

*Cantares de ceremonia y toques de obligación en el rito actual de los
concheros*



70

Testimonio Musical de México



*Cantares de ceremonia y
toques de obligación en el rito actual de los
concheros*

Música

70

Testimonio Musical de México

*Cantares de ceremonia y
toques de obligación en el rito actual de los
concheros*

Gabriel Hernández Ramos
Coordinador

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Cantares de ceremonia y toques de obligación en el rito actual de los concheros
Testimonio Musical de México, 70

Primera edición, 2018

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Imagen de portada: *El camino del canto*, Alejandro Robles Pedroza, óleo sobre macopán, 2016

© Gabriel Hernández Ramos, Josué David Tapia Castillo, María Cristina Córdova Ugalde,
Fabián Frias Santillán, José Antonio Cruz Rodríguez, Isidro Jiménez Ramírez

D. R. © y ℗ 2018 Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Colonia Roma; 06700 Ciudad de México
sub_fomento.cncpbs@inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérpretes de piezas musicales,
así como los de otros documentos que aparecen en esta obra discográfica

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

ISBN: 978-607-539-129-8

Impreso y hecho en México

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 **INAH**

Índice

Presentación	11
Introducción	13
Sencillo homenaje a dos grandes generalas de Danza: su palabra	17
Los nuevos cantos concheros. El ensamble del resguardo	33
El canto y la alabanza como memoria, su resignificación e identidad en la danza	53
<i>In mexicayotl...</i> la aztequización, primera mexicanidad	77
Y la Palabra se hizo flor	113
Vamos siguiendo los pasos	149
Fuentes consultadas	173
Repertorio	177
Anexo	203

Agradecimientos

A todos los participantes “sin distinción ninguna”, como decía don Faustino Rodríguez Ávila.

1ª y 2ª sesiones:

Patricia Piñón Flores, Zislila Serrano López, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Juan Carlos Sánchez Aguilera, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo*, y Francisco Javier Natera Serrano.

Mesa del Dulce Nombre de Jesús de Tepetixpa: Ernesto Arce Rueda.

Mesa de San Miguel Nepantla: Agatónica Garnica García, Beatriz Inés García Cisneros, Etzan Garnica García, Gerónimo Garnica García, Huitzy Gabriel Garnica García y Paulino Garnica Miranda.

Mesa del Arcángel San Rafael: José Salvador Contreras Rosas.

Mesa del Santo Niño de Atocha y Virgen de San Juan: Rosa Elia Correa Grande y Marco Raúl Kammfer Álvarez.

Calpuli Tlapacoya: Nallely Cabrera Pares, Josué Tapia Castillo y Jonathan Emmanuel Tapia Castillo.

Grupo San Isidro Xochimilco: Érika Palomares Arrona, Diana Ontiveros Campero, Karina Ontiveros Campero y Francisco Aparicio Torres.

Mesa del Señor del Sacromonte: Yocelin Hilaji Hernández Lemus Xilonen, Ámber Zabdriel Hernández Lemus, Esperanza Rascón Córdova, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, María Eugenia Flores Márquez, Antonio Hernández Ramos y Gabriel Hernández Ramos.

Gudelia Ramos Ramírez, Ivonne Grettel Chávez Ortiz y Erandhi Flores Chávez.

3ª sesión:

Fabián Frías Santillán, *Apab'yan Tew*.

Mesa del Santo Niño de Atocha y Virgen de San Juan: Rosalba López, Macuilxóhuitl Ponce Boone y Alfredo Ponce Ramírez.

Corporación de Concheros de Ricardo Godínez, capitán Arturo Xolalpa de San Gregorio Atlapulco.

Mesa del Señor de la Resurrección: Rogelio Rosas Colín, Raúl Izcuahutli Marfnez Moreno.

Mesa de Santa María Huexoculco: Antolín Ríos Martínez.

Mesa de San Miguel Nepantla: Etzan Garnica García, Gerónimo Garnica García y Huitzy Gabriel Garnica García.

Mesa del Señor del Sacromonte: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, María Eugenia Flores Márquez, Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos, Claudia Hernández Morales, Aldair Hernández Morales y Alba Hernández Azócar.

4ª sesión:

Macuilxóhuitl Ponce Boone, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Huitzy Gabriel Garnica García, Édgar López Pérez, Ernesto Arce Rueda, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos.

Primero que nadie, como en toda ceremonia...

Gracias a Dios Dador de la Vida.

Al que es noche y viento.

Al creador de todas las cosas y el movimiento.

Al que nos hizo brotar sobre la Tierra.

Al que nos da lucidez y entendimiento.

Al que nos puso a tiempo en el lugar

y con las personas correctas.

Al que nos saca del fango y nos pone en un estrato.

Al que todo lo da y todo lo quita.

Después, a las ánimas de nuestros jefes y jefas,

a su legado, a su esfuerzo y devoción eterna.

Presentación

Tanto la tradición oral como las fuentes escritas coinciden en que la obra de Gabriel Hernández, capitán de la Mesa del Señor del Sacromonte en Amecameca, región de los volcanes, posee raíces comunicantes con la ancestral vertiente poética texcocana prehispánica, cuya figura prominente fue el legendario Nezahualcóyotl. Los autores de los textos de este fonograma plantean que el discurso y estilo de sus cantos así lo sugieren.

Los cantos en la tradición conchera son elementos primordiales transmisores de conocimientos y prácticas milenarias de muchos pueblos que han habitado México desde antaño. La narrativa de sus versos resguarda cosmovisiones que fusionan lo europeo y lo indiano; siempre ligada a la plegaria, al fervor, a la trascendencia, a la encrucijada de tiempos y espacios donde se ubica lo humano, imbricado en las fuerzas naturales negadas a la extinción, pues son cíclicas y perennes, y donde la filosofía de la vida-muerte-vida es el pulso de todo lo que existe.

Una filosofía que con el devenir se ha convertido en resistencia, cuyos paladines suelen ser los viejos guerreros aztecas sublimados en la danza, en la palabra, en la flor; ellos, como los concheros de hoy en día que aún habitan la casa del canto, el lugar de la primavera...

Cantares de ceremonia y toques de obligación en el rito actual de los concheros, fonograma número 70 de la colección Testimonio Musical de México, contiene 37 cantos de la tradición que transmite Gabriel Hernández, y que como tal, está abierta al cambio, a la propuesta de los recursos mnemotécnicos de los intérpretes, quienes respetan el estilo y la estructura, enriquecen y adornan los cantos con la palabra o el verso que ajusta, emergente, suplente, con la metáfora de la rima o de la idea, pero todo impregnado con el aroma de las flores y el sahumerio, con el sonido de las conchas, los ayoyotes, el huéhuetl y el teponaztle, voceros de un linaje poético, religioso y literario que ostentaron los antiguos pueblos amerindios, conquistados y conquistadores, perseverantes del legado encomendado.

Benjamín Muratalla
Julio de 2017

Introducción

Gabriel Hernández Ramos*

¿Por qué otro disco con cantos concheros, si ya existen varios ejemplos registrados en audio desde los años sesenta del siglo pasado hasta la actualidad? Una de las características primordiales de las organizaciones de danza es su dinamismo, así como su constante desarrollo, es un movimiento tradicional con mucha fuerza, que no descansa, que está siempre en búsqueda de nuevas conquistas. Se trata de una tradición devocional viva y en procesos de refundación y propagación. El canto, a la par de la danza y el trabajo nocturno de la flor, son las bases primordiales que la sustentan.

En las recientes décadas se ha evidenciado la apremiante necesidad de puntualizar cada paso del rito y es así que aparecen cantos nuevos que responden a esa necesidad. Se busca un mayor lazo con el pasado originario prehispánico. También (en diferentes estratos) se ha suavizado la anterior disciplina, en la

* Licenciado en Letras Latinoamericanas por la Universidad Autónoma del Estado de México. Capitán de la Mesa del Señor del Sacromonte.

cual sólo los jefes mayores hacían uso de la palabra ritual. Ahora se permite la palabra a todos, de ahí que todos pueden aportar su canto a su visión personal. El resultado es el auge de tantos compositores concheros contemporáneos.

Este disco contiene principalmente una muestra de los cantos introducidos a las organizaciones de danza del centro y en algunos casos de El Bajío mexicano. Es evidente que el repertorio de todos los grupos de concheros aumenta sin tregua. Las ceremonias han sobrepasado su ámbito meramente religioso debido a las tendencias mexicanistas cada vez más recurrentes en zonas arqueológicas y fechas históricas que enaltecen el pasado prehispánico; amarres de tilma, siembras de nombre, ceremonias de temazcal son algunas de ellas, las cuales requieren variedad temática acorde al rito. Aquí se reúne una muestra de tales propuestas con cantos nuevos que poco a poco van formando parte del repertorio ritual de las danzas.

Para presentar los ejemplos en este disco se convocó a creadores e intérpretes de varios grupos de concheros para registrar fuera de ceremonia sus propias creaciones y aquellos cantos que han ido popularizándose recientemente en la realización de las ceremonias. En la mayoría de los casos los autores llevan la primera voz y la concurrencia¹ acompaña con sus coros y musicalmente, tal como se haría en el ámbito ritual de las velaciones (cuando no fue posible contactar a los creadores, o en el caso de que éstos ya hubieran fallecido, alguien de la concurrencia tomó la primera voz, como hubiera sucedido en

¹ Entiéndase por concurrencia a todos aquellos asistentes a las sesiones de grabación que contestan a coro a la voz principal.

ceremonia). El tipo de grabación semeja lo que se conoce en el medio como “grabación en directo”. Las grabaciones fueron realizadas los días 8 y 9 de agosto de 2013 en el oratorio del Señor del Sacromonte en Amecameca, Estado de México; el 14 de agosto de 2015 en Tenango del Aire, en esa misma entidad, y el 19 de abril de 2016 en la Ciudad de México, en las instalaciones de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Este disco se hizo para dejar constancia de un determinado periodo de la creación de los cantos dentro de la danza. Ya que su dinamismo impide hacer un registro completo, se pretende un paréntesis temporal de cómo es que se introducen nuevos cantos a las organizaciones concheras. Siempre habrá nuevos cantos, pero muchos se pierden porque sólo son interpretados en alguna ocasión. Muy pocos son los que permanecen y se vuelven populares y hasta indispensables. Otros únicamente son interpretados por sus creadores y por los propios integrantes de su grupo. La intención inicial había sido abarcar las Mesas o grupos de la región alrededor de los volcanes, pero poco a poco el proyecto se extendió con el fin de incluir más voces y enriquecer el mosaico de tendencias, musicalizaciones y temáticas de los mismos cantos, con el único afán de ser plurales.

Nos disculpamos ante los danzantes interesados porque seguramente son más los ejemplos que han quedado fuera de esta antología que los registrados en este fonograma. Agradecemos a todos los participantes y consideramos su paciencia hasta la aparición del trabajo final. Tenemos la certeza de que no somos músicos profesionales, pero también de que este proyecto se ha realizado de todo corazón.

Se procuró en la mayoría de los casos presentar los cantos completos, pero esto no fue posible debido a la duración de algunos de ellos, por lo que en tales casos sólo se muestran fragmentos, pues la capacidad de almacenamiento de los discos impidió incluir todos.

En total fueron registrados unos 70 temas en cuatro sesiones, de los cuales aparecen poco más de 30. Los audios que lamentablemente quedaron fuera no tenían la calidad necesaria que permitiera apreciar la musicalidad de las piezas.

Para la transcripción se contó con los textos originales de los mismos creadores, por lo que se respetó la caligrafía propia en los casos de palabras en náhuatl. Es la misma situación de los ensayos sobre el fenómeno del nuevo canto, hay palabras escritas a la manera tradicional y otras como actualmente se usa en los medios mexicanistas y en la tradición de la danza, tal es el caso específico de la sustitución de la letra “c” por la “k”, por ejemplo se cambia calli, por kalli, casa; o súchitl, por xúchitl, flor, entre otros.

Sencillo homenaje a dos grandes generalas de Danza: su palabra¹

Gabriel Hernández Ramos

Generala Josefina García

Soy Josefina García, nací el 26 de febrero de 1924. Mi mamá estaba de arrimada con mi abuelita, mi papá tomaba mucho. Mi mamá se murió cuando yo nací, entonces me quedé con mi abuelita Felisa y con el abuelito Teófilo García. Tenía tres tíos, hermanos de mamá: Brígida, Alejandro y Antonio. En una riña del esposo de la tía Brígida con un tendero cayó la desgracia sobre los abuelitos, el tendero con un verduguillo le sacó las tripas a la abuelita y le cortó el cuello al abuelito, aun así, ella correteó al tendero y los tíos lo golpearon. El abuelo sanó, pero la abuelita murió en una semana, entonces el abuelito se tiró a la bebida.

¹ Este breve ensayo está basado en las entrevistas que realicé a dos de las principales generalas de la época contemporánea, Josefina García y Remedios Osorio Ortiz; en su voz conocemos acontecimientos significativos de sus historias de vida. Ambos textos representan un sencillo homenaje por su destacada labor y aportes a la tradición conchera.

El abuelito me llevaba a la pulquería, me dejaba afuera con la señora que vendía fritangas, yo tenía unos tres o cuatro años, la señora se compadecía de mí y me daba un taco de menudencias; cuando salía el abuelito, por la noche, me encontraba dormida en el suelo. Sus hijos le dijeron que buscara quien se hiciera responsable de cuidarme, entonces él mandó carta a la bisabuelita materna que se llamaba Anastasia Morales, del rancho Las Gallinas de Comonfort, Guanajuato. Yo quería mucho al abuelito, pero él me entregó con ella, de ahí me crié con la bisabuela que viajaba de México a Comonfort. En México vivíamos en la calle de Mesones, estudié hasta el tercero de primaria, pero me sacaron por escribir cartas a uno de los compañeritos, luego me pusieron a trabajar en diferentes casas como sirvienta.

A los 14 años me creí del papá de mi hijo Emilio, me embaracé y mi hijo nació cuando yo cumplía 15 años. Yo soy del 26 de febrero, él nació el 24 de febrero de 1940.

Mi vida en la danza comenzó en una ida a la peregrinación de San Juanita de los Lagos [1942], conocí a Miguel Alvarado en el tren. En el viaje platicamos, ellos, la cofradía, cantaban alabanzas, y a mí me gustaban las alabanzas y me pegué con los que cantaban. Me hice amiga de Miguel, quien además no tenía esposa. Con el tiempo Miguel me prometió que iba a cuidar a Emilio y nos juntamos. Un año después [1943] nació mi segundo hijo, Miguel. Ahí empezó mi vida de danzante, como a los 17 años. Él era mayor que yo por unos seis años. A los 18 años criaba a mis hijos y danzaba con el grupo de Fidel Morales, algunos de los capitanes de ese tiempo que

estaban con Fidel eran María Delgadillo, Ignacio Camacho, Guadalupe Álvarez y Miguel Alvarado.

Miguel tenía un grupo como de 60 personas en Santa Julia (colonia Anáhuac). María Delgadillo tenía la Mesa de la Virgen de los Dolores. Miguel Alvarado y Fidel Morales no sabían leer, me decían: “quédate aquí, junto a nosotros, para que nos dictes las alabanzas”. Fidel Morales me da nombramiento de Capitana en la Mesa de la Virgen de los Dolores, cuando tenía unos 18 años, porque ya danzaba y cantaba alabanzas y ya era el tiempo que empezaba a rezar, en esos años quien rezaba era Fidel Morales.

Las obligaciones eran peregrinaciones a San Juanita de los Lagos, Uruapan, Amecameca, Chalma, a todos estos lugares se iba caminando, o en tren, se quedaba uno en los cerros, a la orilla de los ríos.

El accidente del tren de Cazadero fue en 1944 o 1945, se desvió y se detuvo para dar paso a otro tren, cuando regresaba para agarrar su vía fue el choque, el tren iba lleno de danzantes, jefes y peregrinos, iba el grupo de Miguel Alvarado, el grupo de los Barrera, y los de Natalia Hidalgo; a Miguel lo habían invitado a cantar a los vagones de adelante donde iban cantando alabanzas, él iba enojado y cabizbajo, no quiso ir a cantar, les dijo que luego los alcanzaría. Cuando fue el choque se prendieron varios vagones y le tocó al grupo de Natalia Hidalgo. Cuando llegamos a San Juan había misas para los muertos del accidente. El esposo de Natalia no murió porque había olvidado su sombrero en algún vagón de atrás, lo fue a recoger y de regreso ya no encontró a su esposa, no le tocaba todavía.

Fidel Morales y Manuel Luna pidieron permiso a Roma² para abrir el templo de Santiago Tlatelolco, que hasta ese tiempo (1944) seguía siendo cuartel militar y caballerizas. Los grupos de Luna, Morales y Alvarado iban a hacer faena de limpieza hasta que se pudo abrir la iglesia. Había conformidad de todos los jefes, todos entraban juntos a Chalma. Ahora cada quien entra como quiere. Cuando se entregó la iglesia de Tlatelolco se hacían ahí las velaciones por las almas de Cazadero.

Sufrí con Miguel porque tomaba mucho y no se responsabilizaba de los hijos. Viví con él 12 años. En una salida a Fresnillo conocí a Anselmo; Miguel chico tenía 11 años; después abandoné a Miguel y no lo volví a ver hasta cuando iba a morir.

Miguel chico ya estaba casado cuando regresé a danzar. María Delgadillo había quedado sola y nos unimos en la peregrinación de las danzas; Miguel chico tenía unos 19 años y ya tenía a su hijo Pedro, entonces murió su padre Miguel Alvarado.

Nos juntamos con María Delgadillo, ella andaba con Camilo Bárcenas. Cuando los nietos Pedro y José Juan andaban por los siete u ocho años y [estaba yo] ya como capitana, levantamos el Primer Estandarte de la Virgen de San Juan; lo había mandado a hacer Emilio y Miguel chico lo fue a recoger. Miguel Alvarado, padre, había sido muy devoto de la Virgen de San Juan y de la Virgen de los Dolores, y el nombre de la Mesa a partir de ese tiempo fue el de “Danza Azteca de la Virgen de San Juan”. Cuando había regresado

² Es decir, a las autoridades eclesiásticas del Vaticano en Roma, Italia.

ya estaba Andrés Segura, quien se decía “hijo espiritual” de Miguel Alvarado y que danzaba con los Ortiz; me respetó y apreció mucho, por él conocí la danza y a la gente de Estados Unidos.

A los 45 años de andar en la danza, Felipe Aranda me dijo que él y Miguel Alvarado eran medios hermanos por parte de padre. Me dio nombramiento de generala, después de los nombramientos de Ernesto Ortiz, Miguel y Toribio Luna y de la jefa Teresa Mejía.

Ahora yo no pido dinero, me cuesta trabajo, pero me voy sintiendo bien; me presento a las velaciones, llevo 73 años danzando, nací el 26 de febrero de 1924, pronto cumpliré 92 años.

A José Juan le gusta la danza, pero cuando Felipe Aranda me dio mi nombramiento –que mandó con Tomás Zarza–, el nombramiento venía: “A Josefina García de Alvarado”; José Juan habló con Pedro: “que ya como generala, que yo mandara y llevara la palabra”, pero Miguel chico decía “ahí como diga Pedro”, entonces a José Juan no le parecía eso y prefirió alejarse.

Es difícil ser generala; Rosa Lazcano, viuda de Felipe Aranda, dijo: “no me mando sola, murió el jefe Felipe, pero están la esposa y los hijos. No es comadre, es generala; en su grupo es la que comanda”; yo me siento bien.

Nunca he dejado de danzar y velar, el reconocimiento de generala es por toda mi vida de danzante. Hay gente que no me respeta, pero no les digo nada, yo me siento contenta, a mis años sólo quiero caminar un poco.

Primero mi vida era de tristeza y alegría, pero desde que entré a trabajar ya no sufrí. Duré ocho años sin ganar dinero, sólo me daban propinas por

los mandados. Trabajé 27 años en la oficina de Protección y Vialidad. Me dieron tres diplomas por comportamiento, puntualidad y asistencia. Hasta que me pidieron ya no trabajar porque ya no caminaba bien, aunque tuve varios jefes no me cambiaron de lugar en mis labores de limpieza. Ahora tengo servicio médico y pensión y oxígeno.

Cuando no trabajaba, lavaba ropa, iba a hacer quehacer a casas; Emilio y Miguel al pendiente siempre me apoyaban, planchaba ropa y no me dolía nada, he estado internada en cinco hospitales y gracias a Dios he salido bien de todos ellos, sólo le temo al frío, me cuido de los fríos y de tomar cosas frías.

Emilio heredó la enfermedad de su padre. Empezó a andar malito de los pies desde cuando vivíamos en Mesones; nos quedábamos en las oficinas, dormíamos en el suelo. Él metió un piecito entre unos tubos y no lo sacaron con cuidado, se zafó un tobillo; luego le cayó la “babilla” y un reumatismo que le dañó los huesos. Eso fue cuando tenía unos dos años, pero a los 12 se puso más malito. He sufrido. ¡Cómo hace falta la madre! Yo no tuve mamá. Aun así Emilio iba a vender billetes de lotería, lo llevábamos en su silla y luego se nos mojaba cuando llovía, pero no dejaba de luchar.

De chiquita, mi tía nos sentaba a su hija y a mí en una banca y me daba un pan: “ya no pida más” –decía–, y yo me comía el pan a pedacitos; a su hija sí le daba más, pero a mí era lo único para todo el día. Sufrí mucho en mi niñez, pero Dios me ha dejado vivir. Ahora sufro la ausencia de Miguel, de Emilio, de Anselmo [...] José Juan me da casa y apoyo, pero está lejos, me preocupa porque anda en la carretera. Gracias a la Virgen de San Juan tengo vestido, calzado y alimentos, no sufro, pero mi soledad es lo que me entristece.

Sufrió la muerte de Emilio, hace 20 años, porque era muy cariñoso, después murió Anselmo y luego Miguel, me quedé sin nada. Lloro mi soledad. Cuando voy a la danza me siento viva y acompañada. Me acompañan los que ya se fueron, no me aburre ni la danza ni la velación, me preocupa que no pueda caminar. Ya duré muchos años.

Junto mi pasaje para las salidas, Dios me ayuda. Son 73 años de danza, voy a danzar y se me hace que es el primer día, la primera vez que estoy porque siento alegría y gusto, porque siento que voy a la primera danza. Danzo mi bastón de generala, los listones, son los años que tiene uno en la danza, bastón de mando porque la generala debe mandar. Limpias, sí las hago encomendándome a Dios: “Papá diosito ayúdame, que no sean mis manos sino las tuyas”; pongo bálsamo para limpiar como una devoción.

El cendal del Señor de las Maravillas me lo dieron los jefes de la Romería de la Virgen de San Juan, me dijeron: “para que proteja a su danza”. Con el cendal bendigo al grupo y lo llevo en ocasiones especiales, así como a la virgen “Sanjuanita”.

Por parte de Miguel Alvarado no hay familia. De la mía, nadie me saluda o me viene a visitar, yo no visito a mis familiares, primos hermanos.

Emilio era danzante de corazón; Emilio enseñaba a afinar con su boca, con la voz, por eso lo recuerdan muchos. Por parte de Miguel chico están Pedro, Miguel, Alberto, José Luis, Leticia, Ricardo... Por parte de Emilio: Andrés, Emilio, José Juan y Juanito, quien, debo decirlo, tiene un carácter a veces explosivo.

Ricardo es buen heredero, por eso le digo mi “capitancito”. Ricardo hace lo que no hace Pedro; me toma parecer. Pedro es capitán heredero;



Josefina García, generala de la Mesa de la Virgen de San Juan, y Remedios Osorio, generala de la Mesa Real del Santo Niño de Atocha, Chalma, Estado de México. Fotografía: Sandra Osorio, 2013

pero Ricardo, su hijo, cumple y se porta bien. Danza y canta, “capitancito”, porque más o menos sabe llevar la Palabra.

Cuando registré a Miguel chico, no quiso ir su papá, era muy desobligado. Mi abuela me enseñó a ser muy corajuda; son Alvarado pero no aparecen así en sus actas; Emilio y Miguel son García.

Las oraciones no me las enseñó nadie, por fortuna me las he ido encontrando en la calle, las levanto y las leo hasta que me las aprendo de memoria.

La abuelita rezaba el Rosario. Con Fidel Morales aprendí a pensar, para ser generala hay que danzar, cantar, rezar, curar, guiar y ordenar a su grupo.

Todo me gusta de ellos; todos los días prefiero a mi familia y a mi casa que andar fuera. Soy fuerte todavía, con ganas de seguir la danza y mi vida; más que nada por José Juan es en quien tengo esperanzas en el final de mi vida. José Juan se crió conmigo y con Anselmo, se casó y lo entregué a Lupita, su esposa; su mamá murió antes de que él se casara, cuando apenas tenía unos 15 años.

Desde que la conocí mucho ha cambiado la danza, antes había disciplina, que se ha transformado en desobediencia, uno se entregaba más. Se llevaba con más fe y devoción. Se entregaba uno más a la danza, ahora sólo quieren exhibirse, que los vean, no como sacrificio a Dios; ahora sólo quieren lucirse, antes lo que era bonito era la danza, no el danzante. Pero no para mí, pienso en la danza como el primer día, quiero verla como era antes, no había besos de mano, pero sí había honestidad.

Generala Remedios Osorio Ortiz

Mi nombre es Remedios Osorio Ortiz, nací el primero de septiembre de 1944, en una familia de danzantes; ya nací dentro de la danza. Mis padres fueron Gabriel Osorio y Dolores Ortiz. Mi padre y su familia fueron originarios de Pachuca. Él entró como soldado a bailar en la Reliquia General hasta que le dieron el cargo de capitán.

Un día que mis padres fueron a bailar al santuario de Los Remedios, de regreso fue cuando yo nací. Fui una niña muy consentida, me daban todo; muy humildes [mis padres] pero nunca hubo maltratos, me mimaban, que no me diera el frío. A veces no iba a la escuela porque había danzas en el centro e iglesias aledañas. Mis hermanos [fueron] Manuela y Ramón y medios hermanos por parte de padre, Teresa, Florencio, María, Zeferino y Miguel.

Gabriel Osorio fue nombrado capitán en 1900 y funda tres Palabras en la danza. En 1902 la Mesa del Santo Niño de Atocha en la catedral. En 1906 levanta la Cruz del Perdón de Penitencias, en Chalma, en las cruces del panteón. En 1947 la Palabra de Cristo Rey de la Montaña en Silao, Guanajuato. Todas continúan hasta la fecha.

Gabriel Osorio era mayor que Dolores Ortiz y falleció en 1957, pienso que nació como por 1880; entonces mi mamá se quedó de jefa. Recuerdo que cuando tenía como cinco años se quemó el oratorio de mi padre Gabriel Osorio que estaba en la colonia Valle Gómez, por Río Consulado, y se quemaron papeles y documentos. Cruz Hernández y el tío Ernesto eran al-

gunos de sus danzantes, era un oratorio muy grande y la gente pensaba mal, por las imágenes y las veladoras y quizá lo incendiaron intencionalmente, porque en ese entonces se pensaba que tenía que ver con cosas malas o brujerías; esto pasó por 1950. Posteriormente se volvería a hacer el oratorio a unas calles de donde estaba. En 1960 el oratorio se cambió a La Laguna que ahora es Puente Negro, se había salvado de las llamas al Santo Niño, ese es el oratorio de Dolores Ortiz, que se ve en la película *Él es Dios* de 1965.

En ese tiempo las obligaciones eran muy largas, San Juan de los Lagos, el Niño de Atocha, Chalma, Amecameca y Caxuxi.

Mi mamá, al verse sola con sus hijos –entre 1959 y 1960–, se siente con el deber de dejarle a su hijastro Florencio Osorio la Palabra de Cristo Rey de la Montaña, mi mamá se queda con el Santo Niño de Atocha y con las Cruces en Chalma. A Florencio le encarga El Bajío y ella se queda con D.F. y Estado de México. Después, deja en herencia al Santo Niño de Atocha a nosotros sus hijos, Remedios y Ramón, y deja Las Cruces de Chalma para que sus hijos e hijastros estén unidos en ese lugar, incluyendo a Pedro Rodríguez, primera Palabra y a Cruz Hernández, segunda Palabra.

Yo me casé con Rubén García Sánchez a los 15 años en 1959, y tuve nueve hijos: Gabriela, Maricela, Ángeles, Dolores –ya fallecida–, Manuel, Rubén, Juan Luis, Sandra Xóchitl y María Guadalupe.

En 1973 muere mi madre, Dolores Ortiz, vivía en la colonia San Felipe de Jesús. El tío Ernesto Ortiz se había quedado a vivir en La Laguna, Puente Negro. Mi mamá y mi niña *Lolis*, que tendría siete u ocho años, lo iban a visitar; las arrolló un camión por San Lázaro, la niña falleció luego y mi mamá duró

unos dos meses en el hospital, hasta que finalmente muere el 3 de noviembre de 1973, a los 55 o 56 años de edad. Mi padre, Gabriel Osorio, se la había robado chiquita, a los 14 años y él ya era grande.

El tío Ernesto era hermano de mi mamá, capitán de la Virgen de San Juan, pero en esos años no tenía Mesa. Cuando Pedro Rodríguez y Cruz Hernández dejan a mi mamá, aproximadamente en 1960, el tío Ernesto se une con mi mamá, Dolores Ortiz. En esa época danzan todos juntos hasta la muerte de la jefa, de ahí se fragmenta toda la herencia. Teresa se lleva una parte; Ernesto, que había estado muy unido a su hermana, cambia, no la apoya y por eso se separan. Mi mamá como jefa se sentía ignorada.

Yo no estaba acostumbrada a ver tanto desorden en la danza, mis padres no me la habían enseñado de esa manera, pues al morir los padres ya no había una cabecera. El tío Ernesto es un buen maestro que enseña a mucha gente, pero a mí también me ignora como jefa, siendo que yo venía de herencia directa por parte de mis padres.

Pero aquí en la familia pudo más el poder monetario; Ernesto dependía mucho de la danza, a la familia la fragmentó la lucha del poder y del dinero. A mí no me avisaban de las salidas, de los viajes, porque según no me podían llevar con tantos hijos.

La danza es sagrada, uno no debe pelear por ella, yo he respetado a mis mayores, ahora lloro, pero no les faltó el respeto a mis mayores; me duele Teresa o Ernesto, pero ya son ánimas. En un desacuerdo muy fuerte, el tío Ernesto me corre de la Mesa; un problema muy fuerte, yo me salgo y me llevo mi Palabra; yo me aparto y danzo con mi familia, con mis hijos, para

sacar adelante la Palabra de mis padres. Un 12 de diciembre por 1986 o 1987 empiezo a danzar nuevamente.

Rubén hijo se propone salir adelante. Cuando yo y el tío Ernesto nos separamos quedo desanimada, decepcionada, empiezo a danzar en lugares donde no había danza, me aparto de todo el movimiento de la danza, me aíso.

Como yo, a mi hija María Guadalupe le tocó nacer en la danza. Después de la fiesta de Las Cruces en Chalma, no podía yo faltar, acaba la danza y luego nace.

Antes era pesado, sí se sufría, pero era yo feliz. Ahora el danzante no sufre y teniendo menos dinero; antes no había ni puestos de comida en las ferias, caminaba uno con ollas para hacer frijoles y chilito verde; en Chalma se *truequeaba* chile por maíz o por tortillas. En la peregrinación a San Juan de los Lagos se rezaba y se cantaba en los ranchitos y la gente nos daba algo de comida. Se danzaba como buenas soldadas, ahora nadie quiere ir ni por las tortillas. Antes había mucha fe, sufrimientos que se padecían, caminar sobre las piedras; en Chalma antes se curaban con una piedra en el ahuehuete, ahora se meten a nadar. Ahora falta más fe, más unión en la danza. Ahora con sus vestimentas se sienten más, hay vanidad y no humildad.

¿A dónde están las palabras? Falta unión, falta cordialidad –por eso se va la gente–, hablarnos bien, saludarnos bien, con cariño, con amor, con fraternidad. Antes veían que venía un grupo, se saludaban y luego a seguir, se saludaban Estandarte y Lutos, ahora ya no se hace eso, se siguen como si nada.

Cuando llegaba Gabriel Osorio a algún lugar, lo atendían como rey, le regalaban gallinas y le daban un trato de importancia. Ahora no hay tanta

disciplina, hay más grupos en desorden, entran y salen cuando quieren. Somos indiferentes y a veces no tenemos ni un gesto de amabilidad. Ahora el danzante se lastima a sí mismo, no hay conciencia de querer ser danzante de toda la vida, de conservarse como personas íntegras.

Gabriel Osorio cambió la nahuilla por el traje azteca, rendía homenaje a Cuauhtémoc, pero no cambió las formas; retoma el caracol, el teponaztle, el huéhuatl, pero no odiaba a los españoles. Siguió con su fe cristiana, inició los recorridos de la catedral al monumento a Cuauhtémoc. A mí y a mis hermanos, cuando éramos pequeños, nos llevaban en andas en esos recorridos; mi padre era el capitán real Gabriel Osorio. Ignacio Gutiérrez fue su jefe. Mi padre platicaba que la primera vez que entró a la danza lo castigaron, porque en el descanso se quitó el uniforme creyendo que ya habían terminado, esto ocurrió en Chalma.

Mis padres caminaban a San Juan de los Lagos, les tocó el descarrilamiento del tren de Cazadero; tenían un parentesco con Natalia Hidalgo, incluso el tío Ernesto había sido alférez de Natalia Hidalgo; los abuelos de los Ortiz, Domingo Ramírez y Natividad Ortiz, también danzaron con Natalia Hidalgo.

A los 38 años quedé sola, me olvidé de mí para cuidar a mis hijas e hijos. Trabajé en un taller de costura, me dediqué a sacar adelante a mi familia y a cumplir con las obligaciones de la danza, fue una vida muy difícil. También compraba muñecas para renovarlas y venderlas; ahora que creció la familia nos ayudamos entre todos.

Prácticamente toda la familia danza o ha danzado; son ocho hijos, 25 nietos y 29 bisnietos. Como generala he pasado de todo, los tragos amar-

gos, los problemas familiares, pero voy a seguir danzando por muchos años, la danza me cura, un día antes no me puedo parar y luego ya estoy dance y dance. La danza enseña a ser paciente. Después de la desunión sentía mucho resentimiento y tristeza, tuvieron que pasar los años para que nos uniéramos; al final, el tío Ernesto y Teresa reconocieron y pidieron que hubiera unión.

En 1982 había dejado definitivamente a Ernesto y a Teresa, pero 10 años después, en 1992 volvieron a hablar para que la familia danzara reunida. Teresa hace unos siete años regresó la Palabra. Teresa y yo somos las legítimas herederas del Madero de Chalma, por herencia de nuestros padres. El tío Ernesto, ya en silla de ruedas, antes de morir, me habló y pidió disculpas por cualquier error o falla: ¿Qué cuentas voy a dar a tu mamá?; me dijo preocupado.

El tío Ernesto era capitán de la Virgen de San Juan y yo del Santo Niño de Atocha, por herencia de mis padres. Yo pido que se respete la Palabra de mi padre Gabriel Osorio, porque sí existió, no como dicen algunos que “quién sabe si haya existido”.

Hubo un tiempo que toda la danza lamentaba el fallecimiento de Dolores Ortiz, pero me menospreciaban a mí, que era su hija; pero las cosas se fueron acomodando, el único que regresó pocos años después fue Andrés Segura: “échale ganas, no te dejes, cumple con lo que te corresponda y que Dios te bendiga”, me decía.

Félix Hernández también me animaba: “qué bueno que ya estás aquí para cumplir con lo que dejaron tus papás” –me decía–, “ya nomás te faltan

tus conchas”; no había dinero para las conchas, sólo traíamos sonajas; ya poco a poco nos fuimos haciendo de nuestras guitarras, todo fue llegando por las Ánimas. *Tlacuilo* se acercó a nosotras y también era del Santo Niño de Atocha; igual a nadie le habíamos abierto las puertas, después de todo lo que había pasado.

