

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE LETRAS

DOCTORADO INTERINSTITUCIONAL EN ARTE Y CULTURA



**ANÁLISIS SEMIO-ANTROPOLÓGICO DE LA ICONICIDAD
VESTIMENTARIA Y DEL PERFORMANCE EN LA DANZA DE
CONCHEROS EN EL CENTRO-OCCIDENTE DE MÉXICO.**

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN ARTE Y CULTURA**

PRESENTA

MA. GUADALUPE RIVERA ACOSTA

ASESORES

Dr. Juan Carlos González Vidal

Dr. Arturo Morales Campos

MORELIA, MICHOACÁN, DICIEMBRE DE 2017

Morelia, Michoacán. México 2017
©® Ma. Guadalupe Rivera Acosta
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

A mi padre, el doctor Francisco Rivera Sotelo
A doña Carmen Vera Palacios
In memoriam

Agradecimientos

A mi *Alma mater* la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT, en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC), por todo el apoyo recibido.

A los doctores Juan Carlos González Vidal y Arturo Morales Campos, por la dirección de la tesis. Por su tiempo, dedicación y por compartir de manera tan generosa sus conocimientos. Al Comité Tutorial, por su guía y aportes al trabajo desde las disciplinas en las que son expertos.

A todos los docentes del programa, por contribuir desinteresadamente con su consejo profesional y acompañamiento durante este proceso de cuatro años.

A Lucila Castelán Rueda, por estar.

A mis compañeros, los doctores Héctor Villicaña y Héctor Torres, por ser mis brazos y piernas a la hora de cargar libros, subir escaleras y salvar toda clase de barreras arquitectónicas en las cuatro sedes del programa del DIAC.

A la doctora María del Carmen Ascencio por su amistad, apoyo y compañerismo en todas las pruebas.

A los artistas visuales de *Create Graphics*, Miriam Alejandra Rivera Varela, y Cristian Martínez Martínez, por su entrega y profesionalismo en las largas horas de espera y los contratiempos que se presentaron al grabar los eventos de danza *in situ*.

A Paola Cisneros Rivera, por su asesoría en el diseño gráfico en trabajos paralelos a éste; y, a Edgar Martínez por la grabación y a Guillermo Rivera Acosta, por la postproducción de las imágenes de video que acompañan este trabajo.

A Stephanie Anahí Suárez Santacruz y Oscar Toscano por su valioso apoyo en los aspectos de gestión, como asistentes de investigación.

Al personal que me facilitó el acceso a la consulta de diversos textos y que labora en las siguientes bibliotecas: la Domingo Lobato del Departamento de Música del Centro Universitario de Arte Arquitectura y Diseño CUAAD y la Horst Hartung Franz o Central de este mismo Centro Universitario de la Universidad de Guadalajara UDG; la Biblioteca Central Estatal de Guanajuato Wigberto Jiménez Moreno del Instituto Estatal de la Cultura, donde tuve acceso al área de Fondos Reservados e Identidad; la Biblioteca Pública del estado de Jalisco Juan José Arreola, en su sección de Fondos Franciscanos; y, al del Centro de Información y Comunicación, Dr. Manuel Rodríguez Lapuente del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades CUCSH de la casa de estudios pública de Jalisco.

A la familia Plascencia Ramos por aprobar el acceso a sus ceremonias de velación, por su hospitalidad y por las gratas horas de convivencia y la disposición para conceder, con generosidad y paciencia, numerosas entrevistas; en pocas palabras: por ser parte fundamental en la documentación de esta tradición representativa de la religiosidad popular de Jalisco.

A la familia Plascencia Delgado, por permitir el ingreso a su danza, y autorizar, con amabilidad, la toma de imágenes y video, tanto en los espacios de representación como en las calles de su colonia, en el patio de ensayos Cristo Guerrillero y en el atrio de la basílica, durante los preparativos de la Romería del año 2015, en Zapopan.

A los doctores Eva Ordóñez Flores y Voegeli Juste-Constant, por tantas experiencias y conocimientos compartidos, en gran parte debido a la afinidad de nuestras profesiones; mi gratitud siempre por su apoyo incondicional y la sólida amistad.

