoles, donde pasaron de la mera representación de un enfrentamiento a la ferocidad propia de una lucha, en ese momento el cielo se eclipsó y apareció el apóstol Santiago y la Cruz, lo cual fue interpretado como una revelación de un nuevo Dios, la cual se encuentra en el Templo de La Santa Cruz de los milagros. Este relato se encuentra ampliamente documentado en lo referente a la fundación de la ciudad, sin embargo en tanto no es el centro de este documento se menciona solo por su articulación con la danza de concheros. En el mismo artículo señala como el registro fotográfico más antiguo de la danza en Querétaro data de 1890 y se encuentra en la Fototeca Nacional. De esta imagen advierten:

“Los espectadores son pocos y posan serios. Aunque es difícil identificar con certidumbre de qué danza se trata, porque no aparecen estandartes o imágenes religiosas, la vestimenta de alguno de ellos permite suponer que posiblemente se trate de la rememoración de una batalla contra tropas extranjeras, donde vemos un caído y a otro personaje suplicando por su vida.” (ZÁRATE MIGUEL, Guadalupe: 2010: 157)

Actualmente existen en la región grupos de danza con características visuales similares, las cuales al igual que los concheros ocupan el espacio público durante la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz de los Milagros, se les denomina “apaches” este es un nombre genérico en tanto integra diferentes modos de efectuar esta danza, lo que comparten son elementos coreográficos donde se danza de manera reiterativo con un mismo paso en dos filas paralelas, posteriormente estas filas se acercan y van representando una batalla, donde cada uno de los danzantes choca sus espadas o se encuentra frente a frente con el danzante de la fila opuesta, posteriormente una pareja de danzantes en oposición se enfrenta en el centro del espacio coreográfico, el enfrentamiento concluye con la rendición o aniquilamiento del uno de los danzantes, esta estructura se repite y van pasando cada una de las parejas de danzantes que se encuentran en oposición. En algunas danzas una columna representa “apaches” y la otra un ejército extranjero, en algunas otras ambas filas de “apaches”, también existen aquellas donde en lugar de “apaches” aparecen “mexicas”.

En el mismo artículo aparece una imagen fechada en 1937 resguardada en el Archivo General de la Nación y está incluida en un álbum fotográfico dedicada a Lázaro Cárdenas por el Comité de Acción Social y Cultural del Departamento Agrario de Querétaro, donde los danzantes participan en un evento civil, un desfile para conmemorar la promulgación de la Constitución de 1917, en esta imagen tampoco aparecen imágenes religiosas y es difícil saber de que danza en específico se trata. Por otro lado al tratarse del registro de un desfile conmemorativo los elementos coreográficos están sujetos a la acción de desplazarse por las calles, por lo cual el ordenamiento espacial de los danzantes una vez que están ocupando un espacio específico no son visibles.

Para concluir el abordaje que de la danza en el artículo se afirma que

“La celebración de danzas en La Cruz se ha conservado hasta nuestros días, aunque los danzantes —trastocados hoy en *concheros*— son mestizos y las danzas y vestimentas se han reelaborado hasta uniformarse con las de la Ciudad de México.” (ZÁRATE MIGUEL, Guadalupe: 2010: 158)

En esta afirmación la frase “trastocados hoy en *concheros*” resulta relevante en tanto “trastocar” tiene una significación vinculada con la malformación, contaminación, revolver, perder la razón o el sentido, el sentido peyorativo del termino se reafirma en el uso de cursivas del termino *conchero*; en este mismo enunciado la frase “aunque los danzantes (...) son mestizos...” el uso de la conjunción “aunque” indica la presencia de obstáculos, contradicciones; por ultimo “las danzas y vestimentas se han reelaborado hasta uniformarse con las de la Ciudad de México” en esta afirmación con el verbo “reelaborar” aparece la idea de que las danzas ya no son lo que eran, en tanto la conjugación en participio. Esta afirmación ignora las mismas advertencias hechas por la autora en su artículo al señalar que con esas dos fotografías no es posible identificar qué tipo de danza se está fotografiando, además de no considerar como la vestimenta de los indios ha ido transformándose por el paso del tiempo, suponer que la vestimenta define si son mestizo o indios, que los danzantes de las dos fotografías son indios es una inferencia extralimitada en tanto elementos concretos para dicha afirmación no se encuentran en la imagen, por otro lado en su conjunto la afirmación parece esperar un “pureza” étnica.

Esta afirmación se asemeja a la que encuentra Martínez de la Rosa en la lectura “Las danzas de Conquista” de Carlo Bonfiglioli en tanto se habla de un proceso de “degeneración” de las danzas de dos bandos hasta convertirse en bandas de uno solo, Martínez de la Rosa al percatarse de la existencia contemporánea de danzas de dos bandos y danzas de uno solo, se pregunta si no será que ambas tienen un origen común o si se trata de danzas con orígenes distintos, introduce además en la problematización lo que se denomina “danzas de la santa cuenta” las cuales tienen rituales nocturnos donde se lleva a cabo la cuenta de los muertos que antecedentes a los danzantes actuales, en el artículo “El sureste de Guanajuato a través de su danza tradicional. Una región multicultural” también retoma el trabajo “Danza tu palabra. La danza de los *concheros*” de Yolotl González Torres (2005) donde encuentra que la autora “se queja” de lo caóticos que resultan los datos para

comprender la complejidad del fenómeno, en esto Martínez de la Rosa encuentra una insistencia de querer explicar una multiplicidad de fenómenos mediante la homogeneización y linealidad, de las dificultades de abordaje del fenómeno encontradas en los documentos de Carlo Bonfiglioli y Yolotl González Torres, dice

“Por lo anterior me parece importante realizar un trabajo de campo más fino y poder definir un poco las diferencias entre estas danzas. El problema fundamental se basa en el “proselitismo” de los concheros y las danzas aztecas, las cuales van “conquistando” lugares fuera de la región en donde se representaban estas danzas en el siglo XIX” (MARTINEZ DE LA ROSA, Alejandro; s/f :39)

El presente trabajo comparte con el de Martínez la identificación de una necesidad de realizar un trabajo de campo más fino, sin embargo no se centra en buscar diferencias entre las danzas, solo demarcar que la danza de concheros es un artefacto específico situado en un horizonte histórico efectual concreto, aunque para este estudio no representa problema alguno lo que el denomina el “proselitismo” de la danza de concheros y la danza Azteca. En tanto la finalidad de la investigación de Martínez es proponer una regionalización y determinar generalidades para un análisis diacrónico de distintas formas dancísticas, y la finalidad de esta investigación es la problematización de categorías estético-culturales, es decir categorías estéticas, éticas y políticas en la danza de concheros. Además de las diferentes perspectivas para la problematización y la construcción del objeto de estudio, también se encuentran divergencias en la información. En base a su trabajo de campo en la fiesta – ceremonia del 28 de abril al 1 de mayo en el Cerro de Culiacán Guanajuato, él afirma no encontrar concheros queretanos, cuando como narrare en la vivencia que fundamenta esta tesis cada año subimos al Cerro de Culiacán, además de la narrativa del Capitán General Don Candelario Aguilar que afirma subir a bailar a ese cerro desde que era niño, también se encuentran registros fotográficos de los estandartes, donde se registra que existe una relación de reciprocidad entre la mesa de concheros en Querétaro y la mesa de concheros en Cortázar Guanajuato, desde hace décadas.

En elementos visuales que constituyen la vestimenta de los danzantes existen elementos comunes, incluso en la traza coreográfica de los pasos, en “La serpiente emplumada entre los coras y huicholes” Jesús Jáuregui (2002) en los

coras y los huicholes aparecen rasgos comunes, por un lado en la vestimenta, en ambos grupos étnicos existen por un lado elementos vinculados con el viento, plumas para ser específicos, y con la tierra, semillas, las plumas se portan en un parte mas alta del cuerpo con respecto a las semillas, comparten la sonaja como elemento común, aparece un artefacto rítmico que produce un sonido suave como la lluvia, es decir, una sonaja; en términos coreográficos en ambos grupos el espacio es un círculo y un cuadrado, donde se despliega el movimiento ondulatorio como una serpiente.

Estos elementos también aparecen en la danza concheros, es posible que la tesis de Jáuregui en tanto que la vestimenta es una metáfora de Quetzalcóatl y los pasos una simulación de su movimiento, puedan también considerarse para la danza de concheros. Estos elementos visuales en la región centro y occidente del país suelen estar presentes en diferentes fenómenos de la danza tradicional, en el caso de los Matachines, algunos crónicas encuentran la vestimenta configurada desde los elementos plumas y semillas, como es el caso de los grupos de Danza en San Juan de los Lagos, no así los Matachines Tarahumaras donde aparece la figura del penacho y en lugar de semillas, para hacer el sonido con los pies utilizan capullos de mariposa, algunos autores refieren que estos capullos llevan semillas.

Existen por otra parte lo que Matos Moctezuma (2008) describe como danzas de conquista en las cuales se identifica un origen peninsular y se encuentran amalgamadas con otras manifestaciones estético-culturales como la música, el canto, la poesía, en estas Jáuregui y Bonfiglioli encuentran contenidos ideológico y de interpretación crítica del textos religiosos, en este nombre genérico ubica

“(…) todas las representaciones que se adaptaron a partir de la empresa conquistadora iniciada en 1492, en la que los contendientes, de un lado y del otro, corresponden a figuras de individuos, reales o inventados, que participaron en la conquista o defensa de los diversos territorios sujetos a la corona española. Muchos son los lugares en México en los que aún se hacen representaciones de danzas de moros y cristianos y de la conquista, con sus variantes. (...) según los dos bandos en pugna; un grupo pagano que representa el mal contra un grupo que defiende los principios cristianos” (MATOS MOCTEZUMA, Eduardo; 2008: 62)

Desde la perspectiva de análisis de los mitos fundantes, propuesta en este documento, donde se retoma a Cornelius Castoriadis (1986) los mitos fundantes, dan sentido y ordenamiento al mundo, por ello podríamos decir que existen dos tradiciones concheras, en función de esos mitos fundantes,

3.- Aproximaciones estético culturales en la vivencia conchera

Este apartado pretende mostrar las categorías desde la vivencia, así como su proceso de construcción. Probablemente lo más sencillo sea hablar del método, por ello se iniciará desde ese lugar, visibilizando el modo de hacer desde un modelo de investigación acción, retomado de las ciencias sociales, donde se han considerado elementos tanto de la hermenéutica como de la etnometodología, para la comprensión de casos específicos para identificar núcleos culturales desde la experiencia estética.

El trabajo se inició en 2004. Siendo la línea transversal la vivencia, el proceso de inmersión total, del cual surge la pregunta como hilo de indagación: ¿Sí es el centro el cuerpo en la dimensión estética como una dimensión de encuentro, como metáfora, cuando aparece una palabra para dar cuenta de otra que puede no existir o estar impedida, un “cómo sí” donde el “cómo sí” está ausente y se presenta como ser. El cuerpo como metáfora es el que aparece en lugar de la palabra que está ausente o impedida, un significante donde el significante ordinario no está. El cuerpo que danza en un marco de la estética como dimensión, no como teoría o historia del arte, sino como encuentro, experiencia.

Esta inmersión se ha entendido en proceso con figura de espirales que se anudan y desanudan, partiendo de que la espiral se desplaza entre los rumbos norte, sur, este, oeste, arriba, abajo, centro, y no pretende volver al punto de inicio a cerrar ciclos, sino expandirse o contraerse, según los encuentros generados. Esto supone experiencias que confluyen y se despliegan en sus múltiples dimensiones, articulado algunas técnicas de indagación en tres ejes – escenarios específicos:

Ser parte de una danza conchera de tradición, participando en el conjunto de prácticas en una disposición de aprendizaje, estar más que leer, saberse más que buscar verdades absolutas a ser comprobables o refutadas.

Los viajes tanto de acompañamiento a procesos de reivindicación de los pueblos originarios, desde los seminarios autogestivos, la vida cotidiana, los

acompañamientos en territorialidades en conflicto. Hasta las visitas a escuelas y universidades a presentar avances del trabajo de sistematización.

La documentación como campo, indagaciones disciplinarias y desdisciplinadas sobre los tópicos de la danza, el cuerpo, la comunalidad, la tradición y la autonomía.

Los anudamientos producidos en torno a danza, cuerpo, comunalidad, tradición y autonomía, se constituyeron como el mapa del campo de demarcación del trabajo, esos nudos entre los espirales dando fuerza al tejido colectivo implicado en el trabajo de indagación para construir categorías en torno a lo estético cultural, delimitando lo cultural con los años a elementos organizativos que pueden ser entendidos como núcleos ético políticos.

Sobre estos escenarios se construyeron modos centrales de registro:

Las notas de sensaciones y reflexiones, a modo singular registro de la vivencia.

- Compilación de fotografías construida colectivamente centrada en la danza del Capitán General Candelario Aguilar Álvarez.
- Pequeñas grabaciones de fiestas.
- Referencias a la danza de concheros en el eje histórico y contemporáneo.
- Notas sobre conceptos clave en el abordaje de lo estético cultural como una forma.

De tal suerte para la sistematización se generaron dos vertientes: la documental sobre la demarcación de la danza de concheros en la ciudad de Querétaro, y la construcción de categorías en la vivencia. Del primero resulta el primer aparatado de este documento. Aquí referimos a la segunda vertiente correspondiente a las categorías construidas en la vivencia.

Escribir desde la vivencia, haciendo un planteamiento entorno a la estética y la cultura, desde la tradición como un núcleo en movimiento, un horizonte como diría Hans-Georg Gadamer (1977) la tradición es algo que se mueve, asimila nuevos contenidos y va constituyendo desde la vida diaria referentes de interpretación de las acciones, para generar pensamientos y sentimientos,

estos son una forma de sentirse, saberse inmerso en esa tradición, con sus no dichos, no explicados, pero si vividos, el conocimiento cotidiano que no se sabe que es conocimiento pero se usa, aproximarse a una tradición obliga a pensar no solo en los discursos sistematizados desde la razón, sino considerar los actos de vida, donde esta se juega pensando en los lugares de quien indaga para desnaturalizar sus conocimiento vivenciados como únicos

“una hermenéutica filosófica llegará al resultado de que la comprensión sólo es posible de forma que el sujeto ponga en juego sus propios presupuestos. El aporte productivo del intérprete forma parte inexorablemente del sentido de la comprensión” (GADAMER, Hans-George 1977: 111)

De tal suerte es necesario analizar también la implicación, si es que se buscan en horizontes también afectivos y en movimiento, forma de Corrazonar, en términos de Patricio Guerrero (2010) se trata de hacer un documento donde no está en el centro solo el saber que pasa por la razón, apelando a las construcciones de colonialidad ya sea del saber retomado de Quijano y del ser de Maldonado Torres, Guerrero retoma lo afectivo como elemento constitutivo del conocimiento para cuestionar aquello denominado la hybris del punto cero, como un lugar para mirar sin ser visto, sin ser tocado, donde el conocimiento y el ser tomen una dimensión geopolítica, no universalizante, donde la sabiduría de los pueblos originarios es también un lugar para pensar las realidades, poniendo en la discusión la forma polisémica de la cultura, la cual es interpretada desde el lugar, lo situado del conocimiento (MONTENEGRO MARTÍNEZ, M. Y PUJOL TARRES, J: 2003; VEZ, DE M: 2004; LEON CEDEÑO, A: 2010) , como un cruce de perspectivas y marcos referenciales, el corazón no en tanto órgano para bombear sangre para mantenernos vivos, corazón como símbolo de que los sentimientos se albergan en el cuerpo, en su fluir son vitales, hacen la vida vivible.

Aquí se presentan categorías construidas luego de diez años de vivencia conchera, teniendo como instrumentos de registro notas y fotografías, las notas fueron cambiando sus tópicos, iniciando por comprender la estructura, las formas de aprendizaje de la tradición, los lugares, las manera de llevar a cabo las ceremonias, la preparación, ir encontrando la forma de hacer visibles los prejuicios propios, asumiendo el choque cultural y la imposibilidad de sentir una

tradición sin ser parte de ella, donde el tiempo existencial se pone en juego, donde lo central no está en la observación que define sino guía los procesos para que las categorías no fueran una arbitrariedad construida desde lo que se desea que sea el otro.

Luego los años ha sido posible, leer varias veces no solo los documentos sino incorporar la vivencia y la implicación como elemento central de la investigación; en socioanálisis, Rene Lourau (1987) le denomina implicación a ese conjunto de relaciones políticas, económicas, afectivas, situadas en un momento específico, donde quien emprende la investigación debe dilucidar los para que de entrar a una realidad, en tanto no hay conocimiento que no se haga para transformar en lo tangible o intangible alguna demarcación espacio temporal donde transitan sujetos concretos. Analizar la implicación es un analizar las múltiples relaciones puestas en juego para la generación del conocimiento, donde en algún momento cabe la pregunta, ¿Qué se está dispuesto arriesgar? Tanto en términos de conocimiento, vida, trabajo, ética. Pues todo conocimiento que se construye genera información y nuevas formas de interrogar (se).

Por ello evidenciar el lugar de la vivencia en esta indagación, en tanto se escribe desde el propio hallazgo de ser conchero sin haber nacido en la tradición, de ser desde un lenguaje que viene del otro lado del mar, con conocimientos cruzados de las tradiciones indígenas que son presente, en su articulación con la ruptura histórica que presenta al indígena como pasado venerable.

A continuación se presentan reflexiones metodológicas. Para posteriormente presentar las cuatro categorías construidas mediante la vivencia y los lugares desde las cuales se hace una interpretación de las mismas.

3.1 Sobre los criterios para construir el camino, reflexiones metodológicas en torno a la danza conchera como artefacto estético cultural. La hermenéutica

Preguntarse sobre la forma de dar cuenta de los procesos sin que el instrumento se vuelva lo central ha sido un tema de discusión tanto en la ciencia como en la filosofía. Si bien, el quehacer filosófico en muchos casos se

encuentra en hacer un trabajo de campo documental, una de las apuestas de este documento es partir de la vivencia, documentar una forma cultural en específico, sin pretender hacer una antropología, sino a partir de las notas y registros de campo vivencial elaborar una propuesta donde se busque identificar categorías estético culturales, una articulación tanto en las formas de problematizar como en el método.

Se ha centrado en lo estético cultural, por que serán los sentidos tanto en su orden de lo que se siente como registro de estar en el mundo, también como sentimientos, y como núcleos ordenadores integrados como referentes de interpretación de eso registrado en lo vivido; lo que llevará a la enunciación de elementos culturales, es decir hacer palabra con contenidos compartidos que dan cuenta de los referentes dichos y no dichos de la cultura como proceso, movimiento donde se inserta la vida diaria y toma trascendencia en su dimensión histórica no analizada sino vivida de aquellos que están inmersos en un horizonte. No es posible desconocer una tradición que ha venido cuestionando las posturas de universalidad tanto en la ciencia como en la filosofía, mostrando como el conocimiento no está exento de su transversalidad política tanto en sus objetos como métodos, aquí no se hace un rastreo a profundidad de la cuestión solo se trazan las pinceladas desde las cuales esta espiralidad compleja de conocimiento se va situando.

Esta cuestión del método y el cometido de la filosofía ya sido trabajada desde una tradición que habla de la búsqueda del sentido; en las primeras décadas del siglo pasado Edmund Husserl en la conferencias dictada en Praga en 1935 “La crisis de las ciencias como expresión de la crisis vital radical de la humanidad europea” discurría la aseveración de una crisis, un posible agotamiento de abordaje en las ciencias, problemática que atañería a la Filosofía en su riesgo de caer en misticismos, irracionalidades y escepticismos propios de una crisis paradigmática, en aquellos momentos la ciencia, la construcción de sus objetos de estudios y modos de abordaje pasaba por la dificultad de comprender una geografía, calendarios, modos organizativos que ponían en cuestionamiento el progreso científico y filosófico, en términos de la comprensión de lo humano y la cultura, Sigmund Freud a finales de 1890 y principios de 1900 había iniciado una revolución en el conocimiento con la

conceptualización de los procesos inconscientes y libidinales; Sí bien el renacimiento represento una ruptura con el mito y la tradición para apuntar a la generación de universalidades, durante el siglo pasado estos fueron puestos a revisión desde los diferentes planos del conocimiento, poniendo en cuestionamiento entonces todo supuesto dado por legitimo con relación a las teorías, métodos y técnicas, y con ello el sentido de la verdad, queda la pregunta sobre la relatividad, el sentido antropológico de lo verdadero, y los impasses producidos por el empirismo, aun con ello Husserl (1935) no renuncia a la tarea filosófica, enfatizando la búsqueda y construcción de sentido.

En ese mismo orden, en el horizonte mediterráneo, Miguel de Unamuno (1913) plantea en “El sentimiento trágico de la vida” una crítica tanto a las ciencias como a la filosofía, en la pregunta por el sentido, en el exceso de cientificidad operante en el método analítico, donde el sentido es sustituido y no queda otra cosa en la búsqueda del conocimiento que la fragmentación, con ello polvo de fenómenos, polvo de humanos, polvo de la realidad que se vuelve inasible y con ello fracasa en su profecía de hacer unidades indivisibles para generar un conocimiento en la sumatoria del conocimiento parcelado, una realidad fragmentaria, hecha pedazos en la búsqueda de predicción del mundo, en el planteamiento de Unamuno cabe la pregunta por la razón y la crítica por la pérdida de sentido y con ello de la cuestión sentimental, sentida, trágica de los límites de los humanos, denuncia con ello la desaparición del sujeto concreto, ese que él nombra el hombre de carne y hueso.