Nunca hemos dejado de hacer la fiesta al Santo Niño de Atocha, aunque fuera nosotras solas y nada más con sonajas. Ahora tenemos confianza de llegar a cualquier grupo, porque hemos seguido las enseñanzas de los abuelos, aunque ahora algunos grupos son muy soberbios, presumidos, y se les tienen que bajar los humos.

Los nuevos cantos concheros. El ensamble del resguardo

Josué David Tapia Castillo*

*Porque de la fiesta a la revolución parece no haber
más de un paso. Sólo que se trata de un paso
que debería atravesar todo un abismo,
el abismo que separa lo imaginario de lo real.*

BOLÍVAR ECHEVERRÍA (2010a)

El asombro ante el mundo ha dejado una huella que atraviesa las más diversas expresiones culturales y artísticas de toda la humanidad. Tan variadas son dichas formas, que para llegar a una mediana comprensión de las mismas resulta imposible hacerlo en una sola vida.

La imposición de la modernidad de corte occidental promulga una única y singular manera de entender el mundo: pobre, reducida, de horizonte limitado. El fundamento es la realización del hombre a través de sus pose-

* Licenciado en Economía por la Universidad Nacional Autónoma de México y capitán del grupo conchero Kalpulli Tlapacoya.

siones materiales en la transformación de su entorno. Es tal la ceguera y el afán de dicho sentido, que el hombre ha olvidado sus orígenes y la noción de su posición en el cosmos. ¿Qué importan la historia, la cultura, la memoria, si para sobrevivir se necesitan conocimientos técnicos y cada vez más especializados? La modernidad, proceso de corte puritano, proveniente de las culturas del norte de Europa, que se impuso al proyecto de civilización, se vuelve contra su fundamento vital: cosifica a la humanidad y al potenciar la productividad material aniquila la naturaleza. Es por ello oportuno preguntarse por la posibilidad de una modernidad alternativa, donde los valores ante la vida resurjan. El hecho de la modernidad como lo afirma Bolívar Echeverría, no es una realidad uniforme y monolítica, sino que existe dentro de ella un sinnúmero de versiones distintas de esa misma modernidad, que fueron subordinadas, reprimidas, pero que no dejan de estar presentes en la actualidad. Así pues, estos modos “otros” dentro de la homogénea idea del desencantamiento del mundo se asumen como verdaderas “existencias en ruptura”, entendidas como “la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia de [...] la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y la reconstrucción de la ‘naturalidad’ de lo humano” (Echeverría, 2010a: 175); indispensables para soportar el modo rutinario y neurótico que el hecho capitalista nos impone.

En México y Latinoamérica es ya bien conocida la proliferación de culturas auténticas de asombroso desarrollo en arte, pensamiento, arquitectura, agricultura, astronomía, etcétera. Sin embargo, la mayoría de ellas de una u otra manera comparten una plataforma común desde el



Las Cruces de Tlapacoya, Tlapacoya, Ixtapaluca, Estado de México. Fotografía: Claudia Tapia Castillo, noviembre de 2011. Archivo personal de Josué David Tapia Castillo

momento de la conquista y su ulterior desarrollo: el mestizaje y la mezcla de códigos en favor del catolicismo y la cultura occidental. Esta simbiosis lenta y dolorosa no dio como resultado lo que sus impositores esperaban: la implantación de una cultura occidental “pura” y el exterminio de las múltiples identidades latinoamericanas.

No se debe perder el hecho de que el esquema de mestizaje “cultural” no se dio de una manera consciente y planeada, sino “por las circunstancias forzadas que se impondrán ‘después del diluvio’, más como el resultado de una *estrategia espontánea* de supervivencia (para ambas culturas), que como el cumplimiento de un programa utópico” (Echeverría, 2005: 25-26).

Múltiples ejemplos existen del fracaso de esta imposición religiosa y civilizatoria. Como muestra emblemática, nos centraremos en la danza conchera y, específicamente, en la resignificación, reestructuración y reconstitución del contenido de sus cantos a lo largo del tiempo y en su semiótica ritual actual. Más que una descripción, se trata de una reflexión desde la experiencia directa.

La atmósfera conchera

El complejo ritual conchero, enunciado brevemente, tiene dos momentos: uno nocturno (velación) y uno diurno (danza solar). En la velación arriban los diferentes grupos invitados. Por lo regular se entregan ofrendas (veladoras, dulces, pan, chocolates, vino, cigarros, etcétera) para el altar celebrado.

Se realiza en el cuartel u oratorio del grupo anfitrión o en un lugar que se improvisa, ya sea un salón o casa particular.

La velación casi es exclusiva de los danzantes y dura por lo regular hasta la salida del sol. La invocación de las “ánimas” de jefes ya fallecidos, representados por el titilar de la flama de una vela de sebo, es el núcleo y corazón de su misticismo. A través de la entonación inicial llamada “Permiso” se invocan dichas ánimas. Posteriormente, se continúa con la elaboración de la figura de flores en el suelo, siendo el Santo *Xúchitl* o *Nahui Ollin*. Esto constituye una primera parte del rito nocturno.

Una segunda parte de la velación la integran la elaboración de bastones y la formación de la Custodia que representa al Santísimo Sacramento, y en un sentido velado, al sol. Cabe resaltar que este rito cuenta de principio a fin con la presencia de los cantos y las alabanzas, que juegan un rol central, pues todo lo que se construye en la velación se impregna de una especie de *excedente ontológico* que se le monta a las cosas, a la realidad.¹ Misma que sacraliza la materialidad existente, la mistifica, la aleja de la experiencia inmediata de la vida, la superpone al defecto, a la imperfección de lo perecedero, de los errores del hombre. Así, proyecta a través de ellas sus anhelos,

¹ Bolívar Echeverría (2010a) profundiza que existe una especie de operaciones sobrefuncionales, superfluas, de orden ceremonial, de orden mágico; irracional, desde el punto de vista económico que, sin embargo, son una precondition indispensable para la realización del ser en sí, de la civilización material. Y pone en el centro la importancia de la cultura vista no sólo como el resultado de una cierta manera de interpretar el mundo, de significarlo, de festejarlo, realizada en los tiempos de improductividad permitida, sino como aquello que impregna sentido a la posibilidad del cambio, de ser otro.

sus aspiraciones y sus esperanzas. Todos los presentes participan de manera directa con sus voces, su sacrificio y su desvelo, hasta la llegada de la luz, del nuevo sol, del nuevo día. Las limpias con bastones son el momento culminante.

Por otro lado, el rito de danza o rito solar que forma la segunda parte del ritual conchero comienza con la salida del cuartel hacia el lugar donde se danzará; puede ser el atrio de la iglesia, una plaza pública, una calle, etcétera. Los diferentes grupos y sus representantes pasan uno a uno a ejecutar su danza organizados por la tercera Palabra, que cede su cargo momentáneamente a la persona o personas que ejecutarán su danza. Su poder está depositado en un bastón o una sonaja que representa dicho cargo. Así, transcurren horas acompañadas por el periplo siempre recurrente del sol en su trayecto por la Tierra, hasta que la última danza es ejecutada por la tercera Palabra, que cierra el rito. Al finalizar, todos se trasladan al cuartel o casa donde se darán gracias y se entregarán las Palabras dadas desde la velación. El canto y la alabanza, de nueva cuenta, acompañan todos estos momentos solemnes.

Es muy común que a este rito se le asocie con el difrasismo llamado *in xochitl, in cuicatl* (la flor y el canto), para aludir a la poesía, a la belleza, al arte, al canto, en tiempos prehispánicos.

El contenido de los cantos

El contexto conchero en su ritual nocturno de velación está lleno de múltiples sustancias simbólicas, implícitas en el desarrollo de los pasos que la integran. Uno de sus pilares principales es la “Palabra”,² con la que delega responsabilidades a los convidados. La primera Palabra se encarga del permiso, los tiempos y las decisiones del rito. La segunda Palabra refuerza en decisión a la primera y exalta la oración de la liturgia. La tercera Palabra, eje dinámico, reparte los cantos que abrazan el rito en su conjunto y reparte las danzas al otro día. El rito descansa en este cimiento tripartito donde se dará forma específica a la velación dependiendo de la herencia, enseñanzas y conocimientos de los responsables.

Es la velación en donde el canto tiene su importancia más relevante. En un sentido ortodoxo la velación consta de dos momentos de la cosmovisión cristiana conectados entre sí. El primero hace referencia a la pasión de Cristo y sus dolores hasta el momento de la crucifixión, misma que coincide con

² La “Palabra” tiene múltiples significados en nuestros ritos concheros. Alude a una especie de responsabilidad que es delegada en uno o en otro cargo, dependiendo quien la porte. Por ejemplo, en la velación, el grupo que invita otorga tres Palabras que recaen en cualquiera de los grupos que asistieron. El capitán escoge y nombra: “primera”, “segunda” y “tercera”. La “primera” se encarga de las decisiones más importantes: pedir permiso, guiar el tendido de flor; resolver dudas y marcar los tiempos del rito. La “segunda” se encarga de rezar y fortalecer las decisiones de la “primera”; algunas veces la “segunda” opina o sugiere a la “primera” algunos aspectos del rito. Por último, la “tercera” se encarga de repartir los cantos y llevar la armonía. Esas “Palabras” son momentáneas mientras dura el rito de velación y danza. Al final serán “entregadas”, es decir, se regresa el cargo a quien lo otorgó, en este caso al capitán del grupo que celebra la fiesta.

el término de la formación del *Xúchitl*. Por lo tanto, los cantos se entonarán en alabado, cantos lentos y de lamento, que transmiten nostalgia, dolor, tristeza. El segundo hace referencia a la resurrección de Cristo. Los cantos son de alegría, de júbilo, y coincide con la elaboración de los bastones y el levantamiento del *Xúchitl*.

Los cantos o alabanzas tienen un contenido específico por lo menos hasta la década de 1950: “Cantos dirigidos a los santos, la Virgen o a Cristo; los de tipo histórico [...] los de tipo militar-religioso [...] y por último cantos que acompañan o explican ciertos rituales como la confección del Santo *Xúchitl*” (Mansfield, 1976, *apud*, Estrada y Chávez, 2008: 3).

Tienen como fin exaltar la religión católica y sus santos, entonados todos ellos en español y acompañados de un instrumento muy singular, la concha de armadillo. La “concha” es la adaptación de una guitarra, parecida al laúd español, que tiene como caja de resonancia el caparazón de ese animal. Consta de 10 cuerdas agrupadas en cinco pares y 13 trastes. El tono antiguo era predominantemente en re; hoy en día la afinación que la mayoría maneja está en sol. Este instrumento tilda el nombre de la danza y es un símbolo claro y ejemplar del proceso sincrético en sus matices culturales.

Ahora bien, los cantos no sólo se efectúan de manera ocurrente. Llevan sus tiempos y espacios de interpretación. Hay cantos para entrar al cuartel, a un oratorio, a una iglesia específica, para un santo específico; cantos para dar gracias, mañanitas, etcétera.

El alabado es el género que dominó la mayor parte del rito conchero desde finales del siglo *xvi* hasta mediados del siglo *xx*, y coincide con la

experiencia de dolor vivida por los mexicanos al ver destruido su mundo, por lo que no es de extrañarse que pudiera ser adoptado más fácilmente por los mexicanos al reconocerse en las penas, injusticias y dolores de Cristo. El alabado proliferó y se popularizó entre los peones de las fincas rurales gracias al franciscano Antonio Margil de Jesús (1657-1726) a quien se le atribuye la enseñanza de dicho género. Los cantos en alabado se entonaban antes y después de cada jornada laboral. Un ejemplo de canto en alabado “fue traducido al náhuatl hasta el siglo XVIII por fray Juan de Cabrera, ministro de San Mateo Atenco” (Pareyón, 2006: 23-24, *apud* Estrada y Chávez, 2008). Estos cantos no eran exclusivos de las hermandades de la danza, con el tiempo los concheros insertaron sus propias temáticas a dichos cantos, como se expuso antes. Existen compilaciones de dominio popular, como el *Alabancero de Atotonilco* y múltiples hojas sueltas, donde se observa la variedad de cantos, súplicas, oraciones, ruegos, imploraciones, en honor a diferentes santos, en su mayoría de El Bajío, de innumerables autores anónimos.

Los contenidos cristianos de los cantos nacen claramente del proyecto de evangelización, de imposición y de sometimiento a los cánones católicos; de la presión para abandonar la antigua raíz, la antigua religión. No es difícil imaginar las circunstancias que tuvieron que enfrentar esos primeros mexicanos al ver derrumbado su mundo y enfrentarse a aquello que de principio desconocían. La manera dolorosa y trágica de ver lo otro, de asumirlo y además en un momento de hostilidad tratar de reconocerlo, de no perderse, de no dejar de ser. Tuvieron que negarse a sí mismos autoespañolizándose



Altar Tlapacoya, Tlapacoya, Ixtapaluca, Estado de México. Fotografía: América Saory Tapia Castillo, julio de 2014. Archivo personal de Josué David Tapia Castillo

para no ser sustituidos por la copia de un europeo y más bien afirmarse como europeos sin dejar de ser americanos:

El cristianismo puro, castizo u ortodoxo, resultaba incompatible con la vida real de los indios, lo mismo en la ciudad que en el campo. Adoptarlo implicaba,

paradójicamente, ser rechazados inmediatamente por él, condenados al sufrimiento eterno como castigo por su incapacidad de practicarlo adecuadamente. Y es que, en efecto, esa vida real resultaba para ellos invivible sin el recurso a algún elemento técnico propio, sin un cultivo, aunque sea de baja intensidad de los usos y costumbres ancestrales, sin la insistencia en un mínimo de identidad propia; insistencia que, a su vez, equivalía a una fidelidad recalcitrante a la “idolatría” (Echeverría, 2010b: 8-9).

Aquí se plantea una de las claves para entender el comportamiento específico del indio en la construcción de un complejo ritual en el que la supervivencia de códigos ancestrales es sorprendente y lo es más la capacidad de apropiación y resignificación del catolicismo a través de la creación de alabanzas y cantos a lo largo de los siglos XVI y XVII en la práctica ritual conchera. Muchas veces los practicantes de la danza en su variante “cultural” rechazan y condenan las alabanzas y sus contenidos (en general la liturgia conchera), porque refieren a imágenes y santos que los invasores trajeron; anteponen una especie de nacionalismo ciego y abrumadoramente melancólico con el que intentan sustituirlas. Esta sustitución arbitraria e injustificada, la mayoría de las veces viene de interpretaciones superficiales y de recreaciones personales. Es importante entender cómo los indígenas asumieron el hecho cristiano:

Para volverse cristiano (que es para él una condición de su supervivencia física), es decir, para no desaparecer o morir [...] el indio que se autoespañoliza

tiene que ejercer un trabajo de transformación estructural de ese cristianismo que las circunstancias lo compelen a interiorizar: debe re-crearlo haciendo de él un cristianismo capaz de aceptarlo como un ser humano que, aun vencido y subyugado, se identifica concretamente por sí mismo en la ascunción de su derrota; re-hacerlo como un cristianismo que integre positivamente su obligada autonegación religiosa (Echeverría, 2010b: 9).

En este punto es importante señalar que el ejercicio supuestamente católico del indio, siempre estuvo impregnado de elementos paganos que no cabían dentro del esquema católico occidental. Esta manera de discernir la circunstancia en que crearon y tejieron su propio resguardo es una hazaña innegable y una de las más conmovedoras de la humanidad, ya que no sólo salvaron los rescoldos de su civilización, sino que incluso refuncionalizaron la cosmovisión cristiana y así salvaron también la sustancia teológica del catolicismo de los criollos que no se consideraban propiamente europeos ni tampoco americanos. Con el tiempo fue tanta la mimetización que el ala más ortodoxa de la tradición conchera realmente se pierde y afirma su fe cristiana. Aunque inconscientemente sus prácticas se alejen de la pureza religiosa apostólica.

Consumada la invasión española, llegan a nosotros testimonios de la importancia que tenía el canto en la antigua época. Los cantos siempre jugaron un papel relevante en la formación del hombre antiguo, en su relación con lo bello, con lo sagrado. El *cuicacalli* era donde se transmitía el antiguo legado. La creación de cantos, responsabilidad de los *cuicapique*,

era de una importancia central y de gran valor para los señores y príncipes. Eran los portadores de las flores, los que daban alegría a los señores, los que alegraban a las gentes. Entre los rasgos estilísticos más sobresalientes y géneros de composiciones encontramos los *xopanquicatl*, “cantos de primavera”; *xochicuiatl*, “cantos floridos”; *icnociuicatl*, “cantos de privación”; *yaociuicatl*, “cantos de guerra”; *cuecuehcuiatl*, “cantos de comezón”, de sentido erótico, entre otros (León-Portilla, 2012).

Es muy interesante destacar que aquel que buscaba la inspiración o el origen de los cantos recurría a quienes eran los verdaderos portadores del “saber”; es decir, a las aves preciosas. Sacar al hombre del centro de la autenticidad, deslindarlo del antropocentrismo miope y ególatra, permite recocer a la naturaleza y sus formas como la fuente y el verdadero origen de la inspiración poética. El forjador de cantos o *cuicapique*, al contemplar en el centro del bosque el concierto divino del canto de los pájaros (que es Dios quien a sí mismo se habla y se responde con cantos) pide y ruega no “estorbarles”, no contaminar esa contemplación de pureza. Son ellas –las aves– quienes le muestran las “bellas y fragantes flores” (León-Portilla, 2012: 87). Es un gesto de humildad y grandeza al reconocer que la fuente primera no nace de su inventiva sino de la fusión con su entorno vivo.

La gran variedad de cantos es testimonio de la riqueza antigua, de la sensibilidad ante lo hermoso del mundo, de la gran apreciación y delicadeza de las costumbres. Es por eso que el canto a lo largo de los últimos cinco siglos continúa teniendo un rol central, envolvente y determinante en el rito conchero, vaciando la antigua devoción a las formas y figuras impuestas.

Los nuevos cantos concheros

No hay una certeza plena de en qué momento se introdujo el cambio temático en las formas del rito de la velación y en los cantos concheros. Aparecen nombres muy importantes en tal hecho, Andrés Segura Granados, Fernando Flores Moncada, Faustino Rodríguez, Felipe Aranda, Ernesto Ortiz, entre otros, a quienes se les atribuye la introducción del *nahui ollin* en el rito de la velación, el permiso en náhuatl, los cantos de las hazañas de los *tlahtoanis*, cantos a las deidades antiguas, hechos históricos, los cambios en la vestimenta, la introducción de símbolos abiertamente prehispánicos, entre muchos más. Algunos autores lo sitúan después del conflicto cristero: “en 1935 se invitó a concheros a que formaran una agrupación auspiciada por el gobierno, por lo cual había que sustituir a los santos católicos, por los héroes nacionales” (González, 2005: 129-130); otros, después del movimiento iniciado por Rodolfo F. Nieva López y el Movimiento Confederado Restaurador de Anáhuac a mediados de la década de 1960; algunos más lo relacionan con el movimiento del 68 y su revolución cultural. Cualquiera que sea su origen, entrada la década de 1990 hay una generalización del giro temático de las alabanzas: la exaltación al pasado glorioso, sus gobernantes, las deidades prehispánicas, las vivencias en los diferentes ritos y los vocablos en náhuatl de muchas de las estrofas de los nuevos cantos. Todos ellos paralelos a la entonación de las antiguas alabanzas. Gabriel Hernández sitúa en 1990 un ejemplo importante:

En 1990, Andrés Segura Granados (1931-1997) [...] en la fiesta dedicada a Cuauhtémoc, en el momento del amanecer, en el Zócalo de la ciudad de México, pidió permiso a los jefes grandes que ahí se encontraban presentes para entonar un nuevo canto que él había escrito para esa ocasión. Los jefes le dieron el permiso solicitado y él lo cantó al término de la ceremonia nocturna (Hernández, 2007: 42-43).

La aceptación de los jefes grandes es crucial para la constitución de los cantos nuevos, ya que de cierta manera muchos de ellos parecen tolerar los cambios inminentes. Digamos que se abre la caja de Pandora y con ella un sinfín de posibilidades en la creación y reestructuración temática. El cambio es muy radical y las variantes van desde el tono (como el cambio de tono de re a sol), hasta la métrica de las estrofas. El rito también sufrió adaptaciones importantes y cambios fundamentales en su estructura y realización. En el primer momento de la velación ya no predomina necesariamente el alabado, ni las referencias a Cristo y su Pasión. El júbilo y la algarabía están presentes casi en todo momento; las figuras y formas de los altares también alojan entre su santoral dioses remotos, imágenes de culto reciente, instrumentos y herramientas que no necesariamente son utilizados en los rituales propiamente concheros.

Debemos aclarar que el cambio no se generaliza, existen grupos que se resisten a la introducción de estas variantes en el rito conchero y pugnan por conservar las formas antiguas, pero de una u otra manera no son ajenos y muchas veces ceden en la entonación de las nuevas alabanzas e

incluso de nuevas danzas. Otros grupos parecen acelerar dicho cambio y ser militantes de la introducción de nuevos conceptos y nuevas maneras de interpretarlos.

El cambio ha sido vertiginoso y el número de adeptos va en aumento, no solamente en el territorio nacional, sino fuera de él. La formación de grupos nuevos que no provienen de una herencia de sangre o de algún linaje específico prolifera por todas partes. Los procederes son de lo más diversos, introduciendo variadas cosmovisiones y entremezclando formas, cantos y conceptos del gran abanico de pueblos indígenas latinoamericanos.

Los nuevos cantos tienen una gran aceptación por parte de los integrantes del movimiento dancístico, muchos de los cuales disponen de estudios profesionales y grados académicos cada vez más altos y con más conocimientos históricos, arqueológicos, antropológicos, etcétera, del pasado mexicano. Esto respecto a los integrantes anteriores que componían dicho movimiento, en su mayoría campesinos, cargadores, albañiles, obreros, entre otros; no sin reconocer que, gracias a sus sacrificios y sus esfuerzos, hoy tenemos la plataforma en que los “nuevos” creadores puedan pisar de manera segura. Las variadas experiencias dentro del rito, hechos históricos, simbolismo prehispánico, cosmovisión indígena, entre muchas más, son una materia prima riquísima para la confección de los nuevos cantos.



Ceremonia para pedir permiso, Tlapacoya, Ixtapaluca, Estado de México. Fotografía: América Saory Tapia Castillo, julio de 2014. Archivo personal de Josué David Tapia Castillo

Conclusiones

Ahora bien, ¿qué implicaciones tendría la creación de estos cantos novedosos y su introducción al ritual conchero? ¿Consecuencias favorables? ¿Negativas? ¿Qué expresa este cambio sustancial?

Para intentar dar respuesta a estas interrogantes debemos situarnos en la importancia que tiene en la actualidad el hecho de que la cultura de

las clases populares se presente como el ambiente favorable del resguardo y el vehículo del canto –en el caso de la tradición de concheros– hasta el presente, y no como un accesorio para encuadrar en un museo, más bien, como la digna cuna del proceso constante y autocrítico del cultivo de la identidad original (Echeverría, 2010a). Este momento “sagrado” en que el hombre deja de lado su cotidianidad y se entrega a su transnaturalización orgánica a través del proceso ritual hace que la irrupción festiva sea determinante para el funcionamiento del mundo ordinario en que se encuentra diariamente. En dicho momento extraordinario o festivo está en juego una “reautenticación del sujeto, es decir, la reproducción de la identidad cultural y la historia de su acontecer constante, pero sólo y gracias a su alteración” (Echeverría, 2010a: 165), esta alteración del mundo habitual permite y hasta cierto punto garantiza su permanencia en él. Los nuevos cantos en el ritual conchero son un ejemplo de la manera de asumir un momento crítico en el cultivo identitario del hombre; es la forma en que la danza demuestra su viveza, su grado de humanizar al hombre desvanecido, oculto en la “cosa”, en la inmediatez material de sus circunstancias de existencia, sofocada por la rutina productivista. La dimensión cultural es central en este tiempo en que la “alta cultura” tecnicada y lujosa muestra su lado más estéril, su incapacidad de alimentar al espíritu, su falta de inspiración, su falta de “aura”, su falta de autenticidad, esperando el momento de apropiarse de la originalidad en cuanto surja; de esa inspiración y creación que sólo se cultiva en la “baja cultura”, para sobredimensionarla, tecnicificarla y mercantilizarla.

Hablar de la implicación es muy complejo, ya que son muchos los aspectos que hay que considerar para poder determinar qué tan buena o mala puede ser. Lo cierto es que es un hecho palpable que ocurre a cada instante. La creación de cantos es un ejemplo del gran potencial que tiene la danza para dar de sí, para acercar a cualquier hombre a la experiencia poética, artística y musical sin importar nivel académico, ni grado laboral. Es un recurso popular (no por ello menos valioso) en el que el hombre le presta el corazón y los labios al alma para expresar su hermosura. Las flores se reparten generalizadamente, no hay distinción ni negación para los presentes en el deleite del espíritu, acercando a cualquier persona a la apreciación que de otra manera le estaría negada. Desarrollar estas atmósferas rituales y sagradas hace que el hombre roce lo sagrado y derrumbe sus concepciones de normatividad y cotidianidad que las circunstancias modernas lo compelen a enfrentar.

Estamos ante un hecho sumamente importante en la vida de la danza y su ritual; estamos en un momento vivo, de proliferación creativa en el campo de la práctica conchera, un momento del cual todos los involucrados somos responsables del destino que tome el movimiento.

No se puede olvidar que la atmósfera conchera se construye a partir de cantos evidentemente sincréticos que no debemos rechazar sólo por el hecho de su contenido cristiano. Tenemos la obligación de no olvidar su práctica. Hay que promover su permanencia, en el entendido de que son el vehículo, el préstamo de conceptos en que viaja el espíritu ancestral y devocional de los pueblos originarios. Nuevos y viejos cantos que ahora conviven

en el presente y que evidentemente dan nuevos respiros y nuevas inspiraciones; novedosas maneras de asumir la experiencia sagrada que salva al hombre destinado a la contemplación de su propio destino; cantos que integran e interiorizan la experiencia de la búsqueda de identidad de los mexicanos.

El canto y la alabanza como memoria, su resignificación e identidad en la danza

María Cristina Córdova Ugalde*

*Y así, hasta que amanezca,
mi voz no se consuma,
que clara y limpia suba
florida a tu mansión.*

HERNÁNDEZ (2007: 331, fragmento de alabanza)

La preservación del pasado, ya sea colectiva o individualmente, es una característica de la sociedad, una reafirmación constante de quiénes somos y a dónde vamos. Por medio de proyecciones cual imágenes reflejadas en el espejo, el pasado y el presente dialogan entre sí y se construyen uno al otro. La representación de una realidad, la configuración de un argumento y el surgimiento de distintas maneras de entender el tiempo pretérito es lo que caracteriza determinada época y grupo social. Esto a través de la comunicación tanto verbal como no verbal.

* Candidata al doctorado en Estudios Mesoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Danzante desde el año 2000.

El cuerpo humano es el medio por el cual se hacen manifiestas las emociones a través de todos sus sentidos y la psique misma, es la estructura física que unida a los elementos históricos, sociales, espirituales, políticos y económicos generan una forma de comunicación no verbal que expresa la cosmovisión de la sociedad que la genera, lo cual convierte a la danza en una forma cultural resultante de un proceso creativo hecho por el cuerpo en el espacio y en el tiempo.

La alabanza, el canto y la danza son elementos que desde el periodo prehispánico han estado presentes en las prácticas rituales indígenas y mestizas. En la actualidad esto sigue vigente con sus respectivas transformaciones, como parte de complejos rituales, contenidos en rezos y ofrendas.

La música es un componente primordial que conforma el complejo tradicional-cultural dancístico, así como los instrumentos musicales que



Jefe Juvenal Becerra con concha, San Antonio de Coronados, San Luis Potosí. Fotografía: Cristina Córdova, 20 de junio de 2014, de su archivo personal

acompañan la interpretación, ya sean de percusión, aerófonos y sobre todo de cuerdas para el caso de la tradición musical derivada de la tradición conchera, cuyo instrumento llamado concha encierra un misticismo que lo ha llevado a adquirir la categoría de “arma espiritual” y receptáculo de la tradición.

Este complejo se presenta sobre todo en la llamada velación. La velación es el ritual nocturno que precede a la danza, se desarrolla en los adoratorios o cuarteles de los grupos, frente a los altares en las iglesias y en lugares considerados como sagrados donde moran los santos, cristos y vírgenes; tiene la función de crear un vínculo con los antepasados, los danzantes fallecidos o familiares, quienes se convierten en “ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos”, entidades que se divinizan. Durante las velaciones se entonan alabanzas y cantos, mientras se realizan diferentes trabajos con flores, los cuales tienen que suspenderse si por alguna razón las alabanzas dejan de sonar.

Aquí es importante definir lo que se entiende por alabanza, canto y música en el contexto actual de la danza:

- * Alabanza: siguiendo la definición de la Real Academia de la Lengua (RAE, 2015), ésta es una “expresión o conjunto de expresiones con que se alaba” y alabar es “venerar y celebrar con oraciones”, lo cual hace referencia a un ambiente religioso/espiritual. A través de ésta se crea un puente o conexión con la divinidad, los ancestros dancísticos y con otros planos.

Generalmente va acompañada de la guitarra de concha, ya sea de armadillo, guaje o madera; incluso se acompaña también del “requinto” de las mandolinas o tricordios; se usan también sonajas.

- * Cantos: se refiere al acto de “producir con la voz sonidos meliosos, formando palabras o sin formarlas” (RAE, 2015). En este caso las composiciones de cierto modo poéticas aluden más a hechos históricos importantes para la danza, y de la historia misma con un sentido un tanto romántico y enaltecedor de héroes, deidades y acontecimientos del pasado prehispánico. También pueden ir acompañados por instrumentos de cuerdas, aunque es más común escucharlos con ensambles de viento y percusión.



Concha pintada con motivos de Tláloc por Antonio Cruz, Tlacuilo, Ciudad de México. Fotografía: Cristina Córdova, 2 de agosto de 2016, de su archivo personal

- * Música: es el “arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez” (RAE, 2015). Para el caso del complejo tradicional/espiritual de la danza, Gabriel Moedano refiere que el papel de la música va más allá de un fin artístico, ya que en un ca-

rácter antiguo (antes de mediados del siglo xx) y privado, las ceremonias como de velación podían tener dos finalidades más que las mencionadas en párrafos anteriores:

...aliviar a un enfermo que le han hecho mal, que lo han embrujado, o lo contrario. En estos casos usualmente sólo participaban el curandero y algún ayudante de éste. Por lo regular ambos sabían tocar las conchas de armadillo, ya que durante la ceremonia era imprescindible la ejecución de ciertos sonos tradicionales sagrados, llamados “cuenta”. Si no era así, se contrataba o se invitaba a un “conchero”, que en la zona no tenía que ser necesariamente un danzante, para que los interprete (Moedano, 1988: 3-10).

La música es un ritual. Como “ritual” se entiende a la materialización colectiva del pensamiento mágico-religioso a partir de la articulación de prácticas periódicas y solicitadas, cuyo fin es entablar una relación de reciprocidad entre las entidades divinas de manera colectiva e individual. Esto a partir de un conjunto de lenguajes tanto verbales como no verbales, los cuales transmiten valores propios de la cultura que los genera.

El músico es un intermediario y llega a tener la categoría de curandero, de “especialista ritual”, ya que a partir de los dispositivos rituales del rezo y la música también pueden alcanzarse estados alterados de conciencia debido a la monotonía de sus melodías, lo cual permite el contacto con un plano divino.

El estudio del sonido producido por un grupo social, con cualquier tipo de material y la voz misma, ya sea articulando palabras o guturalmente, es una

fuente para “comprender la forma en que las personas interactúan tanto entre ellas como con su medio [...] El sonido cultural es el resultado de procesos conductuales humanos que se hallan conformados por valores, actitudes y creencias” (Zalaquett *et al.*, 2014: 7-8), derivando así identidades.

La identidad será entendida como la representación de la realidad social, la cual puede ser subdividida en niveles. Por ejemplo puede categorizarse el término “identidad social”, la cual, a diferencia de la individual, obedece a la percepción colectiva de un “nosotros”, relativamente por oposición a “los otros”; esto en función de una memoria colectiva común, que puede estar dotada o no de una conciencia histórica. Sin embargo siempre establece hechos simbólicos construidos en el discurso social que responden al contexto. En este caso, la identidad que se construye mediante la alabanza y el canto se funda en la retroalimentación, resignificación, reelaboración y asimilación colectiva de prácticas y discursos que refieren al pasado.

La conquista musical

La danza siempre va acompañada de la música y el canto, aunque estas actividades no en todos los casos se realicen al mismo tiempo. Desde el siglo XVI en México, las fuentes históricas mencionan distintos tipos de instrumentos musicales: de percusión, entre los que se encuentran los huéhuetl, tlapanhuéhuetl, *teponaztli*, *ayacaxtli* y caparachos de tortuga, así como los cascabeles; los de viento, conformados por los *atecocolli*, flautas y trompetas,

por mencionar algunos. Como se ve, la variedad es enorme, así como los materiales con que fueron elaborados: madera, piel, huesos, barro, plantas, semillas, animales, etcétera. Incluso algunos instrumentos fueron utilizados como piedra de los sacrificios (Zalaquett *et al.*, 2014: 149).

Respecto al origen de la música, el canto y la danza en la antigüedad, Mendieta apunta lo siguiente:

Tezcatlipuca (que era el ídolo principal de México), perseverando en esta su devoción, llegó á la costa de la mar, donde le apareció en tres maneras ó figuras, y le llamó y dijo: “Ven fulano, pues, eres tan mi amigo, quiero que vayas á la casa del sol y traigas de allá cantores y instrumentos para que me hagas fiesta.” [...] Y dándole un cantar que fuese diciendo, entendiéndole el sol, avisó á su gente y criados que no le respondiesen al canto, porque á los que le respondiesen lo había de llevar consigo. Y así aconteció que algunos de ellos, pareciéndoles meliflúo el canto, le respondieron, a los cuales trajo con el atabal que llaman *veyetl* y con el *tepunaztli*; y de aquí dicen que comenzaron á hacer fiestas y bailes á sus dioses (Mendieta, 2011: 54).

Con lo que puede interpretarse que las entidades divinas (“dioses”) son las que proporcionaban los “medios” que los hombres tenían que utilizar para llegar a ellos y satisfacerlos. Por ello, errores en la ejecución de danzas, cantos o toques eran motivo de severos castigos que llegaban hasta la muerte, pues se consideraba ofensa a la deidad misma. Aspectos culturales que van denotando una fuerte relación mágica-religiosa.

En cuanto a los cantos, himnos, conjuros, etcétera, cuyo registro fue colonial, refieren tanto a las hazañas míticas como históricas, pero también a las “virtudes” y elementos de cada deidad. De esto la importancia de las *cui-cacalli*, “escuelas de canto”, cuya ubicación, según Durán, estaba en todas las ciudades junto a los templos, y era “donde no había otro ejercicio sino de enseñar a cantar y bailar y a tañer a mozos y mozas [...] muchas de a catorce de a doce años poco más o poco menos” (Durán, 1995: 193).

Esta estructura educativa se equipara a partir del siglo XVI con los modelos educativos religiosos franciscanos en la joven Nueva España, surgiendo así más que una conquista, una asimilación musical y cultural, debido a que tal actividad facilitó la enseñanza religiosa y del castellano; siendo las representaciones teatrales en náhuatl el sistema de evangelización por excelencia, cuya primera representación exitosa fue la escena de Navidad, tal empresa se celebró “probablemente el 25 de diciembre de 1526, o a lo más de 1527” (Sten y Viveros, 2004: 265). Por lo que “los indígenas lograron conservar [parte de] su tradición musical, sus procesiones, la danza, los atavíos y aprendieron los cantos de la iglesia [y] la producción de instrumentos mantuvo su importancia durante la Colonia” (Turrent, 1993: 129).

Aunado a lo anterior, reportes de los propios misioneros apuntan que “las danzas estaban acompañadas por canciones [e] instrumentos musicales, [y que] a menudo [...] contaban una historia. Muchas de ellas tomando algo del teatro, el ballet, la ópera y el circo” (Sten y Viveros, 2004: 370) que permeaba la época.