Índice

Introducción	11
Hipótesis	13
Objetivos generales	13
Objetivos específicos	14
Metodología	14
 CAPÍTULO I Antecedentes de la Danza de Concheros en el centro-occidente de México y sus elementos constitutivos.....	 17
1.1 Aspectos históricos	17
1.2 Aspectos descriptivos	26
1.3 Descripción organográfica y etnográfica de la dotación instrumental	40
1.4 Las alabanzas como herencia ritual del catolicismo	55
 CAPÍTULO II Aspectos teórico-metodológicos: la socio-semiótica.....	 61
2.1 La cultura vista desde una perspectiva antropológica.	61
2.2 El signo y la semiótica de la cultura	62
2.3 El Texto como complejo de signos culturales	65
2.4 Etnografía del ritual: elementos, lugares, el altar conchero.	69
2.5 La familia Plascencia Ramos	119
 CAPÍTULO III. La producción de sentidos en la danza de concheros.....	 125
3.1 La danza (video) como texto.....	125
El grupo ritual Azteca de los Hermanos Plascencia	125
3.2 El relato histórico (prehispánico)	148
3.3 El relato mítico-religioso: la Virgen de Zapopan	162
3.4 Análisis semiótico visual de la expresión dancística: los espacios	176
3.5 El sincretismo como característica de la mexicanidad.	192
Conclusiones	205
 Bibliografía.....	 218
Otras fuentes consultadas	225
Páginas Web	226
Glosario de términos concheros	228

Anexos	244
Imágenes de la tradición conchera	244
DVD que acompaña el trabajo de tesis.	
Árbol genealógico <i>in extenso</i> (<i>inserto sin número</i>)	
Índice de tablas y figuras.....	260

SEMIOTIC AND ANTHROPOLOGICAL ANALYSIS OF THE ICONS IN THE VESTIMENTS AND PERFORMANCE OF THE CONCHEROS DANCE, IN CENTRAL-WEST MEXICO

Abstract

The study of the Concheros dance in central-west Mexico, is considered here as a container of cultural material, of rituals, traditions, ideology and performance. This research addresses the analysis and interpretation of the semiotic aspects of the dancers' attire, the elements present in the cultural material and of those items that are objects of symbolic transference, coming from musical instruments, from the repertoire of "sones de corte de danza", as well as the prayers and chants that are performed within the nocturnal ceremonies known as "velaciones", and which include the performance of "danza". The images gathered from the ritual, the attire and the performance are converted into a semiotic analytical and interpretive text.

ANÁLISIS SEMIO-ANTROPOLÓGICO DE LA ICONICIDAD VESTIMENTARIA Y DEL PERFORMANCE EN LA DANZA DE CONCHEROS EN EL CENTRO-OCCIDENTE DE MÉXICO

Resumen

El estudio de la danza de Concheros en el centro-occidente de México, se contempla aquí, como un continente de cultura material, de aspectos rituales, tradiciones, ideología y performance. Esta investigación aborda el análisis e interpretación de los aspectos semióticos en los atuendos de los danzantes, en los elementos presentes en la cultura material y en aquellos elementos que son objeto de transferencia simbólica. Otros aspectos objeto de estudio son la dotación instrumental, las alabanzas Concheras, los rituales que se realizan en las ceremonias nocturnas conocidas como velaciones, y que incluyen las representaciones de danza el día siguiente. Las imágenes recogidas del ritual, de los atuendos y del performance, se convierten en un texto de análisis semiótico y de interpretación.

Palabras clave: danza ritual, atuendo, semiótica, iconicidad.

Introducción

Guadalajara, capital del estado de Jalisco en el occidente de México, se puede apreciar como una ciudad dividida, social, económica y territorialmente. La práctica de la religiosidad también está marcada y dividida en varios territorios, las cofradías y fraternidades de las clases sociales favorecidas, las asociaciones y agrupaciones del grueso de la población, y las prácticas asociadas a la clase con recursos económicos más limitados: los pobres danzan, los ricos no.

El contenido de estas páginas aborda el tema de la danza devocional que se realiza como acción de gracias, como el final de un peregrinaje, por gusto o por manda; esto último en señal de gratitud por un favor recibido. Ésta práctica a la que reconozco como una *tradición danzaria* se debe a la particularidad de sus características, y me refiero a ella en este trabajo como una forma de *especialización* del fervor y veneración popular, para distinguirla del estudio y de la práctica dancística desde la perspectiva de la danza escénica como formación y práctica profesionales.