Dentro de un cuestionamiento similar en Frankfurt, surge el Instituto de Investigaciones Filosóficas y Sociológicas de la misma ciudad alemana del cual Theodor W. Adorno y Max Horkheimer eran fundadores, acompañados de otros como Walter Benjamin, durante junio de 1947 en el prólogo a “Dialéctica de la ilustración” muestran la problemática aun contemporánea, la consecuencia de abandonar voluntariamente la crítica para ponerse al servicio del instrumento, evidenciando los procesos de dominación operantes no solo en la relación hombre – naturaleza, sino en los procesos dados en la comprensión del hombre sobre sí mismo, sus mitos realizados en el proyecto de ilustración, el énfasis en la reproductibilidad más que en el sentido crítico fundamento del conocimiento científico y filosófico, el mito fundante del emprender búsquedas,

denunciando como la “humanidad desaparece frente al aparato al que sirve” el citado documento, esta generado en una situación de un evidente fascismo, con el exterminio asomándose a la cotidianidad legitimado por la razón y sus mecanismos, el regreso al mito y su negación crítica en la búsqueda de la verdad, está inscrito en el origen que niega, “no se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado. Pero hoy, el pasado, se prolonga como destrucción del pasado.” Con ello advierten el regreso desde la racionalidad a un estado de barbarie, sobre la cuestión de la historia anuncian algo que Benjamín habrá de trabajar más a detalle.

Para *algunxs* heredero de los planteamientos de la llamada Teoría Crítica, Alain Touraine (1992) en “Crítica de la modernidad” aborda dicha crítica no en una renuncia del proyecto ilustrado, no abandona la razón, sin embargo no deja pasar por alto un cuestionamiento a la denominada “razón instrumental” este proceso donde el medio se constituye en la finalidad, ante la desaparición y ocultamiento de la causa final del conocimiento, la pérdida de sentido en aras de la afirmación del instrumento, desenviste el carácter ético político demarcado en toda producción humana, entronizando con ello solo una parcela del proyecto de modernidad, aquel donde el progreso y el capital se identifican con el “bien común” aunque administrado por unos cuantos, con ello una parte sustituye al todo en un proyecto cultural. En términos de Enrique Dussel (2006) se privilegia el proyecto civilizatorio invisibilizando el proyecto cultural en tanto negación del *ethos* dejando solo la cuestión del instrumento.

La bifurcación y parcelamiento producido en la ficción de independencia del método y la intencionalidad crítica del conocimiento, nos lleva a la reflexión metodológica sustento argumentativo de evidenciar la coherencia entre la acción de producción de conocimiento, con los caminos trazados para lograrlo, nos llevan a la pregunta ¿Cómo identificar categorías estético culturales con una actitud filosófica en una situación? ¿Cuál será el modo adecuado de construcción de conocimiento sin caer en las trampas del mito y la razón instrumental como callejones sin salida? Es posible que la propuesta hermenéutica arroje luz sobre la cuestión, si bien no podría ser sostenible que el método genere verdad de manera definitiva y/o arbitraria, al menos si eche

luz en la problematización circunscrita en la estética lejos de ser historia del arte, más cercana a la filosofía de la cultura.

En el documento “Hermenéutica clásica y hermenéutica filosófica” Gadamer (1977) muestra como los caminos desde los cuales surge la hermenéutica en tanto tradición filosófica, partiendo de *hermeneia*, que “suele significar en sentido neutral una «enunciación del pensamiento»” diferenciando la hermenéutica antigua donde es central el problema de la interpretación alegórica, menciona como en Schleiermacher se abre la posibilidad de la hermenéutica como teoría universal de la comprensión enfatizando el papel del lenguaje, donde no se trata de buscar los orígenes y legitimación de dogmas, sino un interés por comprender la tradición y los malentendidos, poniendo en el centro la conversación, los actos no solo los registros documentales que podrían parecer inamovibles. En ese rastreo de la tarea de la hermenéutica filosófica, va ubicando las aportaciones que permiten encontrar que “el sentido no se encuentra solo en la locución y en escrito, sino en todas las creaciones humanas, y que su descubrimiento es una tarea hermenéutica” (Gadamer: 1977:113) bajo el concepto del “mundo como totalidad abierta” de tal suerte que es necesario darle una legitimidad a las creaciones de los hombres donde se crean los consensos en la vida diaria, sin que precisamente pasen por una examen racional en el hacer diario y repetitivo, donde a posibilidad de encontrarse con lxs otrxs pasa por la construcción de lo común para aquellxs que integran eso común, donde cada cual puede someter a examen sus supuestos, en tanto no hay conocimiento sin prejuicios, esto es posible, como menciona en “La incapacidad para el dialogo” (1971) en tanto se encuentra una apertura, una escucha, en saber autolimitarse y romper las estructuras de simulación donde no opera la comprensión de los horizontes del dialogo, en este mismo sentido en “La hermenéutica como tarea teórica y práctica” (1978) cuando al promover Schleiermacher una metodología general para las ciencias del espíritu, se hace necesario ubicar los elementos de la filosofía práctica y las cuestiones del bien en la vida humana la manera en que estas formas se constituyen, distinguiendo que en términos laxos, se entendería que cada vez que existe una conversación se comprende lo que dice el otro, y solo en ocasiones se produce el malentendido, en sentido estricto se parte del

supuesto en el cual el malentendido constituye la vivencia cotidiana, el escuchar a medias, sin reconocer los horizontes que se ponen en juego para lograr una fusión y con ella una conversación, donde el acto de interpretar no es algo que se enseñe y este contenido en el método en sí mismo.

Hacia el final del siglo XX, Castern Dutt publica una entrevista sostenida con Hans Georg Gadamer, en torno a su obra “Verdad y Método” donde encuentra dos vías de abordaje, por un lado la referida a la comprensión de las ciencias del espíritu y por otro lado, la referida a la “fundamentación teórico – lingüística de la hermenéutica” sobre esta segunda vía le interroga en torno a la vinculación de las ciencias del espíritu sobre la experiencia del mundo, ante tal interrogante, Gadamer apela a la partición del mismo mundo problematizado, asumiendo como opera una reflexión del contenido a indagar, más no lo supera, en tanto es necesario discurrir sobre los prejuicios siempre operante en la generación de un conocimiento específico, Dutt, retoma una cita de “Verdad y método” en referencia a la inutilidad de dialogar con quien no es capaz de identificar sus prejuicios y aprioris conceptuales operantes en la producción de un conocimiento, en tanto estos lo “dominan incontrolablemente” con ello Gadamer despliega sintéticamente el concepto de tradición en hermenéutica, en donde opera la conciencia histórica efectual, y la visibilización de esos procesos ominosos donde lo familiar es al mismo tiempo extraño, lo propio se inscribe en la alteridad en la circunscripción del adentro/afuera dado en toda creación de conocimiento, donde el acercamiento a la verdad pasa por un cuestionamiento de los prejuicios siempre operantes en los referentes propios producidos por la situación, es allí donde aparece la noción de dialogo como punto angular de la perspectiva, no en términos de epistemología, sino en el orden de lo que hermenéuticamente se enuncia como la fusión de horizontes, donde el lenguaje no suplanta la tradición y los referentes interpretativos, solo en el encuentro con la tradición es posible la producción de sentidos, la acción interpretativa es siempre inherente al lenguaje

“la interpretación de la tradición no es nunca su mera reproducción lingüística, sino siempre algo así como una nueva creación de la comprensión que adviene a su determinación en la palabra interpretativa” (DUTT, Castern; 1993: 49)

La identificación de la comprensión como elemento cualitativamente distinto a la repetición en el marco de la interpretación inherente al proceso de estar en el mundo, recuperación de la generación del sentido en las prácticas cotidianas, aquello trabajado por Cornelius Castoriadis (1987-1989) en términos de la operación de los imaginarios sociales como implicación práctica de la cotidianidad, donde el imaginario social es un movimiento de creación donde solo aquello dentro del elemento conjuntista identitario puede parecer como acabado, la parte concreta del magma que puede ser creado una vez mas en tanto la vida continua y el movimiento parece imperceptible, podemos decir que en los documentos se encuentra ese conjuntista identitario, pero en los actos conversacionales donde se ponen en juego las significaciones imaginarias no razonadas ni enunciarles, siguen en movimiento en las culturas, en tanto la cultura es en palabras de Gadamer una tradición operante como un “tu” con el cual se conversa y se comporta es decir es una acción.

Dentro del asunto de la interpretación Gadamer introduce la fusión interpretativa de horizontes, donde enfatiza lo experiencial como precondition de la experiencia de encontrar en la tradición fuentes del saber en tanto operante la disposición no dogmática del conocimiento “la verdad nos sale al paso en la tradición”, el lenguaje como una condición no singular o individualista, en tanto la palabra final no existe, en tanto la experiencia dialógica es interminable, como capacidad intersubjetiva. En el apartado 11 de “Verdad y Método” Gadamer nos advierte sobre el exceso hegeliano de colocar la conciencia histórica como mediación absoluta y objetiva de la verdad, con ello los riesgos de la omnipotencia dada por el acto reflexivo, con ello nos hace alusión al problema de la demarcación donde de manera simultánea señala un afuera cobrando sentido solo con referencia al afuera próximo, identificando la experiencia de la realidad como aquello encerrado por la experiencia propia de lo real.

La cuestión de las genealogías operantes entre Husserl, Heidegger, Gadamer en articulación con la Teoría Crítica constituye un punto significativo de análisis y reflexión que no será expuesto en este documento, pero no por ello desconocido en el campo de las demarcaciones ético políticas por las emergencias históricas del horizonte ni por la duda disciplinaria. Solo cabrá

señalar la diferencia de abordaje entre la fenomenología y la hermenéutica identificada por el propio Gadamer, heredero del pensamiento husserliano, en tanto el exceso dado por el subjetivismo presentado por Husserl (1935) en referencia a la cuestión de la percepción como algo externo registrado por lo corpóreo, ocultando, los elementos de sentido presentes en los referentes interpretativos dados en la experiencia del mundo, presentados como subjetividad trascendental del yo, para Gadamer la experiencia es una precondition del conocimiento, en alusión a los supuestos aristotélicos, que como ya mencionamos son retomados por las tesis ontológicas, en tanto principios para interrogar la realidad en Castoriadis (1978:64) donde el movimiento y el hacer son elementos centrales, así como su teoría del magma de significaciones imaginarias sociales, perspectiva de abordaje del fenómeno de la danza de concheros en este documento. En tanto el ángulo del conjuntista identitario operante en el imaginario social no es propiedad de una singularidad individual sino constitutivo del sentido de lo común, con ello la acción de experimentar está dada en la precondition de estar en disposición de nuevas experiencias en la fusión de horizontes, en tanto la experiencia en términos de Gadamer y Unamuno da muestras del sentido de la finitud, solo teniendo en consideración esta limitación se inaugura una pregunta de sentido, apertura del dialogo generado en la acción experiencial.

3.1.1 Sobre el campo, el viaje, la etnometodología.

En este horizonte, la metodología etnográfica, se propone la elaboración de monografías ya sea estudios de familias, grupos culturales, biografías, tribus, aldeas o comunidades aunque no se limita a la producción de documentos, en cuanto a método Clifford (1997) en la revisión de diversas experiencias esboza consideraciones en lo referido al campo, señalando lo problemático de categorías como espacio, *habitus*, el viaje, la distancia, la historia de la antropología como disciplina, mostrando con ello la diversidad de prácticas donde ubica como elementos centrales el viaje y la residencia; desde las cuales es posible reconsiderar las relaciones de distancia y proximidad con respecto al espacio que se aborda, señalando la bastedad de figuras que antecedieron en sus procesos de inmersión a los etnógrafos: “exploradores, misioneros, funcionarios coloniales, comerciantes, colonizadores e

investigadores de ciencias naturales” (Clifford, J: 1997:86) quienes aun con las consideraciones de disciplinarias de objetividad y su objetivo de comprensión asentaron su trabajo con frecuencia en los privilegios raciales y la historia de dominación; si bien en los últimos años el trabajo de campo comúnmente se realiza en la misma ciudad que se habita, y los medios electrónicos de comunicación han redefinido no solo la distancia geográfica sino simbólica, sigue siendo necesario precisar a qué se le denomina campo, en los trabajos investigativos donde confluyen diversidad de actores disciplinarios, retomamos aquí:

“El trabajo de campo “tiene lugar” en relaciones mundanas y contingentes de viaje (...) pensar en el “campo” como un habitus más que como un lugar, un conjunto de disposiciones y practicas corporizadas” (CLIFFORD, James: 1997: 90,91)

Considerando que la experiencia de ser conchero no se encuentra circunscrita a un lugar, sino a rutas, circuitos generados en trabajos de reciprocidad entre las distintas mesas, corporaciones y agrupaciones de danzantes tanto concheros como de la mexicanidad, en esta lógica de espirales que se anudan y desanudan, los espacios donde se realizan las celebraciones se configuran como nudos espacio temporales, que se integran al trabajo de campo de documentación de un “viaje”, centrado en danzar, cantar, observar, vivir, y tratar de escribir sobre ello cuando las palabras no alcanzan; sería muy atrevido y pretensioso decir que se escribe con objetividad, así como decir que los registros son actos poéticos, por ello llamarles notas simplemente, en tanto el orden discursivo transita por el diversos modos de relación con lo que se vive, de la explicación al descubrimiento, tomando ritmos precisos, reordenando el tiempo para ir y venir sobre lo ya escrito, lo pensado.

El trabajo de campo, aquí centrado en la observación participante parte del reconocimiento de enfrentarse a un orden cultural desconocido al iniciarse con el “choque cultural” es entonces necesario para comprender una cultura meter el cuerpo, estar inmerso para no comprender las obras, los objetos culturales como elementos aislados, ordenados desde un lugar ajeno a sus líneas de sentido, al respecto Mandoki (1994) en su abordaje de la cultura y la estética prosaica comenta

“a diferencia de la “Lógica” y la “Analítica trascendental” de Kant que son ahistóricas y abstractas, las convenciones culturales están social e históricamente determinadas, y se obtienen en conjunto con investigaciones empíricas a través de trabajos antropológicos y etnográficos y no solo por deducción lógica como las categorías kantianas” (MANDOKI, Katya; 1994: 81)

En dicho caso, la observación no es sinónimo de la acción diaria de mirar, en tanto genera preguntas con respecto a cuál es el horizonte generador de esos recortes de observación, en dicho argumento, Hugo Zemelman (1990) y Gerard Fourez (1994) discurren sobre los prejuicios y aprioris conceptuales dados en el ejercicio, con ello abren una brecha entre la etnografía clásica imperialista y el horizonte de particularidades dados por las culturas como realidades diferenciadas por la civilización. Sobre dicha cuestión Boaventura De Sousa Santos (2009) marca brújulas de pensamiento y acción bajo la consideración repensada de la praxis; en tanto la tradición como forma de conocimiento no científico constituye sus propias formas y canales, escribir entonces sobre la cultura y la estética de un pueblo requiere de un esfuerzo de comprensión en sentido doble y paralelo, comprender desde donde se conoce y lo que se quiere conocer teniendo como puente la experiencia, esta vía requiere poner en lugar central la vivencia donde los documentos constituyen antecedentes para la comprensión más no la totalidad del campo de análisis, en coincidencia con la hermenéutica gadameriana, para problematizar los conceptos de cultura, cultura popular y cultura de masas, Adolfo Colombres (2009) retoma el señalamiento de Levi Strauss sobre el riesgo de la escritura, y dice

“la verdadera conciencia es la que se nutre de la experiencia personal, y también en la tradición oral, que es la memoria histórica de las culturas populares. Claro que los libros atesoran con mayor seguridad esta memoria histórica (y no estamos, por cierto, propugnando un retorno a la oralidad) pero a menudo la deforman para ponerla al servicio de la clase en el poder, quitándole además la fuerza de lo vivencial, la levadura de la sabiduría popular y su no muy trágico sentido de la épica (...) por que en definitiva no el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura sino la lengua, desde que ella de por sí, fue capaz de permitir la trasmisión cultural durante siglos y milenios” (COLOMBRES, Adolfo; 2009: 167)

Bajo tales reparos, en este documento se hará referencia tanto a material audiovisual producido en la vivencia de formación en la danza de concheros como a notas de diario de campo, donde se registran más que entrevistas

conversaciones, alabanzas, reflexiones y identificación del proceso propio de comprensión de la tradición, donde cada elemento es comprendido en función de una totalidad situada desde la cual se pone en marcha, donde no hay una evidencia que haga estática la vivencia de la cultura, en tanto la cultura será entendida aquí como un movimiento continuo, donde no se buscan purezas, ni fundamentalismos.

3.1.2 De la fotografía como documento.

Entre las formas de registro se trabajaron fotografías y grabaciones, que si bien estuvieron acompañadas de notas escritas, se constituyen como un elemento central, tanto en su dimensión de memoria histórica como de documentación de la cotidianidad, la razón por la cual se volvieron centrales en los años de trabajo fue la accesibilidad a los medios, y la posibilidad de descentrar la documentación de la vivencia. En tanto el registro estuvo a cargo de diferentes personas a lo largo de los años, sin otro criterio que la colaboración a documentar, como discurso visual generado por distintas personas, que en su producción no tenían una intención etnográfica. ¿Por qué incluirlas entonces como uno de los elementos centrales? ¿Por qué no apelar a la descripción detallada de escenarios y actores? De principio resulto ocioso escribir sobre lo que puede quedar claro en una imagen, por ejemplo describir un estandarte o un atuendo, tratando de dejar en la narrativa los elementos relacionales entre actores, espacios, objetos. Con el tiempo se encontraron otros elementos en las fotografías como elementos de evocación, como las palabras que no podrán jamás guardar el sentido de lo que suponen decir en tanto todo lenguaje es una creación abierta a la colectividad, interpretada desde sus horizontes.

La escritura es un forma del lenguaje que significo la constitución de un orden social diferente a la oralidad, su posibilidad de registro, ser huella de la fonética produjo cambios en el modo de comprender el mundo, si bien antes de las grafías los registros eran visuales estas formas de ser lenguaje se traman en elementos técnicos, de relación con el tiempo y el espacio, la posibilidad luego de la utilización más o menos generalizada de estas técnicas de registro da origen a otros reordenamientos como han descrito Philipe Aries y George Duby en el tomo V de "Historia de la vida privada" (1985) al señalar entre los acontecimientos para la modernidad la imprenta y con ello se hace posible ir accediendo a tener libros, aprender a escribir, justo la "literatura autobiografica" la ubican entre los indicios de la privatización.

Hoy podemos hacer registro por medio de fotografías y videos, por ello la vivencia y la memoria fuente central de este documento es generada en un mundo distinto dada la multiplicidad de formas de enunciación por ahora

simplemente nos centraremos en la reflexión de la fotografía como documento.

Lourdes Roca (2004) citando a Régis Debray dice:

“a diferencia de otras épocas donde la imagen fue concebida como *ídolo* que fascinaba por su *valor mágico* (época que cataloga como *logosfera* , ubicándola antes de la imprenta), o como *arte* que genera placer por su *valor artístico* (época que cataloga como *grafosfera* , ubicándola antes de la televisión), en nuestro tiempo, el cual cataloga como *videosfera* , *lo visual* requiere distancia por su *valor sociológico* ” (ROCA, Lourdes; 2004:2)

La fotografía podría ubicarse en esa grafosfera, la cual comprende desde el inicio de la privatización y la modernidad hasta el momento de mayor crisis de la misma y la emergencia de una crítica a la modernidad preguntándose cuál es el todo y cuales las partes: el modo de producción y consumo dado por el capitalismo, la ilustración como reinado de la razón como vía para la felicidad, la relación hombre – bestia con la naturaleza; con ello también la pregunta por las dimensiones sociales producidas en las relación hombre – naturaleza, - tecnología y con ello la generación de la cultura. La relación establecida con la imagen sin embargo no queda solo en el plano de lo artístico, es posible que la proximidad de diversos sectores de la sociedad con recursos técnicos para la producción de imágenes sin una especialización artística ubique la fotografía e incluso el video como modo de construir una narrativa de la realidad singular, colectiva y social en su transversalidad, por ello que cobre una relevancia sociológica el registro visual de la realidad, un modo de generación de documentos visuales, entendidos como elementos para historizar en tanto los acontecimientos quedan en un tiempo y espacio concreto, se demarcan en una situación, es la continuidad de esas impresiones las que pueden generar un texto que desborde la imagen para otorgarle un sentido a lo que evoca. Lara López (2005) se aproxima a estas como un documento histórico – artístico y etnográfico, encontrando que

En el territorio de la archivística, Cruz Mundet (1994) clasifica los documentos en cinco grupos: textuales, iconográficos, sonoros, audiovisuales y electrónicos, incluyendo la fotografía entre los iconográficos, (...) centrándose en la documentación fotográfica, Martínez de Sousa (1981: 84) establece una serie de categorías dentro de la Documentografía o ciencia general del documento, situando la fotografía en los documentos iconográficos, junto con los retratos, dibujos, grabados, estampas, etc.” (LARA LOPEZ, Emilio Luis; 2005:6)

La producción de imágenes con fines de investigación para Lourdes Roca (2004) es importante considerar las condiciones de producción y circulación de la imagen, los como y para que, en tanto la imagen no es un reflejo de la realidad, por ello aquí diremos que las imágenes fueron producidas sin un fin de fotoperiodismo o antropología visual, responden más al álbum fotográfico como depositario de una memoria colectiva (MENDOZA, Jorge, 2001) que en ocasiones toma una dimensión testimonial en cuanto a linajes dentro de la tradición.

Durante septiembre de 2001, en las II Jornadas de Fotografía y Sociedad, en la Universidad de Buenos Aires, se presentó el ensayo “Fotografía y memoria: la escena ausente” (STRELCSENIA, María; 2001) en torno a la serie de imágenes “Arqueología de la Ausencia” de Lucila Quieto, en aquel breve documento se ponía en énfasis en la necesidad de remembranza, de no dejar ir que se da en el registro fotográfico, abordando la forma de resistencia ante el olvido y la indiferenciación de los desaparecidos, la fotografía tiene un sentido estético y político, también refiere a las perspectiva benjamíniana con respecto al tiempo y el entrecruce del pasado, futuro, en sus multiplicidades, el poder emancipador de la memoria y la necesidad de construir, como dirían los zapatistas los propios calendarios y geografías, haciendo uso de los modos de registro de manera autónoma, operando desde la lógica de los medios libres.