Actividad que se cohesiona a mediados del siglo xvii con las cofradías o hermandades, cuyo fin seguía siendo atraer a la comunidad indígena a recibir la comunión, participar y organizar las fiestas a santos, vírgenes y cristos; la primera en conformarse fue la del Santísimo Sacramento (1660) (Sten y Viveros, 2004: 171-172).

Mientras en las iglesias la música que se escuchaba era la polifónica del Renacimiento, la organización y riqueza musical de las cofradías comenzó a crecer al independizarse éstas durante el siglo xix y después de las Leyes de Reforma, debido a que las comunidades indígenas conservaron de cierto modo sus costumbres gracias a que cultural y políticamente eran autónomas (Turrent, 1993: 175).

Estos procesos propiciaron un escenario idóneo para el surgimiento de una “religiosidad popular” que generó nuevas identidades mestizas. La religiosidad popular es una manifestación social de la subalternidad, ya que las necesidades de sus practicantes conllevaron a reelaboraciones y adaptaciones de sistemas religiosos; asimismo esto ha derivado en una percepción particular de su historia.

Tanto la tradición indígena como la católica sufrieron cambios que obedecieron a las necesidades contextuales y de supervivencia, cuyos mecanismos fueron la refuncionalización y asimilación de elementos culturales diversos. La religiosidad popular que surge a partir de la tradición mesoamericana colonial fue el resultado de la interacción subjetiva y significativa de una serie de organizaciones comunales tales como cofradías, hermandades y mayordomías, en las que cada comunidad y grupo indígena en razón de

“las creencias respecto a los milagros, el uso de la imagen epónima [y] los factores inherentes a las diversas concepciones construidas en torno a los arcaicos atributos hierofánicos y míticos (Báez, 2011: 125)”, mediante largos procesos de reinterpretación, fue dando cuenta de su realidad a través de sus prácticas y discursos.



Conchas y altar de la Virgen de los Dolores, San Lorenzo Tezonco, Ciudad de México. Fotografía: Cristina Córdova, 22 de marzo de 2013, de su archivo personal

Es por ello que han ido naciendo movimientos en el mismo seno de la Iglesia, lo cual ha derivado en una “aceptación” de la religiosidad popular que permite (a diferencia de la ortodoxia eclesiástica) que la divinidad sea directamente accesible para el creyente. Los dogmas ya no son los que guían las prácticas; la música y la danza ahora son el medio para comunicarse, ofrendar y recibir respuesta de las entidades divinas.

Tomando en cuenta estos procesos culturales y sociales, coincido con Gabriel Moedano en que el origen mítico e histórico de esta tradición dancística es Querétaro, aunque Guanajuato también juega un papel importante en su conformación, hipótesis que sustento a partir de la tradición oral manifestada en las alabanzas interpretadas por los danzantes y en sus propios testimonios, así como en el análisis de fuentes históricas e iconográficas coloniales, como las pinturas de la capilla La Pinta.

Tal análisis de índole histórico también lleva a sostener que, aunque el discurso actual hable de ser una danza chichimeca, su origen parte de una asimilación con patrones culturales otomíes, tomando en cuenta que este grupo ayuda a la evangelización de la zona norte de la actual República Mexicana, donde raíces otomianas y chichimecas encontraron sentido en las hermandades y cofradías, logrando un movimiento que durante el siglo XIX se cohesionó y distribuyó en la zona centro de México.

Y aunque discursos más modernos, como los del Movimiento de la Mexicanidad, sostengan que esta danza es de origen azteca o mexicana, no hay datos que corroboren la existencia de una continuidad de las danzas

que se practicaban en la época prehispánica, ya que los antecedentes de esta danza se encuentran en siglo XVIII, como necesidad de justificar y celebrar una fundación indígena que se atribuye a los otomíes y al indígena Hernando de Tapia, aunque la cristiandad “se impusiera”.

Al respecto, la familia Rodríguez Ontiveros tiene documentos que “avala su participación en la tradición conchera, desde el año de 1770” (Vargas, 2004: 46). Mientras que los descendientes de don Atilano Aguilar (indígena otomí) dicen que la “tradicción conchera en 1852 se reactiva nuevamente” (Vargas, 2004) en El Bajío. También se dice que en 1876 formalmente: “aparece la primera Mesa (altar) conchera en México, creada por don Jesús Gutiérrez originario de San Miguel de Allende; cuyo estandarte fue conocido como la ‘reliquia general’ entre muchos grupos de danza de la ciudad” (De la Peña, 2002: 50).

Después de la consumación de la Independencia, la danza se agrupa en un organismo popular que rige todos los aspectos de la vida de los que participan voluntariamente en ella; esta organización queda consolidada en 1840 y comprende todos los estados del centro de la república, es en esta época cuando Atilano Aguilar, legendario indígena queretano, agrupa a otros de su sangre para cantar y bailar acompañado de guitarillas de armadillo en los arrabales como en las funciones religiosas en los atrios de los templos y cementerios (De la Peña, 2002: 121, *apud* Cisneros, 1998: 25-26).

Cabe señalar que algunas de estas familias de El Bajío son del barrio conocido como San Francisquito, en Querétaro, cuyo asentamiento es de origen otomí, mismo lugar donde actualmente se congregan las *Mesas* (altares) más antiguas de danza. Y se reconoce como lugar donde surge la Palabra General, dicho de otra manera, la danza misma, lo cual la tradición oral ha manifestado en alabanzas:

*Qué bonita es la conquista*¹ (Cruz, 2010: 77-78)

Barrio de San Francisquito
nunca te podré olvidar,
porque ahí están los herederos
de la familia Aguilar.

Barrio de San Francisquito
nunca te podré olvidar,
porque ahí fue levantada
la Palabra General.

¿Qué es aquello que miro
y que en este cielo está?,
es Nuestro Señor Santiago
de la Cruz del Sangremal.

¹ Fragmento.

Santas y grandes reliquias
de la familia Aguilar
siempre serán veneradas
con toda seguridad

Las alabanzas y cantos son en buena medida el medio de transmisión de la tradición dancística, pues en éstas han quedado registradas las interpretaciones y reelaboraciones de hechos históricos destacados o que se quisieron destacar. Hoy en día en cada oratorio y obligación siguen siendo interpretadas.

Aunado a esto, lo que historiográficamente también puede ir corroborando el origen dancístico en El Bajío es el *Alabancero de Atotonilco*, recopilación de cantos que realizó en la segunda mitad del siglo XVIII (Castro, s/f: 236) monseñor Luis Felipe Neri de Alfaro, fundador del Santuario de Jesús Nazareno de Guanajuato; del cual muchos cantos concheros fueron tomados textualmente, mientras que otros fueron adaptados a las necesidades contextuales.

Encontrar una continuidad histórica de esta manifestación resulta muy complicado, aunque sí puede verse cómo la danza y el complejo musical que la conforma han jugado un papel muy importante en la construcción de una identidad y ritualidad, que se convirtió en una forma de ofrenda, no como “pago de una deuda” o “un sacrificio”, sino como una dinámica de reciprocidad con la divinidad y el grupo social.



Capitán general Gabriel Osorio Ávila, Monumento a Cuauhtémoc, Ciudad de México. Fotografía: anónimo, 1938.
Archivo Casasola-Osorio

La memoria como resguardo y resignificación de la identidad

La adquisición de una identidad encuentra su base en la memoria colectiva que a la vez puede reflejar estereotipos o “estigmas” sobre las concepciones y comportamientos; tal circunstancia es hasta cierto punto “natural” del proceso de identificación con “una u otra cosa”, por lo que esta memoria es sometida a replanteamientos desde el presente y desde diferentes sectores sociales, los cuales “desempeñan el papel de escuela o de filtro que sólo deja pasar aquella parte de las tradiciones antiguas que puedan adaptarse a las nuevas circunstancias” (Castro, s/f: 102), o sean útiles y resignificadas.

Un componente que determina y caracteriza los discursos que los grupos sociales formulan de ellos mismos es la oralidad, ya sea dentro de la denominada danza de concheros o la de la mexicanidad; las alabanzas y los cantos son la representación de la percepción que tienen de sí mismos y del lugar que ocupan en el tejido social; y puede considerarse como un mecanismo de afirmación-creación de una “identidad” la cual no permanece estática, pues se transforma conforme a las necesidades del grupo y según los contextos lo van requiriendo, siendo “el discurso y la acción los que revelan la única cualidad de ser distintos”(Cassigoli, 2010: 98). La acción se manifiesta en el contexto festivo en que los instrumentos musicales y la voz se vuelven parte del rito, esto como un complejo sonoro:

...de expresión emocional, de entretenimiento, de comunicación, de representación simbólica de ideas y conductas [que] también ayudan a establecer normas sociales [...] rituales, además de contribuir a la continuidad y estabilidad de la cultura, así como a la integración de la sociedad (Zalaquett *et al.*, 2014: 8).

Al ser ésta una manifestación que se opone y que incluso hasta se integra inconscientemente al discurso homogeneizador, sus miembros pueden clasificarse como practicantes de una “cultura popular”, ya que, siguiendo a García Canclini, su configuración deriva de procesos desiguales de apropiación material y cultural, donde la reproducción y transformación real y simbólica, el intercambio, los préstamos o la reciprocidad entre diferentes sistemas sociales generan movimientos de unificación comunitaria para ce-

lebrar acontecimientos o creencias que reinventan la cotidianidad y trascienden el control social, lo cual crea una unificación comunitaria (García Canclini, 1989: 62-82).

*El danzante*² (Paulino Garnica Miranda)

Ser danzante es compromiso con la vida
caminando en armonía con el creador,
admirar sus maravillas cada día
dar gracias de ver el día que amaneció.

Cuanto tiempo vivimos en la Tierra
fuera siempre cumpliendo en devoción,
con respeto pisar la Madre Tierra,
dar gracias al Ometeotl de la creación.

Dulce madre de mi corazón, no alcanzo
a darte gracias por todo el bello esplendor,
de tenernos en tu bella casa,
bella y hermosa Tonantzin, mi admiración.

² Fragmento.

Es por eso que elementos de la vida diaria juegan un papel muy importante en la configuración, surgimiento y reelaboración de las tradiciones; en el caso de esta manifestación artística-tradicional es necesario que fortalezcan lazos identitarios que los vinculen a lo que consideran “su raíz ancestral”, ya sea por medio de la comida, prendas de la región, historia, lengua e incluso religión; donde dichas prácticas se proyectan en todos los ámbitos de la vida: “trabajo, escuela, espiritualidad y familia, hasta apropiarse y resignificar elementos de varias tradiciones [...] con notables particularidades regionales” (López y López, 1996: 17) y temporales.

Si bien no hay una continuidad histórica de las prácticas asumidas como “antiguas”, sí hay distintas formas de construir y relacionarse con el pasado. El pasado se actualiza y posee un sentido de veracidad en sus resonancias presentes (Cassigoli, 2011: 66):

*Mi sangre es guerrera*³ (Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*)

Mi sangre es guerrera
de raza mexicana,
yo amo a mi tierra que siempre predica
la gloria y la paz.

Feliz estaría
danzando por siempre,

³ Fragmento.

con una alegría que se ve y se siente
por ser un mexicana.

Mi abuelo Cuitláhuac
Moctecuzomaque,
y también de Anáhuac señor Cuauhtemotzin
son grandes *tlahtoanis*.

Y aunque la invadieron
con muy gran infamia,
nunca la vencieron a mi patria Anáhuac
siempre viviré.

La recreación de la tradición “supone la construcción de una memoria colectiva particular, una memoria afectiva y subjetiva que genera entre sus depositarios una conciencia de pertenencia” (De la Peña, 2002: 221), que al ser aceptada por parte de sus miembros va creando autoridades dentro de los núcleos sociales donde se funda. Para el caso de la tradición dancística, estas autoridades se manifiestan en dos sentidos: 1) son las “ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos”, danzantes cuyo trabajo dejó precedentes importantes en la comunidad de danzantes, y 2) son jefes o danzantes que aún viven y cuyo trabajo dentro de la tradición es reconocido, ya sea por linaje o méritos.

Algunas alabanzas o cantos harán referencia a éstos:

Adiós águila blanca[†] (Francisco Rodarte)

Quiero morir como las águilas
en pleno vuelo
mirando de frente
y de cara al sol.
[...]

Adiós general
adiós tata Ernesto
adiós, adiós
águila blanca.

Memoria que queda contenida en las llamadas alabanzas y cantos, que a través de su interpretación y constante elaboración en cada celebración ritual y cultural van transmitiendo un mensaje y van fijando en el inconsciente y en la conciencia el fin de éstas: la transmisión de la tradición, compuesta por los

[†] Fragmento.



Capitán general Manuel Rodríguez Campos. Colección de la Unión de Danza Azteca Querétaro y familia Rodríguez Campos Colchado

valores, prácticas y discursos que refieren a un origen y sentido de pertenencia mediante el intercambio, negociación y la construcción de narrativas integradoras, elementos que se reelaboran, hasta cierto punto de manera idealizada; pues “toda sociedad requiere de antecedentes [y toda] cultura viva se alimenta continuamente de las grandes e impredecibles obras y grandezas del pasado, de las verdades y bellezas alcanzadas por la tradición” (Cassigoli, 2005: 87).

La memoria que se va creando y recreando a partir de las alabanzas y cantos también hace referencia a hechos muy particulares de sus creadores; ya sea que hablen de su vida dentro de la tradición o sobre acontecimientos de sus grupos.

Corporación de Concheros
del pueblo de Michoacán
celebramos bodas de oro
del pueblo Nuevo San Juan.

Año del cuarenta y cuatro
hizo erupción el volcán
desde entonces “Padre Mío”
existe Nuevo San Juan.

Corporación de Concheros
del señor Felipe Hernández,

y los hermanos Barrera
seguiremos adelante.⁵

En muchos casos no importa que los intérpretes de éstas conozcan o no el origen o significado primigenio en su creación, pues por sus bellas letras y composiciones musicales van creándose incluso *best sellers*, y “se van poniendo de moda” en ciertos sectores, más en el juvenil y en el de la “Mexicanidad”, quienes le comienzan a dar un nuevo sentido y van adaptando. Como ejemplo citamos las composiciones del jefe Salvador Contreras:

*Llegando y poniendo lumbre*⁶ (Salvador Contreras)

Llegando y prendiendo lumbre,
llegando y prendiendo lumbre,
fue lo que hizo Huitzilopochtli,
Dios de la guerra cuando nació.

Arrojaba rayo y centellas,
arrojaba rayo y centellas,
a las estrellas de Coyolxauhqui,
cuando su madre la gran Coatlicue a él lo parió.

⁵ Fragmentos de alabanza de la Corporación de Concheros de México y Hermanos Barrera.

⁶ Alabanza.

Llegando y poniendo lumbre,
llegando y poniendo lumbre,
fue lo que hicieron mamá Sofía y mamá Bella,
cuando la fiesta por fin llegó.

Arrojaban varas y leños,
arrojaban varas y leños,
el tlecuilito que con su brasa calentaría la cazuelita,
con el molito que es alimento de obligación.

Llegando y poniendo lumbre,
llegando y poniendo lumbre,
fue lo que hizo el granicero don Marcelino
cuando la tormenta se presentó.

Con escoba, varita y palma,
con escoba, varita y palma,
y el fueguito con copalito, haciendo ofrenda y pedimento
que se calmaran el cielo y nubes, sólo cayera buen temporal.

Conclusión

Como ya se mencionó, las formas como estos grupos representan la percepción que tienen de sí mismos y de la realidad a través de la música, la alabanza y el canto pueden considerarse como identidad, que no se mantiene estática, sino que se va transformando de acuerdo con las necesidades del grupo y de los contextos que así lo demandan.

La alabanza y el canto han servido como mecanismos de fijación de la memoria, a través de la selección de lo que se quiere recordar. Dichas prácticas que se insertan dentro de la cultura musical mexicana que se transmite de manera oral forman parte de una identidad musical muy precisa, en este caso la de la tradición dancística a la que pertenece; por lo que las grabaciones de discos, la difusión de alabanceros, tanto de manera institucional como independiente (hechas por sus mismos intérpretes), protegen y preservan una memoria musical. De tal modo que se coadyuvará tanto a su difusión como para dejar un registro, no de una tradición en sí, sino del estado de un momento histórico de determinados actores sociales.

In mexicayotl... *la aztequización, primera mexicanidad*

Fabián Frías Santillán, *Apab'yan Tew**

Es 1936, el capitán real Gabriel Osorio renta vestuarios “de indios aztecas” a una proveedora cinematográfica. Tiene la idea, que no deja de obsesionarle, de hacer una representación dancística “al modo antiguo”, con “taparrabos” y escudos y macanas. Han pasado 60 años desde que la Reliquia General, el estandarte de conquista de las comunidades de Arco y Flecha de San Miguel de Allende, Guanajuato, ha partido a la reconquista de Tenochtitlan. Durante esos 60 años la identidad de la flor y el canto, la danza y el merecimiento, siguen siendo “costumbre indiana” de las tribus chichimecas al mando de los capitanes generales Jesús Morales y Jesús Gutiérrez, sus herederos y conquistas en marcha (Flores Moncada, s/f).

Antes ha pasado también la Revolución, en 1873, el levantamiento del puerto de Palo Huérfano, la última insurrección armada organizada a través

* Capitán segundo, Palabra de Fernando Flores Moncada, linaje familia Pineda. Tenochtitlan, línea de fundación desde 1832. Alférez de Conquista de la Mesa de la Cruz de los Milagros, linaje familia Campos. Sangremal, Querétaro, fundación hecha el 17 de agosto de 1558. Alférez de Conquista de la Mesa del Señor de los Danzantes, linaje familia Aguilar. San Diego, California, Estados Unidos, fundación hecha el 16 de julio de 2016.

de las redes de conquista de las hermandades de danza. Es reciente el impacto de la “guerra cristera”. Apenas ahora se pueden enarbolar nuevamente estandartes e insignias y la danza, al fin, puede volver a cautivar sus espacios en la geografía ritual y la batalla cosmogónica.

Un día de 1936, frente al “calendario azteca” en el entonces Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, se baila, se danza y esa noche gesta otra obsesión en dirección a una línea de combate ya sin armas, no aquellas de más de un siglo de conflictos y pérdidas. Esta vez el arma es la cultura propia y la espiritualidad indómita de las hermandades: el danzante se redescubre no como otro “indito” negado y humillado, el danzante es heredero de grandes civilizaciones.



Teponaztli. Sinafo, Fototeca Nacional del INAH.

El fuego prende de inmediato y se extiende con celeridad, no sin resistencia –la hay y mucha– pero ya no hay manera de detenerle. Y pronto, hasta los grupos y facciones más conservadoras adoptarán versiones propias del legado ancestral del centro de México.

Las primeras referencias a una refundación de sí, a través de la indumenta-



Capitán general Manuel Luna Cuevas. Archivo fotográfico del capitán general Guadalupe Hernández Zarco

ria, son las pinturas de Saturnino Herrán Guinchard, joven pintor muerto en 1918. De manifiesta influencia con las artes del mundo occidental, a los danzantes les resultan algo extrañas, pero con todo tentadoras, y de allí se toman trazos y las primeras ideas. Acorde con testimonios del capitán general Guadalupe Hernández Zarco en entrevistas con su propio padre, el capitán general Félix Hernández Avilés, la idea también se dio a partir de “unas esculturas de Porfirio Díaz que iban a dibujar”.¹ Es 1937 y ya no se va a rentar nada.

El capitán real Gabriel Osorio Ávila, de hecho, hace los trazos más importantes en este nuevo lienzo de conquista. Reintroduce instrumentos prehispánicos, el

¹ Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, jefera de las danzas chichimeca de la gran Tenochtitlan, realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), 28 de agosto de 2015. Registro de audio digital.

teponaztli y el *panhuehuetl*, caracoles, cascabeles, sonajas de semillas y los integra al conjunto sonoro que, en ese entonces, sólo consistía en el empleo de la *cuenta*² de armadillo y, si acaso, la mandolina. A mediados de 1938 está



Capitán Pablo Anaya (segundo de izquierda a derecha). Inter-Tribal Indian Ceremonial, Gallup, New Mexico. Fotografía: anónimo, 1955. Archivo personal de Fabián Frías

² La cuenta de armadillo es una guitarra de 10 o 12 cuerdas, cuya caja de resonancia es un caparazón de armadillo. Se usa tradicionalmente en las danzas de conquista de origen otopame-chichimeca.

por darse la primera “marcha de conquista” al monumento al “rey Cuauhtémoc”. Marcha, desfile o procesión que culmina en el Zócalo de la Ciudad de México, donde en 1946 termina por conquistar plaza al poder entrar a danzar al atrio de la Catedral Metropolitana.

En estos años, la gran mayoría de los jefes que después han de enarbolar la continuidad de esta lucha aún son niños o bien adolescentes en eferescencias diversas. Manuel Pineda, Felipe Aranda Hernández, Fernando Flores Moncada, Manuel Rodríguez Campos, José Natividad Reyna, Juan Plascencia Quintero, etcétera (Flores Moncada, s/f).

En los homenajes al señor Cuauhtémoc se unía también, en conformidad, la Corporación de Concheros de México. Algunos grupos y mesas se fueron integrando con el tiempo y allí justo fue tierra fértil para germinar ideas.

Jóvenes también son los términos. En esta época la palabra *azteca* es la que nombra y renombra todo, desde lo real hasta lo imaginario dentro y fuera de la danza y cobijado por los gobiernos posrevolucionarios y sus directrices culturales. A veces, unos y otros mirándose con recelo, y aun con él, ayudándose mutuamente. El capitán real Gabriel Osorio Ávila también hace “festivales culturales aztecas” (Flores Moncada, s/f).

En este punto es donde comienza otra historia narrativa. Va germinando una nueva semántica en el canto. Retomando las formas propias de la expresión antigua, cantos de “conquista”, “marchas”, “alabados” e “himnos” de la hermandad de la Santa Cuenta comienzan a ser reescritos. Caso notorio es el del canto de conquista titulado *Nuestra América*, que pasa de narrar

acontecimientos en Santiago de Querétaro, a narrar la conquista del centro de México.

Nuestra América (versión del siglo XVIII)³

Cuando nuestra América
fue conquistada
de todos sus habitantes
ninguno vido nada
eres Santiago, Santiago Querétaro.
En ese Santiago,
Santiago Querétaro.
El año de mil
quinientos treinta y tres
eres Santiago, Santiago Querétaro.

En ese cerrito
cerrito de Sangremal
donde corrió la sangre
llegó hasta el arenal
eres Santiago, Santiago Querétaro.

³ Fragmento. Alabancero manuscrito (1721). Colección personal.

Nuestra América (versión contemporánea)⁴

Cuando nuestra América
fue conquistada
de todos sus habitantes
ninguno olvidó nada
allá en la gran, en la gran Tenochtitlan
eso sucedió, en la gran Tenochtitlan.

Luego el rey Cuauhtémoc
dijo con decoro
quémenme los pies
pero no entrego el tesoro
allá en la gran, en la gran Tenochtitlan
eso sucedió, en la gran Tenochtitlan.

En ese museo
las pruebas están
los ídolos de piedra
eternos serán
allá en la gran, en la gran Tenochtitlan
eso sucedió, en la gran Tenochtitlan.

⁴ Fragmento.

En 1942 se estrena la película *La feria de las flores*. En las imágenes se puede observar la nueva indumentaria: *huipil* y *chincuete*, *maxtlatl*, *tilmaitl*. El capitán general Manuel Luna Cuevas viste de *patío*, el traje ceremonial con escudo nacional al frente, usado, principalmente, durante la época de la “guerra cristera”. De aquí en adelante, diversas corporaciones de danzantes comenzarán a aparecer en muchas películas. El capitán general Manuel Pineda, con 32 años de edad, comienza a tener relaciones estrechas con diversas personalidades del mundo cultural y del espectáculo en México. En ese contexto y dentro de los círculos ceremoniales devocionarios, él, justo en este año, cambia también de indumentaria y a través de diversas alianzas con los capitanes generales José Natividad Reyna, de San Francisco del Rincón, Guanajuato, y Manuel Rodríguez Campos, de Sangremal, Querétaro, comienza la propagación de la refundación de la identidad en las danzas; “aztequizar”, por los Altos y El Bajío, a los que no eran, ni se asumían “aztecas”. Conquista a la inversa, la nueva reconquista (Flores Moncada, s/f).

El capitán general José Natividad Reyna introduce el cascabel de “coyol”, semilla de fraile, en 1942. Antes ya se usaba un tipo de cascabel, el metálico, que introduce el capitán real Gabriel Osorio en 1938, pero ese tipo en particular no se llega a usar tanto. Ambos usos irrumpen para ya no salir del conjunto auditivo. Ya no se les mira fuera del total, en la figura del danzante (Flores Moncada, s/f).

Además, no sólo cambia la indumentaria ceremonial, hay otros tipos de cambios, por ejemplo, el estandarte del capitán general Manuel

Pineda, levantado en 1943, es el primero en llevar la leyenda: “danza azteca”.

El permiso, el alabado original de las Hermandades de la Santa Cuenta no es el mismo que el de ahora. En 1944, el capitán real Gabriel Osorio añade, para propósitos de hacer obligación⁵ en la Catedral de México, dos coplas que antaño no se recitaban: “Que viva y que viva el ánima sola, que está en la Catedral de México [...]” y, también, “Que viva y que viva el Señor del Buen Despacho, que está en la Catedral de México [...]”. Antes, sólo y desde El Bajío se invocaba: “Que viva y que viva Señor Santiago, porque él es el correo de los Cuatro Vientos [...]”. Así que ese añadido se extendió. Con esto se puede observar que la tradición se ha ido reformulando y que muchos entendidos de ahora en realidad son recientes. Es la muestra del dinamismo que jefes con autoridad o peso han añadido al conjunto ceremonial.⁶

La Corporación de Concheros de México, Sociedades Unidas, al mando del jefe Felipe Hernández Bárcenas, se retrae del conjunto total del nuevo movimiento. Conserva y modifica la “faldilla” chichimeca, la capa. Se reinventa a través de la indumentaria llamada de “pantalonera”, continúa con el patío. Admite grecas e ídolos “acá y allá”. Adopta algunos instrumentos, rechaza otros y mantiene una línea conservadora en la expresión de su danza. Esa corporación, que fue innovadora al establecer un plan de gobierno

⁵ Obligación es un término usado al interior de los grupos de danza de conquista. Alude al acto ceremonial como tal, específicamente al canto y la danza, por ejemplo: “Vamos a la obligación de este domingo”.

⁶ Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, *op. cit.*

horizontal en 1922, comienza a ser poco a poco el elemento de resistencia interna y referencia frente a todo lo que está por venir.⁷

*Corporación de Concheros*⁸ (Carlos Barrera Baños)

La Corporación de los Concheros
ama a su patria y su religión
revolea su bandera triunfante
defendiendo a su hermosa nación.

La corporación que integra y decide no integrar. Los concheros que no dejan ni dejarán de cantar lo más antiguo.

*La bandera de conquista*⁹

Sigan su bandera
y también su pabellón
que ésta es la conquista
de la santa religión.

⁷ Entrevista a Felipe Águila Pacheco, jefe de la Corporación de Concheros Hermanos Águila, realizada por Fabián Frías Santillán (*Apab'yan Tew*), mayo de 2014. Registro de audio digital.

⁸ Fragmento.

⁹ Fragmento.

Allí van los caudillos
todos en reunión
haciendo la conquista
de la santa religión.

La reina Malinche
toma su bastón
haciendo la conquista
de la santa religión.

La Mesa Central de Santiago Tlatelolco, al mando del capitán general Manuel Luna Cuevas, y el Estado Mayor, segundo y tercero de la Reliquia General, al mando del capitán general Ignacio Gutiérrez Rodríguez, después de Florencio Gutiérrez Cruz y, finalmente, del capitán general Guadalupe Hernández Zarco, también oponen cierta resistencia a los cambios, sobre todo en la continuidad técnica de la estructuración jerárquica como el otorgamiento de cargos, levantamientos de estandartes y designación de conquistas. Consideran incómodo que haya gran cantidad de cambios. Dicen: “se ha venido encima todo de un golpe y así comienza el desorden”. Con esto se refieren a la indisciplina, los encuerados y los tamborazos.

Durante la década de 1940 se gesta un vacío de poder que después ocupó otro capitán general aún joven. En los años siguientes y a partir de 1952 hay más cambios. Se modifica la afinación de la cuenta de armadillo, pasando del ancestral tono en re a tono de sol, simplificándose. Se diluye, en



Grandes generales de la “Conquista de los Cuatro Vientos”, ca. 1945. Archivo personal de Fabián Frías Santillán. Al frente de izquierda a derecha: jefe Felipe Hernández Bárcenas, capitán general Ignacio Gutiérrez Rodríguez, capitán general Antonio Aguilar con traje negro y pluma, sin identificación; capitán general Cecilio Morales y el capitán general Miguel Morales



la gran mayoría de las mesas, el mando central y por conducto del capitán general Francisco Díaz se establecen la primera, segunda y tercera Palabras quedando el orden en el sargento de campo, pero algunos cuantos años después esto también termina y comienza el régimen de la cuarta y aún la quinta Palabra.¹⁰

*La Palabra*¹¹ (capitán general Francisco Díaz)

Entrego amoroso
primera Palabra
que son tradiciones
de la raza indiana.

Entrego amoroso
segunda Palabra
que son tradiciones
de la raza indiana

Estas situaciones de caos gestante y divergencias tanto constructivas como lacerantes y de erosión no son obstáculo frente a las alianzas y conquistas ya establecidas y por venir. En los grupos la indumentaria, la identi-

¹⁰ Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, *op. cit.*

¹¹ Fragmento.

dad, los cargos, la forma de cantar y de rezar, se entremezclan. Va naciendo un sentir “azteca chichimeca” donde todos tienen cabida. El individuo tiene independencia y cruza fronteras una y otra vez. Tradicionalista o azteca, en el atrio o en el escenario. La danza gusta de toda insubordinación, la danza le vuelve incluyente.

En 1943 una pintura estremece el imaginario colectivo y común de los danzantes, tanto de los devocionarios tradicionalistas como de los nuevos y jóvenes artífices del culto azteca: *La leyenda de los volcanes*, de Jesús Enrique Emilio de la Helguera Espinoza. Este artista trabaja, a partir de 1954 y hasta 1970, para Galas de México, la editorial encargada de reproducir su obra masivamente por encargo de la cigarrera La Moderna. Son 28 años de constante influencia. Y es allí donde se perfila el cambio, el acto, la actitud ceremonial de la nueva indumentaria.

Entonces comienzan otros viajes. No los de conquista propios del nomadismo del danzante. Comienza la vida “artística”. Otra vida artística. Ya muchos han participado en películas, pero en 1953 se da el primer célebre viaje a Europa. Participaron los jóvenes Fernando Flores Moncada, *el Príncipe Azteca* –nombrado así por el capitán real Gabriel Osorio–, Felipe Aranda Hernández, el capitán general Manuel Pineda Escalona, el capitán general Manuel Rodríguez Campos y otros más. En Bélgica y Francia se sorprenden al ver, en escenario, a *les indiens aztèques*. Son contratados por un empresario: *mister Wolf*, pero las cosas salen mal. Son “deportados con todos los honores” aunque no tardan en regresar por otros medios y lo hacen con cuadros dancísticos elaborados que aún ahora, se piensa, son

antiguos. No, son de esa época. *La danza del fuego* con antorchas y pebeteros, por ejemplo, es recreación, entre muchas otras, del capitán general Manuel Pineda Escalona (Flores Moncada, s/f).

Se especializan. Rápidamente el espectáculo, sin querer, nutre más aún la transformación y ésta acarrea una vuelta a la espiritualidad antigua. La chichimeca-otomí formativa y todo aquello que se asume es anterior. Fernando Flores Moncada, en escenario, menciona por primera vez la palabra “mexicanidad” y en otro, “entonces así fue”. En Francia, en el periódico *Le Monde* se publica el titular “Le retour des héritiers de la culture Mexica”. Es 1953.

Fue de Aztlán (primera versión) (Flores Moncada, 1995)

Imperio glorioso
del rey Acamapichtli
de este valle hermoso,
teocracia de Tenoch.

Reino poderoso,
ciudad engalanada,
brazo vigoroso,
mandato de su dios.



Capitán general Guadalupe Hernández Zarco, capitán general Ignacio Gutiérrez Rodríguez, capitán general Florencio Gutiérrez Cruz, ca. 1947. Archivo personal de Fabián Frías

Fue de Aztlán
de origen mi nación
de azteca y de mexica
de culto y religión.

En 1953 da inicio otro elemento de enfoque: los viajes a Estados Unidos como parte de “caravanas culturales”. Es el capitán general Manuel Rodríguez Campos quien atraviesa la frontera por Tijuana, México. Le seguirán muchos más, especialmente y de manera notoria el joven Pablo Anaya que le halla el modo a muchas cosas. Participa en el *Pow Wow* de diversas locaciones y naciones nativas. Compra e intercambia pluma que después inundarán las coronas ceremoniales de los danzantes “azteca-chichimeca, mexica” del país. Participa de lo profano y lo culto, lo ritual y el espectáculo también. Con él da inicio la época de los flamantes trajes de chaquira y las largas plumas de faisán. Ni uno ni otro propios de la cultura mexica, no de la ancestral. De ésta sí, así por reformulación.¹²

En 1953 hay otro punto de partida, propio de la rebeldía y el momento, el desafío y una formación férrea y culta. Fernando Flores Moncada se separa de tata Manuel Pineda Escalona, de quien fuera heredero, para comenzar su propio camino. Éste es el sendero de la mexicanidad mediática, artística y cultural. Prolífico, increíblemente trabajador y dedicado, Fernando Flores Moncada, *el Príncipe Azteca*, entra en una diversi-

¹² Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, *op. cit.*

dad de actividades que hace desembocar divergencias y primeros caminos para muchos danzantes. Participa en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), trabaja coreografías en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), viaja constantemente por el país y el extranjero. Cuando tata Gabriel Osorio deja de organizar el homenaje a Cuauhtémoc, él comienza un nuevo homenaje a la cultura en el monumento a La Raza. Participa en películas y hace mucho de lo que más le apasiona: cantar. Graba discos, muchos. Compone decenas de cantos, cánticos, alabados, himnos, lutos y es el primero en hacer creaciones fuera del canon tradicional conchero. La *Sinfonía azteca* utiliza sólo instrumentos de ancestral linaje y nobleza. Siendo músico y artista de la madera al mismo tiempo, coordina todo en afinación armónica. Canta en náhuatl por vez primera. Eso no es todo. Entra en Televisión, lugar donde participa primero en cápsulas mexicanistas y luego en segmentos cada vez más grandes hasta poder disponer de tiempos completos para la transmisión y difusión de mucho material que combina lo heredado de la danza chichimeca, en grave y ritual cadencia, junto con coreografías nuevas y escenificaciones del “glorioso pasado mexica” e intervenciones de idioma náhuatl y poética. Escribe, además, un libro de memorias y un poemario, ambos aún inéditos. “Sólo para que vieran hasta dónde puede llegar un indio”, su decir predilecto.

*El danzante*¹³ (Flores Moncada, 1995)

Soy danzante por amor
a mis ritos y a mi dios,
es mi danza esperanza
es bonanza y es honor.

Con mi concha danzaré,
con mi canto invocaré,
con mis pasos voy diciendo
mis secretos guardaré.

En mi mano portaré
el escudo llevaré
como insignia de grandeza
que en mi danza pelearé.

¹³ Fragmento.

*Sueño divino*¹⁴ (Flores Moncada, 1995)

Anoche soñé
que Dios me quería
que estaba en la gloria,
que me protegía.

Y en mi sueño vi
su poder divino
porque presentí
mi hermoso destino.

Anoche soñé
que el mundo en penumbras
tú lo iluminabas
ya no había sombras.

¹⁴ Fragmento.

*Ofrenda a Huitzilopochtli*¹⁵ (Flores Moncada, 1995)

*Inhuentli Huitzilopochtli
yaotecatl tetlaneztia
teteuica noyolotzen
atlen quitohua amolaztlen*

Cuando se oye el *tlapitzalli*
y también la chirimía
se oye el canto del corazón
como una ofrenda para mi dios.