¿A qué me refiero con el término especialización? La danza devocional como práctica y disciplina física es demandante. Además de viajar constantemente, se requieren fuerza, un mínimo de condición física y destrezas, tiempo para ensayar, la adquisición o confección de atuendos y parafernalia además de motivación y perseverancia. Se recibe a numerosos danzantes peregrinos en las casas de los compadritos, y los gastos corren en su totalidad, a cargo del anfitrión.

A diferencia de las cofradías y hermandades ya sean éstas varoniles o femeniles, el danzante incorpora a su práctica conceptos de ayuno, sacrificio, ofrenda corporal y una fuerte preparación física que es evidenciada en los ensayos previos a las romerías a las que asiste, así como las “danzadas”, invitaciones para la fiesta de un grupo o población, santo patrono o advocación mariana en los atrios de los templos locales, estatales y regionales. Allí los grupos realizan el pago de favores recibidos y danzan durante horas o jornadas muy largas en los días de fiesta.

Otros grupos de devotos católicos se dedican a actividades paralelas o dependientes del culto, así, son ejemplo la adoración nocturna o las actividades en torno al rosario; hay fieles que apoyan los servicios religiosos fungiendo como ministros de la comunión, y están también, los

ayudantes de confianza de las organizaciones eclesiásticas católicas, las llamadas “comunidades” conocidas como los catecúmenos, los movimientos de renovación, los que ayudan en ceremonias, procesiones, misas, y aquellos que trabajan en catequesis o grupos de ayuda social.

La forma en que se manifiesta o exterioriza la religiosidad en Guadalajara, varía de acuerdo a los estratos sociales. La danza ritual o devocional, se asocia principalmente a dos grupos de población: pobres y católicos, ya sean obreros, indígenas o mestizos migrantes, y en segundo lugar, a grupos de clase media con un nivel más alto de educación formal, muchos de ellos con ideales nativistas o de orientación esoterista. Las danzas denominadas de mexicanidad, “de la cultura” y aquellas de orientación hacia la *Nueva Era* están conformadas por personas de todos los estratos sociales. El estudio de estas agrupaciones, aunque interesante, no es el objeto de estudio de este trabajo. Algunos de estos grupos comparten repertorio coreográfico con la danza de concheros, sin embargo mantienen formas de representación, atuendos diferentes y se mantienen al margen de toda manifestación devocional. Aquellos danzantes afiliados a mesas o cuarteles de danza los reconocen como *hermanos danzantes*, y los identifican como “los libres”.

La danza ritual en Jalisco, es eminentemente mariana, se encuentra asociada a las mesas, a los cuarteles de danza y el número de danzantes en la zona metropolitana de Guadalajara asciende a más de veintinueve mil, según los datos proporcionados por el H. Ayuntamiento de Zapopan, en el 2016¹. La función de los cuarteles es la de ser mediadores entre los danzantes, las autoridades civiles y eclesiásticas para facilitar el trayecto de la imagen de la Zapopana por los templos católicos de la ciudad. Los danzantes reciben la imagen de la virgen peregrina en lo que se conoce como “despedida de patio” alrededor del día 20 de mayo de cada año, antes de dar inicio al ciclo de recorrido anual. Junto con la guardia, los danzantes son los encargados de acompañar y custodiar la imagen hasta su regreso a la basílica de Zapopan, la mañana del día 12 de octubre durante la Romería.

De los once géneros de danza que hay en la ZMG esta investigación se centra en la danza de concheros que tiene vínculos con una tradición originaria del altiplano central, pero que

¹ Las publicaciones de la comunidad franciscana, el periódico católico “Semanario” y los titulares de los diarios de mayor circulación en la entidad citan el número de danzantes en artículos o notas posteriores a la romería anual que se celebra en octubre.

conserva y difunde los usos y costumbres de una tradición propia, mariana, centrada en las advocaciones de Talpa, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, y Nuestra Señora de la Expectación conocida también como la Virgen de Zapopan.

Hipótesis

La danza de Concheros en Jalisco, constituye un objeto semio-antropológico que se presenta como un continente capaz de revelar información sobre tradición oral, costumbres, ritualidades y otros aspectos de una cultura.