“La fotografía aporta al universo iconográfico una imagen precisa, definida, pero que en esencia es un signo emanado directamente del referente. Testimonia la presencia real en el pasado del cuerpo al que hace referencia.” (STRELCSENIA, Marisa, 2001:1)

Para el abordaje de la danza y sus sentidos, la fotografía posibilita dejar una huella de elementos que dan peso al cuerpo, y sus adornos, la configuración de su artefacto, cuerpo, el testimonio de ese peso donde se produce una huella, ese enclave, la instantánea donde el tiempo que pasa se queda inscrito y con ello se interrumpe, de tal forma, se comprende en la fotografía el signo de la ausencia, bajo este argumento se busca en el testimonio un rastreo del origen de las cosas para comprender lo que podría ser, en la búsqueda de los pasados se dibujan las posibilidades del futuro.

Sin embargo tomamos aquí la fotografía, como signos de tiempo congelado que es, lo estático, no puede por sí misma darnos los sentidos de cada una de

ellas, en su particularidad y en su conjunto, la imagen necesita las otras formas de registros, como es la palabra oral y la palabra escrita, entonces es necesario pensar en los usos de la fotografía, en tanto no siempre estas se han producido con la intencionalidad de constituirse como un instrumento, social o histórico, sino en la remembranza de elementos vivenciales mas en el orden de la esfera privada, Ana C. D'Angelo (2008) en "El caso de Julián: entre el documentalismo y la autorepresentación" considera la diversidad de interpretaciones, usos y formas de producción, de tal suerte algunas imágenes son generadas en escenarios donde lo central es la remembranza para quien produce el documento, mientras para los ojos externos se comprende como registro documental, Strelcsenia en la cuestión de la fotografía y los desaparecidos, con la necesidad de la narrativa que sostenga la articulación de esas instantáneas y genere referentes de interpretación, donde se traslade una fotografía de uso privado al uso público, misma cuestión enfatizada por D'Angelo, al señalar el problema en torno a la producción de verdad y legitimación, que si bien en el breve artículo no lo expone a profundidad al menos deja la pregunta que lo ancla a esta tesis donde se presentan fotografías producidas en contextos cotidianos y de remembranza, sin agencias documentalistas ni expertos en antropología visual, un registro producido por actores en la trama afectiva de quienes participamos en la danza de concheros. Habrá que decir también en torno a los espacios donde se muestran las imágenes tienen significados, los espacios donde estas fotografías son expuestas, ya sea el álbum fotográfico como instrumento de memoria que si bien traza la colectividad tiene un carácter privado en su halo de intimidad, por otro lado, los medios periodísticos y las exposiciones de arte, la significación de esos espacios de exposición son distintos.

3.2 Categorías para comprender el trabajo de campo

El material fotográfico y escrito fue categorizado en cuatro rubros: ancestros, movimientos, procurarnos y nudos. Los documentos visuales fueron producidos por diferentes personas colaboradoras como equipo de investigación a lo largo de los años de documentación de los cuales pretende dar cuenta el presente documento, mientras las notas del diario de campo, significan el proceso de fusión de horizontes, con el implicado choque cultural generado en el método etnográfico, con el cual se describe un horizonte de sentido que interpela los marcos referenciales apelando a la duda de todo prejuicio dado por experiencias antecedentes de la realidad situacional a describir no para explicar sino para comprender, sin el afán predictivo implícito en la primera aceptación, autores como James Clifford (1997) “itinerarios transculturales”, nos advierten de los riesgos de la consideración del buen salvaje y la omisión de los márgenes burocrático administrativos dados en las institucionalizaciones occidentales.

Bajo estos presupuestos, la construcción de categorías empíricas para generar problematización estético cultural, no se construyeron apriorísticamente sino en la sistematización del trabajo de campo en articulación con el debate dado en considerar los discursos de la filosofía estética y la perspectiva del decolonialismo en el marco de la filosofía de la cultura generado desde la filosofía de la liberación, con ello habrá de hacerse presente el componente ético político dado en toda representación de la realidad social.

En términos de acervo fotográfico, la categoría histórica remite a la documentación dada por los registros fechados, anteriores a la experiencia, los cuales contribuyen a la generación de condiciones para la fusión de conciencias históricas en el margen del fenómeno artefacto “danza de concheros” desde los cuales se rastrea el mito fundante una práctica específica, bordeante de las condiciones de autonomía en tanto no rompe lazos con condiciones de gestión dados por cánones heterónomos a la tradición misma de los pueblos originarios que se reconocen como tales aun e las condiciones de mestizaje dadas por la urbanización. Rubro al cual pertenece una serie de 14 elementos visuales, que integran tanto la sistematización genealógica de la herencia sanguínea de los jefes, capitán general de la

palabra conchera, como las primera evidencias signadas en imagen de la danza, aun cuando no se representa o muestra la acción dancística, sino que aun pertenecen a un periodo de legitimación para hacer público un acto. Complementada esta categoría por cantos denominados “alabanzas” que son parte fundamental de las velaciones, la llegada y despedida de altares y oratorios. Con lo cual se busca identificar en esos testimoniales elementos para problematizar la danza conchera.

En el rubro “movimiento” fueron seleccionadas treinta y seis imágenes, entre registros anteriores a la experiencia de quien lo narra y evidencia generada durante el proceso, donde se registran elemento coreográficos referidos al sentido de colectividad dado a cada singularidad en escenarios de reciprocidad, como a énfasis de movimientos singulares inscritos en la como – unidad dada por los elementos de sentido singular y global integrados en las categorías estético culturales del fenómeno en donde la danza presenta como artefacto analizador de los procesos instituidos e instituyentes del saber de los pueblos originarios en condiciones de urbanización. Se incorporan registros de la vivencia del acto de bailar y reflexiones en torno al cuerpo como lugar de inscripción; la doble situación del uno y sus partes, en un espacio determinado. Para dar lectura a esta se apela a la noción de “cosmos/creación” la actitud de movimiento como elemento central para pensar el ordenamiento del mundo, en su carácter doblemente mimético implicado en la danza tradicional.

Los veintiocho elementos del rubro “procurarnos” donde se despliega el cuidado mutuo y la especificidad de trabajos aluden al sentido del contrapoder organizativo, donde la cuestión estética pasa por un cuidarse en común. retomando los planteamientos de Pablo Fernández Christlieb (1999) en “La Afectividad Colectiva” donde para lograr cualquier acción es necesaria la preservación del grupo generado como-unidad, en las tensiones del poder y el contra-poder como sentimientos. Con las cuales se busca evidenciar el carácter cotidianamente invisible de la resistencia cultural, en tanto las formaciones colectivas no son entes abstractos sino que la sociedad como institución es vivida, creada y reproducida por hombres y mujeres que hacen vivible su vida mediante los referentes comunes, que no cancelan la

singularidad. Las notas y reflexiones de campo, constituyen el lugar para dar contenido a las imágenes.

En la categoría “centros” se seleccionaron treinta y tres fotografías referencias a la necesidad de presentar caracteres no individualizados, ni particularizados donde se concreta la acción simbólica e imaginaria de los elementos universalizantes, es decir las figuras que dan cuenta del imaginario conjuntita identitario donde se concreta el “para todxs todo” otorgado por la imagen homogeneizante resonando en cada singular-individual, donde se da cuenta del pasado, presente, futuro, común circunscrito al mito fundante de la tradición interpretativa de la acción de los pueblos originarios que aun en el mestizaje encuentran elementos frontera entre la tradición y la universalidad constitutiva del horizonte de entrada y salida de la modernidad. El sentido de trasmisión al mito en sus múltiples cadenas interpretativas, tanto de los contenidos como de las formas, en tanto un signo apelando a la postura de Saussure tiene tanto un significado como un significante, por otro lado hace operativa la trasmisión y interpretación del discurso mítico.

3.2.1 Los ancestros, cambiar para permanecer.

Las fotografías como todo registro permiten mirar lo que ya no está, hacer presente lo ausente, lo perdido, ser pretexto de conversación, se muestran por tanto en el cruce de lo finito e infinito, todo pasa aun ante el deseo de permanecer, dejar huella de los caminos que han sido transitados, lo que cambia para permanecer lo que se mantiene para desvanecerse. Sobre el tiempo Cornelius Castoriadis (1987-1989) la memoria en el discurso como en los objetos, en los calendarios, los ancestros se cruzan cada vez con el tiempo que va pasando, con lo que pasará, entonces se genera un calendario particular generando desde el marco de lo histórico social donde los momentos cobran significación no en la explicación si en el a –ser.

Como elementos que permanecen se observa en las fotografías instrumentos musicales, atuendos, estandartes y quienes integran la danza, para con ello ubicar constantes y transformaciones en la danza de concheros.



Los Ancestros 1 Memoria de la danza, archivo de la Familia Aguilar Bailon, se observa el teponaztli.

Destaca en una de las fotografías anteriores a 1950 la expresión corporal de alabanza en el niño, es la única donde aparece un representante de la iglesia

católica, aunque las otras tres fotografías corresponden a una misma serie, son dos los momentos registrados en las cuatro fotografías, se aprecia la utilización de “hueseras” elemento no presente en el resto de la serie, así como la ausencia de los flachicos, quienes muestran un gesto de fraternidad el abrazo, expresión de lazos sociales, gesto sociales que dan cuenta de formas de estar y hacer, expresión de los detalles que pasan por el disfrute y el gusto. Cabe mencionar que el teponaztle utilizado en aquel entonces se conserva como reliquia actualmente se encuentra en la casa de Don Candelario Aguilar donde se encuentra el oratorio y cuartel general de la mesa, solo es tocado ocasionalmente, en tanto ya no se utiliza en las fiestas y ceremonias, con lo cual la ejecución del mismo es un conocimiento que no se ha trasmitido a quienes integran la Mesa, Don Candelario refiere que es difícil tocar el instrumento por que requiere una medida y un ritmo al cual pocas personas están acostumbradas. También resulta relevante la ausencia de los estandartes, sin embargo al centro al fondo de la fotografía se aprecia un elemento que la familia identifica como una bandera. Los hombres aparecen portando una capa, lo cual no ocurre con las mujeres.



Los Ancestros 2 Archivo de la Familia Aguilar Bailon

Las fotografías de los años cuarenta muestran al mismo grupo de personas en una calle, se pueden apreciar de manera más clara los estandartes, no así la

bandera, sin embargo de esta se muestra el mástil en terminación de cruz. El estandarte que lleva el crucifijo actualmente se sigue portando en la mesa de danza del Capitán General Don Candelario Aguilar. Quien narra que aparece en esta fotografía al frente, al centro, en los primeros años del siglo XXI se le reconocieron 65 años de danzante, en tanto danza desde aprendió a caminar.



Los Ancestros 3 Memoria de la familia, años ochenta.

Dentro de los documentos de la memoria podemos identificar el uso más común de los medios de registro visual, desde los cuales se puede indagar el rubro “concheros contemporáneos” las fotografías no tiene una fecha precisa, se sabe fue tomada a finales de los años ochentas. Como se ha señalado, estos documentos visuales no fueron producidos con la intención de documentación académica, sino en una suerte de memoria y registro para fines particulares de la mesa y sus danzantes, no como testimonio histórico. A diferencia de los documentos previos a los años cincuenta, los que integran el rubro contemporáneo no muestran al conjunto de danzantes y no se encuentran posando para la cámara, sino en el “recorrido” celebrado cada año el día 13 de septiembre, donde la totalidad de danzas de apaches, concheros y la alianza con los matlachines de San Juan de los lagos recorren las calles del

Centro Histórico de la Ciudad y el trabajo de levantar otras mesas de conquista. Las calles de la ciudad entendidas como Marcos sociales de la memoria (Mendoza, Jorge, 2001; Juárez, Juana y otros 2010) en tanto los calendarios y los espacios transitados en esta marcha son el recordar haciendo, rememorar en la acción de mantener la forma en tanto la memoria no es individual sino que se deposita en espacios y tiempos, siendo los calendarios propios de cada grupo una forma de regresar para entrar y salir del principio y el fin, organizador de la existencia, esos lugares que en cruce del calendario particular constituyen el universo de lo sagrado, donde se teje con la acción el sentimiento, la afectividad, donde se es afectado, tocado, vibrado por los otrxs, donde cabe el semejante y el distinto en la asignación de lugares simbólicos que se hacen visibles, una peregrinación continua al espacio sagrado donde la sacralización no esta solo en el sitio sino en el camino, en el andar reiterado. En el “paso de camino” se puede observar la formación de filas, el recorrido puede ser considerado un despliegue de fuerzas de la milicia guardiana de la tradición y el carácter uniforme de la ejecución de los pasos signo de la disciplina. Así como el estandarte elemento de continuidad en la trama de los tiempos, el uso de las plumas de avestruz como las que se muestran en las fotografías de principios de siglo, de lo cual se deduce que la incorporación de elementos diversos en la tradición no se da de manera homogénea, se van integrando elementos tanto del orden de lo natural como lo sintético, así como un despliegue de diversas técnicas que se van integrando a la tradición en la danza como formación institucional, no es una construcción universal totalizante que anula la polisegmentariedad y singularidad, sino un entramado de individuos y grupos constituyendo el movimiento de la tradición.

“Soy danzante por amor, a mis ritos y a mi Dios, es mi danza la esperanza, es bonanza y el fulgor. Pues primero está mi danza que de raza yo herede” (alabanza conchera)

Es de hacer notar la transformación en los atuendos, ya no se observa de manera generalizada entre los hombres el uso de la naguilla, sino del taparrabos, así como el uso no generalizado de la capa, esta parece reservada a los herederos de la tradición, los documentos visuales y la oralidad permiten rastrear la permanencia de o interrupción de lazos de compadrazgo y donde no solo participan los concheros de tradición chichimeca sino mexicana, en el año de

1986 se le otorga a la Mesa Real de Danza Chichimeca de Querétaro, el Premio Nacional de ciencias y artes en el rubro “artes y tradiciones populares”, este elemento es significativo en tanto González Torres (2005) menciona que el uso del taparrabo pertenece al traje mexicana, sin embargo no se encuentra documento que muestre que la propuesta estética posterior a los años cincuenta se genero desde la danza mexicana; aquí lo que se quiere mostrar es como una tradición en tanto horizonte de sentidos y prácticas, se transforma, la tradición es un movimiento constante de integración de diversos elementos de uso cotidiano, como son los materiales sintéticos y el metal, en los documentos visuales contemporáneos ya no aparecen los flachicos, ni el teponaztle, permanecen el huehuetl y la concha el cual no es producido con madera sino con botes de lamina, pintados con grecas de alusión prehispánica, en tanto la tradición no es un estado, sino un movimiento un cosmo – ser, donde los sentidos se generan desde lo singular común, lo cual no está aislado.



Los Ancestros 4 Cruzar el espacio público, al frente la memoria elemento articulador

Las diferencias se encuentran tanto en los materiales de los atuendos como en los símbolos que se portan; aparece la técnica del entresacado, en los dos últimos bordados y la manta pintada. Con respecto a los penachos los danzantes de San Luis Potosí muestran “coronas” y plumaje más parecido al

mostrado en las fotografías de principios de siglo, mientras en las coronas de los otros tres jefes la forma de la corona se ha diversificado. Así como el plumaje. Luego de los danzantes se observan tres ofrendas, la centra en colores blanco y naranja corresponde a la elaborada en la velación de la Mesa del Capitan General Candelario Aguilar, la cual se elabora con cucharilla, flor de cempazuchil, frutas, pan, tortillas y flores. En lxs danzantes de tradición se reconoce ser parte de una cultura indígena aun cuando se habla castilla, se hace evidente el proceso de urbanización donde no es la lengua lo central reconocido como elemento de tradición, sino el sentido organizador de la existencia.



Los Ancestros 5 Capotan General de la mesa, junto a jefes de conquista, al fondo ofrenda.

Para algunxs danzantes el atuendo es una forma de registrar los elementos que dan sentido, las formas a las cuales se apela para dar cuenta de los procesos, los significados están a la vista, como en el caso del atuendo que porta un penacho de ave “colibrí” mostrando la travesía señalada en “la tira de la peregrinación” en tanto su atuendo muestra tanto la salida de Aztlan como el arribo a la tierra signada por Huitzilopochtli representado por el colibrí en el

penacho; el vestido lleva el águila devorado la serpiente, no como signo del escudo nacional sino como culminación de la travesía de las tribus nahuatlacas. Cada uno de los elementos del atuendo se constituye como una versión singular de los elementos históricos y de memoria social que se reinvidican.

Teniendo en consideración el conocimiento de la producción de imágenes a la ausencia de elementos rituales como el sahumador, estandartes y ofrendas en algunos documentos no significa una ausencia de los mismos en las ceremonias en tanto la fotografía representa un modo específico de registro, en otras categorías estos elementos habrán de ser puestos en relieve, con lo cual se muestra la dificultad de conferir un grado de verdad totalizadora de una realidad a un modo de registro que siempre implica un recorte de realidad un tanto arbitrario en tanto no puede considerar la totalidad de una acción.

En otro sentido las modificaciones a los atuendos e instrumentos, dan cuenta de un proceso vivo y aun en marcha de los pueblos originarios de México y su praxis de autodeterminación, como una comunidad no operante en la territorialidad, sino como una colectividad con sentido de unidad generado desde las significaciones específicas del movimiento, las prácticas y la discursividad, donde el “deber ser” de la tradición conserva un sentido de plasticidad que le permite entrar y salir de la modernidad y sus calendarios con coordenadas espaciales concretas.



Los Ancestros 6 Velación: palabras y acciones para tejer la memoria (archivo personal, 2014)

La no inclusión de imágenes con figuras humanas representantes de la tradición católica no significa la no incorporación de estos sentidos los cuales aparecen en los escenarios donde las fotografías se produjeron, aunque con ello se intuye la asignación de significaciones particulares al sentido de religiosidad, más centrado en el lazo social en términos de reciprocidad mantenidos en los vínculos de “conquista” y “compadrazgo” una de las alabanzas dice

“he encontrado a Dios en medio de la danza, Dios bendiga esta mesa y a todos los danzantes” (alabanza conchera)

En el centro está el fuego, los tambores, el altar a los ancestros, lo que reúne, da fuerza, guía y se despliega. Quienes anteceden no aparecen de manera cerrada en álbumes familiares, el lugar de quienes caminaron, fundaron y llevaron la palabra general, es elemento que da continuidad, más allá de las transformaciones en los materiales de los atuendos y las variaciones de forma en los mismos, la oralidad se constituye como elemento que integra para hacer una larga cadena donde se van integrando como ancestros aquellos que ya no están, sus enseñanzas son transmitidas en los cantos, podemos encontrar que

una vez que el capitán general fallece, este es integrado como “anima conquistadora de los cuatro vientos” y su nombre se integra a la ceremonia de encendido de la cuenta de las veladoras, en la mesa se canta

“el jefe Antonio ya falleció, nos heredó, la tradición, la cumpliremos, la cumpliremos con mucha fé y con devoción” (Alabanza conchera)

La conjugación del “cumplir” cambia con el tiempo en que se entona, el tiempo no es lineal, se va integrando a la función que cumple en el momento de la enunciación, es un canto compartido que anuda a los presentes con quienes han hecho posible la tradición, cumplir la tradición no es solo hacer el trabajo, es hacer posible su permanencia, estar dentro de la tradición mediante el canto, compromete en tanto los cantos se producen en un espacio colectivo, donde se vuelve un acto performativo, la palabra es garantía de lo que habrá de ocurrir. El lugar de la memoria en las entonaciones de alabanzas.

“no olvidemos el camino de arbustos y pedernales, pues estas son las memorias del jefe Antonio Aguilar González” (alabanza conchera)



Los Ancestros 7 El acto de danzar es uno de los elementos, no puede desarticularse de las otras actividades constructoras de una cultura (Archivo personal, 2014)

3.2.2 “Movimiento”

Teniendo como premisa que es en el tiempo donde se produce el cambio de espacio y por tanto el movimiento, los documentos visuales tienen sus obvias limitaciones en este sentido, sin embargo la documentación está integrada fotografías, vídeos, dibujos, notas de la vivencia; Sin desconocer la propuesta de la llamada Coreología o Etnocoreografía de Gertrude Prokosh Kurath, quien a decir de Anahuac González (2004) se enfoca a las danzas no occidentales, poniendo especial énfasis en la notación de los movimientos, mediante cuatro niveles de acercamiento: coreográfico, interpretativo, psicológico e integrativo, lograría el estudio científico de las danzas para comprender su significado social, cultural y religioso, en tanto Kurath parte se plantea el estudio antropológico mediante la etnología, lingüística, antropología física y arqueología, este apartado busca en el movimiento poner énfasis en la cuestión sensible de la danza, más que en sus significados; otro sistema de notación es el de Rudolf von Laban, el cual aquí no ha sido considerado en tanto la labanotación especifica giros, ritmos y posiciones en la barra, propios de la danza occidental académica, la notación en cinetograma de Laban ha sido empleada también para las danzas tradicionales es el caso de la citada tesis “Estudio Etnocoreográfico: la danza de los concheros en el contexto el nuevo milenio” de Anahuac González González licenciado en Etnología.

Movimiento integra tanto lo referido al ordenamiento colectivo, que podría ser entendido como coreográfico, así como el movimiento singular en la ejecución de los pasos, el gesto y el ritmo como elementos donde se cruza lo singular colectivo, donde el uno no se desdibuja por el todo.

Se considera solo lo inscrito en la acción de danzar, en tanto el movimiento de los cuerpos dibuja un espacio; en tanto los ritmos son secuencias acústicas donde los nombres se constituyen como mera referencia, cuando se efectúan las celebraciones lo central se encuentra en el registro auditivo de quien toca el tambor/huehuetl y los danzantes.

Para hablar del movimiento se han trazado tres rutas:

El cuerpo social durante la fiesta, que podría ser entendido como lo coreográfico: Paso de camino y circulo,

Las formas de incorporación del cuerpo singular al cuerpo social, es decir la forma de ser singular/colectivo expresiones del movimiento: gesto, ritmo,

El cuerpo como singular, en lo que se podría denominar como pasos: giros, saltos, sentadillas, hacia atrás.

En estas tres rutas, el despliegue de la doble dimensión de la mimesis y la creación de los referentes y con ello el sentido.