Los primeros generales de conquista, los caudillos reales, hacían énfasis en algo muy importante: le decían a sus danzantes que sus ritos no eran los restos ruinosos de algo antiguo o aquello que escapó al “exterminio” o la continuidad clandestina. Los invasores españoles y los religiosos no les habían impuesto por la fuerza casi nada que no quisieran hacer, incluso levantaron sus primeros “chimales” en protesta por el hecho de quedar reclusos en un espacio cerrado durante la celebración de la misa católica, eso no lo entendían. Sus “chimales” representaban su propio culto y ante ellos se danzaba en espacios abiertos. Los capitanes generales hablaban claramente que en la fundación original de las mesas se estaba cimentando un culto nuevo sobre las bases antiguas, todo bien determinado y con mucha disciplina y discernimiento.

¹⁵ Fragmento.

Sus ritos no “sobrevivieron” realmente. Aquí están, desde un “siempre han estado”. Con mucha perspicacia y fortaleza se introdujeron en la dinámica de los tiempos nuevos que estaban enfrentando. Sus rituales no gozaron el amparo del aislamiento o la inaccesibilidad geográfica. No había crisis en ellos. No huyeron a las montañas, iban a la guerra y regresaban con bastones y papeles. Las facciones y grupos más dominantes lo hicieron todo a cien metros del convento franciscano, y luego aún con el carcaj y el arco en la espalda, se expandieron.

Siguieron visitando las mismas cuevas y las montañas de antes, llevaban consigo sus bultos Nahualiyolo. Iban, como ahora, de un lugar a otro siguiendo un orden ritual. Desde siempre el danzante anda en el camino de aquellos viejos chichimecas.

Abierta o veladamente, con bases ancestrales, el nuevo culto enfoca elementos hitos que danzan al comando de una secuencia calendárica:

- * Los Cimentos: el sol, la luna, las estrellas y los antepasados. Ánimas fundadoras, guardianas y conquistadoras.
- * Los Cuatro Vientos.
- * El alba y la estrella grande del alba.
- * Las cruces o “Calvarios”, “Santo Lumbre”, “Santo Crucero”. (Representación de la Tierra.)
- * Los altares llamados “Puerto” que son públicos y los altares llamados “Corazón” que son privados.
- * La presencia del fuego, manifiesto de un modo en la Santa Cuenta –y en el sahumador de otro.

- * Ciertos sitios, montañas, valles, manantiales y cuevas.
- * Algunos elementos y fenómenos de la naturaleza.
- * Las diversas insignias y las reliquias: estandartes o árboles y envoltorios Nahuatlíyolo y los bastones de mando.
- * La Hermandad de la Santa Cuenta misma.

Las deidades y símbolos del cristianismo fueron asimilados como invitados y sin discriminarlos. Tuvieron un lugar, pero primero cumplieron una tarea: encubrir todo. En mayor o menor medida, según la Mesa y el criterio de los caudillos generales, en esos símbolos se depositó una forma de fe que era ajena al sentir nativo, sin embargo, al escogerles por sus atributos y características, en esos símbolos orbitó la continuidad de algo que es, sin duda, fascinante: el impacto del movimiento sobre el cuerpo.

Ésta es una de las historias de resistencia más bellas de la humanidad y ya nadie nos quita nuestra danza, nadie nos dirá qué hacer. En medio de la barbarie y la exterminación, nuestras abuelas y abuelos aprendieron a fluir: acá estamos esperando la media noche para cantar y ofrendar el aroma de las flores, acá estamos esperando el amanecer para danzar en la milicia espiritual. Nadie pudo, nadie podrá.

Somos tolteca, somos chichimeca, ñahñu, pame, mexica, náhuatl, mestizos. Ser danzante es un don, un honor y una responsabilidad. No hay que deshonrar nuestro brillante camino.¹⁶

¹⁶ Véase “Testimonio oral. Registro escrito en revisiones de ‘La historia de rituales y movimientos dentro de los círculos de danzas de la tradición mexica hasta nuestros días’” (en Fernando Flores Moncada, *Príncipe Azteca*, mecanoscrito inédito, 1979-1994).

Suegro del *Príncipe Azteca*, el capitán general Felipe Aranda Hernández, hijo del gran capitán Felipe Aranda Aguilar, custodio de la Reliquia General y de antiguo, muy señorial linaje, es quien forja, durante décadas, a grupos enteros de danzantes. Cubre los vacíos de las reticencias en corporaciones y mesas y resignifica desde dentro de la tradición, el sonido y el movimiento, el carácter ritual, la aglomeración, el tumulto, los primeros círculos ceremoniales integrados por cientos de danzantes. Éste es el sendero de la mexicanidad de refundación. El capitán general Felipe Aranda llena los vacíos de poder desde la década de 1960 hasta bien entrados los rumbos de la coparticipación con otras mexicanidades en la década de 1990. Al ver resistencia en la Mesa Central de Santiago Tlatelolco y ante lo mismo con la continuidad de la Reliquia General y las o la Corporación de concheros, el gran general, bajo el argumento de tener su propia reliquia –lo cual es cierto, es de 1723–, solicita independencia. Desde sus propias decisiones, no va a someterse y con un carácter muy firme y disciplinado, rige sobre las danzas. Muchas danzas, ya la danza se ha expandido mucho y él contribuye mucho más. A Europa llegan sus conquistas, por ejemplo, 40 años después de aquel célebre viaje donde conoce la catedral de Notre Dame, Francia.¹⁷

El capitán general Felipe Aranda es veterano de muchas batallas. Ya en 1942 había sido partícipe del célebre incidente de Chalma que narra con mucha emoción en entrevista con la doctora Yolotl González Torres:

¹⁷ Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, *op. cit.*

estábamos en Chalmita, arriba. Éramos muchos y todos bajo la orden de Manuel Pineda. Habíamos recibido muchas amenazas y teníamos miedo de llegar al atrio. Pero íbamos preparados para los “guamazos”; algunos traíamos navajas escondidas en los trajes. Se acordó y nadie se “rajó” y todos nos vestimos de aztecas. Se nos iba la voz nada más de pensar en lo que pasaría. Cuando llegamos hubo de todo, gritos, empujones, burlas, nos aventaban cosas, pero al final no pasó nada. Comenzamos de vuelta a cantar y luego a danzar. Al año siguiente ya muchos de otros grupos y muchos que nos habían insultado y gritado traían puestos sus trajes aztecas. Fíjese usted nada más.¹⁸

Tata Manuel Pineda y el capitán general Felipe Aranda Hernández comienzan la ceremonia de encendido del Fuego Nuevo en 1957, a petición de personas nativas del pueblo de Iztapalapa y en coordinación con el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional de Bellas Artes. Después de un espacio en que el capitán Moisés González toma cargo del encendido para los Juegos Centroamericanos y del Caribe, desde 1981, Fernando Flores Moncada retoma el rito con carácter cultural a 52 semanas en representación de los 52 años del calendario mexicano (Flores Moncada, s/f).

¹⁸ Entrevista al capitán general Felipe Aranda Hernández realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), 1996. Registro de audio magnetofónico.

*Fuego Nuevo*¹⁹ (Flores Moncada, 1995)

Fuego Nuevo,
vivaz fogata,
testimonio
de una etapa.

Remembranza de mis ancestros,
defensores de lo nuestro,
con sus danzas y sus ritos,
de esta tierra magistral.

Pueblo de Anáhuac señores,
sueño de Tenochtitlan.
¡Que viva mi rito!
¡Que viva mi danza!
eterna coraza de un pueblo cabal
guerreros aztecas
príncipes valientes
tienen descendientes
que luchando están.

¹⁹ Fragmento.

La cerrazón, resistencia, reticencia o franco rechazo al impulso renovador mexicanista, después de los vacíos, crea otro acto rebelde. Tata Manuel Pineda también argumenta tener una reliquia antigua –la tiene, proviene de su maestro, el capitán general Jesús Medina– y desde esa base, al igual que el capitán general Felipe Aranda Hernández, toma su camino independiente al que marca la Reliquia General o la Mesa Central de Santiago Tlatelolco. En El Bajío, concretamente en Querétaro, el capitán general Manuel Rodríguez Campos, de por sí, no necesita plegarse a los dictados del centro de México. No es tenochca pero ya se “aztequizó” así como a su grupo, cambiándole de nombre como hicieron muchos otros desde 1943. Entonces tata Manuel Pineda, tata Felipe Aranda, tata Manuel Rodríguez, tata Natividad Reyna, tata Juan Plascencia y otros se unen y pactan su continuidad.²⁰

Acierto o desacierto, no sé. Las opiniones son muchas y no hay mayoría que gane. La mexicanidad, desde la danza, tiene relaciones de diversos tipos con entidades de gobierno. Al parecer nunca se pasa de una relación que tira dardos hacia la cultura. Dependencia de instituciones, la danza no les necesita. Sin embargo, se deja seducir y seduce ganando espacios. Como ejemplo, desde el año de 1934, estando como presidente Lázaro Cárdenas y durante siete sexenios más, los capitanes generales José Natividad Reyna y Manuel Rodríguez Campos hacen entrega del “escudo para proteger a la

²⁰ Entrevista al capitán general José Natividad Reyna realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), 1994. Registro magnetofónico.

Nación”. Un *chimalli*, una capa, a veces bastones de mando, a veces papeles o títulos apócrifos a servidores públicos. No sé, no sé.²¹

Desde las conquistas de tata Gabriel Osorio, en 1940, el atrio del “guardián del lugar”, la iglesia de devoción comienza a compartir dirección con el “guardián de la casa de nuestros abuelos”. Es la toma de las zonas arqueológicas. Desde ese 1940 se pasa por todas las etapas, la cultural, la artística, la mediática, la espiritual. El culto católico, en sincretismo o como arma de preservación o encubrimiento, no es abandonado, simplemente comparte lugar con los númenes del México antiguo y ancestros que se van redescubriendo. No se estorban ni lo uno ni lo otro (Flores Moncada, s/f).

Dios mío (capitán general Miguel Martínez Carmona)

Dios mío, Dios mío, nunca te encontré
hoy que te he encontrado te vengo a ofrecer
estas alabanzas con gusto y amor
también estas danzas con el corazón.

Dios mío, Dios mío, ¿cómo que no te vi
sabiendo que has dado la vida por mí?

²¹ Entrevista a Édgar Omar Ugalde Rodríguez, heredero general de la Palabra del capitán general Manuel Rodríguez Campos, realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), Loma de Sangremal, Querétaro, Querétaro, 14 de septiembre de 2015. Registro de audio digital.

Toma la ofrenda de tu hijo pecador,
toma mi vida, te la ofrezco yo.

No canta mi boca alabando a Dios
son las flores que nacen de mi corazón.

No danza mi cuerpo sucio pecador,
danza mi alma que clama a Dios.

La raza de bronce, los hijos del sol,
el gran Quetzalcóatl, Huitzilopochtli, Tláloc.

Raza chichimeca del gran Sangremal,
todos unidos alabando a Dios.

Mi boca muera alabando a Dios.
y rendido a tus plantas, danzando muero yo.

Si hay otra vida donde me mande Dios,
le seguiré alabando con grande amor.

Si no es suficiente el canto de mi voz
y tampoco mi danza que te ofrezco yo,
toma mi sangre, de mi corazón,
toma mi vida te la ofrezco yo.

Hay una tercera variante de la mexicanidad. Una obsesiva y llena de los vacíos que deja la falta de una dirección literaria o bien de registro propio de lo ancestral y ritual en la danza. Comienza una etapa de nuevos mitos, mitologías, y se revisan estas últimas. Encuentros, desencuentros, elaboraciones que son hipótesis en realidad, y ahora se asumen “herencia”. Linajes míticos de incierto rastreo, de todo se mira desde 1968. La tercera variante, la de la mexicanidad esotérica, es obra del capitán Andrés Segura. En 1964 es, estrictamente, un danzante que sigue los pasos de su guía y mentor. Años después, él es guía y maestro de aquello que va descubriendo en sus estudios y lecturas. Llega a Estados Unidos un poco antes de que lo haga la migración desde Tacuba, por parte del capitán Florencio Illescas. Regresa a Tenochtitlan, reelabora, es querido y admirado por muchos; y al mismo tiempo no querido y no admirado por otros. Se vuelve a tomar el Zócalo de Tenochtitlan, lo hace junto con tata Felipe Aranda Hernández y otros. Se pelean. La plaza queda a cargo del general Aranda. Controversial, tan polémico como los otros que han abierto brecha. El capitán Andrés Segura también funda grupos y crea nuevas formas, desde una numerología antes no existente, hasta la composición de otros cantos en náhuatl e hibridación de ritos con otras mexicanidades y “toltequidades”. La otra mexicanidad y toltequidad que no solían tener danza²² (Flores Moncada, s/f).

²² Entrevista al capitán general Guadalupe Hernández Zarco, *op. cit.*; y entrevista al capitán general Felipe Aranda Hernández, *op. cit.*

Canto de permiso en náhuatl ²³ (Hernández, 2013: 71)

*Ixtlanzinco Toteuhtatzin
ixtlanzinco Toteuhpiltzin
ixtlanzinco in Toteuh
yehuatzin Ipalnemohuani.*

*Yehuatzin Teuhtatzin
yehuatzin Teuhpiltzin
yehuatzin in Teuhtzin
yehuatzin Ipalnemohuani.*

*Yehtlen ye ye Tlocatzintlen
yehuatzin Teuhtahtzin in
teuhpiltzin
uo yehuatzin za cie in teuh
uo yehteletzli, yehtli, yehtli.*

La danza en estos años, cuando migra y después conquista a los Estados Unidos, ya llega sin conflicto tradicionalista. Llega mexicana, se introduce tenochca. La reconquista de Aztlán se vuelve obra única como única igual, la expansión de la danza a partir de allí, sin reclamos y con impul-

²³ Fragmento.

sos que irán hacia otras direcciones, ya que la danza, en ese otro Aztlán, también se nutre de motivaciones distintas a las del punto de partida en el Altiplano.

Acá me detengo. Es inicio de la década de 1980. Después confluirán distintas, otras mexicanidades y ése no es tema de estudio en este escrito. En el retrato, al frente, los actos y los actores principales, atrás hay más que no han sido descritos. Posteriormente, quizá.

*El danzante*²⁴ (Flores Moncada, 1995)

[...] Soy y seré y nunca dejaré
y mi vida entera la dedicaré
pues primero está mi danza
que de raza yo heredé.

Ante ti pediré (Frías, 2015)

Pediré para el mundo
que florezca la tierra,
que no venga la guerra,
y no haya destrucción.

²⁴ Fragmento.

Pediré para el mundo
que se den las cosechas,
fructifiquen las mesas,
y el hambre quede atrás.

Pediré para el mundo
que la sangre estremezca
con furor, ligereza,
somos hermanos al fin.

Pediré para el mundo
que los niños sonrían,
su corazón nuestra guía,
la virtud es vivir.

Pediré para el mundo
no haya más divisiones,
no quedar en ilusiones,
avanzar es amar.

Pediré para el mundo
el gozo, la ternura,
caminar, aventura,
el danzar es pasión.

Pediré para el mundo
el dolor de lecciones,
y al forjar decisiones,
ayudar es esencial.

Pediré para el mundo
fortaleza, dulzura,
claridad sin locura,
el reír es mi oración.

Y éste es el tallo con injertos que luego se fusionó en un solo tronco.
Ha crecido como árbol frondoso del que se recogen frutos y semillas que se
cantan y se danzan. Y se siembra y se cosecha Palabra nueva.

Y la Palabra se hizo flor

José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo**

Concheros y oralidad

La palabra en su forma cantada representa el corazón de la ritualidad y de la devoción de los concheros.¹ Los cantos marcan el paso de los diferentes momentos de las ceremonias y remarcan los más

* Danzante desde 1986. Fundador de los grupos de danza Ollin Ayacaxtli y Tlalpapalotl. Músico y laudero de instrumentos tradicionales de la danza de concheros. Escritor, pintor y actor; difusor de la danza en diversas expresiones y foros. Editor de las revistas *El Mitote* (13 números), *El Guaje* (13 números) y *Rostro y Corazones* (tres números). Locutor y guionista de “Rostro y Corazón”, programa de radio sobre la danza (Radio Ciudadana, IMER, 2007-2009). Autor del libro de relatos sobre la danza de concheros, *La Misión del Espinal* (Ce-Acatl, 2004). Mención honorífica en el concurso nacional “Cuento, mito y leyenda, Andrés Henestrosa”, Oaxaca, México, 2003. CD mp3 *Primeramente el canto, Sonido, palabra y música de la Misión del Espinal*, Ce-Acatl, 2014. Autor y compilador del *Alabancero mexicano*, método autodidáctico (Ce-Acatl, 2010). Difusor de la danza a través de la multiplataforma *Rostro y Corazón*, revista, blog, página y programa de tv por Internet.

¹ La denominación danzas de concheros es un término común para referirse principalmente a la danza que se realiza acompañada del instrumento de cuerdas con caparazón de armadillo como caja de resonancia, llamado concha. Aunque hay quienes suponen concheros incluso a grupos de danzantes mexicanos o de mexicanidad, por la idea de que el término se refiera a las cascabeles que usan en los tobillos. Si bien no hay una denominación “legal” universal, ni en los grupos tradicionales, el término propio es el que usan en sus estandartes y documentos, como el de “danza de conquista”, “danza chichimeca de conquista”, “danza azteca de conquista” o “corporación de concheros”. En este texto con motivo de comprensión usaré el término conchero, salvo para referirme a los nuevos grupos de “mexicanidad” o “mexicas”.

importantes, ayudando también a recordar la peculiaridad de cada uno de ellos.

Los cantos relatan las historias, cuentan los mitos, enumeran los santuarios; por medio de ellos se transmiten los contenidos más significativos relativos a la devoción y al conocimiento de la tradición. Además, los cantos traen al presente a los jefes del pasado, los que “ya son ánimas”, instaurando una conexión directa entre el presente y el pasado, entre este mundo y el otro, quizás esto pueda considerarse uno de los rasgos más característicos de la religiosidad conchera.

El canto es de importancia central en la ceremonia de la danza propiamente, pero sobre todo en la parte conocida como “velación”² a la que se le ha reasignado con una denominación de la cultura náhuatl: *In xochitl in cuicatl* (La flor el canto).

La tradición de la danza tiene su raíz prehispánica, entre otras cosas, en su elemento de oralidad intrínseco. Gabriel Hernández consigna:

La oralidad es fluidez, volubilidad y movimiento, promueve la relación comunitaria de los pueblos y aumenta el valor otorgado a la palabra, aunque por otro lado, como se basa únicamente en el sonido, es efímera y fugaz para el oyente.

² La danza de concheros tiene una ceremonia fundamental pero poco conocida fuera de los grupos de esta danza, llamada velación. Es un rito nocturno en el que se hace una vigilia de cantos y trabajo ritual de flores engarzadas en bastones y en una representación en madera del Santísimo Sacramento, pero también del sol, llamada *Xíchitl* o Custodia.

La oralidad es una vía para la resistencia cultural, memoria viva, cambiante y moldeable (Hernández, 2013: 26).

Para los concheros la oralidad es tan fuerte que la expresión “Palabra” es más que un término, es un concepto rico de significados, tan dinámico que se puede referir lo mismo a un objeto que a una persona o a una situación; “Palabra” lo mismo refiere a la representación de un grupo que al mando ritual que recae en una persona; designa a un estandarte, como al momento en que la “Palabra” se manifiesta verbalmente al concluir el ritual.

El término “Palabra” es también usado para referirse a un grupo, el grupo es una “Palabra”, el capitán de esa “Palabra” es también denominado como “la Palabra” de ese grupo. Palabra es pues el alcance simbólico de la esencia, podríamos decir de la cosa sagrada, el espíritu de un grupo, el soplo divino, el aliento vital del todo.

La Palabra tiene también su referente simbiótico en lo bíblico por similitud de la cosmovisión mesoamericana y por la influencia que se insertó con la llegada del catolicismo en la conquista. Así, la Palabra es soplo de divinidad aunque como enuncia el propio Gabriel Hernández: “[...] Allá Dios habló” (Hernández, 2013) e impregnó su verbo en las tablillas, acá, lo hizo en la memoria. Para buscar la cita de Dios, allá se recurre a la sagrada escritura, acá en cambio se recurre primordialmente a la memoria de los viejos.

En la danza, un estandarte también es Palabra y para que “tenga vida”³ se revolea, es decir, se le da movimiento (en algunas partes del ritual el estandarte debe estarse moviendo, como cuando se pide “permiso”,⁴ se “entregan palabras”⁵ o se dan “gracias”⁶). El movimiento es la expresión vital por excelencia, de ahí que en el mundo mesoamericano la danza sea tan importante. Así, podemos aventurarnos a decir que lo que da “movimiento vital” a las personas es la danza; de modo que lo que da vida y movimiento a la Palabra es el canto, cantar la Palabra es concederle vida y alcance divino.

El canto en el ritual conchero es tan importante como la danza en sí, forma con ésta la dualidad cuerpo y palabra en movimiento. Hay que considerar que cantar las historias en versos ayuda a su memorización; sin duda, un rasgo bastante común en muchas culturas antiguas, incluidas las mesoamericanas.

El canto: la Palabra enflorada

Por supuesto que el canto, como parte de rituales de carácter tradicional y de raigambre indígena, no es exclusivo de la danza de concheros, diríamos

³ “Vida” como expresión conferida por el animismo.

⁴ Canto con el que se inicia formalmente el ritual, en él se invoca la venia para poder comenzar los trabajos.

⁵ Acto ritual protocolario en el que, al terminar el ceremonial de la danza, se hace una entrega de los mandos que se otorgan.

⁶ Canto ritual con el que al final de la ceremonia se agradece a Dios, imágenes y ánimas.

que ni de las tradiciones mexicanas, el canto es expresión universal que proyecta la oración a un nivel de comunicación suprema, las liturgias alcanzan lo sublime y de comunión divina con el canto.

En el caso de la liturgia conchera, el canto da sentido a su cultura de oralidad. Es complemento insoslayable pero, más aún, es prolongación de la Palabra. Si la Palabra es raíz, el canto es la flor de la Palabra, es enflorecer la Palabra.

Lo que se conoce como *xochitlahtolli* (palabra florida) y que se plasmaba en los códices como una voluta florida, es traducida o interpretada como la poesía; sin embargo, también es la representación pictográfica del canto. O quizás del canto especial, el canto florido. Así pues, Macuilxochitl, deidad relacionada con las artes, el canto y la música, se representa tocando el huéhuetl y de sus labios salen dos volutas y la representación pictográfica referida.⁷

En la danza se emplean dos tipos de composiciones, unas dedicadas a Dios, Cristo y su Pasión, la Virgen y los santos. Éstas se conocen como alabanzas, porque precisamente alaban las representaciones de lo divino. Por el otro lado están los cantos, dedicados a ensalzar a personas, recordar hechos y relatar acontecimientos, pero sobre todo, a referirse a la raíz prehispánica y al pasado anterior a la conquista; si bien dentro de la danza la línea divisoria de estas composiciones a veces es tenue.

El *cuicapicque* cantador o cantor en la cultura náhuatl era un personaje valorado y respetado. Las fuentes nos mencionan a un cronista más que a un ejecutante virtuoso del canto. Superaba la concepción de un relator mun-

⁷ *Códice Borbónico*: 4.



Pensamiento florido, Copilli, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Rosalba López, 1 de marzo de 2017

dano de acontecimientos, como podría ser el juglar o el corridero. El cantor mesoamericano es también el enlace de lo divino, es quien interpreta la palabra divina. Su oficio era la expresión suprema de su corazón.

En los rituales mesoamericanos, el *cuicapicque* era de importancia singular, pues llevaba el hilo conductor en buena parte de éstos, lo mismo expresando loas al *tlahtoani*, que contando la historia, que haciendo las invocaciones y agradecimientos a las energías o deidades.

Respecto a los rituales de danza, en diversas fuentes se consigna que el canto era parte de la música que acompañaba diferentes danzas. Al parecer el *cuicapicque* entonaba sus cantos en tanto se danzaba. En algunas de las danzas indígenas de la actualidad aún sucede así, en el caso de la danza de los concheros en últimas fechas se ha retomado cada vez más esta interdependencia entre canto y danza. Tres ejemplos de alabanzas danzadas son las siguientes:

La Guadaluana

Del cielo bajó triunfante y ufana
a favorecernos la Guadaluana.

Corazón Santo

Corazón Santo tú reinarás,
tú nuestro encanto siempre serás.

Santísima Cruz

Santísima Cruz, Santísima Cruz
del cerro de Sangremal
donde corrió la sangre, llegó hasta el arenal.

La evolución de los cantos concheros

Los cantos concheros son de corte del son tradicional y buena parte de ellos pertenece al compendio de alabanzas tradicionales de la religiosidad popular que se canta a lo largo de la geografía mexicana. Gran parte de estos cantos los encontramos en el *Alabancero de Atotonilco*, estos cantos hasta años recientes formaban aproximadamente 50% (o más) del repertorio de los cantos concheros. En la medida en que la danza comenzó a dar un giro “cultural” a mediados del siglo xx, se compusieron cantos nuevos cada vez más cercanos a la retórica nativista.

Si bien antes de este periodo la danza ya tenía alabanzas y cantos compuestos por los propios danzantes y que los distinguían de los cantos populares antes mencionados, no fue sino hasta la aztequización⁸ cuando los cantos comenzaron a tener un sesgo más evidente a la valorización nativa (azteca-mexica sobre todo).

⁸ Periodo en que una buena parte de la danza de conquista, conocida como de concheros, adopta tanto el nombre como la vestimenta azteca. Comienza a finales de la década de 1930 y termina en la década de 1980, a la llegada del paradigma mexicana (mexicanista).

Aztequización

La danza de concheros es una expresión cultural amplia y compleja que tiene sus albores en la zona de El Bajío, Querétaro y Guanajuato, que se remonta según la tradición oral al momento mismo de la conquista en 1531, con la aparición de sendas cruces.⁹

Aunque es difícil documentar el momento exacto en que nace esta expresión cultural, podemos inferir que efectivamente durante el proceso evangelizador, que venía casi a la par de la conquista militar, se conformó esta tradición con un espíritu genuinamente conciliador, aun sin desconocer las vicisitudes de esos momentos aciagos.

Es probable que esta danza ya existiera antes de la conquista y que sólo se haya adecuado al tiempo y a las necesidades o al menos se haya construido con buena parte de las tradiciones rituales y dancísticas ya existentes.

Tal espíritu de algún modo ecuménico se ha mantenido durante siglos con tan buenos resultados, no sólo para conservar viva la danza de concheros sino incluso expandirla sobre todo en los últimos 100 años.

A finales del siglo XIX comienza la diáspora de la danza de su matriz regional, lo cual propicia que se enriquezca y transforme, reasignándola

⁹ Según cuenta el mito fundacional, la tradición de los concheros, así como la fundación de la ciudad de Querétaro, nace el 25 de julio en el año 1531 a partir de un milagro: la aparición de una cruz en el aire junto con la imagen de Santiago Apóstol. El mito fundacional se repite en Puerto de Calderón, cerca de San Miguel de Allende, Guanajuato.

y re-significándola. En estos años al llegar esta danza al Valle de México, como ha pasado con anteriores oleadas humanas venidas del norte (los propios mexicas son un ejemplo), se reinventó y de algún modo se transformó.¹⁰

El componente nativista se percibe desde los primeros años con la conformación de miembros de la región del Valle de México, pues seguramente buena cantidad del personal oriundo de la ciudad y de los pueblos ribereños tenían consigo una cantidad importante de costumbres y una identidad arraigada de su pasado indígena.

A raíz del triunfo de la Revolución Mexicana, auspiciado por el gobierno y su visión reformista, se construye un nuevo paradigma de identidad nacional, en buena medida basada en la idealizada cultura azteca. Ejemplos de esto son sin duda los patrocinios de artistas de toda índole, sobre todo muralistas como Diego Rivera, el cine, la música y toda expresión artística e incluso popular.

La danza de concheros se ve afectada por esta influencia que fue impulsada desde las esferas gubernamentales. Sin embargo, la búsqueda de la identidad nativa también venía desde el seno de la sociedad, y desde el interior de la propia danza, ímpetu popular genuino por retomar esa identidad que durante siglos se había soslayado.

El naciente orgullo por el pasado indígena es aceptado por muchos mexicanos y se vuelve un rasgo distintivo de la sociedad de la época. En el

¹⁰ En 1876 llega a la Ciudad de México la Reliquia General (estandarte traído de San Miguel de Allende) con la encomienda de fundar la tradición de los chichimecas en el Valle de México.

caso de la danza de concheros, sobre todo del Valle de México, asume su condición autóctona al renombrarse como azteca, cambiando el traje de *nahuilla* conchera, por el vistoso traje “azteca” (inspiración de los *maztlas* mesoamericanos), y el uso de tilmas lujosas, así como los suntuosos penachos de plumas lujosas que a su entender usaron los aztecas.

Así, la danza se modifica sin perder sus elementos rituales. En cambio diríamos que reencauzó a sus orígenes más antiguos y a sus vetas regionales, nahuas, otomíes y chichimecas. Los cantos no son la excepción y en buena medida son el medio idóneo para ensalzar su raíz antigua y nombrar su origen.

El jefe Aranda¹¹ hablaba sobre un concurso en las épocas de la “aztequización”. El gobierno de la época convocó a un concurso de danza y música que enalteciera el pasado autóctono. Algunos danzantes concursaron con una composición musical ante la certeza de perder el concurso debido a la destreza dancística y sobre todo a los trajes de otros danzantes que participarían. Por lo cual ellos se pusieron a estudiar la historia de la conquista. Esto dio como resultado uno de los cantos ya célebres del repertorio de la danza: *Cuando nuestra América*. Posteriormente, este canto fue grabado en el álbum *Águila blanca*, de los concheros de Ernesto Ortiz. Por otro lado, Fabián Frías Santillán y Ulises Chávez Jiménez concluyen que éste sería el primer canto con un propósito de remembranza de la cultura nativa (azteca-mexica en este caso) saliéndose ya del formato tradicional conchero, constreñido específicamente a lo religioso católico o en el caso más extremo,

¹¹ Comunicación personal con el jefe general Felipe Aranda, ca. 1991.

a la remembranza de algunos acontecimientos del mito conchero, de los jefes antiguos o ciertos aspectos del ritual.

Existen algunos cantos-alabanzas que se suponen antiguos y que existían antes del canto *Cuando nuestra América*. Sus coplas se salen de las características específicas de una alabanza, aunque no son tampoco el canto de remembranza nativa que sí tiene dicho canto. Entre este tipo de cantos-alabanzas se encuentran: *Estrella del oriente*, *Santísima Cruz* (del cerro de Sangremal) y *Santa Rosita*.

Estrella del oriente

Es un precioso canto-alabanza. Tan simbólico como indispensable en el rito conchero, a últimas fechas se le canta poco. Las estrofas son muchas, aunque podrían variar y algunas quizás habrían sido introducidas tiempo después de su composición. La letra tiene una riqueza descriptiva sobre la conformación de la danza. Asimismo, nos da señales inequívocas de la génesis de la danza que se complementa con la tradición oral y que rememora la conquista religiosa de los míticos frailes. Habla también de la conquista, su alianza con los tlaxcaltecas y por tanto su influencia; aquí algunos versos:

Ahí vienen los padres santos haciendo oración
levantando el estandarte de la santa religión.

Pueblito de Dolores yo no te puedo olvidar
porque ahí fue levantada la Reliquia General.

Pueblito de Tlaxcala yo no te puedo olvidar
porque ahí fue levantada la Palabra General.

Asimismo nos reafirma su identidad indiana:

El Rey Cuauhtemoczin de todo corazón
tomó la disciplina para dar ejecución.

Reafirma elementos de la identidad conchera:

Llamémonos compadres nos dijo el general
que nos besemos las manos ordenó el caudillo real.

Santísima Cruz

La alabanza de la Santísima Cruz del cerro de Sangremal narra el evento mítico de la fundación de la danza con la aparición de la Cruz de los Milagros en Sangremal, en la actual ciudad de Querétaro.

Santísima Cruz, Santísima Cruz
del cerro de Sangremal, del cerro de Sangremal

donde corrió la sangre, donde corrió la sangre
llegó hasta el arenal en medio del encinal.

En las estrofas se hace mención de las otras cruces veneradas dentro del circuito del calendario ritual de los grupos en la zona de El Bajío.

Santa Rosita

Es una alabanza de las que Gabriel Hernández llama enumerativas. Enumera los elementos utilizados durante la velación, aunque originalmente era un canto para la curación. Las danzas tienen un componente fuerte de rito de curación y además la danza en tiempos antiguos era una de las partes del complejo entramado de costumbres y ritos de una comunidad. Así, las hermandades de las cuales emana la danza tenían la costumbre de curar con ritos afines o propios, con cantos y con la danza misma, así como con el uso de hierbas, conjuros y encendido de velas y “cuentas”. Esta alabanza es pues cuasi oración de curación, usada en la limpia que se hace al final de cada velación.

Santa Rosita
santo romero
sé mi remedio
vamos diciendo Él es.



El Santo Xúchitl, Amecameca, Estado de México. Fotografía, Rosalba López, 1 de marzo de 2017

Cuando nuestra América

Canto nativista que hace un quiebre con las alabanzas de corte religioso y da inicio a los cantos concheros que reivindican abiertamente su pasado indígena, aunque con la particular visión de los compositores, que sin ningún recato mezclan situaciones y personajes disímbolos e imposibles de conjugar: nos muestra también no sólo la maleabilidad del pensamiento conchero y popular, sino que nos da vista a la amalgama de creencias y conocimientos de los concheros, en el que bien puede ser que:

El rey Cuauhtemoczin se haya ido al Peñón
a darle el encuentro a Cristóbal Colón.

Basado en un canto conchero antiguo y transformado, es probable que este canto se haya compuesto alrededor de la década de 1940, cuando buena parte de los grupos de danza asentados en el Valle de México se asumen ya como aztecas, aunque su origen es chichimeca y otomí, de la región de Querétaro y Guanajuato. A partir de este canto las nuevas composiciones habrán de rendir culto a su pasado y a la veta antigua me-soamericana.

El Príncipe Azteca

Fernando Flores Moncada, conocido como *el Príncipe Azteca*, fue el compositor que llevó el canto hasta un lugar sin precedente y que logró conciliar de manera eficaz la imagen idílica del azteca valiente y excelso con los elementos musicales concheros, pero además conjugando esta veta “pagana” con el fervor religioso católico de los concheros. Combinó dichas composiciones con otras de corte católico, todas con gran éxito no sólo dentro de la danza, sino incluso fuera de ella.

Perteneciente y formado en la línea de su padre espiritual, Manuel Pineda (uno de los danzantes a los que se atribuye el cambio de traje de *nahuilla* al traje azteca-“aztequización”), lleva esta tendencia de divulgación de la danza, con un éxito sorprendente, a lugares y situaciones nunca logrados por otro danzante. El medio idóneo para expresar su ideal de identidad fue a través del canto y en su caso, de la música de inspiración autóctona.

Además, en la década de 1980 surgió en México una corriente musical llamada *etnorrock* que con instrumentos prehispánicos recreaba la posible música del tiempo de los aztecas. Luis Pérez fue precursor con su álbum *En el ombligo de la Luna*, previo a quienes harían famosa esta corriente como Antonio Zepeda y Jorge Reyes. Sin embargo, años atrás, Fernando Flores Moncada ya lo hacía con su sinfonía indiana llamada *Adoración al Sol*.¹²

¹² Editada en el álbum, RCA Victor, 1968.

Por supuesto que tanto el traje azteca como la difusión de la danza en espectáculos fuera del circuito religioso molestó a la vertiente conservadora, sobre todo en el Valle de México, quienes no solían incluir cantos de este repertorio nativista filoazteca. A la larga, esta reticencia se volvió obsoleta y los cantos de Fernando Flores Moncada ahora forman parte indispensable del repertorio de alabanzas y cantos, tanto por su eficaz trato musical, que se mantiene fiel al lineamiento musical del son conchero e innovador en sus melodías, como por su lírica, que logra apoderarse virtuosamente del imaginario del danzante.