Objetivos generales

Profundizar en el origen y transformación de los cordófonos europeos en el seno de la tradición conchera a partir de los aspectos históricos, la descripción organográfica del instrumento que da nombre a las agrupaciones, y que es el centro de dos actividades: la musical y la representación de danza que integran esta tradición.

Determinar las cualidades acústico-musicales que poseen los instrumentos encontrados en trabajo de campo.

Dar cuenta de las alabanzas concheras como una particularidad que pertenece solo a esta tradición.

Revisar y registrar el repertorio musical y coreográfico en la zona conurbada de Guadalajara. La investigación se apoya en la experiencia etnográfica, las evidencias visuales del trabajo de campo en formato de documentos fotográficos y de video que servirán como herramientas para construir el modelo de análisis.

Objetivos específicos

Profundizar en los aspectos que acompañan a la ejecución musical y dancística. En relación con la práctica musical se considerará la totalidad de la dotación instrumental desde el enfoque etnomusicológico de Thomas Turino² y Mantle Hood³.

En los aspectos teórico metodológicos, estudiar la cultura desde una perspectiva antropológica, y de la socio-semiótica partiendo de Umberto Eco⁴ y los aspectos sincréticos desde Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot⁵ entre otros autores.

Documentar aspectos de la tradición conchera en Jalisco, que solo se conservan y enseñan de generación en generación a través de la tradición, de fórmulas orales así como a través del aprendizaje por modelo sin que se tengan registros de los aspectos de la representación de danza, ni de la creación de movimientos coreográficos que se pueden observar en el seno de los descendientes de los Plascencia Quintero, los Plascencia Delgado, los Plascencia Ramos, y las nuevas generaciones vinculadas por algo más que el parentesco, ya que los ejecutantes son custodios y portadores de esta manifestación de canto, música y danza, mismos que forman una unidad que no puede desvincularse o desmembrarse, porque conforman un balance perfecto.

Metodología

Por las características de los grupos-familia en los que se centra este trabajo, se trata de un *estudio de caso*, y se construyó aquí el objeto de investigación. El trabajo de campo se llevó a cabo en el seno de los dos grupos más reconocidos por su prestigio, antigüedad y por tener el mayor número de integrantes en el cuerpo de danza. Estos dos grupos que además guardan lazos de parentesco, constituyen una muestra representativa de esta importante manifestación danzaria en los municipios de la zona conurbada.

² Thomas Turino, "The charango and the sirena: music, magic and the power of love" en *Latin american Music Review*. Austin: University of Texas Press, vol. 4, no. 1 Spring/Summer, 1983, pp.81-119.

³ Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*. Los Angeles, University of California, 1971.

⁴ Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972

⁵ Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, D.F. Siglo XXI Editores, 1972.

Para documentar lo relacionado con los aspectos del ritual nocturno o “velación” abrieron las puertas de sus hogares y recintos de culto la familia Plascencia Ramos, descendientes del General “Tata” Juan Plascencia, fundador del grupo original en Guadalajara. En el ritual conmemorativo de aniversario luctuoso en su honor, se dan cita danzantes y compadritos que se desplazan de diversas localidades para celebrar a la par, la festividad del Señor de la Conquista. El levantamiento fotográfico y de video de uno de estos eventos se hizo durante la velación de marzo de 2016. El trabajo de campo y entrevistas, abarcó de mayo de 2015 a octubre de 2016.

Los registros relacionados con los aspectos de atuendo, la representación de danza, el banco de imágenes y la grabación de video se obtuvieron del ensayo general, en las calles aledañas al altar instalado en la vivienda de la familia Plascencia Quintero en la colonia Alcalde Barranquitas. Por tratarse de actividades propias del grupo, se grabaron eventos *in situ*, en la calle, y en la Romería del mes de octubre del 2015. Pese a los imprevistos e inconvenientes para la realización del levantamiento de video no se hizo una escaleta o guion técnico, ya que programar una sesión de estudio sacaría de contexto el evento.

La elaboración de este trabajo demandó la utilización de registros propios y la adaptación de otros modelos para el análisis. El estudio de un fragmento de danza elegido de entre el repertorio, se hizo con base en fotogramas ya que no se da la intervención de un coreógrafo: la danza del Fuego que se analiza aquí, es creación original de Julián Plascencia García, por lo que el performance como texto que se documenta, no surge de los aspectos convencionales que rigen a la danza escénica. Los participantes y el desarrollo de la danza, varían en el número de participantes y está basado siempre en la improvisación de los ejecutantes.