Movimiento 1 Procesión, paso de camino, formar las filas donde se despliega el culebreo que dará forma a los espirales como círculos concéntricos. (Juría, Archivo personal, 2012, fotógrafo Sebastián Trejo)

Se le nombra aquí cuerpo social, a ese nudo de singularidades, que podrían ser comprendidas como individuos, pero estos no pueden ser pensados de forma aislada, una suerte de totalidad constituida donde no falta ni sobra nadie, sin estar delimitada por un número específico, ni siquiera por otorgarle el mismo sentido a la acción que comparten, sino por la acción compartida reiteradamente, donde el trabajo de unos requiere el trabajo de los otros, en la noción de cuerpo social están todos y cada uno de quienes integran la danza, no así quienes observan, el trabajo de la danza no requiere el trabajo del

observador para completarse. El cuerpo social de la danza, toma dos formas particulares, “paso de camino” y “danza”.

El denominado “paso de camino” el cual posibilita un desplazamiento lineal y no “circular” como el efectuado durante la mayor parte de la ceremonia. El paso de camino es ejecutado para desplazarse del cuartel general de la mesa al lugar donde se lleva a cabo la ceremonia y en durante el regreso. En términos coreográficos, el grupo de organiza en líneas, paralelas, se constituye mas como una especie de procesión y despliegue de fuerzas para la batalla, en tanto se ponen en juego cargos con funciones transitorias especificas. Las líneas paralelas llevan siempre una ondulación en las diferentes direcciones, izquierda derecha hacia delante, izquierda-derecha hacia atrás, atrás adelante, giros, “el paso de camino” no es propiamente “un solo paso” si uno una formación, la formación donde abre camino el fuego en el sahumador, los estandartes, el movimiento inicia con el pasado tejido con el presente, acompañándose, en tanto los signos de los ancestros históricos y contemporáneos caminan con los herederos actuales, en la parte central entre las filas paralelas van lxs niñxs, la generación venidera, el movimiento como un desplazamiento generacional, grupal, singular.



Movimiento 2 Contorsión del cuerpo en el paso de camino, la ondulación en las cuerpo singular y colectivo. (Archivo de la Familia Aguilar, 2002 - 2003)

El paso, es una forma de contorsión del cuerpo el cual inicia en los pies en tanto se realiza un cruce, culminando en la cabeza y con ello en las formas del plumaje. Elementos como las plumas y la falda, registran la ondulación de manera más clara en las fotografías. Tanto en la traza de las líneas constituidas en el cuerpo social como en los singulares, la ondulación, por ello también se le ha llamado “culebreo” la forma serpentina que desplegándose hacia los cuatro rumbos y desdoblándose de abajo hacia arriba. Por otro lado como se va acentuando la presencia de las mujeres al frente la procesión como elemento significativo en tanto aparece en diversas ceremonias sobre todo en la zona bajío.

En la configuración del espacio en el transitar, podemos apreciar el despliegue de fuerzas pacífico como una manera de mostrar las armas como signo de resistencia o dominación, propio de los desfiles militares.

El movimiento ondulatorio del “culebreo – paso de camino” tiene una continuidad con el círculo, en tanto en la mimesis, las dos filas/serpientes se envuelven, para formar una sola serpiente que continua el trazo de la otra, dando paso a lo que es un “círculo” contenedor de un espiral, o círculos concéntricos, siguiendo la idea de las serpientes es más posible la figura de una espiral, como la serpiente que se enrosca. Es en ese espacio configurado donde se da el ofrecimiento de la palabra, es decir, el momento en que la colectividad sigue la danza ofrecida. Por lo tanto habría un punto donde inicia el espiral, que se va rotando en el centro, moviéndose también el círculo último que contiene la fuerza, una línea donde se transmiten las emociones y la energía.

En la danza de concheros los movimientos se inician “abajo y a la izquierda” y existen los que van mirando al centro, es decir dónde está el fuego y los tambores, en pocas ocasiones se le da la espalda al centro y esto suele ser para completar el círculo trazado por signar los cuatro puntos cardinales. Como puede ser el permiso general ofrecido al comenzar la ceremonia o en un par de danzas. Más allá de las interpretaciones de si es una mimesis de las fuerzas solares o de la serpiente, las inscripciones del cuerpo social, se constituyen como el ordenamiento de fuerzas y relaciones, por tanto se configuran como creación, cosmos, sería pues la forma producto y productora de sentidos, la

comparación con elementos solares puede ser una forma de buscar núcleos interpretativos de lo proyectado hacia los diferentes, una forma de pensar en donde lo evidente debe tener una verdad oculta, otra verdad que construye la forma; por otro lado el cuerpo social es atravesado por la historia, la política, la historia en tanto tradición que es costumbre, reiteración donde en mantener esa forma se encuentra la justificación, más allá de la complejidad de significados entramados que se buscan.



Movimiento 3 El gesto. Tolimán, Querétaro (Archivo personal, 2008, fotógrafo Hugo Sánchez)

Si la primer ruta lleva al cuerpo social, la segunda es un camino que tiene por pista la incorporación, es decir introducirse, hacerse cuerpo, porque se es, haciendo, no bajo la idea o el mero sentimiento, sino con la acción; si el cuerpo social nos habla de la línea que cruza nómadamente las calles para desplazarse, y la línea que se enrosca para contener la fuerza; la incorporación es tanto un indicativo del rostro y de la espiral, como un trabajo pequeño y continuo que se comparte con el todo.

El gesto singular en su dimensión colectiva, ya sea de tranquilidad, sufrimiento, goce, disfrute, alegría, es la expresión de un estado no solo anímico, inscrito en

una dimensión de lo común y lo institucional, no existe “el gesto” del danzante, en todo caso, los gestos dan cuenta del proceso de la danza y el ser danzante.

En la expresión hay tanto un esfuerzo como una indicación de continuar y mantener la energía, la fuerza, cierta solemnidad y dignidad implicada en la batalla, este sentido de solemnidad y dignidad, el gesto de esfuerzo puede ser también vinculado a la resistencia en las diferentes dimensiones tanto física y mental en lo singular como ética y estética en tanto colectividad histórica.

Pasar a ofrecer la palabra, estar al centro del círculo/espiral, es tanto gesto social, el indicativo que lleva la pauta para la danza, a quien siguen todxs y cada unx de lxs danzantes, lo que se reproduce de principio a fin. Se ha mencionado el “ofrecimiento” de la danza, este acto se da cuando a uno de los danzantes el “sargento” le otorga el permiso de hacerlo, con lo cual el danzante pasa al centro de los círculos de danzantes a llevar el ritmo y la danza, a sus pasos y tiempos la colectividad se sujeta al ritmo del tambor. Existe pues la reverencia y el ofrecimiento, tanto el saludar al sol, a los cielos, como el reverenciar.



Movimiento 4 La importancia del movimiento armonico para hacer cuerpo. (Archivo de la familia Aguilar)

El ritmo es un trabajo comunal, movimiento reiterado que posibilita construir una armonía, este es desplegado en las diferentes formas en que cada danzante es parte de “la música” si bien existen trabajos particulares como la ejecución de la “concha de armadillo” la danza es también musicalidad en el ritmo, en tanto la métrica y rítmica se lleva con las conchas, en la mayoría de los casos con las sonajas/acayaxtli y los pies portando en tobillos huesos de fraile/ayoyotes, de tal forma el ritmo es una manera de armonía con la colectividad. no es un trabajo aislado de quien toca el tambor/huehuetl, la coreografía también se despliega como orquesta.

El ritmo se origina en el centro, con el gesto social de ofrecer la palabra, durante el ofrecimiento de la palabra, luego del saludo para pedir permiso, el danzante se acerca a tocar la sonaja o concha para señalar la danza que habrá de ofrecer, o el nombra más o menos común para el ritmo, normalmente, luego de eso los “tamboreros” marcan el ritmo de la danza, momento en el cual el danzante lleva el ritmo en la sonaja, luego de una secuencia al grito “Él es Dios” comienza su ofrecimiento.

El cuerpo como singular, en lo que se podría denominar como pasos: giros, saltos, sentadillas, hacia atrás.

Siempre inscritos en el ritmo, decíamos que el movimiento coreográfico es siempre de conjunto, no hay secciones, ni movimientos particulares que indiquen alguna forma de protagonismo, por ello los pasos son compartidos por todos, se aprenden en la mimesis, todos y cada uno puede ser el modelo a seguir, en tanto todos siguen a quien se encuentra en el centro, que a su vez sigue lo que ha aprendido mirando a los otros, por eso está inscrito en el ritmo.

El ritmo podría ser pensado en términos de la métrica, que es una forma de pensar la “velocidad” del movimiento. En tanto la descripción de lo que es más que de lo que “debe de ser” pasa por formas rápidas y lentas, algunos danzantes su ejecución es breve, rápida, saltada e intensa, en tanto cada golpe del tambor corresponde a un golpe en la tierra, algunos danzas implican movimientos más ágiles y una velocidad que permita mantener el ritmo común.

Cada danza está integrada por formas diversas de construir la secuencia rítmica, basadas en la repetición de ciclos, dentro de los usos y costumbre de

algunxs se identifica cadena y flor, como dos momentos en el mismo ciclo, este es el caso de las danzas que tienen una misma secuencia de pasos que hace la cadena, es decir que le da continuidad y otra que secuencia que va variando entre cada cadena, la cual se denomina flor. Otras formas de la danza, llevan una continuidad similar pero solo en los sonidos, no en los pasos, es decir, la cadena es auditiva y los pasos mantienen esa estructura rítmica pero cambia el paso a ejecutarse, esta forma puede ser entendida como una variación de cadena y flor; no así una tercer forma de ritmo donde este se reproduce durante toda la danza, una secuencia de pasos que se repite durante, cuatro, seis, ocho veces, dependiendo de quién está haciendo el ofrecimiento.

Estos ritmos se concretan en “pasos”, le denominaremos paso a una unidad que en su composición con otros “pasos” dentro de un ritmo específico se logra una danza. Los pasos mantienen en común la figura ondulatoria, sean, giros, saltos, sentadillas, cruzados hacia atrás, desplazamiento a los lados, cada paso es una ondulación tanto del cuerpo del danzante como de la línea donde “serpentea”, a diferencia de la danza instruida en academias, estos pasos no tienen nombre de manera aislada, en algunos casos la danza tiene varios nombres, aunque en la mayoría la forma de referirlos a quien toca el tambor, “huehuetl” no elaborado en madera, es haciendo el ritmo con la sonaja o la concha de armadilla o refiriendo a quién cotidianamente ejecuta la danza en los ensayos con mayor frecuencia, esto no significa una pertenencia, las danzas no le pertenecen a nadie en particular, sino a una colectividad, con ello el carácter de “obra de arte de autor” no aparece no por que se anule o desmantele.

Si aquí se hace referencia a saltos, deslizados, cojitos, giros, sentadillas, hacia atrás, es solo por buscar una forma de nombrar los movimientos y hablar de los sentidos posible que se generan en las formas.

La forma de danzar como saltando y “deslizando” la planta de los pies sobre la tierra, la cuestión del salto es una característica que distingue de la danza mexicana, en tanto la chichimeca está más vinculada con una herencia nómada, recolectora, cazadora y hasta cierto punto insumisa ante el imperio mexicana con sus caracteres de sedentarismo, agricultura y su culto a la tierra que les proveía de alimento, mientras entre los chichimecas se enfatiza la movilidad,

las rutas, velocidad y fuerza. Algunos “deslizados” al frente son de un doble tiempo, y con ello una especie de reverencia del cuerpo, los saltos se diferencian de los “cojitos”



Movimiento 5 Danzar es como volar. (Archivo personal 2011, fotografo Sebastian Trejo)

Otro de los movimientos dentro de las danzas es el giro, el cual se ejecuta teniendo como apoyo un pie, dos pies o durante un salto, la imagen “movimiento 15” ilustra el primero de los casos. Cuando dos compañeros se muestran al frente desde sus aprendizajes para llevar la palabra pidiendo permiso a las fuerzas ordenadoras que crean el cosmos, lo cual esta implicado

en cada permiso para danzar, con la fuerza interna de quien danza y acompaña.

La rotación total o parcial de cuerpo, en tanto los giros no aparecen solo en la totalidad del cuerpo, también se opera en una dislocación, la cual puede ser solo sobre las piernas, Por lo general las dislocadas llevan cuatro golpes en un tiempo, en tanto los movimientos se estructuran en múltiplos de cuatro incluidos los silencios

Cuando se ofrece la danza como sacrificio, esta puede ser de manera individual o colectiva, ya sea entre dos, tres o cuatro personas; como signo de fraternidad y solidaridad. El procurarnos redefine la condición de individualidad y colectividad.

El movimiento “sentadilla” a razón de las diversas danzas donde el danzante se desplaza al plano bajo en relación con su corporalidad, es decir cuando toca el suelo con las rodillas o cuando estas se flexionan hasta colocar al danzante a ras del suelo, sin representar una caída en tanto el siguiente movimiento suele recuperarse con un salto o volviendo al plano alto de los movimientos.

En reiteradas danzas los pasos inician en el plano alto y concluyen con una reverencia en el plano bajo, lo que podría enfatizar el carácter de reverencia y ofrecimiento. Esta reverencia en plano bajo es ejecutada por algunos danzantes durante el “saludo/permiso” para sacralizar su danza, como es el caso de la “comadre” que antes de ejecutar la danza “paloma” en su “saludo/permiso” llega a “ras del suelo”.

Muchas de las danzas no tienen nombre, así como los pasos, o el nombre no es de carácter universal es decir, entre las diferentes mesas, existen diversas versiones de la danza con el mismo nombre, por lo regular aquellas que tienen nombre es el de un animal, como “vibora”, “caballito de las vueltas”, “caballito de dos tiempos” “venado” “paloma” “águila blanca” donde la posible imitación del movimiento del animal pueda ser una guía en el sentido organizador de conjunto de los pasos y la acción dentro del ritmo, por otro lado algunas danzas refieren a elementos no naturales que pueden ser significativos como es “polvora” “guadalupana/tonantzin” “Guadalajara/tezcacatlípoca” donde la imitación

pasa no por los movimientos de a quien se emula sino por las acciones implicadas en lo que podría ser el significado, como es en pólvora la guerra, en guadalupana la tierra; un último conjunto de danzas toma como referencia acciones concretas y llevan el nombre de una región o una actividad particular como es el caso de “Nuestra Señora de San Juan” y “Apache” en estas últimas el sentido del espiral/círculo como una sola línea serpenteando es más evidente en tanto estas danzas son una forma de danza de procesión circunscrita al espacio espiral/círculo, dentro de esta misma forma podría encontrarse “fuego”

La danza como entrada y salida del movimiento y con ello en su carácter ritual configuración de la presentación del mito, en ese proceso de ordenamiento de los elementos que se trasladan el sentido tanto del coreografía en Adolfo Salazar hacen referencia al movimiento en tanto métrica que se lleva con los pies, la alegría, lo agradable, levantarse y saltar, girar, los espirales del movimiento donde se mantiene la delimitación, la sensación de volar, subir y descender en los movimientos reiterados que hacen ritmo son mantenidos, son generados,

3.2.3 Procurarnos

Podríamos decir que las dos primeras categorías corresponden al eje temporal, ya sea al tiempo como entramado de lo que ha sido, lo que es, lo que podría ser, y el entramado de los desplazamientos dados en el tiempo que configuran el movimiento. Podríamos decir que existe un esfuerzo, un pequeño trabajo casi invisible que posibilita desplazamientos, mantiene la unidad, para que en ese tránsito no se disgregue el cuerpo social, no se disuelva de una generación a otra, de una ceremonia a otra, en tanto la colectividad no permanece en un espacio, la apropiación del espacio y el tiempo es a modo de circuito, así como en el paso de camino que el transitar es casi efímero para llegar a instaurarse al lugar de la ceremonia, así se entra y sale de manera continua en la vivencia de la danza, como una latencia que va acumulándose para luego explotar.



Procurarnos 1 Ser jefe es cuidar de la colectividad (Cadereyta, Archivo personal, 2008, Fotógrafo Hugo Sánchez)

Ese trabajo está siempre, se vea o no, tanto la memoria como el movimiento se articulan con el quehacer de mantenerse unido, hacer visibles a los ancestros y cruzar las ciudades son acciones visibles, de la fuerza hacia afuera, las siguientes dos categorías despliegan la fuerza hacia dentro, la energía

centrípeta para no dejar de ser una unidad. Para no perder la intensidad en el crecimiento, lazos articuladores sin espectacularidad.

En procurarnos, se nombran esos actos de la renunciar al poder como mandato, para hacer evidente el “mandar obedeciendo” y “cuidado” como pauta central, se le ha denominado “procurarnos” en tanto es también un trabajo colectivo, administrarse, es donde se hace un despliegue de los sentidos ético políticos donde se entrama el universo cultural, donde la autogestión como forma se pone en marcha, los caminos necesarios, sin caminos por que se transita en ellos. Hacen visible la autonomía como ejercicio de autodeterminación y autogestión en tanto lo organizativo, económico, histórico, afectivo.



Procurarnos 2 Incorporarnos, alimentarnos mutuamente con nuestra energía y alimentos. (Cortazar, 2009, Archivo persona, fotógrafo Sebastián Trejo)

Entre los dichos de la mesa “un jefe solo no es un jefe, un jefe cuida a su gente, no hay danza, no hay jefe, si no hay danzantes, el jefe se debe a sus danzantes por ello debe cuidarlos” Da cuenta de los vínculos de reciprocidad y agradecimiento, el procurarnos encierra tanto el ser responsable del trabajo

encomendado por la tradición hasta el último momento, ser jefe como un mostrarse, un darse a lxs otrxs, enseñar, aprender por que observa a los otros, las decisiones deben beneficiar no al jefe sino a su danza y la “conformidad” de las danzas con quienes tiene vínculos de compadrazgo, en la documentación tanto el Jefe Antonio como el Jefe Candelario, aparecen al cuidado de sus danzantes hasta los últimos días, tocando la concha, llevando las alabanzas, acompañando los trabajos, sin ser un protagonista al que se le rinde culto, sino una figura de respeto que acompaña y cuida. Se incorpora siempre a la generación siguiente, en tanto “guardianes de la tradición” se va transmitiendo el amor a la obligación, el gusto por el trabajo que organiza la vida, en los documento visuales podemos ver a lxs niñxs sentados al centro o en la sombra, danzando o jugando, siendo parte desde sus propias formas, con sus atuendos siendo parte del trabajo donde la realidad se configura desde las acciones concretas, más que en los palabras que se enseñan en su reproducción, en las prácticas que se vuelven cotidianas.



Procurarnos 3 El llamado, nos convoca y advierte del camino que se va construyendo, en cada cruce con los otros caminos, para no chocar, para seguir caminando (Cortazar, 2009, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

Estos elementos de cuidar al otro pueden ser observados en distintos momentos que configuran una ceremonia, el toque de los caracoles como indicación de los distintos momentos: llama a una reunión, ya sea para salir a la marcha desde el cuartel, reunirse en el centro para tomar un descanso, regresar a la danza, formar filas para ir al templo, romper filas, siempre el llamado del caracol. Cada uno de esos llamados convoca a una acción para el cuidado de la colectividad y la singularidades, la comida, el descanso, la entrega de la palabra.

Dejar el lugar de la danza para ir a tomar alimentos, en estas celebraciones comer, dormir, velar, son acciones que se hacen de manera colectiva, por ello existen consignas como el no consumir bebidas alcoholicas o sustancias que alteren la conciencia durante las ceremonias y no involucrarse eróticamente con otro danzante, pues tanto la bebida como el erotismo separan, irrumpen para dividir y los espacios sagrados tienen el objetivo contrario, unir, mantener, el ofrecimiento es una purificación, una renuncia a la vida diaria donde se regresa al centro, al origen.



Procurarnos 4 La trasmisión del conocimiento, se aprende siendo, somos lo que hacemos, como lo hacemos, ser heredero de un cargo no es solo por la sangre, sino por una vida haciendo los trabajos. (Querétaro, Archivo de la Familia Aguilar)

El llamado para volver al cuartel convoca para emprender la marcha hacia la entrega de la palabra, es decir, el momento donde cada unx dejará su cargo transitorio, donde pedirá permiso para hablar y ser escuchado, para agradecer y ofrecer disculpas lo que se ha hecho, entregar la palabra es un acto de socializar tanto el sentimiento, como la razón, el conocimiento y la vivencia, compartirla con los otros, una especie de asamblea. Donde se otorgan cargos y se hacen invitaciones el espacio donde se exponen las enseñanzas a partir de los errores cometidos o sugeridos durante la celebración, cada jefe se hace cargo de sus soldados, de sus danzantes, un jefe no puede imponerle sus reglas a otrxs danzantes, se respetan las formas de trabajo de cada colectividad.



Procurarnos 5 Cuidarse, unas a las otras, quienes ya no están acompañan al fuego, no nos purificamos solas, en el sahumador con sus espirales de humo da cuenta de los espirales de la memoria, fuego que no quema (El Colorado, 2011, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)

En tanto la danza es una práctica inscrita en el conjunto de la vida, donde ningún elemento esta desarticulado, el cuidar a los otros pasa tanto por lo físico de alimentar, hidratar, brindar donde dormir, como por el cuidado del espíritu y la energía, por ello al principio y al final se sahuma el altar y los arbolitos, las mujeres, las “comadritas” que llevan el trabajo de “malinches” llevan a su

cuidado el fuego que reúne, el fuego controlado, donde se quema el incienso, se sanitiza con ello el ambiente en los diferentes planos, la malinche barre el tiempo y espacio, mantiene prendido el fuego, por ello también debe limpiarse antes de concluir la ceremonia, las malinches se limpian entre ellas, limpian los distintos signos que se integran a los trabajos. Limpiar los elementos para la ofrenda: flores, veladoras, los danzantes. Sahumar es una acción del contrapoder, del poder que no es tal cosa, el que es renuncia, el que opta por el cuidado antes que por la confrontación, el de la dignidad de seguir resistiendo, donde el silencio no es complicidad, es renuncia al poder visible, al poder vertical. Desde el planteamiento de la afectividad

“el mecanismo del contrapoder es de contención, conmemoración, recreación; su fuerza es centrípeta. En primer lugar actúa como fuerza de contención que impide que el poder rompa los límites de su colectividad, pero por este mismo hecho, tiende a ir hacia el centro, a compactarse y cohesionarse convergiendo; es un trabajo, no de contraataque, ya que eso equivaldría a tomar el mismo nivel que el poder, sino de resistencia” (FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Pablo; 1999 :58)

El procurarnos, pasa por eso poder no visible por que no hace masas, sino acciones pequeñas contribuyendo en el bienestar de quienes participan en las acciones concretas. Ese procurarnos puede ser tomado en cuenta desde la forma de aprender, el sistema de “enseñanza” por llamarle de alguna forma, donde se aprende haciendo, se aprende a bailar siendo bailar, todos son maestros de todos, al incorporarse en el círculo, partiendo de que el aprendizaje no se agota, mientras se siga bailando se seguirá aprendiendo, los “ensayos” son un lugar donde aprender y donde ir haciendo fuerza, una preparación donde lo importante no es solo aprender, es parte de la preparación integrar a los nuevos a la danza, que vayan encontrando su propio ritmo, la danza que van a ofrecer, no es solo para aprender, es para compartir lo aprendido, las danzas se repiten una y otra vez, aunque pueda resultar cansada, incluso aburrido sentir que siempre se hace lo mismo, para integrar a los nuevos, cada vez desde el principio al lenguaje particular de bailar, no es central tanto la innovación como el mantenimiento, por que la lucha lleva siglos y el camino continuará siglos más, no es la fuerza en la expansión acumuladora, sino como en el fuego controlado, mantenerse encendido aun en

el cansancio, romper las formas simbólicas que impelen a la innovación para no perder la memoria y la fuerza.