Porque aunque sangrando que mis pies estén
seguiré danzando y cantando también.

La siguiente copla es una muestra del poder de sus imágenes contundentes, de cómo el danzante se percibe y se asume:

Con mi concha cantaré, con mi canto invocaré,
con mis pasos voy diciendo: mis secretos guardaré.

Esta copla hace sentir al danzante la importancia de su oficio, legitima y le da palabras al orgullo de hacer eso que el danzante en general supone y percibe como un legado antiguo, secreto y sagrado. Este canto, como ninguno, amalgama el ideal identitario del danzante, donde se mezclan el fervor religioso y la raíz indiana.

Durante estos años las composiciones eran más bien esporádicas. El caso de Fernando Flores era avasallador, pues sus creaciones marcaron la época posterior a la aztequización y la previa a la dispersión conceptual de la danza y el arribo pleno de la danza de mexicanidad y toda su influencia de nuevos paradigmas.

*La veta de la “neoaztequización”,
mejor conocida como mexicanista*

En las décadas de 1980 y 1990 comienzan a asomarse algunos cantos más involucrados en la lírica nativa, inspirados en sus referencias simbólicas y con un toque más conceptual y filosófico.

Longinos Fuentes Nava, *Ameyal*, parece ser el compositor del despedimiento en náhuatl y de una serie de cantos, muchos de los cuales conservan el estilo clásico de improvisación que caracteriza a los cantares tradicionales: compuestos ex profeso y, como diría cualesquiera de ellos, “pescados al aire”. Esta manera remite inequívocamente a la poética náhuatl, o sea a lo fugaz y perecedero, ya que además muchos de estos cantos se interpretan en ocasiones exclusivas; algunos de éstos logran preservarse debido al portento de su concepto.

El jefe Andrés Segura aportó a la danza una visión esotérica y chamánica. Introdujo el permiso y las gracias en náhuatl que se cantaban durante las ceremonias de homenaje a Cuauhtémoc. Estos homenajes se realizaron en el Zócalo de la Ciudad de México, donde se estableció la condición de hacer cantos y no alabanzas católicas. Algunas de las alabanzas de corte tradicional eran modificadas con el fin de omitir las palabras que referían a lo católico:

Canta gallito canto serían la una de la mañana
que amanece que amanece Rosita blanca Tenochtitlan.

En vez de:

Canta gallito canto serían la una de la mañana
que amanece que amanece Rosita blanca de Jericó.

A él se le atribuye el canto *Que florezca la luz* que hace un guiño a la “espiritualidad” mesoamericana. Los anteriores todavía guardan una visión folclórica azteca. Éste ya busca la motivación más orgánica. A diferencia de los de Fernando Flores Moncada, trae el acercamiento a una visión mística (esotérica si se quiere) ya lejana de la retórica folclórica. Aunque en su estribillo o planta se asoma a plenitud la veta *New Age*, tan en boga durante esos años.

Santísima Trinidad
que nos dio su santa luz
que florezca la humanidad
revestida de su luz.

Que florezca la luz,
que florezca la luz,
que florezca.

Nos iremos al oriente,
tigre, venado, conejo,
águila, serpiente veremos,
flores rojas hallaremos.

El advenimiento de los nuevos grupos de danza nacidos al calor de los tiempos del partaguas milenario y un rebrote neonacionalista de la década de 1990 trajo consigo una serie de nuevos paradigmas y un replanteamiento general de lo que habría sido la danza.

Surge entonces una oleada de nuevos grupos que ya no nacen al seno de la tradición conchera, sino que se forman de manera cuasi autodidacta. Éstos en algunos casos reniegan de la tradición, y en otros, la ningunean. Buscan ser algo diferente a la tradición conchera, para lo cual reivindican una identidad prehispánica y no aceptan la religión católica, por lo que tratan de desvincular todo lo católico en esta naciente danza.

A esta danza se le conoce como mexicana o chintontequiza.¹³ También se le denomina danza cultural, anahuaca o guerrera. Ya no más danza de la Guadalupana, sino Tonanzin; ya no Él es Dios, sino *In teotl* (luego

¹³ El movimiento conocido como mexicanidad tiene su fundación formal en 1959 con el Movimiento Confederado Restaurador del Anáhuac, liderado por Rodolfo Nieva. Este movimiento no incluía danza, ésta la van conformando paulatinamente los concheros o bailarines, como Polo Rojas. A principios de la década de 1980, se fue formalizando una danza afín a este movimiento con el primer grupo de “danza mexicana”, llamado Tloque Nahuaque, que danzaba en las inmediaciones del Templo Mayor de la Ciudad de México.

sería Ometeotl); ya no más permiso a las ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos, sino a los cuatro Tezcatlipocas, guardianes de los cuatro rumbos.

Así, ya que los cantos que acompañan la danza son de corte católico, en estas nacientes agrupaciones se dejan de cantar o en ocasiones se retoman aquellos que no mencionen explícitamente lo católico.

Estos nuevos grupos no realizan velaciones, pero tampoco encuentran manera de sustituirlas. En un inicio, prácticamente todos se mantienen renuentes a vincularse a los concheros (aunque su danza es básicamente la misma y sale de lo conchero). Muchos voltean su vista a las costumbres puras (a su ver) como las de los nativos de Norteamérica. Retoman el temazcal o baño de vapor (*inipi*) y parte de las costumbres de la danza del sol, así como sus cantos, especialmente los conocidos como “de medicina”. Los adaptan con elementos discursivos de las nuevas agrupaciones mexicas, pues en ellos encuentran el medio idóneo para manifestar sus ideas. Incluso, algunos de estos cantos son traducidos al náhuatl.

Cuatro águilas, cuatro águilas, cuatro águilas,
volaron en Aztlán.
agua fuego, agua fuego, agua fuego
en Tenochtitlan.

*Nahui cauhtli, nahui cauhtli, nahui cauhtli,
on pahkla in Aztlán
atl-chinolli, Atl-chinolli, Atl-chinolli
in Tenochtitlan.*¹⁴

Estos cantos no han repercutido de manera directa en la danza de concheros, en cambio algunos de los nuevos cantos concheros han sido asimilados y adaptados a este tipo de cantos; por ejemplo: *Sólo dejaremos flores, Que florezca la luz y Cantemos con alegría.*

Estos cantos han tenido éxito en la corriente *New Age*, que va más allá de la danza misma y se manifiesta en los temazcales, curaciones, expediciones a la montaña y en la propia danza del sol y en la de la luna.

La ola de nuevos compositores

Antes del siglo XXI, los compositores aparecían ocasionalmente, sólo sobresalía Fernando Flores Moncada, como antes se mencionó.

Al principio de este siglo, el fenómeno de creación de cantos irrumpe de modo extendido y frecuente, y se consolida. Lo anterior se explica en parte porque aquellos grupos y danzantes mexicanistas, algunos “anticoncheros”

¹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JZMFwLjTfM4>



El Oratorio al Señor del Sacromonte, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Rosalba López, 1 de marzo de 2017

de la década de 1990, se volvieron concheros, lo cual propició un crecimiento exponencial de la danza de concheros. Aunado a lo anterior, nuevos compositores y nuevas visiones se mezclan.

La formación más cosmopolita y más extendida de los nuevos danzantes permea la conchería. Por ello, se acumula una gran cantidad de cantos nuevos que apelan en sus letras a la visión mesoamericana, exaltan idílicamente la cultura mexicana, como en tiempos de Fernando Flores Moncada cuando se exaltaba al azteca.

Posteriormente, Abraham Endoqui¹⁵ continúa con el discurso lírico de Fernando Flores Moncada. Logra anclarse en el imaginario colectivo del danzante que sin ningún resquemor mezcla el ser mexicano y creyente. Usa imágenes retóricas concretas y claras, religiosas tanto católicas como prehispánicas, “mexicas”.

Su canto *Sangre guerrera* es sin duda la más exitosa, tiene elementos que enumeran el imaginario de una buena parte de los danzantes que asumen la identidad mexicanista.

Sangre guerrera (Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*)

Mi sangre es guerrera
de raza mexicana
y amo a mi tierra
que siempre predica la gloria y la paz.

¹⁵ Se podría considerar al compositor conchero más exitoso en la actualidad.

Mi piel es morena
porque el sol me abraza
color de la tierra
como una alabanza a su corazón.

Hay algo que late
dentro de mi pecho.
Corazón de jade
que está satisfecho de su gran sentir.

Feliz estaría
danzando por siempre.
Con una alegría
que se ve y se siente por ser un mexica.

Otra característica de los nuevos cantos es su calidad irregular, que se explica, entre otros motivos, por la gran cantidad de composiciones. Pocos cantos, como *La ofrenda*, tienen tintes poéticos que valorar.

Si un día danzando llegara a morir,
danzando a mi padre, danzando a mi Dios,
que quede en el mundo, un canto, una flor,
y en la danza un ave sea mi corazón.

A diario las noches marchitan al sol,
oscuros inviernos marchitan la flor,
mueren un instante, vuelven a nacer,
renacen en Dios, vuelven a florecer.

Otros cantos retoman milimétricamente el sonsonete más convencional del son conchero y le ponen letras tan obvias que no calan en el gusto de los danzantes y son olvidados. En los últimos 25 años, el repertorio ha cambiado bastante; el *Alabancero de Atotonilco* se ha vuelto casi obsoleto.

Así, los cantos, como muchas cosas en la sociedad actual, suelen ser desechables. Muchos cantos nuevos no pasan a formar parte del repertorio conchero; algunos otros logran popularidad pero por temporadas cortas. A diferencia de los cantos antiguos que duraban muchos años: algunos incluso se siguen cantando después de décadas y cientos de años.

Para el compositor, el margen de la incidencia y aceptación es limitado por varias razones: su oficio está saturado, el son conchero es muy limitado (ocupa un círculo de acompañamiento en tres acordes) y las letras están sujetas básicamente a dos paradigmas: la raíz cultural nativa mesoamericana y la fe religiosa.

La lírica y su raíz mesoamericana

Como apuntamos antes, una parte de la lírica se apoya en la referencia mesoamericana, en particular la cultura azteca-mexica, y con base en temas

históricos, filosóficos y poéticos. Un tópico recurrente, por supuesto, es la conquista y sus resultados. Se ensalzan el valor y estoicismo del pueblo mexica, en particular la figura de Cuauhtémoc.

*Al señor Cuauhtémoc*¹⁶

¡Oh, Cuauhtémoc, gran emperador
que a México diera su gloria y su amor!

Otras describen la identidad indiana:

Al Dador de la Vida (Dolores Vargas)

Eres, ¡oh, Dios mío!, Dador de la Vida,
aquello que inspira a mi corazón.
Al indio le diste corazón de sol,
ternura de luna y amor a Dios creador.

Algunas explican o alaban a las deidades mesoamericanas. Otras más abrevan de la poesía mesoamericana, retoman las imágenes del poeta náhuatl y citan parte de sus frases recurrentes. Unas más sugieren imágenes, buscan en las palabras parecer o tener el aliento de sus metáforas. Por

¹⁶ Fernando Flores Moncada, 1968, álbum *Cantos y danzas*, vol. 1.



Los estandartes que acompañan al Señor del Sacromonte, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Rosalba López, 1 de marzo de 2017

momentos parece que se trata de la continuidad, en la modernidad, de los antiguos *cuicapicques*.

Sólo dejaremos flores (José Antonio Cruz Rodríguez)

Sólo dejaremos flores
y cantos de esperanza.
Y aguardar a que amanezca
para conquistar la danza.

La lírica religiosa católica

Las alabanzas son dedicadas a imágenes, en particular a cristos, vírgenes o santos que cada grupo venera; sin embargo, en la actualidad sorprenden dos aspectos: primero que muchas alabanzas se dedican directamente a Dios y segundo que son prácticamente inexistentes nuevas composiciones para Cristo y su Pasión, para la virgen, sus advocaciones y su duelo por la muerte de Jesús; así como aquellas de antaño cuya descripción aleccionadora relatava la Pasión de Cristo, desde su apresamiento hasta su resurrección. Las alabanzas que hablan de Dios le dan gracias, le piden favores, le confiesan alguna pena o lo ponen de testigo; además, hay en éstas una mezcla de devoción a Dios y a la danza.

La danza es mi tradición.
Mi danza se la dedico,
con grande amor,
a mi raza y a mi Dios.

Podría decir cualquier copla de alabanza nueva.

Las vicisitudes actuales del canto

El carácter colectivo y anónimo se ha perdido en nuestra sociedad, cada vez más individualista. La danza resiente dicha situación, por lo que estos procesos se observan en la mutación de los cantos. Si antes el canto interpelaba al escucha e incluso se asumía en primera persona, era en condición de pecador. Actualmente, el canto reivindica el talante de la sociedad mexicana; si bien religiosa, cada vez más abierta, tolerante, sofisticada e individualista.

La danza, tan ecléctica y maleable, ha ido adaptándose a los tiempos. El canto es la expresión más fiel de hacia dónde se dirige la danza y de lo que es la danza, cuáles son los fantasmas que la animan, sus fantasías e incluso sus miedos. Como aquella alabanza del *Danzante traicionero*, que retrata lo que al compositor le preocupa sobre las discordias dentro de la danza.

*Danzante traicionero*¹⁷ (Ezequiel Hernández Reyes)

¿Qué vamos a hacer con la tradición,
si en todos los grupos hay odio y rencor?

Jefes generales vivan el presente
para que en los grupos perdure la gente.
Sólo Dios nos ve lo bien y mal que hacemos
pero aquí en la Tierra todos pagaremos.

Otra característica de las composiciones actuales es la apropiación de canciones populares famosas. Éstas son adaptadas al son conchero, toman prestado el estribillo y se les pone una letra propia. Por ejemplo *Las mañanitas*, *Amor eterno*, de Juan Gabriel, y el canto sudamericano *Vasija de barro*.

Así como la danza tiene sus manifestaciones particulares en cada región, lo mismo pasa con los cantos: estilos y modos son tan disímolos en la región de Jalisco y Guanajuato (estados con manifestaciones más eclécticas y maleables, siempre al límite de la polaridad entre lo profano actual y lo tradicional), en contraposición con algunos grupos de la región del Valle de México, que parecen ser más renuentes a los cambios tanto en vestuario como en el ritual. En el canto, conservan tanto la entonación antigua como las propias alabanzas de corte tradicional. No obstante, estos límites y fronteras se van difuminando debido al intercambio y a la incorporación de nuevos danzantes.

¹⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RqpngvFCw0M>

Un caso particularmente interesante de la composición es el de Salvador Contreras, jefe de la Mesa de San Rafael, en el Estado de México. Quizás, el caso con la lírica más orgánica. En sus cantos se siente la continuidad natural del poeta mesoamericano, sus guiños a imágenes y conceptos no rayan ni en la erudición ni en la impostura. Tiene un sabor añejo a campo y misterio.

En esa dirección apuntan otros dos compositores vecinos de la región de los volcanes: Paulino Garnica Miranda y Gabriel Hernández Ramos. Ellos traen entre sus letras esa continuidad lírica de los cantares mesoamericanos. Quizá por su cercanía regional con Huejotzingo y Chalco, regiones obligadas de reunión de poetas nahuas en la época prehispánica.

Llegando y poniendo lumbre (Salvador Contreras)

Llegando y poniendo lumbre,
llegando y poniendo lumbre,
fue lo que hizo Huitzilopochtli,
Dios de la guerra cuando nació.

Arrojaba rayo y centellas,
arrojaba rayo y centellas,
a las estrellas y a Coyolxauhqui,
cuando su madre la gran Coatlicue a él lo parió.

Buscando al señor Dios (Gabriel Hernández Ramos)

Por todo el orbe alumbran
la luna y las estrellas,
derramando su luz
a toda la creación;
y se oyen las guitarras,
las conchas de armadillo
por estos cuatro rumbos
buscando al señor Dios.

No morirán los cantos (Paulino Garnica Miranda)

No morirán mis cantos;
no acabará mi tradición,
mientras vibren los tambores
en el fondo de cada corazón,
y repitan y repitan y repitan:
la palabra “Él es Dios”.

Sólo dejaremos flores

Son pocos los casos de cantos concheros que salen del ámbito de la danza y penetran en algunos otros campos. Fernando Flores Moncada logró, y lo sigue haciendo, ser el fondo de cualquier documental o reportaje que tuviera que ver con la cultura nativa indígena, azteca, sobre todo. La película *Él es Dios* y su banda sonora se volvieron temas de fondo de documentales de la cultura popular y la tradición conchera.

Pero ciertamente los cantos rara vez salen del circuito propio de la danza. El caso del canto *Sólo dejaremos flores* ha sido particular. Se ha vuelto muy popular en las manifestaciones de la búsqueda de identidad: temazcales, danza mexicana, y hasta en una versión *reggae* de Lengualerta, en la cual usan este canto como sonsonete. La lírica de *Sólo dejaremos flores* ha atrapado como pocas el imaginario identitario de la raíz mesoamericana.

Collar de flores

El canto siempre ha sido termómetro de la danza. Fiel a su naturaleza de relatar historias, nos cuenta en sus letras el momento límite que vive la danza. ¿Cómo nos relatará eso que alarma a cualquiera que siente que tiene el cansancio suficiente en la danza para alarmarse con los cambios que “están acabando con la danza”? Hace tres décadas, que fue cuando ingresé a la danza, lo decían los que en aquel entonces ya llevaban sus años en la danza,

como lo dicen ahora muchos de mis contemporáneos: “se está perdiendo y deformando todo”. Si la danza viviera sus últimos años o simplemente una más de sus transformaciones o, en el exceso de dureza, la peor de las deformaciones, los cantos lo contarán con toda certeza y con todo detalle.

Toda ceremonia tiene su acento, su música, su canto. La palabra es ese silbido de alabanza, ese gemido de pena o incertidumbre que tenemos los seres humanos. Ese latido de esperanza, el aullido, la elegía, el himno y la expresión primaria; la más antigua, quizá la más auténtica, la palabra. Lo que desde dentro brota bien como agua de un manantial, como magma que abruptamente irrumpe por el cráter de volcán. Eso que sale del corazón, como decían los antiguos toltecas, lo labrado, lo auténtico. Eso tan sutil y frágil, tan necesario, la palabra está ahí para que el mensaje de esta encomienda tenga el efecto acrecentado de la esperanza, plegaria o dolor. La palabra, sopro vital que florece dándole melodía y deshojando los pétalos de los cantares. “Collar de flores”. Y así, la palabra es la expresión vital en tanto nos marchitamos.

Vamos siguiendo los pasos...

Isidro Jiménez Ramírez*

Tradición oral

Las palabras de los mayores son enseñanzas que nos muestran el camino enriquecido por la experiencia, los años acumulados en la vivencia de la danza: “Va haber ocasiones en que no te van alcanzar los brazos para abrazar a todos los que te visitan y en otras te vas abrazar tú solo”.¹

Historia

La tradición de la danza ha sorteado épocas difíciles en las que tuvo que amoldarse en las sociedades que la conservaron. Integró así, al paso del tiempo, un bagaje cultural proveniente de variadas manifestaciones que dejaron una impronta indeleble en sus contenidos y prácticas.

* Nació en la Ciudad de México, en el mismo año en que la Coyoлахuqui salió de nuevo a la luz: 1978. Estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM. Desde 1995 es aprendiz y devoto de la danza chichimeca (de concheros) con el grupo Ollin Ayacaxtli. En la actualidad labora en una empresa de comunicación.

¹ Palabras del capitán Víctor Romero en el homenaje al capitán Trinidad García, Chalma, 2015.



Velación de ánimas, Zócalo, Ciudad de México. Grupo Ollin Ayacaxtli

La fuente de la danza la ubicamos en la antigüedad remota, se nutre en el bagaje cultural intangible de las civilizaciones prehispánicas. Sin embargo, a la danza ahora conocida como “de concheros” o “azteca-chichimeca” evitaremos asignarle una potestad específica, sea Tenochtitlan, Querétaro o Guanajuato, pues aquí la consideraremos como una manifestación cultural conformada hacia el siglo XVI que conjunta prácticas del norte, El Bajío y centro. La ubicaremos dentro de los saberes de las poblaciones que vieron modificados drásticamente sus modos de vida y expuestos a intercambios, hostilidades y a la postre, alianzas que permitieron conservar la danza de generación en generación, transmitirla, difundirla y propagarla como ejercicio espiritual hasta llegar a prácticas culturales muy consolidadas y arraigadas.

Ha sido recurrente consignar la fundación de la danza en la batalla del cerro de Sangremal, el 25 de julio de 1531. Esta información se ha retomado en trabajos académicos y descriptivos de fechas recientes. Ante ello, resulta pertinente destacar el carácter mítico de dicho relato cuya transmisión oral se va enlazando con su sentido simbólico.

La leyenda de Sangremal fue ampliamente difundida a partir del siglo XVIII, pero su transmisión data de siglos anteriores. Da cuenta del imaginario colectivo que integra y da relevancia a puntos medulares, tales como la conciliación de cosmovisiones disímbolas en conflicto, la cruz como elemento unificador (en su encrucijada), la participación de varios grupos indígenas, así como el logro mayúsculo de encontrar una forma de conservar la danza (y todo lo que conlleva) ante quienes la rechazaban, en el

entendido de la necesaria adaptación a los nuevos tiempos.

En años recientes se ha revisado la situación de El Bajío en el siglo XVI (región donde se refunden conocimientos allegados a la danza desde sus fuentes heterogéneas) y se ha tomado en cuenta la relevancia de varios sucesos: 1) La influencia, modelo y adaptación de contenidos del nuevo credo recién llegado. 2) El peso de la migración de poblaciones enteras desde el centro de México hacia asentamientos en la ruta de la plata. 3) La integración de conocimientos otomíes, nahuas y chichimecas (términos que en sí mismos abarcan grupos humanos de mucha historia y diversas manifestaciones locales; basten estos últimos como ejemplo, ya que “chichimeca” agrupaba a: jonaces, guamares, zacatecos, caxcanes, guachichiles, pames, etcétera). 4) La convivencia en ocasiones hostil y en otras de franca connivencia entre grupos étnicos que buscan preservarse.

1531 es un año mítico. Los elementos que se pueden hallar en la danza encuentran su correspondencia si extendemos sus fuentes más allá de un solo periodo, territorio o fecha y tomamos en cuenta el inicio de la dinámica social imperante en ese entonces. El mito fundacional de una cruz en el cielo



Custodia, grupo Kurinit, Querétaro, 2014.
Fotografía: Benjamín Mejía Rodríguez

también está presente en la región de San Miguel de los Chichimecas, después conocido como San Miguel El Grande y ahora San Miguel de Allende (La Cruz de Puerto de Calderón). En las leyendas religiosas se encuentran más ejemplos, en el caso de España “en el año 724, García Jiménez infligió una pavorosa derrota a los moros de Ainsa, gracias a que durante el combate apareció en el cielo, entre brillantes resplandores, una cruz que animó a los cristianos al grado de la invencibilidad” (Warman, 1972: 19).

Recordemos que San Miguel de los Chichimecas fue fundado en 1542. Conllevó un intercambio entre varias poblaciones, ya fueran otomíes sedentarios o seminómadas; nahuas mercenarios o trasladados a esas villas y caseríos; chichimecas fluctuantes entre la convivencia y la hostilidad. Es arriesgado afirmar qué rasgos de determinada etnia (o cultura) predominan en la danza y cuáles son adyacentes, debido a una dinámica de intercambio al paso de las décadas (inmediatamente después a la toma de Tenochtitlan) y a la exploración de la zona norte inmediata a ella (precisamente la zona otomí del ahora Estado de México y Querétaro), hasta llegar a San Miguel de Allende, donde con dificultad se mantuvo dicho emplazamiento ante la belicosidad chichimeca.

Es oportuno recordar que tras la devastación de la Ciudad de México (Tenochtitlan) tomó varios años su reconstrucción y acondicionamiento. Además, durante mucho tiempo siguieron las drásticas consecuencias para los recién llegados y acompañantes que se adentraran en el territorio. Este factor permitió forjar tradiciones culturales en el asentamiento de saberes e intenciones de subversión, las cuales tuvieron cabida en los barrios de indios, pues éstos fueron núcleos donde se afianzaban y amoldaban prácticas

(de acuerdo con la situación imperante) con un grado de reserva y bajo su propia dinámica. Por ello es fundamental el papel de las “capillas de indios” y sus “retaches”. En esos altares, así como en sitios sagrados considerados propicios y relevantes (puertos, cuevas, ojos de agua, cimas de cerros, etcétera) se continuaron y arraigaron las prácticas del rezo, del canto y de intenciones vertidas en cuentas de sebo.

Los danzantes intuyen y asumen el carácter antiguo de la danza y sus contenidos, enraizados en el legado milenario de las culturas prehispánicas que nos anteceden, luego se les atribuye una continuidad fruto de la perseverancia, el conocimiento, la marginación, la astucia y la lucha por la sobrevivencia; se admira el esfuerzo constante por preservar la identidad y la cultura.

La historia que documenta datos más abundantes y precisos de la danza data de hace aproximadamente dos siglos. Las mesas de danza más antiguas atesoran documentos del siglo XVII que refieren y atestiguan su presencia en aquellos años; en algunas crónicas se retrata la práctica de la danza o el canto, y su descripción, aunque escueta, permite emparentarla con la que luego se conocería como danza de concheros.

Indagar en los siglos que nos preceden permite conocer los momentos en que fue retratada la tradición de la danza, y al revisarlos se advierten semejanzas con los contenidos actuales, por ejemplo: el uso de plumas, guitarras e insignias, el carácter bélico y algunas veces de representación, la práctica del canto y el primordial recuerdo de su raíz antigua, aunado al esfuerzo de presentarla como tal.



Xúchitl y bastones, grupo Kurinit, Querétaro, 2014. Fotografía: Benjamín Mejía

Glorias de Querétaro. 1680

terminaba la mascarada añadiéndose por grandeza algunos venerables ancianos, que al son del tlapanhúhuatl y teponaztli, a que acompañaban con omichicahuaztli, Ayacaztli, Cuauhtlapitzalli y otros semejantes instrumentos propios de su nación referían alabanzas de la santísima virgen con cultos cánticos de elegantísimo estilo.

LEONARD (1974: 129)

Glorias de Querétaro es el título del testimonio de una mascarada efectuada en 1680, el cual concluye con el texto anteriormente citado.

La danza de raíz antigua, a veces, es descalificada cuando se ejecuta por utilizar instrumentos de cuerda (la llamada concha de armadillo) y no el huéhuatl y el teponaztli. Estos instrumentos fueron prohibidos porque “invocaban a los demonios”. Hasta la fecha, el uso de estos tambores es impedido por la institución eclesiástica pues retumban en el corazón. Debido a estas restricciones, el saber antiguo, los ritmos de la danza, en la forma en que los conocemos, se trasladaron a los instrumentos de cuerda. Al tocar y bailar simultáneamente (a la altura del corazón) su resonar profundo se expande en los confines. En la primera mitad del siglo pasado se retomó el latir del huéhuatl y el teponaztli y entonces se conjugaron todos sus ritmos y sonidos. Ahora, hay varios estilos de danza y formas de llevarla, todas son respetables y dignas de conocerse, sin embargo, conviene también preservarla en la manera de los concheros, pues constituye un fruto de la resistencia y dignidad de los pueblos sabios de la antigüedad.

¿Impusieron la danza para evangelizar? (difundir sus ideas cristianas y para ello les dieron una guitarra y los “taparon” con esos vestuarios que les cubrían sus “vergüenzas”). Este enfoque de los hechos de la época temprana de la danza toma poco en cuenta la resistencia de quienes se enfrentaron al desafío de preservar su cultura (y a ellos mismos) contra al exterminio. La mentalidad que ve a las primeras manifestaciones de la danza como pasivas ante la invasión española le resta dignidad a su herencia.

La concha de armadillo es un instrumento diseñado por los indígenas, por medio del cual preservaron sus ritmos y le infundieron una sonoridad profunda, mística. La danza con su estructura predispuso a la resistencia militar y conservó en la memoria e imaginario cultural el recuerdo de la grandeza de la raíz antigua. Fue un logro relevante en los siglos durante los que en la sociedad de castas predominaba un racismo muy marcado hacia el indígena (aún presente en la actualidad).

Desafíos de la danza en la época contemporánea

Existe también escepticismo acerca de la auténtica antigüedad de la danza, pues asumir una adaptación de acuerdo con el momento histórico necesariamente implica cambios, resignificación, camuflaje; remarcado por el hecho de constatar una mayor variedad y modificaciones en tiempos recientes, a un ritmo más frenético e influenciado por el enorme peso del conocer e imaginar acerca de las culturas prehispánicas.

Cómo congeniar prácticas alrededor de la danza cada vez más diversas en su forma, así como preservar sus fundamentos y contenidos esenciales, es un equilibrio en el que la danza se ha movido desde hace siglos. En tiempos anteriores implicó un desafío considerable, en la actualidad las condiciones tienen sus propios dilemas, pues aunque la integración de sus ejecutantes en un mismo círculo de danza es factible, en ocasiones la fuente ideológica que los inspira los vuelve distantes entre sí, se ha llegado incluso a negar la entrada a un círculo de danza por portar instrumentos de cuerda que son incomprendidos por algunos de la mexicanidad, asumiéndolos como “resabios de la colonización”, o se soporta la conformidad entre críticas e incisivas (incluso insolentes) observaciones sobre los elementos del altar, la danza, el canto, los atuendos, los instrumentos, los ritmos, etcétera.

Resulta evidente que el respeto se vuelve factor decisivo, pues en muchas ocasiones sólo después de observar y reflexionar detenidamente se encuentra el sentido que sustenta algún elemento de la danza, fundamentado en la práctica tradicional o bien en el intento de rememorar y retomar conocimientos resultado del estudio de las culturas prehispánicas y culturas indígenas actuales.

El aspecto religioso y sus contenidos emparentados en la vertiente católico-cristiana constituye un aspecto cuestionable para las nuevas generaciones o para quienes se acercan a la danza con el fin de integrarse a ella y sus rituales, ya que buena parte de la sociedad actual, en particular los jóvenes, son distantes respecto a asumir incondicionalmente dichos contenidos. Éste

es un factor que en un primer encuentro condiciona la permanencia en los rituales de la velación y danza.

Cómo preservar y dar significado propio a elementos cristianos incrustados en la danza tradicional, así como la forma de transmitirlos y darles continuidad, es una actitud que implica comprensión respecto a su práctica: muchos entusiastas que se acercan a la danza buscan la raíz de las culturas prehispánicas y se sorprenden ante el cariz de los elementos cristianos presentes en los rituales.

La asociación de imágenes cristianas con númenes o representaciones prehispánicas resulta en ocasiones evidente y en otras un poco más forzada. Cada quien asume las identificaciones o desencuentros a partir de sus preferencias (el fervor), guiados por un sustento histórico o elementos que se identifican en un análisis iconográfico; por ejemplo, a decir de Roger Wasson, investigador de las propiedades curativas y de trance de los hongos enteógenos:

El “príncipe-niño” o “dios-niño” llamado por los aztecas: Piltzintecuhtli, Piltzinteotl, Teopiltzin o Piltzintli, representa manifestaciones que conforman diversos aspectos de Xochipilli. [...] Según Wasson, esta asociación con los niños se debe a la tradición que persiste hoy en día: con los primeros rayos de sol, doncellas vírgenes son las encargadas de recolectar en los campos las setas sagradas. Por esta razón, los curanderos también hacen referencia a los hongos, durante el éxtasis, como “mujercitas”, “niñitas” o “angelitos” [...] Desde 1951 se le asoció a Piltzintli con las decoraciones e influencia churrigueresca de la iglesia de Santa María Tonantzintla, al pie de la pirámide de Cholula, cerca de donde se situaba el Tlalocan [...]

Wasson ha llamado la atención recientemente sobre la iconografía católica en México y Guatemala del “Niño de Atocha”. Según explica en la España del siglo XVI existían dos lugares cristianos de peregrinación. El más importante era Santiago de Compostela, en el norte, y le seguía en importancia la Basílica de Atocha, cercana a Madrid, donde aún ahora se venera la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha. Esta pieza fue tallada en un solo bloque de madera negra en el siglo XIII y representa la Virgen María con el Niño Dios sentado en su rodilla izquierda. En 1523, la orden de los dominicos recibe a su cargo la Basílica de Atocha y como consecuencia la imagen de Nuestra Señora de Atocha llega rápidamente a América. No se sabe exactamente en qué fecha ocurrió este acontecimiento como tampoco se sabe en qué momento, con autorización de los dominicos de la Nueva España, Nuestra Señora le cedió al Niño Dios solo, su trono en el altar. Esta nueva iconografía del Niño Dios adoptó la moda del siglo XVII: sombrero de plumas, traje largo con capa y sandalias; además, porta un báculo de pastor con espigas de trigo, una canasta para flores y una “venera” o concha, típica de los peregrinos que viajaban a Santiago de Compostela. Los indígenas de la época se encantaron con el Niño Dios e inmediatamente encontraron, en la iconografía, la forma velada de adoptar a Piltzintli, el dios-niño azteca. En México existen varios sitios donde se adora la imagen del Niño de Atocha (citado en Torres, 1984: 79-82).

Más allá del fervor, la relación de la danza con lo católico-cristiano implica una comprensión respecto a la manera en que se conservó la tradición. Se afirma que todo ello fue necesario en siglos anteriores, mas en la actualidad

denota un aspecto cuestionable por la manera en que fue impuesto dicho credo. Los grupos mexicanistas más radicales asumen que su conservación deviene en práctica execrable y reproducen la intolerancia que se reclama a los invasores españoles del siglo XVI. Respetar la libertad de elección y la devoción que se prodiga a tales imágenes resulta fundamental más allá de la asociación justificada o imaginada respecto a saberes y representaciones de las culturas prehispánicas.

Difundir y continuar la tradición de la danza de manera que se advierta más plural (y no sólo aceptable para quienes comulgan con la fe cristiana), conservarla como herencia para todos los mexicanos y darla a conocer como tal, implica adaptarse al presente, donde si bien una buena parte de la sociedad se asume “creyente” y se asocia a la fe cristiana, existe asimismo un sector cada vez más amplio que se aleja de tales doctrinas (con o sin detentar su libertad religiosa), aunque en ocasiones sólo sea para caer en otro fanatismo. Conviene dar lugar a los cuestionamientos sobre las imágenes cristianas, la pertinencia de dicho credo y la adopción de tales contenidos en lugar de asumirlos como fijos e inamovibles, pues apreciarlos en su temporalidad misma nos permite convivir con diversos puntos de vista y encauzar la reflexión hacia lo necesario de su comprensión como vía que conduce a toda la diversidad de saberes y puntos de vista que ofrece la danza.

Sucede en ocasiones que en las ceremonias se observan atuendos y *copillis* muy elaborados, con una presencia que recuerda la grandeza de nuestra cultura antigua; se entra en contacto con los linajes de siglos, relevantes en el historial de la transmisión y continuidad de la danza; aun con un

decidir propio ante la iglesia, sin que tenga injerencia más allá de donde le es permitido. A pesar de lo anterior si quienes se integran a esa vertiente se esfuerzan en enfrentar acriticamente lo cristiano-católico con lo más tradicional (valioso por ser raíz antigua), estaremos más a gusto con la autoridad eclesiástica que a su conveniencia nos adopta porque acogemos sus imágenes cristianas pues la danza que alardea de lo azteca adolece de prestar poca atención a la condición de desigualdad de las etnias, a la necesidad de investigar y adentrarnos en el orgullo que enarbolamos, la cultura prehispánica, la raíz indígena.

La “aztequización” de la danza es anterior a la corriente mexicanista que tomaría auge después. Proviene de jefes y grupos concheros que innovaron el atuendo e impulsaron homenajes a Cuauhtémoc, a Cuitláhuac y en sí, a toda la memoria antigua (inquietud siempre presente). Hacia las décadas de 1930-1940 se retoma el teponaztle y otra vez suena el huéhuetl.