Los resultados de esta investigación, se presentan, con el deseo de que puedan ser utilizados por otros especialistas de áreas afines y de ser posible para profundizar en el conocimiento de esa parte del patrimonio cultural en Jalisco, que pudo ser documentada al haber estado como señala Jean During⁶ “en el entorno preciso, y con el maestro correcto”.

⁶ Jean During, *Quelque Chose se passe: le sens de la tradition dans L'Orient musical*. Verdier & L'Institut Français de Recherche en Iran 1994.

Capítulo 1. Antecedentes generales de la Danza de Concheros en el centro-occidente de México y los elementos constitutivos.

1.1 Aspectos históricos

La zona conurbada que comprende a Guadalajara, Tonalá, Tlaquepaque y Zapopan, ha experimentado una evolución en cuanto a su traza urbana desde la fundación de Guadalajara en 1542. Eduardo López Moreno explica que el desarrollo de esta zona se ha debido no solamente al incremento de la población, sino también al acelerado proceso de urbanización, por lo que propone el modelo de “cuadrícula” o “trama ortogonal” para el análisis que ha seguido el autor con respecto a la zona conurbada, en la ordenación de su espacio y la influencia de este modelo en los aspectos sociales, culturales y políticos⁷.

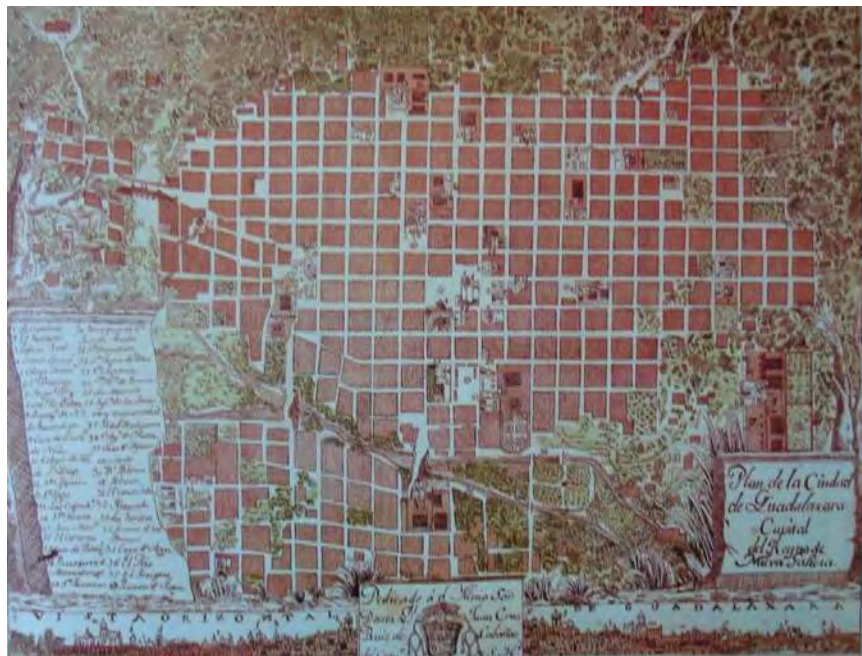


Figura 1. Plano antiguo de la ciudad de Guadalajara, que aparece en Eduardo López Moreno y se refiere a la capital del Reino de Nueva Galicia de acuerdo a la cuadrícula de 1800. Fuente: INEGI, Atlas cartográfico histórico 1988.

⁷ Eduardo López Moreno, *La Cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana, Guadalajara*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2002, p.15

La cuadrícula definía, de manera muy precisa, en dónde se ubicaban las viviendas de las clases adineradas, así como las autoridades civiles y eclesiásticas. Las primeras ocupaban el centro y las colonias más cercanas, por lo que hoy en día, con el aumento de la población, se hace casi imperceptible advertir dónde comienza y termina Guadalajara en relación al resto de los municipios adyacentes, y se hace necesario para este trabajo identificar los barrios históricos con antecedentes indígenas, así como las colonias en las cuales se han fundado numerosas danzas de conquista y Concheros, además de otras agrupaciones con distintas denominaciones, según la autora pudo constatar entre los años 2001 y 2004. Coincidió con Eduardo López Moreno en el sentido de que el papel histórico de los barrios en los cuatro principales municipios es el de servir como estructuradores sociales y espaciales, en los que se desarrollan una cultura y una forma de vida, pero en especial, el concepto de barrio como “unidad generadora de identidad y sentido de pertenencia”⁸.