Procurarnos 6 Aprender juntos, las palabras no son del aprendizaje, no hay tiempos específicos, cada cual lleva su proceso, es otro el ritmo y el tiempo (Jurica, 2010, archivo personal, fotografía Nery M.)

Esos espacios de irse acompañando, se hacer los trabajos juntxs no es solo en los “ensayos” cada acción se puede hacer en colaboración, así pasar a danzar ofreciendo la palabra entre dos o tres danzantes es parte de ese procurarnos, así como el entonar durante la velación juntxs las alabanzas, acompañarse en el canto, ese elemento de renuncia al poder explícito, configura una organización política distinta a las planteadas por la modernidad, una posible vía para pensar en el otro mundo que no solo es posible sino que esta en marcha desde hace siglos, no es casualidad el llamado de las revoluciones contemporáneas a la renuncia al Estado y sus formas, es la emergencia de esas formas tradicionales de estar en el mundo, los siglos de prácticas disidentes que se vuelven casi invisibles por que no se pronuncian como respuestas absolutas sino particulares a los problemas cotidianos del poder, sin ser entidades encerradas una sola localidad, sino que se expanden no

mediante la masa sino de los colectivos unidos en conformidad, es justo “conformidad” entenderse en las diferencias uno de los elementos de la lucha conchera, “unión y conformidad” dice la alabanza.



Procurarnos 7 El canto hace nudos, todo lo cubre, dentro y fuera, viene de adentro desde la entraña y entra a todos. Cantar es cuidarnos. (Cerro de Culiacán, Cortázar, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

El movimiento y desplazamiento no es solo de los cuerpos como singularidad/individualidad, sino grupal/comunitario en tanto el traslado de una ciudad a otra para cumplir la “obligación” signada tanto la conquista como el compadrazgo y sus elementos de reciprocidad.

La danza también se puede llevar a cabo fuera de los atrios de templo como espacio sagrado, en tanto se danza en algunas localidades afuera de la casa de quienes colaboran proporcionando alimentos a la comunidad danzante. Una comunidad siempre móvil que construye en la acción su territorialidad, cruzada con la defensa del territorio ancestral.

Ser jefe implica tomar a su cuidado a quienes integran la danza, brindarles que comer, donde dormir, agua, durante la estancia de la ceremonia, los elementos para hacer la ofrenda, mantener las reliquias, organizar los trabajos de cada

una de esas tareas, no es solo bailar, ni decir que se sabe en qué consisten las enseñanzas, se habla poco, se trata de hacer, por ello la comunidad conchera es una cultura, sentirse con lxs otrxs, no solo pensarse, sentirse y para sentir hay que vivenciar, se tiene que estar para ser tocado, meter el cuerpo porque la realidad no es solo la palabra que la nombra. Como refería Carlos Lenkersdorf (1996) en la intersubjetividad en los tojolabales, también fundamento de los principios éticos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el pensar esta en el corazón, los lazos son dados por los sentimientos no por la razón y sin los lazos no hay comunidad, por eso es posible el mandar obedeciendo, por que en el pensar mucho se siente poco, ser jefe es tener a lxs otrxs en el corazón y estar en el corazón de los otrxs, eso hace el buen juicio,

“de ahí nace el respeto que reconoce la capacidad manifiesta de tener el juicio para intuir el sentir de todos y cada uno de los integrantes de la comunidad” (LENKERSDORF, Carlos; 1996 81)



Procurarnos 8 En el principio y fin viene la palabra, entregar la palabra no de lo que se desea sino lo que se es y se ha hecho. (Cortázar, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

Los círculos se cuidan de no ser rotos, las filas, los pasos, mantener condiciones para la existencia de la colectividad, por ello el sentido de procurar, encaminar, cuidar, pasan por la defensa mediante la atención y el resguardo, la construcción de líneas imaginarias y reales del dispositivo donde se hace visible algo que siempre esta, donde ese cuidar no se convierte en mantener de manera estática, sino continuar los movimientos, esta condición de preservar es fundamental en los planteamientos políticos de los pueblos originarios en su confrontación con la idea del Estado Nación, en donde la tradición y la preservación se acercan a la definición, lo estático, con ello a lo inerte.



Procurarnos 9 Nacer en la tradición, estar dentro de los espirales, los círculos, en el centro el futuro es una trama con el presente y el pasado (Querétaro, 2012, Archivo personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

La presencia de las mujeres que no danzan, la mujer del jefe, la jefa que no se ostenta como tal pero mediante el saber sentir a lxs otrxs constituye la memoria, el fuego que reúne y el respeto, donde la organización de los trabajos es complementaria, la reunión de lo múltiple, cuando Michel Hardt (2009) en el Sexto Viento de la Digna Rabia se plantea la pregunta de por que no es el amor un concepto político, también abre la posibilidad del amor político, más

allá de lo que denomina las cinco formas de corrupción del amor: aislarlo, hacerlo la continuación de lo uno, diferenciar el eros del ágape, la caridad, lo inmediato y espontáneo, se invisibiliza que el amor, como lazo comunitario es la reunión múltiple de lo múltiple fundamentado en la diferencia, la multiplicación de la diferencia, la construcción de encuentros en lo cotidiano en tanto generación de lo común, no como fusión sino colectivización, es entonces cuando la política se vuelve en una dimensión estético política.

3.2.4 Los nudos y espirales.

En la tradición de los pueblos originarios, el centro es un rumbo, donde se cruzan y reúnen los cuatro vientos, el arriba y el abajo, es una anudación. En este caso, hace lo común, cohesiona y da pertenencia. Procurarnos pasa por cuidar esos puntos de confluencia, y confluir es un seguir fluyendo, por eso a veces parecen remolinos, como los espirales que suben, bajan, se expanden y contraen, son centros que se mueven, se desplazan, eso construidos desde el procurarnos.



Nudos y espirales 1 conformidad entre las diferencias. (Milpa Alta, 2010, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya Glz)

Si bien el énfasis ha sido puesto en la figura circular, aquí proponemos el espiral y el nudo como elementos donde se signa el movimiento, lo que se despliega en artefactos y hacen carne los procesos sensibles, inicio y fin del propio movimiento, la sensibilidad es lo que origina, la motivación, el motor, el registro se sentirse afectado, es decir tener la afección, ser tocado, el proceso de crear culmina con la terminación de un objeto donde el trabajo colectivo se materializa, el fin de un esfuerzo, la liberación anímica de una tensión, la finalidad pasa por otra vez por la carne, por la sensación, se hace sensible, no es una abstracción.

En tanto raíz etimológica y línea de significación, nudo y circulo son palabras cercanas, utilizadas para hacer referencia a los procesos colectivos. Ana María Fernández (2006) Aquí serán referidos los centros como objetos donde se materializa el trabajo, este siempre es colectivo, son pues tanto las ofrendas, como las reliquias, es decir los artefactos. En tanto el trabajo es un hacer, este es no abstracto, la organización es visible no solo en la palabra sino en eso creado; mediante el cuidado de lo imperecedero y la repetición de lo fugaz, no se trata de generar innovación o vanguardia, sino poner en un objeto el entramado, el tejido.

Lo imperecedero, anuda, da continuidad, se trasmite y asigna lugares, así los estandartes, también llamados, arbolitos o pantlis en la tradición de la mexicanidad, tienen un carácter de reliquias, junto a las imágenes que se veneran, su resguardo, se trasmite de generación en generación e inviste a los guardianes de la tradición, se desplazan y dan cuenta de la pertenencia, es visible hacia el adentro de quienes son parte de una mesa, entre los semejantes aquellxs danzantes de otras mesas y al exterior, en tanto lleva la imagen venerada como los registros temporales y los lazos donde se signa el linaje. El carácter del movimiento que es tiempo es visible en tanto el tiempo transcurrido es un tiempo no vacío, sino lleno del trabajo que hace posible permanezca una tradición, un estandarte tiene contenido en tanto se mueve, se traslada de un lugar a otro llevando consigo una forma de estar y de hacer, una palabra. Así como en la velación se nombra a los ancestros, estos se vuelven letra en los estandartes. Por ello van al frente en la danza en su momento de ser una marcha, es decir cuando atraviesan los espacios públicos como

procesión, y están al centro en los círculos de la danza. Son centros visibles. Abren el camino, abren el tiempo para iniciar la ofrenda.



Nudos y espirales 2 Lo que se nombra, se porta y se comporta con ello. (Milpa Alta, 2010, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)

En este mismo sentido de los centros, es posible ubicar las conchas de armadillo, en sus múltiples dimensiones, tanto el aspecto histórico, como elemento introducido por las culturas europeas en tanto instrumento de cuerda, siendo signo de un mestizaje tanto en términos de tradiciones y sistemas de

creencias como de reconfiguración estética, pues el instrumento en tanto musical, genera un registro particular del ritmo, una unión entre los tambores y su fuerza, el corazón palpitante herencia de los ritos, que como dice la alabanza

“no morirán los cantos, no morirá la tradición, mientras suenen los tambores y repiquen en cada corazón”

Unidos a esa otra sonoridad más suave de las cuerdas, que en sí misma es una adaptación, si bien en algunos lugares la concha de armadillo es sustituida por una mandolina, la concha permanece y da nombre a la tradición conchera. Elemento de la memoria donde se crea un nuevo origen, el movimiento para dar continuidad con nuevas formas, una continuidad discontinua, no se desvincula del pasado anterior a la conquista, pero no deja de ser una forma nueva.

“bailo que bailo siempre bailare este nuevo ritmo que dibujare, es mi danza la esperanza, es bonanza y el fulgor. Soy danzante por amor, a mis ritos y a mi dios.”



Nudos y espirales 3 Capitán General Candelario Aguilar Álvarez anima conquistadora de los cuatrovientos (Querétaro, Archivo de la Familia Aguilar)

El elemento del nuevo ritmo, resulta significativo, da pista de la construcción de una forma nueva herencia, al conservar el carácter de esperanza, bonanza y

fulgor, le da un carácter de resistencia cultural como algo que es capaz de cambiar formas para permanecer, de introducir elementos que habrán de ser interpretados desde códigos particulares para darles un contenido en tanto trascendencia histórica. Se juega además el elemento del tiempo no solo mirando al origen, la tradición no como elementos que miran al pasado con nostalgia, sino que se cruzan en los tiempos.



Nudos y espirales 4 Ofrenda de cucharilla y alimentos;"chimal" "arco" (Querétaro, 2011, Archivo Personal, Fotógrafa Tanya G)

Las conchas de armadillo, al igual que el estandarte toma sentido de reliquia, al conservarse en el cuartel el instrumento del jefe cuando este deja de estar como tal para convertirse en “anima conquistadora de los cuatro vientos” es decir cuando deja de estar y queda el testimonio de su trabajo por preservar la tradición haciendo sus trabajos de conquista y compadrazgo. Poniéndose en juego también los afectos, los sentimientos que acompañan cada acción, no se trata solo de cumplir con el deber sino del amor como sentimiento colectivo.



Nudos y espirales 5 Velar, ofrecer el sueño, el cansancio, los cantos, la voz, cada uno de los trabajos al lado de la luz de las almas (Querétaro, 2013, Archivo Personal, fotógrafo Sebastián Trejo)

Las ofrendas, toman particularidad en función del lugar y la tradición, las ofrendas hechas durante las velaciones de las cuales se puede decir de su sentido religioso en tanto los simbolismos donde se empalma la representación del “santísimo sacramento” con el “padre sol” y se constituye como una santa forma, sin embargo, al observarlo, como un registro de lo sensible, es posible encontrar en ese hacer, un entramado de sensaciones, que no se piensan, se hacen, no se interpreta el sentido de la colectividad si no que este se pone de manifiesto. Hacer una ofrenda en el escenario que es en sí mismo un

homenaje, donde se van dejando las huellas de los que van transitando, donde se juntan los caminos singulares y colectivos, los de la historia y la memoria.



Nudos y espirales 6 Reliquias que portan la historia, donde se trama la memoria, en cada celebración llevar los nombres de quienes danzaron antes, recordar la resistencia la lucha para hoy poder estar (Querétaro, 2009, Archivo Personal, Fotógrafo Victor Hugo Sánchez)

Las ofrendas se hacen en los cuarteles entre los cantos, narrando la tradición y los sentidos, donde se está venciendo el cansancio, respirando incienso y copal, aroma de las flores, susurros de las conversaciones, se hacen entre dos o mas personas, donde se trata de un hacer juntxs en armonía, todxs con una misma finalidad donde cada singularidad hace posible un objeto, donde esta literalmente tejido el estar de todos, por que las flores, las varas, la cucharilla,

toda se va acomodando para quedar en un mismo objeto, dando vueltas en espiral o círculo, para que quede firme, donde todo se conjunta, por eso es artefacto donde lo humano es uno con lo histórico, lo contemporáneo, la naturaleza vista desde un sentido de agradecimiento.

Los materiales para la ofrenda no son solo materiales son los elementos donde se van engarzando los diferentes rasgos culturales, para hacer un trazo.



Nudos y espirales 7 El altar se construye en cada espacio, da sentido a las acciones, teje los tiempos y los trabajos (Querétaro, 2013, Archivo Personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

Esta forma de “tejer”, ir cruzando, hilando las memorias, donde nada es lineal es un elemento que también se porta en el traje tradicional, esos atuendos que llevan la técnica denominada “entresacado” donde las figuras son hechas con telas de distintos colores sobrepuestas, donde el dorado y el negro hacen las líneas de borde, las grecas y representaciones zoomórficas y florales de representación prehispánica se combinan con elementos sintéticos, donde las telas se sobre ponen, y se hacen mosaicos de colores.



Nudos y espirales 8 En lo singular los signos se incorporan, no es individual todo siempre es colectivo (Cortázar, 2012, Archivo Personal, Fotógrafo Sebastián Trejo)

Como singularidad un humano es el cruce de la finitud y el deseo de infinitud en tanto las ideas y sentimientos objetivados. Son esos signos, los que pueden por tanto ser el centro de la colectividad, al ser creados y signados desde la experiencia de lo común, del como si fuera una unidad, lo comunal expresado no solo en las palabras de cada sujeto, sino en esos cantos que son repetidos, que son llevados, siendo la repetición el lugar del sentido, la posibilidad de ser parte en ese sentido de comunalidad, propio de las culturas de los pueblos originarios, donde si bien a partir de la lengua el “yo” aparece como central, en los centros de la danza, esto es desplazado para ser un nosotros que reúne, vivos, muertos, hombre, mujeres, adultos, infantes, lo social y lo natural, donde las dicotomías se tejen para ser una misma cosa sin ser una mezcla si no una composición, siendo el sentido estético un ordenamiento no interpretado desde la razón ni desde el gusto por el objeto, sino el gusto por el proceso.

4.- Lo casi inútil y la experiencia sensible, aproximaciones a cultura y estética como categorías conceptuales.

Algunas palabras son una fuente de polisemias, se les traslada de un marco referencial a otro en tanto parecen tocarlo todo, tangencial o transversalmente según el lugar desde el cual se aproxime a ellas, se van tornando nichos del saber poder cuando campos disciplinarios las toman para si como sus objetos exclusivos, tal es el caso de cultura. Siendo diversas las perspectivas, autores, horizontes históricos, la producción escrita se torna como un sobreentendido, un marea, una torre de babel. Malinowski (1984:60) propone para un análisis científico, considerar lo funcional y lo institucional, entendiéndola como

“un compuesto integral de instituciones, en parte autónomas y en parte coordinadas. Esta constituida por una serie de principios tales como la comunidad de sangre a través de la descendencia; la contigüidad en el espacio, relacionada con la cooperación; las actividades especializadas; y el último pero no menos importante principio del uso del poder en la organización política. Cada cultura alcanza su plenitud y autosuficiencia por el hecho de satisfacer el conjunto de necesidades básicas, instrumentales e integrativas” (MALINOSWKI, Bronislaw; 1984: 60)

Podemos considerar esta definición como un lugar de análisis, que hace posible comprender que cultura no es un elemento aislado de otro conjunto de procesos y funciones sociales, cuando el concepto es entendido como experiencias concretas confundiendo la abstracción con los hechos, pareciera entonces que la cultura es solo una y uno un concepto para comprender instituciones organizando la vida de los hombres, creadas por ellos, en un horizonte integrador. Siendo esta una de las múltiples definiciones, habrá que tomar postura, y esto no otra cosa que decir donde se está, la perspectiva antecede a los conceptos particulares, es transversal a elementos históricos y epistémicos, algún criterio existe para ordenar las realidades, ante el riesgo de universalismo y relativismo, donde cultura se presenta como escenario de reflexión disciplinaria al mismo tiempo de ser sistema simbólico que nos habita. Se puede hacer una suspensión para analizar la realidad, dentro de la propuesta de la ecología de los saberes Boaventura De Sousa Santos (2009) en “Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social” no solo señala la sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias, sino al abordar al “conocimiento-como-

intervención-en-la-realidad” desprendiendo de ella la diferencia entre la objetividad analítica y la neutralidad ético-política, aborda la problemática de la contra epistemología, la necesidad de construir otras relaciones con el conocimiento y la realidad, desde un lugar geopolítico, en este documento la geopolítica será entendida como lo contaba El Viejo Antonio referido por el Subcomandante Insurgente Marcos (1994 - 2010) no desde los límites de terreno puestos por el Estado donde su geografía se presenta como la única, sino desde una geopolítica viva, habitada, situada, así cuando el Viejo Antonio se refería a los “extranjeros” era a los ajenos de corazón, es decir el *étranger* el extraño, quien viene de fuera, donde los adentro y afuera están dados por los límites imaginarios y simbólicos, por las formas de cosmo-ser, eso lo sabe la etimología y lo saben *lxs compas* del sur, la ecología de los saberes es esa apuesta de saber, de asumir los límites dados en nuestros conocimientos y eso es saber también nuestra ignorancia, nuestras múltiples formas de ignorancia, es tener la cultura no solo como algo allí estático para ser analizado, como una parte de la vida, como una esfera reducida a la lengua, las formas del “arte” las maneras de entretenimiento, es el horizonte para interpretar y movernos en el mundo, esos lugares que nos hacen visible o invisible el conocimiento y la ignorancia propia, esos límites internos y externos, aquello que obedece a reconocer lo diferente como diferente no como inferior o superior, la construcción discursiva y generadora de acción; si cultura se nos presenta como un horizonte para indagar en nuestras instituciones y sus funciones, no tendría por que significar que operamos la institución de la misma forma, tal vez solo tener en cuenta la existencia de un ordenamiento humano que ha trascendido el universo de la naturaleza.

Cuando Sigmund Freud construye el concepto de pulsión, trabaja bajo la premisa de que el ser humano es algo más que los instintos naturales, dejamos de alimentarnos solo para estar vivos, se abre un reducto del disfrute, un placer, en “Tótem y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y los neuróticos” (1913[1912-1913]) hace referencia a la prohibición, esta no es absoluta, se prohíbe un tiempo, un objeto, una forma, para abrir un campo de diversificación, por ello las pulsiones tienen meta más no objeto, las posibilidades de disfrute son tan múltiples como las prohibiciones, existe en términos de lo conceptual universal la categoría de prohibición, sin que esta

determine sobre que opera, ni la sanción. Es posible que la falta de distinción entre lo universal conceptual y lo local concreto, lleven a sentencias donde una formación cultural es más legítima que otra al ser comparados, no las categorías conceptuales si no las prácticas concretas.

Una línea de problematización sobre este punto es la distinción de civilización y cultura, propuesta por Enrique Dussel (2006) retomando un documento de Ricoeur retoma los sistemas de instrumentos trasladables y de continuidad incluso en términos de progreso, podrán ser entendidos como civilización, mientras los usos e interpretaciones de esos sistemas de instrumentos serán comprendidos como cultura, apelando a que no existe una historia universal compartida por el conjunto de pueblos y tradiciones, esta es una construcción posterior a la integración de los pueblos a sistemas tendientes a la universalidad y homogeneidad. Aunque pudiera parecer que la homogeneidad en el mundo es tema de la globalización podemos encontrar como esta ha sido categorizada de distintas formas a la luz de los momentos histórico políticos, Juan José Hernández Arregui (1957) en Buenos Aires se plantea el problema de la cultura desde su relación con el imperialismo, tratando de comprender si existía una hispanoamericana con intenciones de una emancipación en la Argentina; Antonio Gramsci aborda la pregunta por el arte y la cultura popular a decir de Justo Serna y Anaclét Pons (2011) en diversos fragmentos de los llamados “cuadernos de la cárcel” en su relación con el concepto de hegemonía.