Su reincorporación a la danza de concheros antecede muchos años a las primeras manifestaciones abiertamente mexicanistas (el Movimiento Confederado Restaurador de Anáhuac). Aunque en un principio los últimos renegaron también de la danza, al paso de los años tuvieron que reconocerla y



Llamada y ofrenda a todas las ánimas, Zócalo, Ciudad de México.

acercarse a quienes la conocían y practicaban, se acercaron a jefes de danza que tuvieron apertura hacia esas inquietudes (que, como vimos, se habían manifestado en ese sentido –la raíz antigua– mucho antes entre integrantes de algunas mesas). Ahí es donde entraría en contacto esa corriente mexicana con la vertiente dentro de la danza de concheros conocida ya como “danza azteca”. Ello redundaría en la *mexicayotl*, como los de la corriente mexicanista conocen la danza, y entonces toma relevancia.

Al paso de las décadas vendría una transformación extrema por parte de los descendientes de los jefes que impulsaron la atención hacia lo azteca: en las décadas de 1950-1960, se utilizaron plumas más grandes, variedad de telas y pieles, diseños de atuendos más elaborados, sonajas de hojalata, y en la actualidad tambores de lata junto con muchos más materiales, el plumerío, color, pieles, atuendos cortos y sofisticados. Por ello, la vertiente más radical de la mexicanidad reniega de la vertiente “azteca” de la danza de concheros al verlos como demasiado ostentosos. El horror ante el delirio-torbellino de los tambores de lata, “la pura distorsión” según ellos, cuando los que anteceden esos linajes y grupos de danza, con sus inquietudes inspiradas por la cultura azteca, son los que precisamente primero introdujeron atuendos e instrumentos y más tarde tuvieron la apertura y flexibilidad de compartir la danza a los que promovieron, en un principio, la mexicanidad y se acercaron a aprenderla (para sus propios fines). Ésta es una situación paradójica, arriesgada quizá por afirmar y generalizar dentro de la vastedad de historias y vertientes que existen en la danza.

La corriente de la mexicanidad ha explorado una práctica ritual de la danza alejada de todo lo que supone evidentemente cristiano-católico. Su discurso

en ocasiones se establece en lo xenófobo, la fijación o supremacía incuestionable otorgada a la cultura mexicana, el rechazo de los logros académicos institucionales, el deslinde y reclamo ante las prácticas tradicionales o la obsesión por establecer una competencia para asumirse como mejor alternativa llevan a propalar un discurso que a veces inspira a integrarse fervientemente, o bien en otras, a alejarse ante el matiz marcadamente sectario y mesiánico.

La mexicanidad insiste desde la danza en el cuestionamiento respecto a versiones “oficiales” de la historia. Aunque el discurso se encuentre sesgado hacia lo “mexicano”, también se extiende en el esfuerzo de una comprensión más amplia de la historia antigua. Plantea desde insólitas versiones sobre las sociedades antiguas, hasta minuciosas investigaciones sobre la arqueoastronomía o los calendarios, aunque también sucede que se idealiza a las culturas prehispánicas por el solo hecho de serlo, en un etnocentrismo innecesario. Se centra en debatir el pasado y presta poca atención a las etnias que han conservado su cariz y conocimientos propios, así como a la difusión y apoyo en sus problemáticas. Se reinventa el canto de los “apaches” y poco se revisa y retoma de la gran cantidad de canto ritual indígena.

Ambos extremos poseen valor y se afanan en remarcar y concentrarse en elementos católicos-cristianos (porque así fue inculcado por tradición) y hubo quienes en su búsqueda por desmarcarse de tal aspecto decantaron a un fanatismo que era precisamente lo que se tachaba de los otros. En medio de todo ello se mueve un contingente considerable de danzantes, quienes con todo y sus reticencias prosiguen (por el encanto de la danza) y frecuentan ambas vertientes (se han consignado por motivos de exposición las posturas más di-

símbolas), encuentran puntos de coincidencia, retoman lo que les resulta más significativo, lo integran con su propia actitud, conocimiento y experiencias. Después de todo, asomarse a la diversidad de la danza aporta vivencias definitivas ante esa búsqueda existencial que lleva a acercarse a su ritmo y magia.

En la actualidad existen grupos que integran en su práctica elementos de las culturas indígenas como manera de extender y enriquecer el acervo propio de la danza. Existe una renovada inspiración en la que el canto continúa con frescura, pues hay amplitud de temas y diversificación de ritmos.

La armonía implícita en la intencionalidad de la danza debería conllevar a ser conscientes con la actual situación medioambiental, pues el uso y abuso de pieles y plumas, el uso excesivo de vasos y platos desechables, con la consiguiente generación de basura, nos demanda ser congruentes entre la palabra y los hechos. Si bien su carácter devocional es preponderante, constituye un espacio de reflexión respecto a problemas sociales evidentes, como la contaminación, la racionalización en el uso de recursos, la discriminación, la desigualdad de género. Al encontrarse la danza inscrita en una sociedad determinada, su ejercicio implica involucrarse en las dificultades que afrontamos en la actualidad, quizá el rasgo más evidente sea el cuidado medioambiental y la reflexión sobre la discriminación. Muchos integrantes de la danza somos conscientes de tales problemáticas y aún nos encontramos en la búsqueda de soluciones, actitudes viables, al menos en el interior de los grupos de danza, y en el mejor de los casos tratando de establecer vínculos con las comunidades.

El acervo cultural que rodea la práctica de la danza es muy amplio, implica entrar en contacto con datos de las culturas antiguas y de las etnias

contemporáneas, el estudio de temas de conocimiento tradicional como la herbolaria y el temazcal, la revisión sobre los sucesos históricos y cómo repercuten en el presente; el dibujo, la artesanía, la vivencia y difusión de la danza en zonas urbanas y rurales.

Sustentar el arraigo e historia de la danza es una labor ya emprendida al recabar información sobre su antigüedad, al plantear su historia más allá del mito, aunque siempre será bienvenido un mayor acopio de fuentes y datos. Es necesario fundamentar su raíz de antaño frente a los cuestionamientos que la presentan enmarcada en contenidos de reciente factura o como mera exhibición distorsionada que muestra una pálida reminiscencia de glorias antiguas; sustentarla implica difundirla en sus valores más asequibles antes que hacer un mero proselitismo fervoroso ante un credo o forma de pensar. Incrustada en la raíz de nuestra identidad es comprensible desear desde el momento en que uno se integra una libertad para situarse personalmente frente a determinada creencia o doctrina, lo que redundará en una mayor posibilidad de apertura frente a los cuestionamientos y problemáticas, además de valorar su pertinencia y la respuesta conducente. Los tiempos de cambio vertiginoso y desafíos sociales al agudizarse demandarán una respuesta comunitaria, organizada y esperanzadora, tal como lo manifiestan (en el mejor de los casos) los batallones prosélitos de la práctica de la flor y el canto, la velación y la danza.



Xúchilt tendido, grupo Kurinit, Querétaro, 2014. Fotografía: Benjamín Mejía Rodríguez

Las velaciones

La ofrenda a todas las ánimas, que es usanza en México levantar el 1 y 2 de noviembre, es una tradición arraigada entre la población en general, aunque sucede que se esgrimen razones culturales por el profundo trasfondo que implican ya que denota un respeto por la esencia de lo que nos trasciende más allá de la muerte: el ánima sola, todas las ánimas, ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos.

En la velación y danza, la invocación a las ánimas es frecuente, altar tras altar. En la velación se les “llama” y su recuerdo es constante en la danza, incluso se afirma que hacen acto de presencia durante las mismas. En el transcurso de la velación el momento más importante es cuando se planta el permiso, se encomienda a lo sagrado y a quienes han dado su vida por la danza (de los que tenemos noticia), porque son más, muchos, bastantes, siglos... y ahí va al final el cabito que se enciende mientras se canta: “y en gloria esté / el ánima de todas las ánimas”.

Es un misterio, nadie lo sabe, ¿cómo será aquello?, y la danza siempre recordándolo, siempre en la memoria de las alabanzas: “para el año venidero, sabe Dios quién volverá”.

Y en la velación de ánimas llevamos la ofrenda al altar con mucha luz, para alumbrar el camino, como quiera que sea aquello. Dicha velación tiene una particularidad: en una parte del canto de permiso, después del recuerdo y esencia de las ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos, invocamos a nuestros familiares, “compas” y a quienes queramos nombrar, es la ofrenda a todas las ánimas.

Por eso, esa noche el permiso es especial, no sé si se haga en todos los altares, hace tiempo así lo creía; ya luego, en fotos y pláticas vi que se hace según a como lo disponen los del oratorio y la Mesa. Es usual formar una cruz de cirios, colocar ofrendas abundantes y departir con los invitados.

El *xúchitl* (la custodia) y los bastones se revisten de flor de cempasúchil en la fiesta de ánimas, también algunas mesas en esa fiesta consagran los sahumadores que se ocuparán todo el año, pues se encomiendan a la presencia de todas las ánimas; cuando se está entretejiendo la flor en el *xúchitl*, a la vez se “curan” los sahumadores, “arma” vital en la batalla florida.

Más velaciones, los vientos, por cuántos lugares la danza va todo el año en su rosario de festividades llevando luz a las ánimas y ahí vamos nosotros con ella, a como podemos, como Dios nos da a entender.

Y luego, esas otras velaciones, el acompañamiento, cuando alguien se va, el despedimiento, ya sea en cuerpo presente, levantada de cruz o cabo de año, el pesar en las alabanzas, la certeza de la fragilidad de la vida, con el rezo, el canto, la flor.

“Éste también es nuestro deber, no hay que olvidarlo, porque algún día vamos a requerir ese acompañamiento.”²

Sea cruz de cal, ceniza o tierra, se viste de flor, se “levanta su sombra”; tal es lo impregnada que está la sombra a la tierra que se le anima a despedirse mediante la flor y el canto. Cuando son jefes de danza es una ocasión especial, llega a suceder que las alabanzas son escritas para la ocasión, dedicadas y com-

² Palabras del capitán del grupo Ollin Ayacaxtli, José Luis Ortega de la Torre, en una levantada de sombra.

puestas para el acompañamiento. Se “viste” de flor la cruz y luego se “levanta” para depositarlo en una caja u olla, que se llevará al otro día al sepulcro a la última morada. Entonces el canto va al panteón, en el camposanto la ofrenda.

También hay velaciones para los maderos, las cruces. Quizá la más emblemática y recordada sea la fiesta de Chalma: se lleva la cruz, se le vela, danza, canta, se le renueva su cendal, y luego, otra vez allá, se traslada a las crestas de las peñas entre las barrancas, los promontorios, los altares. Hay fiestas en las que parte del ceremonial es cantar, vestir (renovar su cendal) y levantar el madero. Su sentido está incrustado a la tierra y se eleva al cielo. Es la cruz símbolo primordial, universal, detentado por diversas culturas, engarzado en múltiples significados, presentes en los movimientos de la danza. Parte de la devoción es venerar y levantar los maderos, las cruces, llevarlas a las barrancas entre las cuevas, alguna noción se intuye que se les relaciona con las lluvias, a los *tiemperos*, al buen temporal, y cuando ha culminado la fiesta, comienza el contento por el cumplimiento. Como colofón se debe resaltar que la celabración de Chalma es una de las fiestas más largas (una semana completa).

Hay altares, oratorios que tienen sus maderos, como parte de la herencia o devoción que han recibido, por ejemplo: “La Cruz de la Esperanza”, en Totolapan, Morelos; la fiesta en la colonia 20 de Noviembre o la de Cristo Rey, en las Barrancas de Tacubaya, Ciudad de México.

También se realizan velaciones en homenaje a nuestra raíz azteca-mexica, de antigua raigambre teotihuacana, teochichimeca, de herencia tolteca; de todo eso lo más próximo a nosotros (al menos en la Ciudad de México)

es el ser anahuaca. Sobrevivimos en Tenochtitlan, en la conmemoración de aquellos tiempos que tanto nos empeñamos en imaginar; al menos honramos los nombres de los *tlahtoanis*, de los fundadores, de quienes resistieron, de aquellos que afrontaron el cataclismo, la hecatombe, y se mantuvieron firmes ante lo cruento y atroz, lo desconcertante, ante la incertidumbre, la *cocoliztli*, el *matlazahuatl*, el devenir de los tiempos inclementes. ¿Qué fue de Tenochtitlan?, entre la victoria y el asedio, la belleza y la matanza. Aún no ha sido suficiente, sigue la explotación de la tierra, el prejuicio en el color de piel, ser indio como insulto, aunque la raíz profunda esté incrustada en el corazón y en la sangre, ¿qué tenemos para recordarles y honrarles sino la flor y el canto?

Ya hacia la década de 1930, el capitán general Gabriel Osorio había comenzado a realizar ceremonias de danza en honor a Cuauhtémoc y danzado en el Zócalo de la Ciudad de México. En la década de 1980, el capitán Andrés Segura Granados convoca a ceremonias donde se rinde homenaje a la grandeza y gloria de los *tlahtoanis*, fundadores y defensores de Tenochtitlan. Las fechas en que las implementó y los motivos que impulsó fueron: en conmemoración al nacimiento de Cuauhtémoc (23 de febrero); el festejo de la Noche Victoriosa del señor Cuitláhuac (30 de junio), y en el aniversario de la resistencia durante el asedio en Tenochtitlan y el último reducto, Tlatelolco (13 de agosto). El lugar que otorgó para dar luz en el altar al invocar su esencia antigua, al nombrar a *tlahtoanis*, eminencias y guerreros, fue ampliando las columnas de los cirios en media luna con un quince en medio; también impulsó que en esas velaciones se cantara el permiso traducido al náhuatl y que en los cantos su temática de preferencia se refiriera al

acontecer y acervo del tiempo prehispánico o problemáticas actuales. Se les llamó velaciones “cívicas” como forma de resaltar su sentido de homenaje a la memoria de nuestra raíz autóctona.

Las velaciones abarcan toda la noche, en cualquiera de los ejemplos anteriores invariablemente se “planta un permiso”, se encienden las cuentas de sebo al invocar a las ánimas, se trabaja la flor y el canto. La razón de describirlas con mayor detalle es para ejemplificar que si bien nos referimos en general a “la velación” en sí misma guarda variantes según el motivo: levantada de cruz, fiesta de ánimas, velación a un madero u homenaje a la memoria antigua. Aunque los detalles que las distinguen son mínimos, conviene consignarlos pues muestran variantes integradas al altar que resaltan la causa por la que se realizan, sin embargo, no hay que olvidar que su fin primordial va dirigido primeramente al Dador de la Vida, Aquel por quien se vive.

Las velaciones más frecuentes son las que se realizan en aniversarios de grupos, fiestas patronales o por el motivo que promuevan quienes han convocado. Los componentes elementales vienen a conformarlo: la planta (los cirios), las cuentas de sebo, el tendido de flor o cucharilla, la forma que se tiende y levanta entre cantos nocturnos, las custodias y bastones para ofrendarlos en el altar o para las limpias de los integrantes. Cada parte de la velación tiene un procedimiento, es la parte nocturna del ritual e implica un esfuerzo de quienes acuden para salir victoriosos en la batalla florida, parte sustancial es el tendido de flor (o cucharilla, según la región) y la figura elemental es la cruz de flores, con sus rayos y resplandor. Ofrenda excelsa a lo sagrado. Él es Dios.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- ANÓNIMO, 2003, *Cantos y crónicas del México antiguo*, edición de Miguel León-Portilla, Madrid, Promo Libros.
- BÁEZ, Jorge, 2011, *Debates en torno a lo sagrado*, prólogo de Jaques Lafaye, México, Universidad Veracruzana.
- BARRERA, Hermanos, 1995, *Corporación de Concheros de México. Cincuenta aniversario del Santuario del Señor de los Milagros. Cantos, adoraciones, alabanzas y alabados*, México, Discos Sangremal, Serie XI: Ediciones especiales. INI-XI.20, vol. 2.
- CASSIGOLI, Rossana, 2005, “Cultivar el territorio. Fundamentos del espíritu colectivo”, en Rossana Cassigoli y Jorge Turner (comp.), *Tradición y emancipación cultural en América Latina*, México, Siglo XXI Editores/ Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 80-100.
- _____, 2010, *Memoria, historia y praxis*, núm. 44, 3ª época, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- _____, 2011, *Morada y memoria. Antropología y poética del habitar humano*, prólogo de Humberto Giannini, México, Gedisa.
- CASTRO Manríquez, Manuel (comp.) [s/f], *Alabanzas que se cantan en el santuario de Nuestro Padre Jesús de Atotonilco Guanajuato*, México [s/e].
- CRUZ Rodríguez, José Antonio, 2010, *Alabancero mexicano. Cantos rituales de la tradición de danza de conquista o de concheros. Modo práctico para principiantes y no tanto, con pisadas y ejercicios por: el Tlacuilo*, México, Ce-Acatl.
- DE LA PEÑA Martínez, Francisco, 2002, *Los hijos del Sexto Sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica, Serie Antropología Social).
- DURÁN, Diego, 1995, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, estudio preliminar de Rosa Camelo y José Rubén Romero, t. 2, México, Dirección General de Publicaciones-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, 2005, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era.
- _____, 2010a, *Definición de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica/Itaca.

- _____. 2010b, *Modernidad y blanquitud*, México, Ediciones Era.
- ESTRADA, Canek y Ulises Chávez, 2008, "Recomponiendo la memoria colectiva de una amnesia mesoamericana: las nuevas alabanzas de los concheros", México, Posgrado de Estudios Mesoamericanos-Universidad Nacional Autónoma de México [Apuntes de ponencia].
- FERNÁNDEZ, Justino, 1941, reimpresión 1992, *Danzas de los concheros en San Miguel de Allende. Estudio histórico, costumbrista y coreográfico de Justino Fernández. Recolección y estudio de textos musicales de Vicente T. Mendoza*, México, El Colegio de México.
- FLORES Moncada, Fernando, ca. 1979-1994, "Testimonio oral. Registro escrito en revisiones a 'La Historia de los rituales y movimientos dentro de los círculos de danzas de la tradición mexica hasta nuestros días'" [mecanoescrito inédito].
- _____. 1995, "Alabancero del Príncipe Azteca" [mecanoescrito].
- GARCÍA Canclini, Néstor, 1989, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- GONZÁLEZ Torres, Yolotl, 2005, *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia/Plaza y Valdés Editores.
- HERNÁNDEZ Ramos, Gabriel (estudio preliminar y compilación), 2007, *Cantos ceremoniales. Alabados de la tradición popular y de las danzas de concheros en Amecameca, Tepetlixpa, Huexoculco, San Rafael y Xalixintla; pueblos de arena y piedra*, prólogo de Carlos Montemayor, México, Gloria Minter Muñoz de Cote.
- _____. 2013 (primera reimpresión), *Cantos ceremoniales*, México, Amaquemecan.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, 2012, *La tinta negra y roja, antología de poesía náhuatl*, México, Ediciones Era.
- LEONARD, Irving A., 1974, *La época barroca en el México colonial*, México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular, 129).
- LÓPEZ Austin, Alfredo y Leonardo López Luján, 1996, *El pasado indígena*, México, El Colegio de México/Fideicomiso Historia de las Américas/Fondo de Cultura Económica (Sección de Obras de Historia).
- MOEDANO Navarro, Gabriel, 1988, "Expresiones de la religiosidad popular guanajuatense. Las velaciones", en *Arqueología e historia guanajuatense. Homenaje a Wigberto Jiménez Moreno*, México, El Colegio del Bajío.
- PAREYÓN, Gabriel, 2006, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Guadalajara, México, Universidad Panamericana.
- STEN, María, 1980, *Ponte a bailar, tú que reinas: antropología de la danza prehispánica*, México, Joaquín Mortiz.
- STEN, María y Germán Viveros (coords.), 2004, *Teatro náhuatl. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*, t. II, México, UNAM, 2004.
- TORRES F., Miguel, 1984, "Utilización ritual de flora psicotrópica en la cultura maya", en Elba M. Villatoro (ed.), *Etnomedicina en Guatemala*, Guatemala, Centro de Estudios Folclóricos-Universidad de San Carlos.

- TURRENT, Lourdes, 1993, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- VARGAS Malinalticiltl, Lolita, 2004, *Copal ofrenda divina. El sahúador y las sahúadoras. Uso y costumbres en la tradición conchera actual*, México, Bugambilias.
- WARMAN, Arturo, 1972, *La danza de moros y cristianos*, México, Secretaría de Educación Pública (Sep-Setentas, 46).
- ZALAZUETT R., Francisca, Martha Iliá Nájera C. y Laura Elena Sotelo S. (editoras), 2014, *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Universidad Nacional Autónoma de México.

Páginas electrónicas

- ECHEVERRÍA, Bolívar, 2005, “Meditaciones sobre el barroquismo”, en *II Guadalupanismo y Ethos barroco en América*, México: <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf>. Fecha de consulta: 21 marzo del 2015.
- FRÍAS Santillán, Fabián y Ulises Chávez Jiménez, *Memoria colectiva (mítico-histórica) y tradición oral en un movimiento religioso mesoamericano: la danza de concheros a través de sus cantos*, México; http://www.academia.edu/4492518/Ch%C3%A1vez_Jim%C3%A9nez_Ulises_Fr%C3%ADas_Santill%C3%A1n_Fabi%C3%A1n_Memoria_colectiva_m%C3%ADtico-hist%C3%B3rica_y_tradici%C3%B3n_oral_en_un_movimiento_religioso_mesoamericano_la_danza_de_concheros_a_trav%C3%A9s_de_sus_cantos
- MENDIETA, Gerónimo, 2011, *Historia eclesiástica indiana* [s/l] [s/e], p. 54. <http://www.biblioteca-antologica.org>
- REAL Academia Española, <http://www.rae.es/>. Fecha de consulta: 29 de diciembre de 2015.

Entrevistas

- Capitán general Guadalupe Hernández Zarco, jerarca de las danzas chichimeca de la gran Tenochtitlan, realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), 28 de agosto de 2015. Registro de audio digital.
- Felipe Águila Pacheco, jefe de la Corporación de Concheros Hermanos Águila, realizada por Fabián Frías Santillán (*Apab'yan Tew*), mayo de 2014. Registro de audio digital.
- Capitán general José Natividad Reyna, realizada por Fabián Frías (*Apab'yan Tew*), 1994. Registro magnetofónico.

Édgar Omar Ugalde Rodríguez, heredero general de la Palabra del capitán general Manuel Rodríguez Campos, realizada por Fabián Frías (*Apabʼyan Tew*), Loma de Sangremal, Querétaro, Querétaro, 14 de septiembre de 2015. Registro de audio digital.

Capitán general Felipe Aranda Hernández, realizada por Fabián Frías (*Apabʼyan Tew*), 1996. Registro de audio magnetofónico.

Repertorio

Disco I

1. *Suenan, suenan*

Los caracoles y las campanas, las conchas y el copal saludan a los cuatro vientos para así indicar el inicio de la ceremonia. Se presentan los estandartes y tras ellos se forman las columnas. La concurrencia se dispone de buena voluntad para dar inicio a los trabajos rituales.

Género: canto.

Autor: Paulino Garnica Miranda.

Intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primera voz; Francisco Aparicio Torres, segunda voz; concurrencia, conchas y coros; Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; Josué David Tapia Castillo, ocarina (flauta de barro) y percusiones.

2. *Soles viejos y danza del sol*

Para nuestros antepasados existieron cuatro eras previas a la edad en que hoy nos encontramos, por cada una de ellas existieron un Sol y una población, un Sol regido por cada uno de los elementos primordiales del existir; viento, agua, tierra y fuego. La quinta edad reúne estos elementos

básicos y suma el movimiento. Así la humanidad pudo al fin permanecer y evolucionar. Dentro de la tradición conchera se rememora y se honra cada una de esas edades con una serie de cuatro danzas llamadas *Soles Viejos* o *Medios Soles*. Una quinta representa la edad del sacrificio y el movimiento: la danza del sol.

Género: sones de danza.

Intérpretes: Ernesto Arce Rueda, mandolinas; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, sonaja y ayoyotes (pulsera/sonaja de tobillo); Gabriel Hernández Ramos, concha; Paulino Garnica Miranda, teponaztle (tambor horizontal); Esperanza Rascón Córdova, campanas y ocarina (flauta de barro).

3. *Santísima Trinidad*

Comienza a recordarse la esencia de los ancestrales *cuícatl* nahuas, hay una referencia a la trinidad cristiana y a la vez metáforas de los cantores y poetas prehispánicos. Los rumbos y sus colores, los númenes de cada región y una melodía apropiada para realizar el ofrecimiento de flores despetaladas a cada una de las direcciones del mundo, dicho propiamente, la ceremonia de hacer *Xochitlamaniliztli* (el ofrecimiento de las flores).

Género: canto.

Autor: Andrés Segura Granados.

Intérpretes: Rosa Elia Correa Grande y Esperanza Rascón Córdova, primera voz; Zislila Serrano López, segunda voz; Gabriel Hernández Ramos, Marco Raúl Kammfer Álvarez, Antonio Hernández Ramos, Beatriz

Inés García Cisneros y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Josué David Tapia Castillo y Paulino Garnica Miranda, mandolinas; Esperanza Rascón Córdova, ocarinas (flautas de barro) y campana; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, *omechichahuaztli* (raspador de hueso) y quijada; Patricia Piñón Flores, conchas de tortuga; Francisco Javier Natera Serrano, teponaztle (tambor horizontal); María Eugenia Flores Márquez y Nallely Cabrera Pares, caracol, sonaja y ayoyotes (pulsera/sonaja de tobillo); concurrencia, coros.

4. *Sólo dejaremos flores*

Su tema es recurrente preocupación de la humanidad por perdurar o al menos dejar algo que permanezca, una obra, un acto que nos recuerde en el futuro. Así lo dejó dicho Nezahualcóyotl y así se viene diciendo entre las organizaciones de danza, si hemos de desaparecer del mundo, que no seamos olvidados de la memoria del pueblo, al menos quedarán las flores, al menos quedarán los cantos, ellos perduran en la casa del Dador de la Vida, y así honra el hombre su paso sobre la Tierra.

Género: canto.

Autor: José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo*.

Intérpretes: José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo*, primera voz; Zislila Serrano López, segunda voz; Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos, Paulino Garnica Miranda y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; concurrencia, coros.

5. *Ser danzante*

El danzante es un personaje público, orgulloso heredero de las normas ancestrales. A lo largo de la vida su deber es el aprendizaje, el respeto a los mayores, el conocimiento de los elementos y de la naturaleza. El danzante es un trabajador de los cuatro rumbos.

Género: canto.

Autor: Paulino Garnica Miranda.

Intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primera voz; Beatriz Inés García Cisneros, segunda voz; Gabriel Hernández Ramos, Josué David Tapia Castillo, Antonio Hernández Ramos, María Eugenia Flores Márquez y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas; Beatriz Inés García Cisneros, huaje; Ernesto Arce Rueda, Paulino Garnica Miranda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, concha de tortuga; Esperanza Rascón Córdova, silbatos, sonajas, campana; Huitzy Gabriel Garnica García, sonajas y ayoyotes (pulsera/sonaja de tobillo); Nallely Cabrera Pares, caracol; concurrencia, coros.

6. *Busco el canto*

En el camino de la danza, que muchas veces es el de la vida, el danzante anda en una búsqueda permanente del rostro y corazón que dejaron los ancestros. El perfeccionamiento, la impecabilidad del canto, la danza y la palabra es una práctica permanente. A través de la palabra viven la memoria y la enseñanza de pasados tiempos; a través de la palabra se re-

vive la sabiduría de los jefes, a quienes ya por eso se les denomina ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz; Gabriel Hernández Ramos, Karina Ontiveros Campero, Josué David Tapia Castillo, Diana Ontiveros Campero, Jonathan Emmanuel Tapia Castillo, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*; Érika Palomares Arrona y Paulino Garnica Miranda, segunda voz; concurrencia, conchas, mandolinas y coros.

7. *Mi sangre guerrera*

El orgullo de tener un origen viene de las antiguas culturas mesoamericanas, un pasado que ha sido negado, pero que en la danza se ostenta con dignidad. Los danzantes concheros, mexicas, chichimecas, son portadores de la herencia guerrera de las civilizaciones originarias, por eso los atuendos guerreros, los instrumentos musicales como armas, la danza ritual como una guerra florida que evoca la gloria y la visión de nuestros legítimos antecesores.

Género: canto.

Autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; concurrencia, conchas y coros.

8. *Alza tu canto*

El canto y la danza como elementos sagrados de inspiración divina que el hombre ofrece; la fuerza del canto y la danza para que se eleven hasta la morada del Divino Creador; la danza y el canto como súplica y agradecimiento; la danza y el canto piden, como una misma oración, la intercesión del ser supremo para la sanación de almas y cuerpos; la danza y el canto rezando por la paz, el equilibrio, la armonía y la limpieza universal.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Antonio Hernández Ramos, primera voz y concha; Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; Patricia Piñón Flores, Francisco Javier Natera Serrano y Esperanza Rascón Córdova, percusiones y teponaztles (tambores horizontales); Paulino Garnica Miranda, ocarinas (flautas de barro); concurrencia, conchas y coros.

9. *Un día danzando*

Los integrantes de este gran movimiento de reivindicación nacionalista y espiritual saben que dicho ejercicio requiere del esfuerzo individual y grupal de las conformidades, como toda actividad comunitaria requiere de una vocación de fuerza, voluntad y servicio. El rito de la danza es autónomo e independiente, son sus propios integrantes quienes hacen posible la realización de las recurrentes festividades y ceremonias. A veces también las mayordomías y los barrios apoyan estas celebraciones

sabiendo del beneficio que implica su realización en determinados templos y demás lugares sagrados.

Género: canto.

Autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Juan Carlos Sánchez Aguilera, Gabriel Hernández Ramos y Paulino Garnica Miranda, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina; concurrencia, coro.

10. *Mi Magdalena*

Tema dedicado a Santa María Magdalena de Tlapacoya, antiguo poblado en lo que fueran las riberas de la zona lacustre del Valle de México, conocido por sus vestigios fósiles, cerámica milenaria y por sus pinturas rupestres que sucumben ante el avance de la modernidad. Actualmente Tlapacoya ha quedado atrapado entre los suburbios de la ciudad, pero es notable la búsqueda por hacer que permanezcan las costumbres originarias.

Género: canto.

Autor: Josué David Tapia Castillo.

Intérpretes: Josué David Tapia Castillo, primera voz y concha; Jonathan Emmanuel Tapia Castillo, segunda voz y concha; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*; Gabriel Hernández Ramos, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Rosa Elia Correa Grande y Ernesto Arce Rueda, mandolinas; Rosa Elia Correa Grande, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, coros; Nallely Cabrera Pares, percusiones.

11. *El danzante es caminante*

La actividad primordial del danzante es el ejercicio del canto y la danza, pero tal actividad incluye otras disciplinas afines, como la oración y el peregrinar. Por el recorrido anual de fiesta, el danzante tiene que cumplir en diversos santuarios, salidas, marchas o peregrinaciones para poder llegar y hacer las obligaciones correspondientes, velar y bailar para el Creador, para los cuatro vientos, para las ánimas de esos cuatro rumbos del cosmos. Género: canto.

Autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Juan Carlos Sánchez Aguilera, Gabriel Hernández Ramos y Paulino Garnica Miranda, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina; concurrencia, coros.

12. *Sembró sus pasos*

Uno de los distintos cantos que se han compuesto a la memoria de los jefes emblemáticos de la danza tradicional. En este caso al jefe que hizo florecer la tradición de la danza en la región de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, cuya palabra del dulce nombre de Jesús de Tepetlixpa dio a luz a prácticamente todas las mesas que danzan o han danzado en estos lugares que incluyen partes del Estado de México, Morelos y Puebla.

Género: canto.

Autor: Ernesto Arce Rueda.

Intérpretes: Ernesto Arce Rueda, primera voz y mandolina; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha; Antonio Hernández Ramos y Gabriel Hernández Ramos, conchas; concurrencia, coros; Paulino Garnica Miranda, ocarinas (flautas de barro); Esperanza Rascón Córdova, campanas.

Disco 2

1. *Buscando al Señor Dios*

Un tema a la guitarra de armadillo, cuenta o concha, en el marco de la velación, cuando los danzantes se comprometen con la vigilia del sueño y se proponen anochecer y amanecer cantando, en tanto se tienden y se levantan las flores de las formas rituales; el santo *Xúchitl* y bastones. Ese sonido incomparable que crean las cinco cuerdas dobles y que resuena de fondo para alzar la voz del canto; esas conchas sagradas que guardan las tonadas y las melodías que siglos antes ya hacían los viejos concheros. Como todo elemento ritual de la danza ofrece su sonido a los cuatro rumbos universales buscando llegar a agradecer al Creador y ser remanso de las ánimas benditas.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Karina Ontiveros Campero, Érika Palomares Arrona y Diana Ontiveros Campero, primera voz; Gabriel Hernández Ramos, Antonio

Hernández Ramos, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*; Francisco Aparicio Torres y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas; Ernesto Arce Rueda, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; concurrencia, coros.

2. *Sólo un poco aquí*

Uno de los célebres *cuícatl* del señor Nezahualcóyotl de Texcoco, el cual resalta la certidumbre de que todos vamos de paso, no nos quedaremos aquí para siempre; hasta lo que más vale, hasta lo más hermoso, habrá de acabar. Así el jade y la pluma; así el hombre y su palabra, pero que quede el consuelo de que al menos los versos, los cantos pueden permanecer, al menos las obras que dejamos durante este tránsito tienen la esperanza de perdurar, aun cuando nosotros ya no estemos. Esas bellas y antiguas ideas que heredaron los ancestros se llevan a la práctica cotidiana dentro de las mesas concheras. No para siempre en la Tierra, sólo un poco aquí. Los concheros despiden a sus muertos con esta certeza, no habremos de volver, sólo una vez se vive en la Tierra.

Género: canto.

Autor: José Salvador Contreras Rosas.

Intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García Cisneros, conchas; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina

Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arro-
na, mandolinas; concurrencia, coros.

3. *Precioso angelito*

El arcángel Miguel es el gran batallador en lucha mítica y permanente
contra el mal, es, además, quien acompaña en su recorrido a las almas.
Los concheros se ven a sí mismos como un batallón de conquista espiri-
tual, San Miguel es su capitán general.

Género: canto.

Autor: Adolfo Miguel Sánchez Aguilera.

Intérpretes: Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, primera voz y mandolina;
Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, segunda voz y con-
cha; Gabriel Hernández Ramos, Juan Carlos Sánchez Aguilera y Pauli-
no Garnica Miranda, conchas; concurrencia, coros.

4. *Siguiendo sus pasos*

Para el danzante, los designios divinos marcan su destino y su preceder.
Su paso en la Tierra es aprender, ejercer, enseñar. Aprender las formas
antiguas de alabar y orar, cantando y danzando. Ejercer este aprendizaje
de las formas, y finalmente enseñarlo a las nuevas generaciones para
asegurar que no se pierdan.

Género: canto.

Autor: Paulino Garnica Miranda.

Intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primera voz; Abraham Endoqui

Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, segunda voz; Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; concurrencia, coros.

5. *Torito (Tres Marías)*

Con la melodía también se invoca lo divino; es el puente por donde caminan las ánimas de los cielos a la Tierra.

Género: pieza instrumental.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, concha; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina; Josué David Tapia Castillo, ocarina (flauta de barro).

6. *Mexica, tú no estás solo*

La danza de los concheros es una tradición basada en el servicio comunitario; todos los grupos se organizan jerárquica y comunalmente. Así es como su función práctica se realiza para bien de los pueblos que albergan los oratorios de danza. Si bien la búsqueda del desarrollo espiritual es personal, las peticiones y las bendiciones siempre son solicitadas, incluso “para la hermana humanidad”.

Género: canto.

Autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Juan Carlos Sánchez, Paulino Garnica Miranda y Gabriel

Hernández Ramos, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina; concurrencia, coros.

7. *Pedimos a Dios bendito*

El espíritu se alimenta de las esencias rituales, por ello se pide. A la par también se pide por las necesidades corporales, por esa parte siempre seminegada, salud, amor y dinerito, también son necesidades, quizá materiales, pero igual de indispensables. Antes sólo había alabanzas religiosas, ahora las hay sobre los héroes de la cultura antigua, sobre los héroes de las danzas modernas, nuestra historia arrasada y temas como éste, lleno de alegría y verdad.

Género: canto.

Autor: José Salvador Contreras Rosas.

Intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García Cisneros, conchas; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arroña, mandolinas; concurrencia, coros.

8. *Ayocuan*

Una recreación de la poesía del poeta Ayocuan. A veces sólo se reescriben de tal manera que puedan ser cantadas, en ocasiones quedan sin alterar. En la antigüedad estos cantos se hacían para ser cantados y por

lo mismo, aun traducidos al castellano, guardan una métrica que facilita su musicalización.

Género: canto.

Autor: Paulino Garnica Miranda.

Intérpretes: Gabriel Hernández Ramos y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz y conchas; Paulino Garnica Miranda, Huitzy Gabriel Garnica García, Beatriz Inés García Cisneros, Agatónica Garnica García, Jerónimo Garnica García y Etzan Garnica García, segunda voz; concurrencia, conchas, mandolinas y coros.

9. *Cuando termine mis pasos*

Es sobre el ejercicio de la danza como un método para aprender a vivir y a morir, como sacrificio y gozo, como deber del ser humano en este viaje obligado. Pero a la vez pensar en el más allá como un sitio donde se continúa la práctica dancística. Sí, ya no se vuelve a la Tierra; pero allá donde la muerte, seguir danzando de una manera muy parecida a lo que aquí se hace. En la región de los muertos pasa lo mismo que aquí, pero de noche y con algunos ligeros cambios. La esperanza es acercarse un poco más a la presencia del Dador de la Vida en este eterno viaje que parece ser la vida.

Género: canto.

Autor: José Salvador Contreras Rosas.

Intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García

Cisneros, conchas; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arrona, mandolinas; concurrencia, coros.

10. *Como guerreros cautivos*

Es sobre la idea de que los danzantes son combatientes, soldados, guerreros de un ejército de conquista. Las costumbres de los viejos nahuas de los que se ha denominado como sacrificio gladiatorio donde el valiente prisionero con armas de artificio se enfrenta atado contra un adversario libre y con verdaderas armas. Se trataba de ofrecer lo mejor al sol y al creador del todo, la valentía y la voluntad eran consideradas atributos de gran valor en el hombre.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Gabriel Hernández Ramos, primera voz y concha; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Antonio Hernández Ramos y Francisco Aparicio Torres, conchas; Ernesto Arce Rueda, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas; María Eugenia Flores Márquez, caracol; concurrencia, coros.

11. *Jefe Faustino Rodríguez*

Del jefe de Tepetlixpa se cuentan muchas historias y proezas. Fue un ser afortunado, de luz y sabiduría; como peregrino de la danza recorrió muchos

pueblos de México y del extranjero. Participó en películas y documentales. Quizá lo más recordado de él sea su humildad, es sabido que rechazó ser nombrado general, pero se le dio el fundar una docena de grupos y nombrar nuevos capitanes para la expansión de las organizaciones de danza; es también sabido que no se casó, que dedicó su vida al servicio de la devoción y a curar los males de quienes lo buscaban con la finalidad de ser sanados. Aun a edad avanzada no cesó de cumplir con la velación y la danza, ejemplo que tratan de seguir las nuevas generaciones.

Género: canto.

Autor: Ernesto Arce Rueda.

Intérpretes: Ernesto Arce Rueda, primera voz y mandolina; Paulino García Miranda, segunda voz y mandolina; concurrencia, conchas, mandolinas, coros.

12. *Adiós águila blanca*

Canto homenaje al general Ernesto Ortiz, comparando el dolor y la orfandad que se experimenta cuando alguien tan grande se va, con ese momento narrado en los poemas de Tlatelolco, cuando se había perdido en batalla la gran ciudad de México-Tenochtitlan.

Sin embargo, el trabajo ceremonial debe continuar para siempre, por eso se preparan nuevos danzantes, los grandes jefes tampoco son eternos, dejan su esfuerzo, su sabiduría, su vida entera, que pasan como una estafeta a las nuevas generaciones. El ejercicio devocional de la danza no puede detenerse de ninguna manera, ésa fue la misión desde los princi-

píos y es una consigna que no se olvida. Enumeración de los instrumentos musicales como armas rituales.

Género: canto.

Autor: Francisco Rodarte.

Intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz; Josué David Tapia Castillo, segunda voz; Patricia Piñón Flores, percusiones; concurrencia, conchas, mandolinas y coros.

13. *Xochipitzáhuac*

Uno de los sones nahuas más populares y utilizado en diversas ceremonias.

Género: son tradicional nahua.

Autor: dominio público.

Intérpretes: Josué David Tapia Castillo, primera voz; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas.

Disco 3

1. *Dios mío, Dios mío*

En nuestro paso por la Tierra venimos a encontrar el amor, la amistad y la hermandad. Todo cuesta en el existir, pero nada como encontrar la

mano divina de Dios, para sentir que hemos cumplido con nuestra misión de servicio a la humanidad y a la naturaleza. Y sólo así de la mano de Dios podemos continuar nuestro camino, el cual no termina aquí, sino que continúa más allá de la región de los muertos y el misterio.

Género: canto.

Autor: Miguel Ángel Martínez Cardona.

Intérpretes: Huitzy Gabriel Garnica García, primera voz y mandolina; Macuilxóhiti Ponce Boone, segunda voz y mandolina; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Ernesto Arce Rueda y Édgar López Pérez, mandolinas.

2. *La promesa*

Uno de los tópicos del danzante es ejercer su oficio durante toda la vida; no se trata de un recreo, sino de un ejercicio personal, físico, mental, espiritual y de conquista interior, el vencido es el ego propio, posteriormente la conquista de los otros, los que forman un grupo o Palabra o Mesa. Debido a ello es un privilegio estar presente en toda ceremonia, donde tal ejercicio es ofrecido al Creador Dador de la Vida.

Género: canto.

Autor: Víctor Vargas.

Intérpretes: Huitzy Gabriel Garnica García, primera voz y mandolina; Macuilxóhiti Ponce Boone, segunda voz y mandolina; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*; Adriana Lisbeth Lemus Ber-

nal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Ernesto Arce Rueda y Édgar López Pérez, mandolinas; concurrencia, coros.

3. *La danza ceremonial*

Según la mitología nahua, esta humanidad, la que surgió en el Sol de Movimiento, fue la primera con la conciencia de haber sido creada por el merecimiento de los seres divinos, por lo tanto, la primera que quiso y supo agradecer el haber sido creada; pudo desarrollarse, sembrar su sustento, edificar ciudades, pintar, cantar y danzar, buscar forjar su rostro y su corazón. La antecedieron otras generaciones imperfectas, las cuales eran como seres más silvestres y que al final de su era quedaron convertidos en peces, monos, guajolotes y gigantes.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Macuilxóxhitl Ponce Boone, primera voz y mandolina; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel García, mandolinas; concurrencia, coros.

4. *Soy un guerrero de luz*

Los ejercitantes de la danza de concheros están en una búsqueda constante en la vida, encontrar conquista y equilibrio con los elementos, y disciplina que da la misma danza para florecer, madurar y ser luz para

los demás. Después de la vida, seguir iluminando para hallar ese camino hacia lo bendito y sagrado. Hombres y mujeres danzantes aspiran a ser algún día ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos.

Género: canto.

Autor: José Miguel Rosales Álvarez.

Intérpretes: Rogelio Rosas Colín, primera voz y concha; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas; Macuilxóhiti Ponce Boone, mandolinas; Fabián Frías Santillán, *Apab'yan Tew*; flautas y percusión; concurrencia, coros; María Eugenia Flores Márquez, caracol; Alfredo Ponce Ramírez, jarana.

5. *Al Dador de la Vida*

La santa cruz de piedra, del cerro de Sangremal, cruz de Los Milagros, es la cruz aparecida en el actual Querétaro. Como su nombre indica, se le confieren prodigios mágicos desde su propia aparición hasta la fecha. Acerca de esta célebre insignia existen infinidad de cantos, que indican, en principio, ser la matriz de las danzas, tal como lo cuenta la famosa leyenda de fundación de las danzas de concheros. El canto que aquí se presenta es de creación reciente, pero la gran mayoría de los existentes son muy antiguos.

Género: canto.

Autor: Dolores Vargas.

Intérpretes: Macuilxóhiti Ponce Boone, primera voz y mandolina; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha; Abraham

Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas; concurrencia, coros.

6. *Montañas lindas*

De entre todas las leyendas mexicanas, quizá sea la de *Los volcanes* una de las más difundidas. Al considerarse a los volcanes sagrados guardianes legítimos de la nación mexicana, lo son también de la gran México-Tenochtitlan. Por ende son también los guardianes de los ritos y tradiciones, en especial de la danza azteca, chichimeca, tolteca de los concheros, ésa, su raíz, es la misma. Y el concepto de guardián se aplica perfectamente, pues es en los grandes cerros, o alrededor de ellos, donde mejor se guardan las tradiciones y devociones, el conocimiento de las ceremonias, de ahí la grandeza y orgullo de la *Región de los volcanes*.

Género: canto.

Autor: Carlos Bermúdez Rodríguez, *el Calavera*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Gabriel Hernández Ramos, concha; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas; concurrencia, coros.

7. *Agüita de la gracia*

Es un canto que Salvador Contreras le regala a Antolín Ríos, dedicado a la Virgen de la Asunción del pueblo de Huexoculco, donde Antolín

es rezandero del pueblo y capitán de la danza; es una de las primeras creaciones de Salvador que toma cierta popularidad en la región. Fue un canto previo que anunciaba la gran proliferación que haría de Salvador un extraordinario forjador de cantos.

Género: canto.

Autor: José Salvador Contreras Rosas.

Intérpretes: Antolín Ríos Martínez, primera voz y conchas; Grupo de Atlapulco, jefe Arturo Xalalpa; concurrencia, coros.

8. *La mexicanidad*

El sentir mexicanista siempre ha deambulado en las organizaciones de danza, pero toma más fuerza a mediados del siglo xx, cuando muchas expresiones artísticas y culturales comienzan a resaltar las cualidades y valores de las culturas antiguas. La mexicanidad surge en muchos aspectos de la sociedad, aunque hasta la fecha quedan rezagos del malinchismo; la gran mayoría de la nación mestiza rechaza esta mexicanidad por no querer verse vinculada con lo “indio”.

Género: canto.

Autor: Ricardo García Mendoza.

Intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Macuilxóhuitl Ponce Boone, Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas.

9. *La cruz de la Alianza*

La cruz de la Alianza es un madero sagrado que se encuentra en el santuario del Señor de Chalma en el Estado de México. Fue llevado en 1992 a pie, por iniciativa de la Mesa del Señor del Sacromonte de Amecameca, apoyado por los grupos de Huexoculco y de San Rafael, y por más agrupaciones que se han ido incorporando a lo largo de los años. Alrededor de la cruz se forma una conformidad de grupos que cada año van a celebrar al Señor de Chalma y a vestir de flores al madero.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, primera voz y conchas; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Édgar López Pérez, mandolinas; Ernesto Arce Rueda, *Ma-cuilxóhilitl* Ponce Boone, conchas; concurrencia, coros.

10. *La ofrenda*

Tanto para los concheros como para los antiguos fundadores de las civilizaciones prehispánicas, la poesía es un medio de comunicación de los corazones, así como el modo adecuado de dirigirse a Dios. El canto y la flor son la sublime forma en que el hombre platica sus penas con Dios. La poesía que se canta llega hasta la morada del Creador, por eso en los cantos el autor no se guarda nada y habla con verdad al supremo Dador de la Vida.

Género: canto.

Autor: Víctor Márquez.

Intérpretes: Macuixóhítl Ponce Boone y Gabriel Hernández Ramos, primera voz; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, conchas; Ernesto Arce Rueda, Macuixóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas; concurrencia, coros.

11. *Tláloc, lluvia y Sacromonte*

Para las congregaciones de danzantes del centro de México, el Primer Viento de las danzas es el Señor del Sacromonte de Amecameca y su cerrito sagrado. Mítico lugar de la creación del hombre y las semillas. Para muchos investigadores, capital antigua de los olmecas xicalancas, de los chichimecas totolimpas amaquemes y según algunas leyendas, región donde se inventó el pulque y se perfeccionó el maíz y su siembra. Lugar de la lluvia y la neblina, lugar del ocelote y la serpiente, lugar de las cuevas donde ahora reposa el Cristo Negro, Señor del Sacromonte, *Tamoanchan Chalchiuhmomozco*, en el lugar donde brota el agua de jade. Sus montañas sagradas, la casa del rayo, de la nube, de la lluvia y los granizos.

Género: canto.

Autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*.

Intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Ernesto Arce Rueda, Macuixóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas; concurrencia, coros.

12. *Así se vive en la Tierra*

¿Adónde irán los danzantes muertos? La vida no termina aquí, porque las ánimas siguen andando los Cuatro Vientos. Pueden volverse acompañantes del sol, hombres por la mañana, mujeres por la noche. Pueden volverse trabajadores de las nubes y por tanto servidores de Tláloc. Pueden regresar como las flores y las mariposas, como las aves de plumajes de fuego. Pueden los niños regresar al árbol que amamanta. Pueden hacerse presentes en los ritos, en las ceremonias de canto y copal, en la energía pura de los que siguen danzando. Pueden seguir cantando y haciendo música para el sol, la luna y las estrellas del Dador de la Vida.

Género: canto.

Autor: Gabriel Hernández Ramos.

Intérpretes: Gabriel Hernández Ramos y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz y conchas; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuitkapike*, conchas; Ernesto Arce Rueda, Huitzy Gabriel Garnica García, Maucuilxóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas; concurrencia, coros.

13. *A los Cuatro Vientos*

El concepto ánimas conquistadoras de los Cuatro Vientos es uno de los que definen a los concheros, los jefes que dejan huella en la tradición serán invocados con este adjetivo a lo largo del tiempo. Es decir, su misión no concluye con la vida corporal, sino que para ellos continúa mientras

haya quien les mencione, les cante, les rece, les ofrezca luz, agua, flores, tabaco, copa, alimento y copal.

Género: canto.

Autor: Rogelio Rosas Colín.

Intérpretes: Rogelio Rosas Colín, primera voz y concha; Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas; Macuilxóhiti Ponce Boone, mandolinas; concurrencia, coros; Fabián Frías Santillán, *Apab'yan Tew*, percusión; María Eugenia Flores Márquez, caracol; Alfredo Ponce Ramírez, jarana.

Anexo

Letras*

Gabriel Hernández Ramos

Disco 1

Suenan, suenan

Suenan, suenan
resuenan las guitarras,
las conchas de armadillo
llamando a la obligación.

Se oyen los cantos
suenan los *tekokolis*,
a los Cuatro Vientos
al cumplir la devoción.

Las flores nos llaman
con fragantes olores,
de bellos colores
para ofrendar a Dios.

El abuelo ha encendido
copal en los sahumerios,
los aromas al viento
convocando al gran Señor.

* El número de versos y estrofas se presentan completos en cada canto, no así en las versiones grabadas, las cuales sólo son fragmentos.

El ambiente se llena
de mística fragancia,
memorias de otros tiempos
llegan a mi corazón.
Herencias ancestras
de abuelos y maestros,
que a través de los tiempos
viven en la devoción.

Ánimas benditas
de aquellos forjadores,
grandes conquistadores
de un rostro y un corazón.

Auténticas herencias
ya corren por mi sangre,
orgullo que yo siento
de vivir mi tradición.

Santísima Trinidad

Santísima Trinidad
que nos dio su santa luz.
¡Que florezca la humanidad
revestida de su luz!
¡Que florezca la luz,
que florezca la luz,
que florezca la luz,
que florezca!

Saludemos al Señor
y a sus tres guardas también,
que florezcan el amor,
la sabiduría y el bien.
Que florezca...

Caminemos hacia el oriente
águila, serpiente veréis;
tigre, venado, conejo,
flores rojas ahí daréis.
Que florezca...

Luego iremos al poniente
tigre, venado, conejo,
águila, serpiente veréis
amarillas flores ahí daréis.
Que florezca...

Luego iremos hacia el norte
tigre, venado, conejo,
águila, serpiente veréis,
flores blancas ahí daréis.
Que florezca...

Luego iremos hacia el sur,
águila, serpiente veréis;
tigre, venado, conejo,
flores azules ahí daréis.
Que florezca...

Así de los Cuatro Vientos
hacia el centro llegaremos,
y la fuerza de estos rumbos
en sabia flor uniremos.
Que florezca...

Sólo dejaremos flores

Sólo dejaremos flores
y cantos de esperanza,
y aguardar a que amanezca
para conquistar la danza.

Nos iremos como flores
en el viento deshojando,
descubriendo mientras tanto
que el corazón se conoce danzando.

Nos iremos como nubes
en el cielo, desfigurando,
descubriendo mientras tanto
que el corazón se conoce cantando.

Bajo el manto oscuro de la noche
nos volveríamos a esconder,
como semillas en la tierra
y con la luz volver a florecer.

No dejaremos de andar estos caminos
porque es nuestra obligación,
mientras tengamos en los labios
la palabra bendita: “Él es Dios”.

Seguiremos velando en nuestros templos
pues es nuestra obligación,
mientras tengamos en los labios
la palabra bendita: “Él es Dios”.

Como humo perfumado de copal
nos iremos elevando,
descubriendo mientras tanto
que el corazón se conoce orando.

Seguiremos danzando en nuestros templos
porque es nuestra obligación,
mientras tengamos en los labios
la palabra bendita: “Él es Dios”.

No dejaremos de entonar las alabanzas
que son nuestra obligación,
mientras tengamos en los labios
la palabra bendita: “Él es Dios”.



Capitán Antolín Ríos Martínez de Huexoculco, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

Ser danzante

Ser danzante es compromiso con la vida
caminando en armonía con el Creador,
admirar sus maravillas cada día
dar gracias de ver el día que amaneció.

Cuánto tiempo vivimos en la tierra
fuera siempre cumpliendo en devoción,
con respeto pisar la Madre Tierra
dar gracias al Omoteotl de la Creación.

Aire fresco que alienta mi existencia,
aire limpio que la vida me brindó,
por el aire y por el viento señor Ehecatl
por los aires la sagrada bendición.

Agua viva que inunda mi existencia
agua inmensa en que la vida se gestó,
agua sangre que corre por mis venas, señor Tláloc
de su mano, lluvia como bendición.

Fuego interno que abraza mi existencia,
fuego ardiente que en pasión se consumó,

fuego eterno que todo lo purifica,
Huehuetéotl, señor de mi inspiración.

Dulce madre, mi corazón no alcanza
a darte gracias por todo el bello esplendor,
de tenernos en tu bella casa,
bella y hermosa Tonantzin mi admiración.

Busco el canto

Como quien encuentra jades
y los pule con fervor
busco el canto y la palabra
para alegrar mi corazón.

Como quien anda en la noche
en vela buscando el canto,
en una alfombra de flores
desfallecen dolor y llanto.

Como quien cosecha flores
entre jardines y te acercas,
como quien de fiesta en fiesta
anda conociendo amores.

Como quien no halla reposo,
ni sueño, ni consuelo,
solamente cuando canta
y tiende flores en el suelo.

Como quien hila un lienzo
punto a punto en la urdimbre,
y eleva un canto de tristeza
que sana su pesadumbre.

Como quien atiza el fuego
ceremonia a ceremonia,
de la noche a madrugada
incienso e impreca ruegos.

Como quien repite historias
cada tarde que oscurece,
quien pone la mano al fuego
su propio dolor ofrece.

Como quien nunca se opaca
en el libro de las pinturas,
hay memorias que se acatan
sin cambios ni enmendaduras.

Como quien no deja la risa,
ni regaños, ni dulzuras,
el jefe de Tepetlixpa
es llovizna, el frío y la brisa.

Mi sangre guerrera

Mi sangre es guerrera
de raza *mexika* y amo a mi Tierra
que siempre predica
la gloria y la paz.

Mi piel es morena
porque el sol me abraza,
color de la tierra
como una alabanza a su corazón.

Hay algo que late
dentro de mi pecho, corazón de jade
que está satisfecho
de su gran sentir.

Feliz estaría
danzando por siempre,

con una alegría que se ve y se siente
por ser un *mexika*.

Dentro de mí viven
los cuatro elementos,
el agua que vive con tierra, aire y
fuego
en gran armonía.

Soy águila en vuelo
que vuela tan alto
y que con el cielo platica despacio
en cada aleteo.

Soy una serpiente
y soy energía
que clama y no miente cuando
siempre diga
que soy un *mexika*.

También soy venado
que corre contento
y siempre callado, pero va diciendo
“qué contento estoy”.

Y soy un conejo
como el de la luna
y soy el reflejo de una gran cultura *mexika tenochka*.

También soy danzante,
que quede muy claro,
que aunque yo me canse yo sigo danzando
porque es para Dios.

Mi abuelo Kuitlauak
Moktekuzomatzin
y también de Anauak señor Kuautemokzin,
¡Oh, grandes *tlahtoanis*!

Mi tierra es Anauak
lo digo orgulloso
está hecha entre agua de un lago lujoso
cual jade precioso.

Y aunque la invadieron
con muy grande infamia
nunca la vencieron mi gran patria Anauak,
siempre viviré.



Capitán Gabriel Hernández Ramos tocando la concha, Amecameca, Estado de México.
Fotografía: Marco Antonio Zapata, 2013

Mi Magdalena

Mi Magdalena, tan reluciente que
brilla y brilla en mi corazón,
Dios me conceda la vida y fuerza
para seguir con mi devoción.

Tantos señores, de estos lugares,
glorioso pueblo se forjó aquí,
donde se lava alma y conciencia
y da la fuerza para seguir.

Y para el día de tu gran fiesta
el *tepeolole*, contento está,
grandes colores, belleza inmensa,
llenan de vida este lugar.

Nunca nos dejes, señora nuestra
yo te agradezco poder danzar,
en tu presencia, en tu memoria,
en tu *teopan*, tan ancestral.



*Paulino Gamica Miranda, capitán de la Mesa de Ne-
pantla, y acompañantes concheros en canto, Ameca-
meca, Estado de México. Fotografía: Marco Antonio
Zapata, 2013*

Alza tu canto

“Ven a danzarme”, dice Dios
“tu obligación cumple con fuerza,
con devoción alza tu canto,
y que se alegre,
que se alegre
tu corazón”.

“Hasta los cielos llegue tu voz
a los luceros, a las estrellas
eleva humito de copal,
y que se cure,
que se cure
tu corazón”.

“En la montaña Casa del Rayo
hacia el oriente abre tu ser,
ofrece al viento tus oraciones
y que se limpie,
que se limpie
tu corazón”.

“Ven a buscarme entre las flores,
entre los rayos que marca el sol,
ven a postrarte sobre la tierra
que se levante,
que se levante
tu corazón”.

“Entre las flores ven a buscarme,
en los reflejos que da el copal,
en el espejo del Santo *Xúchitl*
y que me abrace,
que me abrace
tu corazón”.

Un día danzando

Un día danzando encontré el amor,
amor tan grande de mi padre Dios,
y así por siempre yo le cantaré,
amor de amores, mi gran amigo fiel.

Un día danzando por fin entendí
que aquí a la tierra yo vengo a servir
que aquí en Anauak soy el *mazeual*
soy un guerrero de honor y de lealtad.

Cuando toqué una vez mi caracol
cerré mis ojos, me imaginé a Dios,
lo acariciaba su bello sonar,
ondas vibrantes, la bella voz del mar.

En la mañana cuando desperté
de los volcanes vi resplandecer
un sol hermoso mi tata Tonatiuh
que alumbraba al Anauak con su luz.

En una noche imaginé al copal
que iba entrando por Aldebarán
y al Omeyokan tenía que llegar
pues mi Dios padre lo ha de disfrutar.

El cielo hermoso lleno de esplendor
bellos dibujos, nubes de algodón,
son trece cielos en mi tradición
y cuatro vientos que son mi obligación.

Siento en mi pecho un bello calor
que abraza a mi alma y a mi corazón,
estoy seguro que es la paz de Dios,
es su consuelo, cariño y bendición.

Y con mis pasos me toca contar
bellas historias, glorias de Anauak,
de guerra y siembra, fertilidad y unión,
cuentas del cosmos formadas para Dios.

Diosito mío, mi adoración, bondad,
ternura hermosa, belleza sin igual,
cariño inmenso y fuente de creación,
de todo el cosmos, del canto y de la flor.

El danzante es caminante

El danzante es caminante
de los valles del Anauak,
porque lo trae en la sangre
cantar, danzar y alabar.

Es la vida del danzante,
así, venerar lo sagrado,



Capitán Gabriel Hernández tocando concha, Tenango del Aire, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

tiene que ser caminante
para llegar al santuario.

Iremos a Sacromonte
en Miércoles de Ceniza,
a venerar a Jesús
y a Tláloc que trae la llovizna.

Después nos iremos a Chalma
para danzarle a la cruz,
a Oztoltéotl Tezkatlipoka
Tepeyolojtlí y Jesús.

No olvidemos Tlatelolko
ahí Ehekatl Ketzalkóatl
que es el viento que yo toco
y sabiduría ancestral.

Y no olvidemos tampoco
a la Virgen de Los Remedios
gran lugar Otomkalpolko
donde el maguey crece de en
medio.

Vamos para el Cuarto Viento
nuestra Madrecita Tierra,
Virgen de mi sentimiento
que nos cuida donde quiera.

Vámonos peregrinando
segundo domingo en noviembre,
al Tepeyac vamos danzando
a la Madre Tierra y su vientre.

Éste es el camino rojo;
los de la sangre guerrera,
los que veneran al cosmos
a Dios y a la Madre Tierra.

Sembró sus pasos

Sembró sus pasos, sembró su corazón
jefe Faustino, jefe de tradición,
por incontables caminos ofrendó
y en Panchimalco su Palabra floreció.

Los bellos cantos que el jefe nos dio
aún resuenan en nuestro corazón,
porque tú fuiste jefe conquistador
y en tu memoria los cenizales cantarán.

Jefe Faustino a los niños enseñó
la danza bella, también la obligación
en Tepetlixpa danzó con devoción
los Cuatro Vientos, con flores conquistó.

En el camino de Santiago presentó
las dos columnas de la santa obligación,
en Compostela rindió veneración
fue peregrino, invocando al gran Señor.

Entre las flores te vimos caminar
con tus vaquitas rumbo al pastizal,
en tu territa, la esperanza sembrar,
palabras dulces hacia el temporal.

El Primer Viento don Faustino rescató
Señor del Sacromonte, siempre nos guiará,
los Cuatro Vientos siempre perdurarán
y la memoria de los jefes por igual.

Señor de Chalma, fue tu devoción
danza sagrada, ritual de velación
por los Remedios tus pasos yo veré
Tonantzin Guadalupe, cerro del Tepeyac.



Capitán segundo Fabián Frías Santillán tocando la mandolina, Tenango del Aire, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

Disco 2

Buscando al Señor Dios

Por todo el orbe alumbran
la luna y las estrellas
derramando su luz
a toda la Creación;
y se oyen las guitarras
las conchas de armadillo
por estos cuatro rumbos
buscando al Señor Dios.

Y hasta cuando el sol nazca
brillando en el oriente,
mis cantos perfumados
no habrán de terminar;
las flores de las formas
de Ollin y Santo *Xúchitl*
tendidas en el suelo
hemos de levantar.

En esta madrugada
adornada de canto

la bella noche arrulla
cubriendo con su manto;
al que viene a cumplir
con estas ancestrales
reliquias, devociones
que limpian mi existir.

Por eso yo levanto
hasta los altos cielos
la voz de mi interior
con que habla el corazón
y le pide a mi Dios
escuche estas plegarias
donde humilde suplica
le enseñe a perdonar.

En esta santa noche
donde el copal se ofrece
perfumando los vientos
que dan el respirar;
en las manos las flores,
en las almas el llanto,
junto a la vida misma
doy a tu nombre santo.

Bendito eres por siempre
milagrosa esperanza
cuando falta el aliento
y la fe para vivir;
por eso en esta noche
me inclino ante tus plantas
y con la mano abierta
te ofrezco el corazón.

Puesto que no me alcanza
vida para alabarte,
te doy perpetuas gracias
en todos los instantes;
Dueño de la Creación
escucha estas palabras,
préstame vida y fuerza
de hacer la devoción.

Y así, hasta que amanezca,
mi voz no se consuma,
que clara y limpia suba
florida a tu mansión;
como el sagrado *Xúchitl*
cuando al fin se levanta



Integrantes del grupo de Arturo Xolalpa, Tenango del Aire, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

cubierto de cortinas,
de luces y copal.

Señor, danos tu abrigo
Señor, danos tu paz,
que a todos nos bendiga
la luz del nuevo sol;
al hermano, al amigo,
al padre, al enemigo,
al niño inocente,
a todos por igual.

Sólo un poco aquí

Sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí:
aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
nada perdura en la Tierra.

Sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí:
aunque sea de jade se quiebra,
aunque sea de oro se rompe,
aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar,
no para siempre en la Tierra.

Sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí,
sólo un poco aquí:
al menos quedarán mis versos,
sólo quedarán mis cantos,
sólo quedarán herencias,
del amor de obligación.

Precioso angelito

Precioso angelito que en el cielo estás
que cubres al mundo de amor y de paz,
cantemos contentos, Señor San Miguel.
¡Quién como Dios y nadie como Él!



Niños concheros ejecutando la tradición del canto a partir de un alabancero: Gerónimo Garnica García, Huitzi, Gabriel Garnica García, Etzan Garnica García, Aldair Hernández Morales y Yocelin Hilaji Hernández, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Marco Antonio Zapata, 2013

Brillante espadita que en tu mano está
que siempre la llevas con tu majestad
destello triunfante de tu gran amor
con que siempre cuidas nuestro corazón.

Tu santo estandarte siempre llevarás.
¡Quién como Dios!, a todos dirás
palabras que nacen en mi corazón
cantaré por siempre, tú eres mi razón.

La santa balanza que tienes también
cual pesa las almas delante de Él,
divino amoroso Señor San Miguel
abogas por buenos y malos también.

De una gran milicia eres capitán
y a tu bella voz siempre marcharán
soldados del cielo, tropas sin igual
son todas las almas que a tu lado están.

Mi piel se estremece tan sólo de ver
tu mirada hermosa, ojitos de miel.
Reflejo de paz, pureza también,
que tú me provocas, Señor San Miguel.

Siempre nos protege tu manto estelar,
es un gran abrigo, no hay nada igual,
tus enormes alas que tienes atrás,
alitas plateadas llenas de bondad.

Un favor te pido, Señor San Miguel.
Que cuides al mundo y no te olvides de él,
que quites el odio que existe aquí
y tu grande amor podamos sentir.

Tú mejor que nadie sabes mi sentir,
sabes que son ellos quienes me hacen feliz,
si algo les pasara no podría vivir.
Señor San Miguel, cuídalos por mí.

Tú llenas de paz a mi corazón
con él en la mano te pido perdón
por mis errores y culpas, Señor,
yo quiero tu amor, no es justificación.

Tú cruzas el cielo y dejas tu esplendor,
dibujas las nubes con todo tu amor
abres las cortinas que ven hacia Dios
que siempre me cuides es un gran honor.

Altare preciosos ofrecen a ti
la gran bendición que puedas venir.
Cantos y alabanzas se escuchan aquí
y en cada una de ellas se va mi sentir.

Quisiera, angelito, con tu gran poder
giraras al mundo tan sólo una vez.
Que quites de todos esta inmadurez
y veamos las cosas como tú las ves.

San Miguel Arcángel, querido de Dios,
que tantos lugares llenas de ilusión.
Cualquiera que sea tu forma, Señor,
yo siempre te alabo con todo mi amor.

Pedazo de cielo de amor y de paz,
San Miguel de Chalma un mar de bondad,
Recuerda, aquí tienes este humilde hogar
para cuando quieras puedes regresar.

Siguiendo sus pasos

Dador de la Vida
nos mandó formar

con las dos serpientes
de la mexicanidad,
aprender las formas
y la tradición
de ánimas guardianas
de esta gran nación:
por eso yo canto
mi orgullo es danzar
a los Cuatro Vientos
para conquistar.

Ánimas guardianas
del canto y la flor
almas, guías danzantes
con gran tradición:
llevaré mis flores
con gusto y amor
al Dador de la Vida
nuestro Padre Sol.
Por eso yo...

Hermosas memorias
para recordar,
pasajes de historia

que rememorar,
para con orgullo
y con dignidad
portar las insignias
de la mexicanidad.
Por eso yo...

Las formas sagradas
de la tradición
las trabajaremos
con gran devoción,
las flores, los cantos
y humo del copal
con los estandartes
para rebolear.
Por eso yo...

Los jefes nos guían
para caminar
danzas de conquista
y de conformidad;
unión es la forma
para celebrar
los verdes retoños

de la identidad.
Por eso yo...

Ánimas benditas,
es nuestra misión
conservar las formas
del canto y la flor;
danzaré amoroso
con cantos al cielo
sagrada memoria
de nuestros abuelos.
Por eso yo...

Mexica, tú no estás solo

Si algún día tú sientes
que tu alma camina sola,
recuerda tú estas palabras
que yo escribí para ti.

Mexika, tú no estás solo.
Dios te mira desde el cielo,
te regala cuanto puede
vida, cariño y querer.

Mexika, tú no estás solo.
La Virgen siempre estará
a lado de ti con gozo,
y a ti no te dejará.

Mexika, tú no estás solo.
Tienes a un protector
que te quiere y que te ama,
cuidando siempre de ti.

Mexika, tú no estás solo.
Tienes a un grupo que te ama,
¡Xiauh! ¡Pahpaki!, Mexika,
todos gritan para ti.

Mexika, tú no estás solo.
Mira a tu alrededor
los hermosos corazones,
y al lado de ellos estás.

Mexika, tú no estás solo.
Abraza siempre a tu amigo,
dile cuánto es que lo quieres
y cuánto lo necesitas.

Mexika, tú no estás solo.
Recuerda que a mí me tienes,
en mí hallarás a un amigo
que te aprecia y que te quiere.

Mexika, tú no estás solo
ni nunca tú lo estarás,
cantando siempre este canto
así nunca te sentirás.

Pedimos a Dios bendito

Pedimos a Dios bendito
salud, amor y dinerito.
Pedimos a Dios bendito
salud, amor y dinerito.
Está cayendo, está cayendo
está cayendo dinerito
que nos manda con la lluvia,
está lloviendo dinerito.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera,

llena, llena mi cartera
diariamente, por favor,
llena, llena mi cartera
diariamente, por favor.

Pedimos al Dios del cielo
trabajo y mucho dinero.
Pedimos al Dios del cielo
trabajo y mucho dinero.
Está cayendo, está cayendo
está cayendo dinerito,
que nos manda con la lluvia,
está lloviendo dinerito.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera.
Llena, llena mi cartera,
Diariamente, por favor.
Llena, llena mi cartera
Diariamente, por favor.

Pedimos al Dios del cielo
amor y mucho dinero.
Pedimos al Dios del cielo
amor y mucho dinero,
está cayendo, está cayendo
está cayendo dinerito
que nos manda con la lluvia,
está lloviendo dinerito.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera.
Santo Niño del amor,
amante de quien me quiera.
Llena, llena mi cartera
diariamente, por favor.
Llena, llena mi cartera
diariamente, por favor.

Ayocuan

Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos
esfuércese, quiera mi corazón
las flores del escudo, las flores,
del Dador de la Vida.

Nadie sabrá de mi nombre,
nadie mi fama aquí en la Tierra.
Al menos las flores,
al menos los cantos,
ellos perdurarán
en la casa del Dador de la Vida.

Nadie hará terminar
la flor y el canto;
nuestro hermoso canto
lo elevas muy hermoso.
La amistad es lluvia
de flores preciosas.
¿Eres tú acaso un ave preciosa
del Dador de la Vida?

En vano hemos llegado,
hemos brotado aquí en la Tierra,
ahora andamos
sobre la tierra florida,
¡oh! sólo aquí en la Tierra
hemos venido
a conocer nuestros rostros.