Puede comprenderse cultura como un lugar de significación generadora de acciones concretas, desde una lectura marxista a la problemática de conceptualizar y delimitar el campo de la cultura, Echeverría (2001) lo hace desde el reconocimiento de la cultura en tanto dimensión transversal, en los diversos ámbitos de la vida, para estos fines la cultura será abordada como un ámbito no desarticulado ni especializado, una dimensión presente en la vida cotidiana sostiene los procesos de producción

“es la dimensión cultural de la existencia humana, en ese nivel “meta - funcional” de su comportamiento, en donde dicha existencia se afirma propiamente como tal.” (ECHEVERRÍA, Bolívar, 2001,19)

En las sociedades se construyen comportamientos que son “innecesarios” no regidos exclusivamente por lo pragmático, lo funcional, no directamente

relacionadas con la eficiencia, ha sido visible en los procesos mágicos de los pueblos fuera de la sociedad tecno científica, le han llamado magia, religión, fuera de esa diferencia entre las creencias y las ideas, pero la cultura en tanto dimensión no es solo eso que parece el lugar donde opera la magia y la creencia, en términos conceptuales la cultura abre en lo concreto la diversidad, esto ya lo había encontrado Levy-strauss (1949) al sostener que

“todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a una norma pertenece a la cultura y presenta atributos de lo relativo y lo particular” (LEVY – STRAUSS, Claude; 1949:41)

Desde el señalamiento al error de querer encontrar en lo natural las explicaciones de los procesos sociales o desde ese lugar encontrar la emergencia de las instituciones y la ley.

Aquí se expone de manera breve el sentido desde el cual será abordado cultura y el modo particular de articularlo con una conceptualización específica de estética, en la diferenciación de civilización y cultura.

Cultura será entendida como producción colectiva, imaginaria y simbólica, imaginaria en tanto elemento radical de lo posible aun por inventar, apelando a imaginación primera postulada por Castoriadis (1986) en “el descubrimiento de la imaginación”, simbólica por su carácter de representación poner significantes en ausencia de lo que se nombra, donde cada objeto, gesto, acción porta su significado y una cadena de otros significados y significantes puestos en juego trascendiendo el tiempo y el espacio, por ello están en ausencia; en tanto ponen en juego la historia de una colectividad será particular y específica a los grupos sociales, desplegando el modo en que los hombres organizados mediante sus instituciones hacen mundo, la manera en que la naturaleza es humanizada, la construcción del orden arbitrario pero común, donde cabe tanto la fuerza creativa, como el trabajo, la cultura aquí no estará sujeta a una división del trabajo y el disfrute, ambos serán entendidos como cultura, la naturaleza en su estar allí nos será negada, de ella solo se puede saber el lugar asignado, las leyes construidas, lo natural tal cual se presenta como el abismo, como la finitud, así la cultura en tanto trasmisión de ethos parecerá infinita en su proceso de reproducción creación, no así la naturaleza que en su nivel de lo singular hace efectiva la vivencia de finitud y en lo particular

colectivo pone de relieve el riesgo de quedarse perdido en la historia y las memorias.

De este modo cuando al compartir la experiencia de los talleres de dialogo cultural en “La comunalidad. Modo de vida en los pueblos indios” Juan José Rendón Monzón (2003) aborda cultura en tanto todo un conjunto integrado de elementos organizados, las formas de organización, de hacer política, de hablar, moverse, las formas de asignación de roles y la organización del tiempo, la cultura como un modo específico de ser, construido históricamente,

“en tanto sus manifestaciones están relacionadas con los diferentes aspectos de la vida en sociedad, entre los que se incluyen los de carácter económico, político, productivo y ceremonial” (RENDÓN MONZÓN, Juan José; 2003, 69)

Este concepto de cultura, presenta una objetividad analítica, no una neutralidad ético política, en tanto tiene como objetivo identificar “los lazos entre cultura y resistencia” partiendo de la premisa de que “ningún pueblo ha sido sumiso a la opresión” para lograr esa objetividad analítica se presente el modo de construcción y categorización del conocimiento, Rendón mediante los taller de dialogo cultural diferencia tres recursos culturales: fundamentales, secundarios y complementarios.

Si bien, tanto Echeverría (2001), Dussel (2006) y Rendón (2003) refieren cultura no delimitada a producciones vinculadas al arte o al uso del tiempo libre, entre las propuestas existen diferencias relevantes, la presentación del concepto dimensión cultural de Echeverría toma los procesos de producción técnica para dar cuenta de la presencia inmanente de la dimensión cultural en todo aspecto de la vida colectiva aun en los procesos de producción técnica más especializados, su categorización no incluye jerarquías a diferencia del planteamiento de Rendón, donde los modos de nombrar incluyen un pensamiento de verticalidad, el cual no se encuentra en el planteamiento de diferenciación de la producción de objetos y los lugares del sujeto en la dimensión cultural de Echeverría, la diferenciación no es presentada como elementos culturales sino en tanto tipos de objetos y no muestra jerarquización al identificar dos tipos de objetos prácticos, los de consumo inmediato y los que se constituyen como medios de producción. Aborda la cultura como forma de

comunicación por lo cual apela un esquema semiológico de identificación de seis funciones para hacer la aproximación a los objetos culturales.

Por su parte Elsa Cecilia Frost (1972) menciona lo que denomina tres actitudes frente a la problematización de la cultura para abrir la descripción, discusión y análisis de “las categorías de la cultura mexicana” donde la cultura es su relación con la naturaleza: como actividad natural al hombre, como negación/corrupción de lo natural y como negación/trascendencia. En torno a la diferenciación entre cultura objetiva y cultura subjetiva, ha de concluir que toda cultura

“consta de una técnica y de una concepción del mundo – concretizada en el derecho, la religión, la filosofía, el arte- dentro de la cual cobra sentido está técnica” (FROST, Elsa Cecilia;1972, 71)

Comparte junto a Echeverría (2001) y Dussel (2006), que abordar la problemática de la cultura como si fuera la “cultura universal” se presenta como una contradicción al planteamiento de la cultura como producto y productora de hombres, en tanto las obras del hombre son diversas y las formas tanto de técnica como de concepto son múltiples, es posible suponer un esquema conceptual general para problematizar, no así las categorías y lo que nos arrojan de claroscuros sobre la condición humana.

Las cuatro categorías construidas mediante la vivencia conchera: ancestros, movimiento, procurarnos y nudos. Son entendidos aquí como un modo de organizar el tiempo en tanto finitud e infinitud como elemento transversal ordenador de la colectividad, sean los jefes en ausencia /presencia en tanto animas conquistadoras, la repetición de las danzas, el cuidado y los símbolos que se transportan donde se abre la posibilidad de no la finitud no del sujeto concreto sino de la tradición; categorías que se corporizan, hacen cuerpo, se encarnan en el danzante sus cantos, alimentos, palabras, silencios, se incorporan lógicas del tiempo que trascienden el acto de la danza y la ceremonia, los elementos singulares de cada danzante abren la posibilidad del disfrute del sacrificio, algo de cada cual está en juego, cada vez, cuando en el movimiento estos son constantes, frenéticos, en un ritmo vertiginoso existe siempre la posibilidad de no volver a estar, no desaparecer, para quedar solo en la memoria si se han cumplido los trabajos, para luego desvanecerse y regresar a la quietud, donde pareciera como si no existieran, como si la

comunidad conchera y sus prácticas no hubieran estado nunca. Afuera se acaba la danza, adentro se inician los cantos y la entrega de la palabra, esos actos de silencio ante los otros son ordenamientos culturales, una forma de relacionarse también con los espacios, como nudos que articulan para volver a ser desbaratados. Lo comprendido por Malinowski (1984) como descendencia, aquí será entendido en tanto sentido de pertenencia, al modo del Viejo Antonio el modo de no sentirse ni ser percibido como extranjero, actualmente la formación conchera más que estar inscrita en un sistema de sangre está en función de compartir prácticas y sentidos, no así el sistema político de cargos fundamentado en cuidar a la conformidad, sin conformidad no hay tradición, es la conformidad un sentido, no solo el número de personas de diferentes grupos culturales o de tradición, sino el compartir los trabajos en armonía; estar conformes dentro de la forma articuladora de diferencias no de homogenidad. Aquí hemos abordado la cuestión de la cultura desde la perspectiva que la cultura es un cosmo ser, que para ser estudiada se comprende como una dimensión transversal a los diferentes aspectos colectivos de los grupos sociales, esta dimensión aquí es abordada como elemento articulador del trabajo y el disfrute, donde la acción transformadora de la naturaleza pasa por la sensación, es sentida y con ello tiene sentimiento y sentido para ser comprendida. La dimensión cultural desde una vertiente estética, distinguiendo lo estético de lo artístico, aquí no estética no refiere a la ciencia del arte, ni a la disertación de lo bello, el conocimiento estético tampoco habrá de ser entendido como menor o residual, será la estética una forma de registrar, categorizar, aprender y crear la realidad, generada de manera simultánea a otras formas de conocimiento posible como la ética, como la ciencia, será aquí entendida la estética como el detalle que articula las diversas funciones de la cultura, a decir de Mandoki (1994)

“por su etimología griega, la estética se refiere específicamente al sujeto de sensibilidad o percepción (aisth, percepción o sensibilidad y el sufijo tes, agente o sujeto) y no a una categoría particular de objetos”
(MANDOKI, Katya; 1994; 63)

Existe acuerdo en tanto la aparición de la palabra en el siglo XVIII por parte de Baumgarten, Raymond Bayer (1961) en “Historia de la Estética” lo trabaja como “reflexión acerca del arte” aun cuando refiere en la etimología “aisthesis” en tanto teoría de la sensibilidad, dedicando la introducción a la prehistoria

dando lugar a la necesidad humana de transformar la realidad para hacerla agradable, reconociendo que los valores estéticos no están aislados de los morales y políticos, poniendo en el origen del arte “la sensación, el recuerdo y el mimetismo”

Aborda Mandoki el problema desde la “sub-ob-jetividad” el cual le parece comparable con el concepto de “comunidades interpretativas”

“El “sentido”, nos dice Dewey, cubre una gama amplia de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensible, lo sentimental, junto con lo sensual. El sentido es, pues, en todos sus significados, la materia prima de la sensibilidad” (MANDOKI, Katya: 1994: 79)

La prosaica como complementario a la poética, no como contrapuesto, la primera se dirige a la vida cotidiana, retomo entonces que es la vida cotidiana, podemos llamarle vida cotidiana a ese hacer no analítico ni reflexivo, la tradición tendrá un carácter de cotidiano mediante la reiteración. En esos espirales del tiempo sagrado y el tiempo profano, los calendarios.

Entonces el objeto es leído por un sujeto constituido socialmente, es un singular no un individuo, siempre es una trama con una forma particular de concretar esos lazos colectivos, donde la vivencia genera un escenario donde el tiempo es parte de esa configuración del escenario, el tiempo no es homogéneo ni intercambiable, de la misma forma el espacio contiene y es contenido, la experiencia estética se da en un escenario en una fusión de horizontes donde ambos se ponen en juego, donde no dejan de ser singular y continúan el movimiento,

Desde la documentación de la vivencia particular de la danza de concheros, se ubicaron cuatro categorías entendidas estas como formas articuladoras de una vivencia total, que organiza los sentidos de lo legítimo y lo legítimo, donde a partir del hacer, y por tanto desde lo sensorial se construyen sensaciones, historicidades concretadas en sentimientos, desde lo cual se va generando un lugar de significación, de ordenamiento, donde cada uno de los estímulos visuales, olfativos, gustativos, que se registran como la fuerza, el cansancio, alegría, con elementos de una totalidad, la vivencia estética de la danza presentada como analizador de la dimensión cultural. En ese orden tanto ancestros, movimientos, procurarnos y nudos; integran una unidad, un dentro/fuera de las ceremonias concheras con sus ofrendas y sacrificios, un

amalgama técnico y simbólica donde radica un modo de ser, en tanto conchero y en tanto observador de la tradición.

Estos elementos dados desde la vida cotidiana, no enmarcados en la experiencia estética de las obras de arte, pueden ser entendidos desde la estética “prosaica” en Mandoki (1994) hace referencia a la aparición del término para la reflexión estética atribuida a Morson y Emerson, así como a los trabajos de Bajtín y Dewey, al dar cuenta de los límites de la “poética” esos lugares fronterizos entre “el arte y la vida” que es como ubicaba Bajtín al carnaval, se entenderá por prosaica como un modo de mirar estéticamente la vida que se vive. Se pone en juego para dar lectura tanto los significados, significantes como el universo referencial desde el cual a eso sensorial y emotivo se le otorga un sentido contruido en una matriz de singularidad-colectividad.

Desde afuera, en la fusión de los horizontes, donde la cultura conchera es una forma particular de la cultura mexicana, la primera puede ser presentada como un recorte, donde las categorías se despliegan desde un horizonte de sentido no tradicional, haciendo visible los modos de relación con los pueblos originarios, probablemente herencia del énfasis del siglo pasado por encontrar lo “auténticamente mexicano en lo prehispánico” al abordar las categorías para comprender “lo mexicano” Cecilia Frost (1972) presenta un par de puntualizaciones elementales que de tan “obvias” fácilmente son pasadas por alto, en primer lugar toda cultura en tanto proceso vivo no puede reclamar una “pureza” en los procesos históricos donde los pueblos se han ido encontrando, la diversidad de conocimientos técnicos, por otro lado el problema de la transculturación, ¿Qué ocurre en el encuentro de las formas culturales? Así aparecen categorías como criollo, colonial, mestizo, fusionado, matizado, sintético. En una forma de categorizar se encuentra la imitación como elemento común: criollo, sucursal, heredada, heterónoma, colonial, donde se despliegan el carácter de dependencia y reflejo, partiendo de la premisa en que una de las formaciones culturales es destruida colocando en el pasado los referentes de otra cultura que se presenta como dominante; lo que tendrán de común matizado, fusionado, de síntesis, mestizo, superpuesto, es el carácter de complejo y las gradaciones en la posible transculturación.

Cuando aparecen denominaciones como “danza primitiva” se hace énfasis en la catarsis, y la reiteración como técnica para lograr esa descarga emocional,

Adolfo Salazar (1949) parte de esa idea para hablar como en la danza el individuo socializa su emotividad mediante esa descarga, comparándola con el “aspecto del epiléptico” en la danza de concheros no está en el centro la descarga emocional con su carácter mágico, sino la colectividad concretada en lo singular, la ofrenda no está en la catarsis, esta aparece solo como vía posible no el fin último, los trabajos en el ritmo acompañado, continuado, tejido con el círculo espiral, siendo lo central el lazo social. Desde la mirada externa lo que está en juego es alcanzar el éxtasis, desde adentro es la permanencia, la continuidad, la frecuencia ondulatoria para no dejar de estar, siempre se está con lxs otrxs, los que ya no están, los que están y los que vendrán.

En tanto el movimiento se da cuenta en la procesión y el círculo/espiral, rasgos mencionados por Adolfo Salazar para caracterizar las danzas primitivas marcadas por “el sacrificio y ofrecimiento a las divinidades” aun cuando este carácter de sacrificio/ofrenda desaparezca, las formaciones continuarán aun con la aparición de las formaciones de pareja o los movimientos sueltos e individuales, con ello al diseño coreográfico se le ha otorgado en la danza un sentido a las formaciones, Winnearls (1973) les denomina “formaciones colectivas básicas” donde la procesión como “marcha en fila” contiene jerarquías individuales y propósito determinado, mientras el círculo diluye las jerarquías y lleva una respuesta mutua, círculos, espirales anudados.

Aquí no se comparte el adjetivo primitivo, para nombrar danza alguna, no existe progreso ni mejora, situaciones y horizontes histórico culturales con modelos ético y estéticos concretos, es el cruce de las miradas en torno a la danza, de tal suerte que la búsqueda de jerarquías fijas es un lugar para mirar la danza y su procesión, ocultando el movimiento continuo, la rotación de los cargos, la no especialización del trabajo y la conceptualización del mandato como guardián mediante el trabajo medido y sutil más que el de la visibilidad en la ostentación, la danza en un doble despliegue donde el sacrificio es festivo, la ofrenda pasa por el gusto, la satisfacción del deber cumplido. Aquí cabe la pregunta por las categorías complejas en torno a la cultura, ¿será la danza de concheros una expresión de la cultura europea matizada desde una reminiscencia prehispánica? ¿será una síntesis creativa de la multiplicidad de tradiciones? ¿o a la inversa de los templos, la cultura prehispánica quedo

superpuesta a los núcleos europeos luego de dos siglos de resistencia matizada?

En principio, ¿Cuál es el lugar de la mirada construida desde referentes de universalización? ¿Cómo problematizar el sacrificio sin imponer las interpretaciones y modelos teóricos? El camino ha sido mirar con más calma, con más detalle, darse el tiempo. Aquí se despliega esa mirada cruzada, la danza conchera no genera una comunidad territorial, su espacio es visible e invisible se crea cuando se hace la acción, el movimiento y el tejido genera el espacio sagrado, no está dado por hecho ni está cancelado en la vida diaria, no es una colectividad con la forma de lo que Elías Canetti (1960) le denominaba muta, esa forma caracterizada por que no puede crecer, no puede expandirse como una masa, donde todos se conocen y tienen intensos vínculos entre sí, unidos en esa acción de cazar, de alzarse, ya no hay mutas, esas formas de caza, guerra, lamentación y multiplicación, toman una dimensión distinta por que aunque no se hagan para el espectador, el espectador existe, el otro que observa sin ser parte de los códigos compartidos por quienes están inmersos en la acción, existe el que interroga desde la razón y busca en la palabra el sentido y la significación, existe el que anda en el tiempo de prisa y desde un modelo intenta comprender lo observado, lo vivido, desde lo aprendido de la hegemonía en torno a la danza y el sacrificio.

La experiencia estética se despliega en múltiples dimensiones, por mencionar dos, esta la del conchero y la del espectador, es posible ser espectador siendo conchero, no es automático danzar para estar dentro de la trama, el camino es largo y lento, es la vida. Aquí se presentan dos formas de comprender la mirada del extranjero a la danza conchera, “el mestizo que busca unidad” y “entre la medida y la voracidad”.

4.1 La mirada del mestizo que busca su origen y la unidad

En la danza como producto artístico, es posible problematizar tanto la imitación como la complejidad,

“El mundo que refleja la danza folklórica resulta idílico en la medida en que os entrega siempre “el lado bueno”, las costumbres “transmisibles” de sus regiones de origen. Ternura, belleza elemental, salud física y mental, destreza, elogio del trabajo” (DALLAL, Alberto; 1982:46)

La proyección escénica de un “pasado común” puede ser leído como un énfasis a lo que se identifique como ancestros como lo “bueno” el despliegue de la danza folclórica pone en un mismo orden tanto a las danzas “prehispánicas” como a las danzas generadas luego de la conquista, de un cuadro a otro se presentan las mismas características de nostalgia a diferentes “pasados” aun cuando estos no sean tal cosa y la temporalidad sea construida por el espectador desde sus referentes propios, así para quien no tiene una tradición conchera estos son vistos como piezas de museo en movimiento, interpretados simultáneamente como resistencia cultural, pasado idílico y sincretismo religioso.

En el horizonte histórico contemporáneo se ha hablado de la pérdida de referentes, desde hace tres décadas con lo denominado por Jean Francois Lyotard (1987) actitud posmoderna, se viene hablando del fin de los grandes meta relatos, sin embargo, la emergencia de un nuevo magma de sentido no es así como un salto, aunque se halla vislumbrado una nueva actitud en las obras, en la forma de la cultura occidental, donde todo puede ser intercambiable, en el abordaje de las categorías de la cultura mexicana, Frost (1972) en las categorías complejas ubicaba el mestizo, con todo lo peyorativo que puede tener el termino, como si existiera alguna cultura no “mezclada”, esta idea del mestizaje como una mezcla de lo que fue lo indígena y lo que fueron los españoles

“para este hombre flotante sin raíces, la única salvación está en la recuperación de lo indígena, lo único permanente que hay en su mundo, pues es el indio a diferencia del español, ha estado siempre aquí” (FROST, Elsa Cecilia; 1972; 190)

Desde este lugar se niega el movimiento de la tradición desde lo que no son de la misma, pero no anhelan, una búsqueda de imágenes de pureza, fuerza, una forma de reivindicación de un orden y paraíso perdido, la generación de narrativas que hacen emerger una vez más conceptos como “raza” y “nación” un cruce de diferentes modelos referenciales de la vida social, la crisis global de las instituciones modernas ha hecho posible una mirada romantica a la historia y a los pueblos, un buscar un orden natural corregir la perversión, como en el volver a mirar a los cielos y pedirle a los dioses que vengan a restaurar orden perdido. En un universo de desolación se espera encontrar un manto

místico y de pureza en la tradición, se niega la transculturación y se busca imitar lo que se ha perdido en la memoria, lo central no es el modelo si la necesidad de a búsqueda de la pureza, el ordenamiento, la jerarquización cultural, la negación de las historias, la imposibilidad de mirar la alteridad, pensar lo otro como extensión de lo mismo, lo moldeable a imagen y semejanza o un igual. Ya sea que se busque en la cultura de una Europa perdida provincial y anacrónica, o en una paraíso soñado del tiempo que ya no se es pero se conserva la tierra, aun cuando se ha vuelto terreno, querer llamarla Tierra con mayúscula como si eso logrará generar un nuevo universo total de significación.