Aquí en la Tierra
es la región del momento fugaz.
Aquí en la Tierra
es la región del momento fugaz.

Cuando termine mis pasos

Cuando termine mis pasos
y la misión en la Tierra.
Cuando termine mis pasos
y la misión en la Tierra
con mi mochila en los hombros
y la concha con sus cuerdas,
con mi mochila en los hombros
y la concha con sus cuerdas.
Iniciaré un nuevo viaje
para danzarle al Señor
esperando con el alma
estar cerquita de Dios.
Iniciaré un nuevo viaje
para danzarle al Señor
esperando con el alma
estar cerquita de Dios.



Integrantes del grupo de Arturo Xolalpa, Tenango del Aire, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

Cuando termine mis pasos
y devoción en la Tierra.
Cuando termine mis pasos
y devoción en la Tierra.
Con mi mochila en los hombros
y mi *maquiahuitl* de fiesta,
con mi mochila en los hombros
y mi *maquiahuitl* de fiesta
iniciaré un nuevo viaje
para guerrear con mi Dios
esperando con el alma
ser digno hijo de Dios.
Iniciaré un nuevo viaje
para guerrear con mi Dios
esperando con el alma
ser digno hijo de Dios.

Como guerreros cautivos

Al fin la vida daremos
al filo de la obsidiana,
como guerreros cautivos;
haciendo danza sagrada.

Atados de pies y manos,
a piedra sacrificial
con nuestras armas floridas
y del corazón los latidos.

Mientras nuestros contrincantes
con filosas obsidianas,
a golpes floean la carne;
preciosa sangre derraman.

Quetzales y colibríes
en las espinas clavados,
inertes sobre la tierra;
cautivos ya liberados.

Al sol del amanecer
cantarán algarabías,
cuando entre humo de copal
el *Xúchitl* sea presentado.

Jefe Faustino Rodríguez

Jefe Faustino Rodríguez
tata hombre, tata niño,
tú nos diste el camino
cantos, flores y destino.

No quisiste nombramientos
de muy altas jerarquías,
fuiste semilla vertida
por el Dador de la Vida.

Eres viento, sol y agua
y en danza; fuego ritual
extrañamos tu presencia,
jefe de luz y bondad.

Estás siempre con nosotros
al formar las dos columnas
saludando a los Cuatro Vientos
y conquistando conformidad.

Levantando los sahumerios,
con los clarines y el copal,

Jefe Faustino, tú nos dijiste:
“que haya siempre conformidad”.

En el santuario de Tepetlixpa
donde serviste con dignidad
al señor de Panchimalco,
siempre lo hiciste con humildad.

En las danzas y los cantitos
copal se ofrezca a nuestro Señor.
Jefe Faustino, tú nos dijiste:
“que todo sea con mucho amor”.

Adiós águila blanca

Quiero morir como las águilas,
en pleno vuelo,
mirando de frente y de cara al sol,
mirando de frente y de cara al sol,
de cara al sol...

Las flechas de obsidiana
se han quebrado,
los *chimalis* están desgarrados,

los *chimalis* están desgarrados,
están desgarrados.

Toquen el *panhuéhuatl*
y las sonajas,
los *atecocolis* y conchas también,
los *atecocolis* y conchas también,
y conchas también.

“A formar columnas”,
dijo la Palabra,
a la batalla a conquistar y a conquistar,
a la batalla a conquistar y a conquistar,
a conquistar.

Entreguen ofrendas
de corazones,
con flores bellas y cantos también,
con flores bellas y cantos también,
y cantos también.

Adiós, general.
Adiós, tata Ernesto.
Adiós, adiós, águila blanca,
adiós, adiós, águila blanca,
águila blanca.

Xochipitzáhuac

Vengan todos, compadritos,
vengan todos a bailar
en presencia de nuestra madre
Santa María de Guadalupe.



Jóvenes concheros cantando. Jonathan Emmanuel Tapia Castillo, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera y Josué David Tapia Castillo, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Marco Antonio Zapata, 2013

Disco 3

Dios mío, Dios mío

Dios mío, Dios mío,
siempre te busqué
y hoy que te he encontrado
te vengo a ofrecer
estas alabanzas
con gusto y amor,
también nuestras danzas
con el corazón.

Dios mío, Dios mío,
cómo es que no te vi,
sabiendo que has dado
la vida por mí.
Toma la ofrenda
de tu hijo pecador,
toma mi vida,
te la ofrezco yo.

No canta mi boca
alabando a Dios,

son flores que nacen
de mi corazón.
No danza mi cuerpo
sucio y pecador,
danza mi alma
que clama a Dios.

La raza de bronce,
los hijos del sol
el gran Quetzalcóatl,
Huitzilopochtli y Tláloc.
Raza chichimeca
del gran Sangremal.
Todos unidos
alabando a Dios.

Mi boca muera
alabando a Dios
y rendido a tus plantas
danzando muera yo.
Si hay otra vida
donde me mande Dios,
le seguiré alabando
con grande amor.

Si no es suficiente
el canto de mi voz
y tampoco mi danza
que te ofrezco yo.

Toma la sangre
de mi corazón,
toma mi vida,
te la ofrezco yo.

La promesa

Nuevamente a tus plantas
hoy me tienes, padre mío
cantando alabanzas
y danzándote, mi Dios.

Porque yo nunca olvido
la promesa que te hice
mientras vida tú me prestes
con gusto lo haré, mi Dios.

Cantemos alabanzas
con alegría y regocijo,

con licencia de mi padre
que nos da su bendición.
Porque yo...

Yo recuerdo la memoria
de aquellos grandes abuelos
que vinieron a adorarte
con todo su corazón.
Porque yo...

Luz bendita, fuego hermoso.
¡Oh, gran señor Xiuhtecutli,
que descienes amoroso
con gusto en mi corazón!
Porque yo...

Con la danza yo recuerdo
que soy de origen divino,
yo no olvido esa alianza,
siempre la recordaré.
Porque yo...

A los jefes de esta danza,
pido a Dios, les dé licencia
de triunfar en las pruebas
y seguir la tradición.
Porque yo...

Como jefe de esta danza
le pido a Dios la licencia
de poder alumbrar
el camino del danzante.
Porque yo...

La danza ceremonial

Bendita danza ceremonial
con su enseñanza de tradición;
flores y cantos en velación
y amaneciendo danzas a Dios.

En los comienzos de la Creación
que no había viento, ni luz, ni sol,
ni movimientos para agradar
a los Señores, ni devoción.

En cinco intentos al fin quedó
una criatura que fue capaz
de hacer sus cantos y de danzar,
de merecerse ante el Señor.

Cuatro edades nos precedieron,
cuatro soles, los que rigieron,
hombres de barro y ceniza
que en animales se convirtieron.

Hacia el oriente se edificó,
con gran respeto, el primer altar:
fuego, tabaco, también copal;
lo indispensable para invocar.

Al santo nombre del Dios Creador
que con paciencia los modeló
y los hizo fuertes con el maíz;
nuestro sustento que Él implantó.

Fue conjugado el movimiento,
copal y luz, también el canto,
para invocar los bellos nombres
del Señor Dios que amaban tanto.

Buscando siempre enaltecer
la gloria y fama del Dios Creador,
flores y cantos dan a entender;
“no hay más pureza para ofrecer”.

Soy un guerrero de luz

Soy un guerrero de luz,
soy un danzante conchero,
saludo a los Cuatro Vientos
y le doy gracias al cielo.

En la bóveda celestial
está el Creador de este mundo,
el que en día me da vida
y de noche, un sueño profundo.

Con mi concha yo pregonó
el amor a ese Dios bueno,
pues Él perdona mis culpas
por medio del Nazareno.

Al postrarme de rodillas
en comunión con mi mente,

reconozco su grandeza
pues es grande y Omnipotente.

Siento que Él está conmigo
en el agua y en el viento,
en la Tierra que da vida
y el fuego que llevo dentro.

Señor que amas al mundo,
sé que estás aquí presente,
te ofrezco en son de pasión
mi alabanza reverente.

Tu amor es como el océano,
como el faro que ilumina,
sabemos dónde comienza,
pero no dónde termina.

Elevo esta plegaria
por mis hermanos de raza,
al Espíritu Divino
que es la luz y es mi esperanza.

Al Dador de la Vida

Eres ¡oh, Dios mío!
Dador de la Vida
aquello que inspira
a mi corazón.
Al indio le diste
corazón de sol
ternura de luna
y amor a Dios Creador.

“Salve cruz bendita”,
decimos unidos.
Madrecita santa,
te vengo a cantar,
en tu santo nombre
Cruz de Los Milagros
cielo y tierra se unen
en profundo amor.

Cruz de Los Milagros,
aquí están tus hijos
que como cada año
vienen a danzar,

recibe la ofrenda
que te preparamos,
ábrenos camino
hasta el Dios Creador.

Ánimas benditas
de pasados tiempos,
en todos nosotros
vive la tradición.
Unidos estamos
en una sola raza
que es la mexicana,
que es lo que yo soy.

A los Cuatro Vientos
les pido licencia
para que permitan
a todos volver
en el próximo año
el día de la fiesta
Santa Cruz Bendita
del cerro de Sangremal.

Montañas lindas

Montañas lindas, montañas bellas
que allá a lo lejos se ven brillar,
como gigantes que se divisan
cuidando siempre a Tenochtitlan.

De aquellos montes hay una historia,
que los abuelos te contarán,
de dos amantes que se quisieron,
que nunca nadie ha de olvidar.

Popocatépetl, un gran guerrero,
que un día a la lucha se fue a pelear;
dejó a su amada un poco triste
con la promesa de regresar.

Era Iztaccíhuatl mujer muy bella,
linda y hermosa como una flor.
Era princesa allá en su tribu.
Del gran guerrero se enamoró.

Popocatépetl dio la promesa
de que a su amor él cuidará.



Josué David Tapia Castillo y Adriana Lisbeth Lemus Bernal tocando el caparazón de tortuga, Amecameca, Estado de México. Fotografía: Marco Antonio Zapata, 2013

Ni huracanes, ni fuertes vientos
nunca su antorcha han de apagar.

Agüita de la gracia

Sahumaremos a los cielos
y a sus nubes de algodón,
y a la agüita de la gracia,
madre mía de La Asunción.

Ángeles y serafines
te vienen a venerar.
El día quince de agosto
te vienen a saludar.

Al pie de los grandes cerros
de ocotales y encinales
los vecinos de tu pueblo
te vienen a saludar.

Bendita sea la virgen,
la que cuida el *xinantal*,
por eso en este día
la vengo a venerar.

De neblina y temazcales
te vienen a saludar,
las danzas de los concheros
te vienen a venerar.

Al gran Señor de los Cielos
pedimos con humildad,
a la Virgen Nuestra Madre,
nos libre de todo mal.

La mexicanidad

Este nuevo canto
que aquí les vengo a cantar
es para los que aman
la mexicanidad,
la mexicanidad.
La mexicanidad
es la danza azteca
de la gran Tenochtitlan.

Señores alférez,
les pido de corazón
sigan revoleando

porque ésa es su tradición.
Ésa es su tradición,
ésa es su tradición,
sigan revoleando
porque ésa es su tradición.

Señoras Malinches,
les pido de corazón
que sigan sahumando
porque ésa es su tradición.
Ésa es su tradición,
ésa es su tradición
que sigan sahumando
porque ésa es su tradición.

Señores soldados,
les pido de corazón
sigan aprendiendo
porque ésa es su tradición.
Ésa es su tradición,
ésa es su tradición
sigan aprendiendo
porque ésa es su tradición.

Señores sargentos,
les pido de corazón
sigan ordenando
porque ésa es su tradición.
Ésa es su tradición,
ésa es su tradición
sigan ordenando
lo digo de corazón.

Señores concheros,
les pido de corazón
que sigan danzando
porque ésa es su tradición,
ésa es su tradición,
ésa es su tradición,
que sigan danzando
lo digo de corazón.

A los capitanes
les pido de corazón
sigan conquistando
porque ésa es su tradición,
ésa es su tradición,
ésa es su tradición

sigan conquistando
lo digo de corazón.

La cruz de la Alianza

Eres la cruz de la Alianza
de madera nada más
que unificaste a la danza
con tu bendición de paz.

Te saludo, cruz hermosa,
maderito de la Alianza
que unificaste a los grupos
y bendeciste a las danzas.

Madre, santísima cruz,
hoy te vengo a saludar
y junto al Señor de Chalma
te estamos viendo brillar.

Eres el árbol sagrado
que nos brindaste la vida,
la que nos ha cobijado
en esta senda divina.

Bendita y reverenciada
eres la joya de mi alma,
y entre los cerros te miras,
de este santuario de Chalma.

Agrupaciones de danza,
conformidades del sur,
acordamos esta alianza
a las plantas de la cruz.

El día treinta de mayo
del año noventa y dos,
llevamos la cruz cargando
con la licencia de Dios.

En los cerritos de Chalma,
habita la santa cruz,
derramando bendiciones
y alumbrando con su luz.

A este santuario de Chalma
concurren tus peregrinos,
a purificar el alma
con gusto todos venimos.

Vienen las danzas llegando
con cantos y en formación,
dejando sobre las piedras
fragmentos del corazón.

Vienen las danzas de lejos
por las barrancas y cerros,
cantando sus alabanzas
y saludando a los cielos.

La ofrenda

Recibe esta ofrenda, Señor,
escucha el llanto de mi corazón,
enjuga las lágrimas, lágrimas de sangre
y torna este llanto en dicha y amor.

Por esos caminos de pena y dolor;
caminos desiertos sin fe y sin amor
se tornen en campos floridos de amor
y siempre al abrigo de tu corazón.

Consuelo en mi vida es un rayo de sol,
mi vida es la danza, el canto y la flor;

esencias antiguas que inundan mi ser,
pasos de mi padre que llevan a Dios.

Si un día danzando llegara a morir
danzando a mi padre, danzando a mi Dios,
que quede en el mundo un canto, una flor
y en la danza un ave sea mi corazón.

De barro es mi cuerpo, de polvo será,
nuestra Madre Tierra lo recibirá,
el alma es la esencia que a ti llegará,
alma que contigo, mi Dios, estará.

A diario las noches marchitan al sol,
oscuros inviernos marchitan la flor,
mueren un instante, vuelven a nacer,
renacen en Dios, vuelven a florecer.

Tláloc, lluvia y Sacromonte

Oh, Señor del Sacromonte,
te venimos a cantar,
danzar en tu santo nombre
y al de Tláloc y su altar.

Tan lindo es el Primer Viento
que debemos recorrer,
con tu grande advenimiento
y al Tlalocan celebrar.

Su nombre es Chalchihmomoxco,
el altar de jade es,
donde siempre está tu rostro
resguardando nuestro ser.

Nuestra gente miles de años
ha venido a este lugar,
ofrendando con sus pasos
nuevos jades al altar.

Señor de las tempestades,
la serpiente, el temporal,
sus ayudantes, *tlaloqueh*,
para la lluvia bajar.

El artista de la lluvia,
del granizo y nieve también,
el que a la tierrita ayuda
a cambiar, también florecer.

Benditos cántaros de agua
que a su mano ha de obedecer,
mientras tanto las nubes cantan
luego la lluvia va a caer.

Cantaritos y algodones,
caracoles y el sahumador,
los tiempos y oraciones
bajarán la lluvia de amor.

En su cueva y en el cielo
ya su voz retumbará,
mientras tanto con esmero
tus danzantes cantarán.

Mi Jesús, mi gran amigo
Tatzin Tláloc, mi señor
aquí venimos sus hijos
a cantar en su grande honor.

Ay qué dicha decir fuerte:
soy mexicana, danzante soy
y al venir al Sacromonte
con Jesús y el señor Tláloc.

*Nikan ka in Chalchihmomoxco
Tatzin Jesús, tatzin Tláloc
nican ka to mexicayotl
jan in tlazoh in no yolotl.*

Jesucito que tu abrazo
sea por siempre mi oración,
como la lluvia que ha bajado
a bañar el canto y la flor.

Así se vive en la Tierra

Así se vive en la tierra,
como el colibrí que vuela,
al corazón de las flores,
hasta que jamás regresa.

Seremos las mariposas,
seremos las bellas flores,
que broten en otro tiempo,
en el rocío de las rosas.

Seremos los *yaocuiltin*,
con armas instrumentales,

levantando en cada día
la luz y rayos del sol.

Seremos aves preciosas,
de cánticos encendidos,
cuando el sol vaya a la noche,
valientes *cihuatetéotl*.

No para siempre en la Tierra,
en casa el sol nos espera,
después de los trece cielos,
donde cantan los quetzales.

Seremos los servidores
de los truenos, de las nubes,
si el piadoso señor Tláloc
del cielo manda sus rayos.

A los Cuatro Vientos

A los Cuatro Vientos
voy a recordar
a los generales
que en el cielo están.

Desde Guanajuato
voy a recordar
a Isabel Oliva
nuestro general.

De aquel bello cerro
que es de Sangremal
Narciso Aguilar
nuestro general.

San Miguel de Allende
no van a olvidar
a Miguel Morales
que fue general.

De aquel bello puerto
que es de Calderón
a José Atlán
que fue general.

Del Valle de Anáhuac
no van a olvidar
a Ignacio Gutiérrez
que fue general.

Del Valle de Anáhuac,
no van a olvidar
a Florencio Osorio
que fue general.

A los de Jalisco,
no van a olvidar
a Celia Plascencia
y a su hermano Juan.

Pueblo de San Pancho,
no van a olvidar
a Natividad Reyna
que fue general.

Del Valle de Anáhuac,
no van a olvidar
al Príncipe Azteca
que en el cielo está.

“Él es Dios, la unión”,
decía un general,
es Ramón Cabrera
que en el cielo está.

Último guerrero
de Tenochtitlan,
Jerónimo Rosas,
nuestro general.



Rogelio Rosas Colín, heredero de la Palabra del Señor de la Resurrección, y capitán Arturo Xolalpa de San Gregorio Atlapulco, Tenango del Aire, Estado de México. Fotografía: Mónica Hernández Monroy, 2015

FI / 1 cd / Tm 0070

Cantares de ceremonia y toques de obligación en el rito actual de los concheros / Colaboradores, Gabriel Hernández Ramos : Josué David Tapia Castillo : María Cristina Córdova Ugalde : Fabián Frías Santillán : José Antonio Cruz Rodríguez : Isidro Jiménez Ramírez – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

3 fonogramas en discos compactos : aleación metálica (03:37:53 hrs.) + 1 libro (272 pp. : fotos : incluye bibliografía). – (Testimonio Musical de México, número 70).

Patrimonio Cultural de la Tradición Conchera de México.

Disco 1. (1:13:39) 1. Suenan, suenan (autor: Paulino Garnica Miranda : intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primera voz ; Francisco Aparicio Torres Torres, segunda voz ; concurrencia, conchas y coros ; Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; Josué David Tapia Castillo, ocarina = flauta de barro, y percusiones) – 2. Soles viejos y danza del sol (intérpretes: Ernesto Arce Rueda, mandolinas ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, sonaja y ayoyotes = pulsera/sonaja de tobillo ; Gabriel Hernández Ramos, concha ; Paulino Garnica Miranda, teponaztle = tambor horizontal ; Esperanza Rascón Córdova, campanas y ocarina = flauta de barro) – 3. Santísima Trinidad (autor: Andrés Segura Granados ; intérpretes: Rosa Elia Correa

Grande y Esperanza Rascón Córdova, primera voz ; Zislila Serrano López, segunda voz ; Gabriel Hernández Ramos, Marco Raúl Kammfer Álvarez, Antonio Hernández Ramos, Beatriz Inés García Cisneros y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Josué David Tapia Castillo y Paulino Garnica Miranda, mandolinas ; Esperanza Rascón Córdova, ocarinas = flautas de barro, y campana ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, *omechicahuaztli* = raspador de hueso, y quijada ; Patricia Piñón Flores, conchas de tortuga ; Francisco Javier Natera Serrano, teponaztle = tambor horizontal ; María Eugenia Flores Márquez y Nallely Cabrera Pares, caracol, sonaja y ayoyotes = pulsera/sonaja de tobillo ; concurrencia, coros) – 4. Sólo dejaremos flores (autor: José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo* ; intérpretes: José Antonio Cruz Rodríguez, *Tlacuilo*, primera voz ; Zislila Serrano López, segunda voz ; Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos, Paulino Garnica Miranda y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas ; Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; concurrencia, coros) – 5. Ser danzante (autor: Paulino Garnica Miranda ; intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primera voz ; Beatriz Inés García Cisneros, segunda voz ; Gabriel Hernández Ramos, Josué David Tapia Castillo, Antonio Hernández Ramos, María Eugenia Flores Márquez y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas ; Beatriz Inés García Cisneros, guaje ; Ernesto Arce Rueda, Paulino Garnica Miranda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, concha de tortuga ; Esperanza Rascón Córdova, silbatos, sonajas y campana ; Huitzy Gabriel Garnica García, sonajas y ayoyotes = pulsera/

sonaja de tobillo ; Nallely Cabrera Pares, caracol ; concurrencia, coros) – 6. Busco el canto (autor: Gabriel Hernández ; intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz ; Gabriel Hernández Ramos, Karina Ontiveros Campero, Josué David Tapia Castillo, Diana Ontiveros Campero, Jonathan Emmanuel Tapia Castillo, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Erika Palomares Arrona y Paulino Garnica Miranda, segunda voz ; concurrencia, conchas, mandolinas y coros) – 7. Mi sangre guerrera (autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; concurrencia, conchas y coros) – 8. Alza tu canto (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Antonio Hernández Ramos, primera voz y concha ; Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; Patricia Piñón Flores, Francisco Javier Natera Serrano y Esperanza Rascón Córdova, percusiones y teponaztles = tambores horizontales ; Paulino Garnica Miranda, ocarinas = flautas de barro ; concurrencia, conchas y coros) – 9. Un día danzando (autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Juan Carlos Sánchez Aguilera, Gabriel Hernández Ramos y Paulino Garnica Miranda, conchas ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina ; concurrencia, coro) – 10. Mi Magdalena (autor: Josué David Tapia Castillo ; intérpretes: Josué David Tapia Castillo, primera voz y concha ; Jonathan Emmanuel Tapia Castillo, segunda voz y concha ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas; Adolfo

Miguel Sánchez Aguilera, Rosa Elia Correa Grande y Ernesto Arce Rueda, mandolinas; Rosa Elia Correa Grande y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, coros ; Nallely Cabrera Pares, percusiones) – 11. El danzante es caminante (autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Juan Carlos Sánchez Aguilera, Gabriel Hernández Ramos y Paulino Garnica Miranda, conchas ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina ; concurrencia, coros) – 12. Sembró sus pasos (autor: Ernesto Arce Rueda ; intérpretes: Ernesto Arce Rueda, primera voz y mandolina ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha ; Antonio Hernández Ramos y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; concurrencia, coros ; Paulino Garnica Miranda, ocarinas = flautas de barro ; Esperanza Rascón Córdova, campanas).

Disco 2. (1:05:09) 1. Buscando al señor Dios (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Karina Ontiveros Campero, Érika Palomares Arrona y Diana Ontiveros Campero, primera voz ; Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Francisco Aparicio Torres y Marco Raúl Kammfer Álvarez, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; concurrencia, coros) – 2. Sólo un poco aquí (autor: José Salvador Contreras Rosas ; intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Her-

nández Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García Cisneros, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arrona, mandolinas ; concurrencia, coros) – 3. Precioso angelito (autor: Adolfo Miguel Sánchez Aguilera ; intérpretes: Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, primera voz y mandolina ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, segunda voz y concha ; Gabriel Hernández Ramos, Juan Carlos Sánchez Aguilera y Paulino Garnica Miranda, conchas ; concurrencia, coros) – 4. Siguiendo sus pasos (autor: Paulino Garnica Miranda ; intérpretes: Paulino Garnica Miranda, primeras voz ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, segunda voz ; Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, conchas ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; concurrencia, coros) – 5. Torito (Tres Marías) (intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, concha ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina ; Josué David Tapia Castillo, ocarina = flauta de barro) – 6. Mexica, tú no estás solo (autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Juan Carlos Sánchez, Paulino Garnica Miranda y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, mandolina ; concurrencia, coros) – 7. Pedimos a Dios bendito (autor: José Salvador Contreras Rosas ; intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández

Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García Cisneros, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arrona, mandolinas ; concurrencia, coros) – 8. Ayocuan (autor: Paulino Garnica Miranda ; intérpretes: Gabriel Hernández Ramos, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz y conchas ; Paulino Garnica Miranda, Beatriz Inés García Cisneros, Huitzy Gabriel Garnica García, Agatónica Garnica García, Jerónimo Garnica García y Etzan Garnica García, segunda voz ; concurrencia, conchas, mandolinas y coros) – 9. Cuando termine mis pasos (autor: José Salvador Contreras Rosas ; intérpretes: José Salvador Contreras Rosas, primera voz y concha ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Gabriel Hernández Ramos, Antonio Hernández Ramos, Francisco Aparicio Torres y Beatriz Inés García Cisneros, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Rosa Elia Correa Grande, Karina Ontiveros Campero, Diana Ontiveros Campero y Érika Palomares Arrona, mandolinas ; concurrencia, coros) – 10. Como guerreros cautivos (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Gabriel Hernández Ramos, primera voz y concha ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Antonio Hernández Ramos y Francisco Aparicio Torres, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Rosa Elia Correa Grande, mandolinas ; María Eugenia Flores Márquez, caracol ; concurrencia, coros) – 11. Jefe Faustino Rodríguez (autor: Ernesto Arce Rueda ; intérpretes: Ernesto Arce Rueda, primera voz y mandolina ; Paulino Garnica Miranda, segunda voz y mandolina ; concurrencia, conchas, mandolinas, coros) – 12. Adiós águila blanca (autor: Francisco Rodar-

te ; intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz ; Josué David Tapia Castillo, segunda voz ; Patricia Piñón Flores, percusiones ; concurrencia, conchas, mandolinas y coros) – 13. Xochipitzáhuac (intérpretes: Josué David Tapia Castillo, primera voz ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Adolfo Miguel Sánchez Aguilera, Ernesto Arce Rueda y Rosa Elia Correa Grande, mandolinas).

Disco 3. (1:19:05) 1. Dios mío, Dios mío (autor: Miguel Ángel Martínez Cardona ; intérpretes: Huitzy Gabriel Garnica García, primera voz y mandolina ; Macuilxóhítl Ponce Boone, segunda voz y mandolina ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Ernesto Arce Rueda y Édgar López Pérez, mandolinas) – 2. La promesa (intérpretes: Huitzy Gabriel Garnica García, primera voz y mandolina ; Macuilxóhítl Ponce Boone, segunda voz y mandolina ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Ernesto Arce Rueda y Édgar López Pérez, mandolinas ; concurrencia, coros) – 3. La danza ceremonial (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Macuilxóhítl Ponce Boone, primera voz y mandolina ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas ; concurrencia, coros) – 4. Soy un gue-

rrero de luz (autor: José Salvador Contreras Rosas ; intérpretes: Rogelio Rosas Colín, primera voz y concha ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas ; Macuilxóhctl Ponce Boone, mandolinas ; Fabián Frías Santillán, *Apab'yan Tew*, flautas y percusión ; concurrencia, coros ; María Eugenia Flores Márquez, caracol ; Alfredo Ponce Ramírez, jarana) – 5. Al Dador de la Vida (autor: Dolores Vargas ; intérpretes: Macuilxóhctl Ponce Boone, primera voz y mandolina ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, segunda voz y concha ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas ; concurrencia, coros) – 6. Montañas lindas (autor: Carlos Bermúdez Rodríguez, *el Calavera* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Gabriel Hernández Ramos, concha ; Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas ; concurrencia, coros) – 7. Agüita de la gracia (autor: José Salvador Contreras Rosas ; intérpretes: Antolín Ríos Martínez, primera voz y conchas ; Grupo de Atlapulco, jefe Arturo Xalalpa ; concurrencia, coros) – 8. La mexicanidad (autor: Ignacio Cortés Rosas ; intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Macuilxóhctl Ponce Boone, Ernesto Arce Rueda, Édgar López Pérez y Huitzy Gabriel Garnica García, mandolinas) – 9. La cruz de la Alianza (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y

Gabriel Hernández Ramos, primera voz y conchas ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Édgar López Pérez, mandolinas ; Ernesto Arce Rueda, Macuilxóhítl Ponce Boone, conchas ; concurrencia, coros) – 10. La ofrenda (autor: Víctor Márquez ; intérpretes: Macuilxóhítl Ponce Boone y Gabriel Hernández Ramos, primera voz ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Macuilxóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas ; concurrencia, coros) – 11. Tláloc, lluvia y Sacromonte (autor: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike* ; intérpretes: Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, primera voz y concha ; Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, y Gabriel Hernández Ramos, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Macuilxóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas ; concurrencia, coros) – 12. Así se vive en la Tierra (autor: Gabriel Hernández Ramos ; intérpretes: Gabriel Hernández Ramos y Adriana Lisbeth Lemus Bernal, *Xalxi*, primera voz y conchas ; Abraham Endoqui Guerrero, *Yaotekatl Kuikapike*, conchas ; Ernesto Arce Rueda, Huitzy Gabriel Garnica García, Macuilxóhítl Ponce Boone y Édgar López Pérez, mandolinas ; concurrencia, coros) – 13. A los Cuatro Vientos (autor: Rogelio Rosas Colín ; intérpretes: Rogelio Rosas Colín, primera voz y concha ; Antonio Hernández Ramos, Gabriel Hernández Ramos y Huitzy Gabriel Garnica García, conchas ; Macuilxóhítl Ponce Boone, mandolinas ; concurrencia, coros ; Fabián Frías Santillán, *Aḡab'yan Tew*, percusión ; María Eugenia Flores Márquez, caracol ; Alfredo Ponce Ramírez, jarana).

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Raymundo Ruiz González :
Mónica Hernández Monroy
Matriz: Javier Cortés Figueroa
Diseño de portada y formación: Cristina García Vega

ISBN: 978-607-539-129-8

Resumen: Estos discos contienen principalmente una muestra de los cantos introducidos a las organizaciones de danza del centro de México y en algunos casos de El Bajío. Aquí se reúnen propuestas con cantos nuevos que poco a poco van formando parte del repertorio ritual de las danzas. Los ejemplos incluidos no son grabaciones de estudio, ni grabaciones de campo tomadas de una ceremonia cotidiana; se trata de interpretaciones ex profeso para este número de la colección Testimonio Musical de México, para lo cual se convocó a creadores e intérpretes de varios grupos de concheros y se realizaron, fuera de ceremonia, los registros de sus propias creaciones y de aquellos cantos que se han ido popularizando recientemente en las ceremonias.

1. Música – México – S. xx 2. Grabaciones – Antropología 3. Estudios Musicales – México.

Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche

23. *In Xóchitl In Cuícatl*. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. (Grabaciones de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. *Xquele'm* Tata Dios. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas

46. *Yúmارة o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara. (Vol. I. Dos discos)
48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Música del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. *Tata Benito*. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos. (Dos discos)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana. (Un disco)
Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. (Un disco)
60. *¡Cuahuehue tlaquastecapantlalli!* La Danza de los Cuanegros
61. El corrido zacatecano. (Dos libros y seis discos)
62. Cuando vayas al fandango... Fiesta y comunidad en México. (Vol. I. Tres discos)
63. Un suspiro al trovador. Música mexicana del siglo XIX del Archivo Musical del Castillo de Chapultepec

64. Un siglo de registros musicales entre coras y huicholes (*náyari* y *wixárika*). (Dos discos)
65. ¡No te arrugues cuero viejo...! La tambora ranchera de Los Altos de Jalisco y el sur de Zacatecas
66. Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía. (Tres discos)
67. Resonancias y vientos ancestrales. *Aj jats'jobeno tä t'säk t'sit*. Los tamborileros de Tucta
68. *Y hasta las aves cantan cuando el árbol reverdece...* La presencia de don Laco en la Huasteca
69. Música ritual de un pueblo huave

Secretaría de Cultura

María Cristina García Cepeda

SECRETARIA

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto Hernández

DIRECTOR GENERAL

Aída Castilleja González

SECRETARIA TÉCNICA

Adriana Konzevik Cabib

COORDINACIÓN NACIONAL DE DIFUSIÓN

Alejandra García Hernández

DIRECCIÓN DE PUBLICACIONES

Benjamín Muratalla

SUBDIRECTOR DE LA FONOTECA

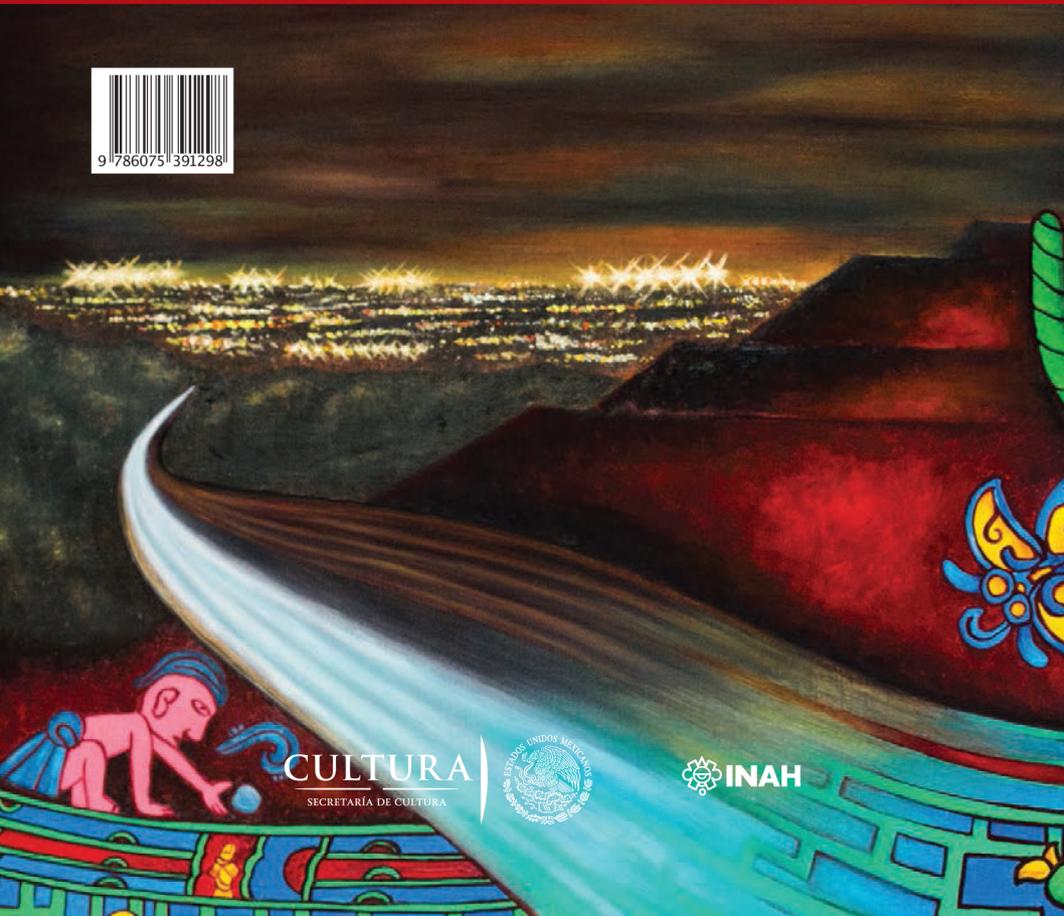
*Cantares de ceremonia y toques de obligación
en el rito actual de los concheros,*

número 70 de la colección Testimonio Musical de México,
se terminó de imprimir en 2018 en los talleres gráficos
de Impresos Litográficos, ubicados en Río Aguanaval 9, Col. Real del Moral,
Alcaldía Iztapalapa, CP 09010, Ciudad de México.

El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó en la Coordinación Nacional
de Difusión del INAH. Cristina García Vega, diseño de portada y formación;
Benjamín Muratalla, Mónica Hernández Monroy y Raymundo Ruiz González, cuidado de la edición.
Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.



9 786075 391298



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