Esta necesidad de pureza y origen, con todo el riesgo del fascismo implicado en esas formaciones que derivan en distinguir barbaros de civilizados, puede encontrarse en algunxs integrantes de la mexicanidad o en investigadores cansados de la “civilización occidental”, podemos encontrar la referencia de Jesús Carballo al danzante Manolo en la búsqueda de un sincretismo entre los concheros y los Krishna “no encontró a los danzantes adecuados: vegetariano, sobrios y de comportamiento decente” (Galovic, Jalena; 2002)

Podemos observar una tendencia a reproducir como formación de relación cultural la imitación del modelo colonial, la necesidad de encontrar el “origen verdadero” lo único, y así como se establecen relaciones de imitación entre el criollo y el español, la necesidad de asumir herederos mexicas, la nueva forma del imperialismo náhuatl, una forma de preservar el orden, la angustiosa mirada al caos, al respecto se retomaron el planteamiento de Adolfo Colombres

“la sociedad dominante, acaso preocupada por la desaparición de las grandes memorias colectivas que vertebran la vida social y su reemplazo por una memoria fragmentada sin unidad ni puentes firmes entre sí, parece buscar consuelo en el congelamiento de la cultura subalterna, como si sustraerla al cambio fuera preservarla (y preservarse) del cataclismo. Pero al congelar las formas, las malas prácticas del folklore quiebran los nexos con la vida, por que la vida- tal como decía Henri Focillon- es forma y la forma no es más que el modo en que acontece la vida. Si la forma, por otra parte, atrae a los significados, una forma museificada no puede capturar los significados flotantes del momento actual, sino los deshechos de la historia” (COLOMBRES, Adolfo; 2009: 177 - 178)

El problema desborda a la danza folclórica como danza de academia y presentación en escenarios contruidos con el fin contemplativo, teatros y

museos, el folclorismo como una actitud, donde la vida es fragmentaria, y cada elemento desintegrado fundamenta su hacer en un origen distinto, se genera ceremoniosidad en exceso para legitimar la forma, al demostrar entonces el espectador. Quienes abordan la comprensión de los movimientos antisistémicos encuentran que a finales del XX cuando se había declarado el fin de la historia surgió un actor social no considerado en ese entonces ni la derecha ni la izquierda, si acaso el anarquismo había tenido en cuenta la existencia de campesinos, pero el primero de enero de 1994, tzeltzales, tzotziles, choles, tojolobales, tomaron con las armas cinco cabeceras municipales en el Estado de Chiapas, y fue solo el comienzo de la emergencia del campesinado y los indígenas luchando por su autonomía, para no ser incluidos en los aquí hablar sobre la autonomía como categoría cultural, por tanto transversal en la generación propia de sentidos.

Abordando el mundo desde la perspectiva del magma de significaciones imaginarias sociales, el conjunto de las practicas cotidianas van dando la forma, cada cosa, cada detalle es en la cultura y solo puede ser comprendida desde ese lugar, entonces el hablar lengua náhuatl, regresar a los tambores de tronco, cambiarse el nombre inserto en un universo de educación racionalista, desde la medida el tiempo indiferenciado, el de la espectacularidad como valor de estatus, no deja de ser una reproducción de las formas de asimilación cultural, la atomización de la vida, la negación de la alteridad, cuando se ha instituido una forma.

Esto nos acerca al problema de los procesos y luchas autonómicas, como referentes de sentido articulador de las dimensiones técnica y estética, donde la emergencia de la reivindicación de las problemáticas culturales pasa por una problematización de referentes vinculados a la autodeterminación de los pueblos y sus formas de conocimiento, donde la vida desde su dimensión estética como articulación continua del mundo del trabajo y el disfrute, engarzan los elementos mágicos, políticos, económicos, en el trabajo de hacer vivible la vida, de hacer de la vida cotidiana espacio constante de repetición y descubrimiento, de posibilidades de generar referentes propios a la vida donde el ser es hacer, y en hacer están las búsquedas de construcción de referentes. La autonomía entonces no es solo una cuestión política, sino una constante creación de construir los nombres propios, de pensar desde la lengua propia,

observando que la relación de alteridad no es necesariamente una construcción de impureza en el mestizaje, ni de síntesis por que las culturas no se suman, menos aun de imitación, reconocer los nudos históricos donde ha emergido un nuevo orden por quienes conservan esa memoria es una reivindicación por la autodeterminación, por dejar de ser pensados como colonizados o mezclados. Lo que Nestor García Canclini (1989) llama la “reinención de lo popular” para dejar de estar marcado por el folclor nostálgico, que cancela el movimiento, ya advertía Colombres (2009) del riesgo de suponer que la condición subalterna es un rasgo identitario.

Comprender otras formas de categorías la realidad no es solo un ejercicio de describir una cultura, es la apuesta por abrir horizontes propios para trazar las rutas a las condiciones problematizar lo universal como no homogéneo, no estático, se vuelve un nudo entre lo estético, lo ético, lo epistémico. El resquebrajamiento del sistema mundo, posibilitando la visibilidad de lo que era invisible como algo vivo, mostrar los procesos de creación para abrir la posibilidad real de que otro mundo es posible, por que otros mundos cohabitan con este.

4.2 Entre la medida y la voracidad

Decíamos que la presentación de la danza folclórica posibilita hacer visibles formas relacionales entre los objetos culturales y un lugar para dar lectura a esos encuentros, el recorte de movimientos coreográficos y gesticulaciones para presentar una imagen nueva a los ojos del horizonte cultural posible, donde la espectacularidad cobra relevancia, estar hecho para ser visto, transitar de la mirada círculo/espiral donde todxs están implicadxs en ese trazo como semejantes, a la mirada del “extranjero” del que contiene referentes estéticos distintos para dar lugar a sus proyecciones y significaciones, donde el modelo que se imita permanece oculto, Dallal advertía

“danzas que originalmente se caracterizaron por su sencillez en el desarrollo del tiempo y en el manejo del espacio, como en la configuración del vestuario y de la ambientación, probablemente en el espectáculo folklórico y con el acento en pasos, mímicas, gestos y desplazamientos que en la danza original existían sólo de una manera muy leve” (DALLAL, Alberto; 1982:47)

La espectacularidad presenta un modo de modo de mirar la cultura, pero también una forma de configurar referentes para la vivencia, un modelo de ser y estar. Esa espectacularidad donde el ritmo en un transcurrir lento, reiterado, sencillo, cauteloso, discreto, generador de un sentido medido puede ser trastocado a la rapidez, la innovación, complejo, audaz, siendo entonces que los ritmos de estar vivo, el ser haciendo se presenten como una forma de devorar el espacio más que de construirlo, se pone en juego lo insaciable y ambicioso, la ostentación como valor central.

En la primer observación, desde una mirada que parte de los referentes producidos en otras realidades, se encuentra que las ceremonias en tanto rito han generado modelos de comprensión de la actividad, en “El hombre y lo sagrado” Roger Caillois () pone en el centro la trasgresión sagrada, donde mediante una vivencia estética donde el cuerpo se llena de sentidos que le llevan al exceso y la repetición se configura un modo de excepción que hace emerger el tiempo y el espacio sagrado, uno de los rasgos mencionados es que mediante este exceso los límites se rompen, las reglas sociales de convivencia operantes en el tiempo ordinario entran en suspensión en el tiempo del no tiempo, lo cual ha sido preparado desde un momento previo caracterizado por el ayuno.

Desde esta perspectiva el ritual es un resquebrajamiento para volver a instaurar el orden, sin embargo las experiencia concreta sistematizada de la comunidad conchera pone en relieve la emergencia de ordenamiento de convivencia donde se cruza la medida y la voracidad en tanto son simultáneas, el tiempo se agota y es irreplicable, la apertura del tiempo del no tiempo, donde lo que no se hace en ese instante es posible no vuelva a ocurrir jamás, la transgresión toma un carácter político cuando en el mismo orden social conviven diferentes formaciones culturales, donde las finalidades y los sentidos de las actividades son múltiples, y mientras afuera es un día de trabajo en el adentro de la danza el trabajo está consagrado a la tradición, es posible que por ello se proyecten a las formaciones culturales ajenas las ilusiones de los pueblos.

En la interrupción de la vida, lo sagrado aparece como ese lazo con lo infinito e inmortal, con el hambre insaciable, voraz por ser y estar, por tener un lugar

dentro de un universo lleno de limitaciones biológicas, económicas, sentimentales. Esa sensación de devorarlo todo, de incorporarlo todo, de estar abierto en un mundo irracional, donde vivxs y muertxs están todxs reunidxs, donde fusionarse con el mundo, por que el cuerpo llevado al extremo cansancio es capaz de continuar en movimiento, como una experiencia de atravesar lo imposible, de volar, y al mismo tiempo la necesidad de mantener un ritmo medurado que permita seguir estando, para seguir siendo con lxs otrxs que son el mismo, la ceremonia como acto colectivo y singular, donde cada cual vislumbra sus caminos, los que habrá de recorrer ahora si con medida por que se vuelven infinitos, no hay puntos de llegada más que la muerte, ya otrxs continuarán los trabajos. Esa sensación de lo inalcanzable, de lo insaciable muestra entonces la finitud propia del singular y del colectivo, no importa cuantas veces lo hagas, siempre habrá que volver a empezar, se corre siempre el riesgo de desaparecer, por ello los tiempos se organizan, y los ritmos, para continuar la marcha que podría ser al infinito.

Encontrarse con una cultura distinta abre el sentido voraz, de comprenderlo todo, significarlo todo, organizar el pasado y el presente, entre tanta inmensidad no hay forma de sentirse satisfecho, la voracidad entendida como un comer en exceso, un exceso que no satisface, pero no hace posible digerir, generador de residuos, de información no incorporada, de dejar de sentir, aproximarse a esa realidad caótica por la falta de referentes de su comprensión posibilita la lectura mística de cada gesto, para poner un orden mínimo en un desorden generalizado.

Si es que una experiencia en sí misma no genera conocimiento de la colectividad en la que se inserta es por qué se lee desde referentes ajenos, se hacen tropos, accidentes de interpretación, a falta de un universo referencial para buscar significantes, se utiliza el que está disponible, es común encontrar la búsqueda de la experiencia ceremonial en el uso de sustancias, o la sospecha de ingerencia de estimulantes para soportar el sacrificio, se ha convertido la voracidad una forma de llevar la vida, de darle orden donde todo indiferenciadamente debe ser incorporado, donde las dinámicas de universalidad donde todo cabe, donde la tolerancia se ha convertido en categoría de la cultura que sustituye el respeto a la diferencia, todo se puede

vivir al menos una vez y vivirlo al máximo, sin el compromiso de permanencia, ese que exige la medida de ir comprendiendo de a poco para irlo disfrutando.

5.- Conclusiones

Los documentos dedicados a la danza, excluyen en tanto historia universal de la danza aquellas expresiones no inscritas en la universalidad europea, las especificidades de pueblos y regiones se diluyen bajo la categoría “oriente” y “primitivo”; sobre América Latina es necesario acudir a documentos del orden histórico: crónicas, interpretación de códices, mitos, parece necesario escribir la historia de la danza en América Latina anterior a la llegada del Ballet a México; identificando este vacío de información es posible que en vinculación con Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, del Instituto Nacional de Bellas Artes, se pueda rastrear o generar una investigación sobre el tema, considerando la importancia de historicidad local-global como un horizonte significativo para acción de darle lugar a las prácticas dancísticas que han sido elementos de inspiración para montajes coreográficos de la danza contemporánea, así como una posible contribución a los estudios de la multi e interculturalidad mediante las expresiones artísticas.

La falta de claridad histórica no es exclusiva de la danza, más allá del ámbito de los historiadores y algunas áreas afines, este ámbito se presenta como un eje estático, donde algunos personajes o pueblos se presentan como protagonistas, invisibilizando las historias locales o regionales, siendo la memoria espacio de la oralidad y reivindicación de “los invisibilizados”, posible efecto de la perspectiva estática y lineal del tiempo como acumulado, donde lo maya y mexica al ser las culturas que más han sido estudiadas se vuelven referente para comprender la otredad, donde la categoría prehispánico, se vuelve monolítica, como si hubiese existido en una unidad u homogeneidad. La dificultad de comprender la actualidad de los pueblos originarios en tanto realidad viva, genera una ruptura donde el indígena majestuoso es aquel que ya no existe, se busca en los que antecedieron al encuentro con España el esplendor que no puede ser mirado en la resistencia de los indígenas contemporáneos, la postura de representar al indígena “como realmente era” apegado a mitos y códices, es una de las múltiples expresiones que conviven en la danza conchera.

La dificultad de entender lo múltiple no es exclusiva de la narrativa europea para entender la danza, podemos encontrarla en una discursiva donde se

busca la verdad, donde los elementos visuales identificar a los “verdaderos”, la noción de espectacularidad como prestigio, desplazando con frecuencia el honor, devoción, sacrificio, constancia, disciplina, permanencia. Al hacerse como un equivalente el baile y la danza, desinvistiendo de los sentidos éticos y formativos, donde es posible que el danzante se mueva como un bailarín, desplazando la tradición como sentido nuclear. Con ello el tiempo se vuelve este lineal, acumulable, dejando de lado la noción de tiempo donde toda la vida se entrega a la danza, porque nunca se llega a ser completo, ni perfecto, siempre se está aprendiendo en cada momento, en cada trabajo, siempre hay algo para dar gracias, para cuidar; decir que el danzante puede vivirse como bailarín es creer que el valor de la ofrenda está relacionado con el número de plumas en el penacho, con tener memorizado un deber ser de los pasos y estilos, desarticulándolo de la vida cotidiana.

Se retoma la propuesta conceptual de la institución imaginaria de la sociedad como parte del cuerpo teórico transdisciplinario para comprender la forma de una sociedad en su movimiento con prácticas, pensamientos y sensaciones que se transforman manteniendo una coherencia de significaciones, donde la institución no es algo estático y aun en su movimiento aporta elementos de unidad, donde todos los elementos están conectados mediante la transversalidad sin homogeneidad.

En cuanto al método, aproximarse como en un viaje, donde las notas, fotografía y videos, se construyen como forma de registro de la vida, donde ésta se concreta, se hace palpable, pretexto para recordar, lo finito y lo infinito se cruzan, en tanto repetición y singularidad, cabe lo innumerable en los actos en la lucha contra el olvido social, dar cuenta de lo no escrito, lo no dicho, el acto como receptáculo de la memoria desde la sensación, lo imaginario que no es solo palabras, razón, reflexión y voluntad, sino sensaciones, registros de la percepción y prácticas reiteradas sin argumento posible más allá del “porque así es y ha sido”.

El eje histórico como memoria identitaria en sus diversas interpretaciones del sentido de la tradición conchera, la práctica universo de lo cotidiano, se es lo que se hace, semejanzas que no son igualdades es lo que muestran las mesas concheras con sus lazos de reciprocidad y diferencia, la unidad monolítica no existe más que para quienes no pertenecen a la tradición.

Para la danza conchera la ciudad es su escenario, en un sentido más performativo que de representación, existe un carácter interpretativo de cada danzante, en su ofrenda desde diferentes relatos: manda religiosa católica, tradición para continuar los trabajos de los ancestros, para dar gracias o pedir a la Santa Cruz del Cerro del Sangremal, ser/estar en la colectividad; sin embargo la interpretación no es una representación, sino el punto de la totalidad donde el acto reordena el año, los días, los trabajos, los lazos socioafectivos. No se busca un significado en cada paso, en cada ritmo, un nombre que signifique, es una totalidad, los estandartes, caracoles, cantos, no como elementos aislados. Cruzar el centro de la ciudad del barrio de los indígenas al cerro sagrado pasando el barrio español, parar el tiempo de la producción y consumo, ponerse en pausa, no como agentes externos a esa realidad, no es una intervención donde se aparece un tercero que de principio estaba excluido, sino emerger como actor en el carácter de colectividad que parecer ausente en la vida diaria en las calles llenas de ruido y autos, aparecen los tambores, los aromas del copal, fluye la danza.

El movimiento coreográfico, entendiendo que es figura dejando rastro de la forma, el carácter deja indicios en la silueta: espiral casi circular, formación de columnas en los trazos ondulantes de la colectividad que no se cierra que se expande y contrae como corazón y sangre palpitante donde el cuerpo de la danza se hace visible, el cuerpo singular y el cuerpo social, el cuerpo histórico. Procurarnos el cuidado del otro que pasa por el uno, la colectividad como origen y finalidad, mantenerla en cada acto es una forma de cuidarse a sí mismo, sin centrar ese cuidado en el tabú y las prohibición que esto implica, sino en los modos relacionales, en el ofrendar, compartir, colaborar, desde el modo de formarse en la danza, alimentarse, hablarse, tener un nombre y un espacio.

Tener en el centro el nosotros, la mesa, hace que el lugar del jefe no sea de líder, sino cuidador, pone en el centro la resistencia física, mental, económica, del cuerpo social y el cuerpo físico, al margen de la modernidad porque su relato central no es el del progreso, la innovación, sino el pasado que es presente, que se teje como una puntada cada año, donde se clarifican los lazos y la constancia es fundamental, para no perderse, la noción de armonía y conformidad. Estas figuras se ubican como nudos, lugares donde no existe una

fusión pues no se pierde la singularidad pero son reordenadas en su contacto con la alteridad.

La pugna de la tradición frente al capitalismo que todo convierte en mercancía y espectáculo, las disputas racistas de nacionalismos, no están al margen del artefacto cultural analizado, donde se proyectan diversas interpretaciones, como la búsqueda de unidad, donde se busca un “origen” en la prolongación de lo prehispánico en la danza una formulación de identidad produciendo un nuevo olvido justificado con fines de superioridad cultural, buscando una alternativa a la cultura contemporánea mirando el pasado, la danza conchera chichimeca se ubica como una tradición viva que se transforma, manteniéndose al margen de los fines del poder civil, con una inscripción de la ley autónoma que no pasa por el reconocimiento de las autoridades civil para su existencia, con una convivencia paralela a la iglesia católica, una distancia prudente de sus representantes, donde los humanos, van de paso, no son perdurables, no conocen por que migran, la cultura no es una sola. Por ello no se puede conocer todo, ni dictar un deber ser estático, en la repetición de la tradición, se encuentran modificaciones el mundo cambia no porque se busque innovar, sino justo cambios para permanecer, para diferenciar lo importante de lo contingente. Prescindir del alcohol y el sexo en la fiesta en la Mesa del Capitán General Candelario Aguilar no por una prohibición de una cosa o la otra, sino para marcar un tiempo de entrega, de estar completamente donde se dice estar, para juntar razón, corazón, palabra, cuerpo, donde se llenan los sentidos como registros sensoriales para generar otro sentido, un significado y sus tramas de significantes. El peso de la finitud se hace presente en la duda de nuestra existencia y su posible trascendencia, cuando lo innecesario se vuelve necesario, la voracidad, apetito insaciable, forma de aproximarse a una formación cultural que aunque territorialmente esté cercana tiene una distancia en cuanto a la vida y sus instituciones, ya con el tiempo la medida, el ir con calma empieza a aparecer; ese transitar que algunos ubican en el adolescente para llegar a la adultez, a la vejez y su posible serenidad, una comprensión del tiempo con paciencia, donde el tiempo no solo pasa, es donde pasan las sensaciones y la acción de significar, de dar sentido.

La permanencia de la tradición al margen del Estado y la dependencia económica que este genera a lo que denomina “vulnerable” o “en riesgo” ha

permitido hacer patente la posibilidad de la autogestión en cuanto lo referente a lo organizativo, lo político y económico.

Es posible que la danza, en su dificultad de abordaje, su carácter de efímero, pueda ser una manera de comprender la cultura desde el orden de lo prosaico en su estética, sin el halo del artista, sin la relevancia de la sacralidad, eso podrá ser tema de otra indagación, de pensar la masa y sus afectos en el baile “slam” cada vez más dedicado a golpear al otro que a acariciarse resbalándose en el cuerpo social, en el regatton y otros estilos cada vez más limitados a la sexuación donde los sentimientos, sensaciones se van reduciendo a funciones cada vez más biológicas y pragmáticas.

6.- Bibliografía

ADORNO, THEODOR W. y HORKHEIMER, MAX (1944) "DIALÉCTICA DE LA ILUTRACIÓ" en Obras Completas 3, trad. Joaquín Chamorro Mielke, edición de bolsillo de Editorial Akal, 2007, Madrid, España.

ANONIMO (1701 – 1703) "POPOL VUH. Libro sagrado de los mayas - quiche" proyecto de Luis Rutiaga, traducción de Adrián Recinos 1947, publicada en el Fondo de Cultura Económica, Editorial Tomo, 2da edición, 2005, México D. F.

ANONIMO B (1524 - 1918) "VISION DE LOS VENCIDOS. Relaciones indígenas de la conquista" introducción, selección y notas de Miguel León – Portilla, Versión de textos nahuas Ángel María Garibay K. y Miguel León – Portilla, ilustraciones de los códices Alberto Beltrán, Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, ediciones de la Biblioteca del Estudiante Universitario, primera edición 1959, segunda reimpresión de la vigésima novena edición 2009, México D. F.

ARVIZU VALENCIA, Antonio (2003) "PREELIMINARES PARA UNA ESTÉTICA DE LA DANZA (elementos hacia una filosofía de la danza moderna)" tesis para obtener el grado de maestro en arte: estudios de arte moderno y contemporáneo, Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes, Querétaro, 2003.

ARIES, Philipe y DUBY, George (1991) "HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA" editorial Taurus, Argentina, 1991

AVALOS DE LA VEGA, Martha Guadalupe (2003) "Danza de concheros, México" en México, Orgullo de Identidad Tradicional, organo informativo del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, A. C. México d. F. 2003.

BARCENAS CASAS, Juan José. (2007) "FOLKLORE Y RELIGIÓN EN QUERÉTARO. EL CASO DE LA DANZA CONCHERA - CHCHIMECA" en "Revista Diversidad." Universidad de Panamá. Instituto de Tradiciones Étnicas y Culturales, 2007, volumen 1, numero 1.

BAYER, Raymond (1961) "HISTORIA DE LA ESTÉTICA" Fondo de Cultura económica, primera edición al español 1965, decima reimpresión 2005, México.

BENJAMIN, Walter (1927-1940) "EL LIBRO DE LOS PASAJES" Edición de Rolf Riedemann, traducción de Luis Fernández Castañeda, Ediciones Akal 2009, Madrid, España.

BENAJMIN, Walter (1940) "ENSAYOS ESCOGIDOS" Traducción del alemán H. A. Murena, primera edición en México 1999, Ediciones Coyoacan, México.

BOTH, Arnd Adje (2008) "LA MÚSICA PREHISPÁNICA SONIDOS RITUALES A LO LARGO DE LA HISTORIA" en Revista Arqueología Mexicana, volumen XVI Numero 94, editorial Raices, México, D. F. 2008

CAILLOIS, Roger (1939) "EL HOMBRE Y LO SAGRADO" primera edición en español 1942, traducción traducción Juan José Modenchina, editado por el Fondo de Cultura Económica de España, 2009, edición 70 aniversario FCE.

CANNETI, Elías (1960) "MASA Y PODER" ediciones Debolsillo Contemporánea, traducción de Juan José del Solar 2002, primera edición con esa portada, México, D. F. 2009.

CASO, Alfonso (1953) "EL PUEBLO DEL SOL" Fondo de Cultura Económica, colección popular, tercera edición (lecturas mexicanas) novena reimpresión 1989, México D. F.

CASTORIADIS, Cornelius (1986) "LAS ENCRUCIJADAS DEL LABERINTO. SEGUNDA PARTE: LOS DOMINIOS DEL HOMBRE" editorial Gedisa, Madrid, España.

CASTORIADIS, Cornelius (1964 - 1995) "CIUDADANOS SIN BRUJULA" compilación de artículos a cargo de Julián Meza, ediciones Coyoacan, segunda edición, México, D. F. 2002

CASTORIADIS, Cornelius (1987 - 1989) "EL MUNDO FRAGMENTADO" traducción de Roxana Páez, Terramar ediciones, colección Caronte Filosofía, 1ra edición, La Plata, Argentina, 2008

CISNEROS VELÁZQUEZ, María Elena (1999) "LAS DANZAS DE CONCHEROS EN QUERÉTARO: CHICHIMECAS Y AZTECAS" en Testimonio de la Tradición El Heraldo de Navidad, 1999, Querétaro.

CLAVIJERO, Francisco Javier (1870) "HISTORIA ANTIGUA DE MEXICO" Editorial Porrúa, colección sepan cuantos, México, 1982

CLIFFORD, James (1997) "ITINERARIOS TRANSCULTURALES" Editorial Gedisa, Barcelona. Primera edición 1999.

CRUZ, Sagrario, MARTINEZ; Alfredo, SANTIAGO, Angélica (1990) "EL CARNAVAL EN EL COYOLILLO, LOS NEGROS DISFRAZADOS" en México Indígena, México, Instituto Nacional Indigenista/ Centro de Investigación Cultural y Científica, A. C. No. 10 Julio,

COLOMBRES, Adolfo (2009) "TEORÍA DE CULTURA Y EL ARTE POPULAR. UNA VISIÓN CRÍTICA" Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primera edición, México D. F.

CORZO, Alejandro C (1999) "CHIAPAS VOCES DESDE LA DANZA" Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes Chiapas, Tuxtla Gutierrez, Chiapas, 1999.

DALLAL, Alberto (1982) "EL "DANCING" MEXICANO". Editorial Oasis. Colección Biblioteca de las decisiones, primera edición 1982; México D. F.

DALLAL, Alberto (1994) "La danza en México en el siglo XX" Documentación de Alberto Dallal y Elizabeth Fuentes; Consejo Nacional Para La Cultura y las Artes, México, D. F. 1994

D'ANGELO, Ana C. (2008) "DE CIUDAD DE DIOS A LA ISLA MACIEL. ¿la fotografía como medio de ascenso social? El caso de Julián: entre el documentalismo y la autorepresentación" en Revista Chilena de Antropología Visual, número 11, Santiago, junio 2008.

DE LAS CASAS, Bartolome (1552) "Historia de la destrucción de las indias" Editorial Porrúa,

DE VELASCO RIVERO, Pedro J. (1983) "DANZA O MORIR. RELIGION Y RESISTENCIA A LA DOMINACIÓN EN LA CULTURA TARAHUMARA" Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Universidad Iberoamericana Puebla, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Complejo Asistencial Clínica Santa Teresita AC CASTAC, México, Tercera edición, 2006.

DOR, Joel (1994) "INTRODUCCIÓN A LA LECTURA DE LACAN. EL INCONSCIENTE ESTRUCTURADO COMO LENGUAJE EN PSICOANÁLISIS" Editorial Gedisa

DUSSEL; Enrique (2006) "FILOSOFIA DE LA CULTURA Y LA LIBERACIÓN. Ensayos" colección Pensamiento Propio. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México, D. F. Primera Edición 2006.

DUTT, Carsten (1993) "Hermeneutica, estética, filosofía práctica" editorial Tecnos, 1998, Madrid, España.

ECHEVERRIA, Bolívar (2001) "DEFINICIÓN DE LA CULTURA" Fondo de Cultura Económica y Editoria Ítaca.

ESCOBAR LEDESMA, Agustín (2003) "QUERETARO, CRÓNICAS DEL BUEN DECIR" Viterbo Editorial, grupo editorial Inova, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Comisión Estatal de Derechos Humanos en Querétaro, Facultad de Filosofía, Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro, México, 2003.

ESCOTO PATIÑO, Manuel (2008) "LOS CONCHEROS, LA OTRA REALIDAD" Unidad Regional de Culturas Populares en Querétaro, Club de Leones internacional, Notaría Publica 31, Instituto Queretano para la cultura y las artes, segunda edición, Querétaro, México, 2008.

FERNANDEZ, Ana María (2006) "EL CAMPO GRUPAL. Notas para una genealogía" editorial Nueva Visión, Buenos Aires,

FERNADEZ CHRISTLIEB, Pablo (1999) "LA AFECTIVIDAD COLECTIVA" Editorial Taurus, primera edición, México.

FERNADEZ CHRISTLIEB, Pablo (2001) "EL LENGUAJE VERSION CALLADA" en GONZÁLEZ PEREZ, Marco Antonio y MENDOZA GARCIA, Jorge (compiladores) "SIGNIFICADOS COLECTIVOS: PROCESOS Y REFLEXIONES TEÓRICAS" editado por el Tecnológico de Monterrey Campus Estado de México, Cuadernos del Centro Interdisciplinario de investigación en Administración y Ciencias Sociales, primera edición, México, 2001.

FERREIRO PEREZ, Alejandra (2010) "DE LA PRACTICA DOCENTE A LA PRACTICA EUCATIVA. UNA PERSPECTIVA ESTETICA" ponencia presentada en el Congreso Nacional de Investigación educativa, disponible en http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at14/PR_E1178591829.pdf consultado en 2011.

FÉLIX ZAVALA, José (1988) "LA TRADICION" 7ma edición noviembre de 2008, Querétaro, México, 2008.

FLORES MAGON, Ricardo (1910-1922) "Antología" Compilación e introducción de Aguirre Beltrán, Gonzalo, Colección Biblioteca del Estudiante Universitario, editorial Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, primera edición 1970

- FREUD, Sigmund (1913[1912-1913]) "TOTEM Y TABU. ALGUNAS CONCORDANCIAS EN LA VIDA ANIMICA DE LOS SALVAJES Y LOS NEURÓTICOS" en OBRAS COMPLETAS Volumen XIII "Tótem y Tabú y otras obras (1913-1914)" Editorial Amorrurtu, Buenos Aires/Madrid, 1979
- FROST, Elsa Cecilia (1972) "LAS CATEGORIAS DE LA CULTURA MEXICANA" Biblioteca de Bolsillo, Fondo de Cultura Económica, cuarta edición, 2009, México.
- FOUCAULT, Michel (1975) "VIGILAR Y CASTIGAR. EL NACIMIENTO DE LAS PRISIONES" traducción Aurelio Garzón Del Camino. Editorial siglo XXI, Madrid 2009.
- FOUREZ; Gerard (1994) "LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO CIENTIFICO. FILOSOFIA Y ÉTICA DE LA CIENCIA" Narcea Ediciones, 1994.
- GADAMER, Hans – Georg (1977) "VERDAD Y METODO" trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 2007.
- GALEANO, Eduardo (2009) "MEMORIAS DEL FUEGO. I. LOS NACIMIENTOS" Siglo XXI Editores, México, 2009.
- GALOVIC, Jalena (2002) "LOS GRUPOS MISTICO – ESPIRITUALES DE LA ACTUALIDAD" parte II, Plaza y Valdez Editores. Mexico D. F., 2002
- GARCIA CANCLINI, Nestor (1989) "CULTURAS HÍBRIDAS. ESTRATEGIAS PARA ENTRAR Y SALIR DE LA MODERNIDAD" Ediciones DeBolsillo, primera edición 2009, México.
- GIRARD, Rene (1972) "LA VIOLENCIA Y LO SAGRADO" traducción de Joaquín Jordá, Editorial Anagrama, cuarta edición, Barcelona, Octubre de 2005.
- GONZALEZ GONZALEZ, Anahuac (2004) "ESTUDIO ETNOCOREOGRAFICO: LA DANZA DE LOS CONCHEROS EN EL CONTEXTO DEL NUEVO MILENIO" tesis para obtener el grado de Licenciada en Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.
- GONZALEZ ORTIZ, Felipe (2012) "MEGALÓPOLI Y CULTURA. DEL RITUAL INDIGENA AL PERFORMANCE URBANO" editorial Miguel Angel Porrua, Serie Estudios Urbanos, Universidad Autónoma del Estado de México, Primera edición, 2012.
- GONZALEZ TORRES, Yolotl (1985) "EL SACRIFICIO HUMANO ENTRE LOS MEXICAS" Sección de obras de Antropología, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México D. F., 1994.
- GONZALEZ TORRES, Yolotl (2005) "DANZA TU PALABRA. LA DANZA DE LOS CONCHEROS" Coedición Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, A. C. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés, S. A. de C. V. primera edición 2005, México, D. F.
- GRAMSCI, Antonio (1929-1937) "¿QUE ES CULTURA POPULAR?" editores Justo Serna y Anacleto Pons, Universidad de Valencia, España, 2011,
- GUERRERO ARIAS, Patricio (2010) "CORRAZONAR. Una antropología comprometida con la vida " editorial Abya Yala Universidad Politécnica Salesiana, primera edición, Quito, Ecuador, 2010.

HARDT; Michael (2009) "Palabras de Michel Hardt" en "sexto viento: una otra digna rabia" 05 de enero de 2009, durante el Festival Internacional de la Digna Rabia, disponible en <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2009/01/05/sextoviento-una-otra-digna-rabia/> consultado en febrero de 2009.

HERNANDEZ, María del Carmen comp, GRANEL PEREZ, María Caridad editora; (1985) "HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA"; ministerio de cultura, editorial Pueblo y educación, La Habana, Cuba, 1985

HERNANDEZ ARREGUI, Juan José (1957) "IMPERIALISMO Y CULTURA" Biblioteca del Pensamiento Nacional, Peña Lillo Ediciones Continente, Buenos Aires, 2005

HERRERA, Julio (coordinador) (2002) "CINCO DECADAS DE INVESTIGACIÓN SOBRE MUSICA Y DANZAS INDIGENAS "Instituto Nacional indigenista, Volumen 1, México, 2002,

HUSSERL, Edmund (1935) "LA CRISIS DE LAS CIENCIAS EUROPEAS Y LA FENOMENOLOGIA TRASCENDENTAL" editorial Crítica, trad. Jacobo Muñoz y Salvador Mas, 1991 trad. Castellana, Barcelona, España.

JAUREGUI, Jesús (2002) "LA SERPIENTE EMPLINADA ENTRE LOS CORAS Y HUICHOLAS" en Revista Arqueología Mexicana, volumen IX Numero 53, editorial Raíces, México, D. F. 2002

JOHANSSON, Patrick (1993) "LA PALABRA DE LOS AZTECAS" colección linterna mágica, numero 22, editorial Trillas, primera edición, México, 1993.

LARA LOPEZ, Emilio Luis (2005) "LA FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO HISTÓRICO – ARTISTICO Y ETNOGRAFICO: UNA EPISTEMOLOGÍA" EN Revista de antropología experimental No. 5 Texto 10, 2005, Universidad de Jaén, España, disponible electrónicamente en <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>

LENKERSDORF, Carlos (1996) "LOS HOMBRES VERDADEROS. VOCES Y TESTIMONIOS TOJOLABALES" Siglo veintiuno editores, quinta edición 2008, México.

LEON CEDEÑO, Alejandra Astrid (2010) "Danzado la psicología Social Comunitaria. Revisitando la Investigación Acción Participativa a partir de un curso de danza en una asociación cultural de barrio" en Athenea Digital, Num 17, marzo, 2010, pp 255 – 270, Universidad Autónoma de Barcelona, disponible en Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=53712938016>

LEON PORTILLA, Miguel (1959) "La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista" Universidad Nacional Autónoma de México, segunda reimpresión de la vigésima novena edición 2009, México, D. F.

LEVY – STRAUSS, Claude (1949) "LAS ESTRUCTURAS ELEMENTALES DEL PARENTESCO" traducción de Marie Therese Cevasco, Editorial Paídos, 1991, Barcelona.

LYOTARD, Jean Francois, (1987) "LA CONDICION POSMODERNA. INFORME SOBRE EL SABER" traducción Mariano Antolín Rato, Editions de Miniut, Ediciones Cátedra, segunda edición 1991, Argentina.

- LOPEZ AUSTIN, Alfredo (1998) "LOS RITOS UN JUEGO DE DEFINICIONES" en Revista Arqueología Mexicana, Volumen VI No.34 "Ritos del México Prehispánico" Noviembre – diciembre de 1998 pp. 4 -17, Editorial Raíces, México,
- LOURAU, Rene (1973) "ANALISIS INSTITUCIONAL Y CUESTION POLITICA" en "ANALISIS INSTITUCIONAL Y SOCIOANALISIS" editorial Nueva Imagen. Argentina.
- LOURAU, Rene (1987) "EL ESTADO INCONCIENTE" Editorial Terramar, colección Caronte, Buenos Aires, Argentina, 2009,
- MALINOWSKI, Bronislaw (1984) "UNA TEORIA CIENTIFICA DE LA CULTURA" SARPE, consultado en versión electrónica disponible en <http://naturalezaculturaypoder.files.wordpress.com/2014/01/malinowski-1984.pdf>
- MANDOKI, Katya (1994) "PROSAICA. Introducción a la estética de lo cotidiano" Editorial Grijalbo, 1994, México D. F.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2008) "LAS DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS Y DE LA CONQUISTA" en Revista Arqueología Mexicana, volumen XVI Numero 94, editorial Raices, México, D. F. 2008
- MARQUEZ ESPINOSA, Esau (s/f) "GENEALOGÍA DE LAS MESAS DE CONCHEROS DE LOS AGUALR A PARTIR DEL COMPADRE ATILANO" http://mx.geocities.com/escuela_de_historia/textos/ensayos/genealogía_de_las_masas_de_los_concheros.htm consultado en junio de 2005
- MARTINEZ DE LA ROSA, Alejandro (s/f) "El sureste de Guanajuato a través de su danza tradicional. Una región multicultural" en RUIZ RUEDA, Héctor, KORSBAEK, Leif, CONTRERAS SOTO, Ricardo "Diversidad Cultural, identidades y territorio: adscripción y recreación" consultado en <http://www.eumed.net/libros/2012a/1149/1149.pdf>
- MENDOZA, Jorge (2001) "MEMORIA COLECTIVA" en GONZÁLEZ PEREZ, Marco Antonio y MENDOZA GARCIA, Jorge (compiladores) "SIGNIFICADOS COLECTIVOS: PROCESOS Y REFLEXIONES TEÓRICAS" editado por el Tecnológico de Monterrey Campus Estado de México, Cuadernos del Centro Interdisciplinario de investigación en Administración y Ciencias Sociales, primera edición, México, 2001.
- MOTA PEREZ, Adriana Griselda (2003) "LA DANZA DE CONCHEROS EN QUERETARO" en México, Orgullo de Identidad Tradicional, Órgano informativo del Instituto de Investigación y Difusión de la Danza Mexicana, A. C. México d. F. 2003.
- MONTENEGRO MARTÍNEZ, Marisela, PUJOL TARRÉS, Joan (2003) "Conocimiento situado: Un forcejeo entre el relativismo construccionista y la necesidad de Fundamental la Acción" en Revista Interamericana de Psicología/Unteramerican Journal of Psychology – 2003, Num. 2 pp. 295 - 207
- NICOL, Eduardo (1961) "El problema de la Filosofía Hispánica" Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- PACHECO ANGELES, Gloria Angélica (2010) "EL BARRIO DE LA CRUZ. Narración de la señora Manuela Luna Retana, heredera de una tradición

ancestral” en Revista LOTERIA DE FIESTAS Y TRADICIONES, época 2, año 6, numero 9, octubre de 2010, Querétaro, México, 2010. En www.fiestaspatronalesqro.com.mx/revistas

PARGA, Pablo (2004) “PUEBLO VESTIDO DE NACIÓN. DANZA FOLCLORICA Y NACIONALISMO MEXICANO (1921 - 1939)” Consejo Nacional para la Cultura y las artes. Primera edición, México, 2004.

PEREZ MONTFORT, Ricardo (2005) “Reseña de Cuerpo vestido de nación. Danza folclórica y nacionalismo mexicano (1921 - 1939)” de Pablo Parga, en Revista Desacatos Sept. – dic. No. 019, Centro de investigación y estudios superiores en Antropología Social, Distrito Federal.

RABOTNIKOF, Nora (2005) “” en ECHEVERRIA, Bolivar (comp.) “LA MIRADA DEL ANGEL. SOBRE EL CONCEPTO DE HISTORIA DE WALTER BENJAMIN” Editorial Era, Primera edición, México D. F., 2005

RANGEL OTERO, Gregorio (1990) “LOS DANZANTES, TRADICIONES QUE PERDURA” en Revista Querétaro, Año VI, Numero 64, secc. Tradiciones, Querétaro, octubre 1990.

REGNER, Otto Friedrich (1962) “EL NUEVO LIBRO DEL BALLE” traducción por Gariela MONER, editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965

RENDÓN MONZÓN, Juan José (2003) “LA COMUNALIDAD. MODO DE VIDA EN LOS PUEBLOS INDIOS” Tomo I Consejo Nacional para La Cultura y las Artes, Culturas populares e Indígenas, México D. F.

ROCA, Lourdes (2004) “La imagen como fuente: una construcción de la Investigación social” en Revista Razón y Palabra, febrero – marzo 2004, numero 37 primera Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación disponible en <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n37/lroca.html>

SALAZAR, Adolfo, (1949) LA DANZA Y EL BALLE, Fondo de Cultura Económica, séptima reimpresión 1986

SÁNCHEZ BANDALA, Víctor Manuel (1990) “LOS CONCHEROS: RITO Y FIESTA” en Revista Querétaro, Año VI, Numero 64, secc. Tradiciones, Querétaro, octubre 1990.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1992) “INVITACIÓN A LA ESTÉTICA” primera edición de De Bolsillo 2007, México

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (1996) “CUESTIONES ESTÉTICAS Y ARTÍSTICAS CONTEMPORANEAS” segunda edición 2003, Fondo de Cultura Económica, México

SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA (2009) “UNA EPISTEMOLOGIA DEL SUR: LA REINVENCIÓN DEL CONOCIMIENTO Y LA EMANCIPACION SOCIAL” Siglo XXI Editores, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, segunda reimpresión 2011, Méico D. F.

SAUSSURE, Ferdinard (1980) “CURSO DE LINGÜÍSTICA GENERAL” editorial Fontamara, 10ma edición, México, 1996

SINTA, Abraham (2005) “LO CONSIDERAN COMO UN SIMPLE ESPECTACULO. ALGUNAS DANZAS NO PARTICIPARÁN EN EL FESTEJO

DEL 474 ANIVERSARIO” en Tribuna, Periódico semanal editado por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Autónoma de Querétaro, nota disponible en <http://www.uaq.mx/fcps/tribuna/331/soc02.htm>

SUBCOMANDANTE INSURGENTE MARCOS (1994 - 2010) "Relatos del Viejo Antonio" Ediciones Rebeldía 2011.

STRELCZENIA, Marisa (2001) "FOTOGRAFIA Y MEMORIA: LA ESCENA AUSENTE" ponencia presentada en las II Jornadas de Fotografía y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, Septiembre de 2001, publicada en CD – Rom disponible en <http://www.studium.iar.unicamp.br/20/ausencia/Strelczenia.pdf>

TIBOL, Raquel (1982) "PASOS DE LA DANZA MEXICANA" Textos de danza/5, Difusión cultural / UNAM Departamento de Danza, primera edición, México, D. F. 1982

TOURAINÉ, Alain (1992) "CRÍTICA DE LA MODERNIDAD" Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 2002, primera reimpression al español

UNAMUNO, Miguel de (1913) "EL SENTIMIENTO TRAGICO DE LA VIDA" editorial Porrúa, México D. F.

VEZ, Margarita Del (2004) "Conocimientos situados: reflexión sobre las geografías de la Geografía (Crónica de un viaje al 100 Congreso de la Association of American Geographers)" en Documents D'análisi geogràfica No. 45, 2005, pp. 131 – 138 disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1705491>

WINEARLS, Jane (1973) "LA DANZA MODERNA" Traducción de Guillermo COLOMBRE CASADÓ editorial Victor Lerú, Argentina, 1975

ZÁRATE MIGUEL, GUADALUPE (2010) "LA PROPIA MIRADA. FOTOGRAFÍAS DE INDIOS QUERETANOS" En Revista Signos Históricas, núm. 23, enero-junio, 2010, pp. 134-161, Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa, Distrito Federal, México, 2010

ZEMELMAN, Hugo (1989) "CRITICA EPISTEMOLÓGICA DE LOS INDICADORES" Editado por el Colegio de México, México, 1989

ZUÑIGA SÁNCHEZ, Aurora (1986) "DANZA DE LOS CONCHEROS O CONQUISTA" en en Testimonio de la Tradición El Heraldo de Navidad, 1999, Querétaro.

"LOS CONCHEROS" LOTERIA DE FIESTAS Y TRADICIONES, numero 4, publicación cuatrimestral gratuita de la coordinación y apoyo a fiestas patronales del Estado de Querétaro, Oficinas Museo de la Ciudad, Guerrero 27 norte, Centro Histórico, Qro. Qro. Editado por los talleres gráficos de Gobierno del Estado de Querétaro, se autoriza la reproducción de los artículos aquí publicados citando la fuente.

"INVITAN CONCHEROS AL PRESIDENTE MUNICIPAL A LA DEVELACIÓN DE PLACA DEL 50 ANIVERSARIO DE LA MESA REAL DE CONQUISTA" en BOLETIN 656/2010, miércoles 15 de septiembre de 2010, en Boletín de la Presidencia Municipal de Querétaro, disponible en <http://www.municipiodequeretaro.gob.mx/modules.php?name=News&file=article&sid=3305>