En lo que corresponde al centro de la zona conurbada, desde la mitad del siglo XIX, el Departamento de Guadalajara era ya una ciudad muy poblada, que contaba con más de una decena de plazas, paseos públicos, colegios, portales, barrios, tres iglesias, cinco parroquias, seis conventos de religiosos, seis conventos de monjas, colegios y edificios públicos.

Victoriano Roa⁹ menciona que entre los pueblos comprendidos en su distrito figuran los siguientes: Toluquilla, ubicado en el valle de su nombre, San Andrés, Santa María, San Sebastián y Tetlán, que aún conservan su nombre. Dos barrios importantes de antecedentes indígenas, son los asentados en Analco y Mexicaltzingo, que pasaron a formar parte de una sola alcaldía a fines del siglo XVI; específicamente Mexicaltzingo fue conformado como pueblo de indios. Hacia mediados del siglo XVII, Analco y Mexicaltzingo crecieron en población, ya que se incorporaron españoles, mestizos y mulatos.

Eduardo López Moreno refiere que la ciudad colindaba con los pueblos de Analco y Mexicaltzingo en el último tercio del siglo XVIII, y particularmente Analco, se unió a la gran ciudad, debido al crecimiento hacia el sur del Barrio de San Juan de Dios. López Moreno cita

⁸ Ibid., p.65

⁹ Victoriano Roa, *Estadística del Estado Libre de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981, pp. 13-17

un documento de 1793 en el que se menciona a Analco dentro de la categoría de pueblo y a Mexicaltzingo dentro de la categoría de barrio¹⁰.

Había una gran actividad económica en tianguis, en donde se compraba y vendía una gran parte de las mercancías procedentes del medio rural, de donde luego se remitirían al mercado tapatío.

Del Barrio de Mexicaltzingo procede una añeja representación de la Conquista, conocida como La Canela, fundada en 1918 por Nicodemes Rodríguez. A su muerte la danza es heredada por Pedro Rodríguez, y después por Zeferino Rodríguez. El director y heredero de esta agrupación es Hilario Rodríguez¹¹ (hijo de Zeferino y nieto de Nicodemes) quien posteriormente cambia el nombre por el de Danza Mexicaltzingo, que representa el rumbo en el que vive y es también, el sitio en el que se ensaya.

El autor López Moreno también se refiere al barrio de Mezquitán -antiguamente considerado dentro de la categoría de pueblo- el cual, debido a la construcción de un cementerio en 1896, se convirtió en barrio, y está ubicado al noroeste de la mancha urbana. Según Eduardo López Moreno¹², el pueblo-barrio de Mezquitán para fines del siglo XIX, poseía una traza irregular, debido a que el pueblo mantenía una localidad rural pequeña, a la que se incorporaron asentamientos de casas populares, en sitios donde antiguamente habitó una comunidad indígena tecuexe la cual se desplazó antes de la Conquista al otro lado del río Atemajac; después de la Colonia, dio comienzo un profundo desarrollo del barrio hacia un proceso de urbanización.

En el barrio de Mezquitán se encontraba ya, en 1939, una de las organizaciones de danza de *Conquista* con coloquio más antiguas, conocida como Águila Real, fundada por don Teódulo Aceves en el año de 1925, quien la hereda a sus hijos Genaro y Antonio Aceves quienes se encargaron de mantenerla y pasarla a las siguientes generaciones.

Uno de los barrios tapatíos, quizá no tan antiguos, del que no se han escrito estudios históricos, ni de evolución de la traza urbana y de donde proceden importantes representaciones de Conquista y Concheros, es el popular barrio de El Retiro, ubicado en medio de una accidentada topografía, barranquitas y escurrimientos que caían al Río de San Juan de Dios.

¹⁰ Eduardo López Moreno, op.cit., p.63

¹¹ Hilario Rodríguez tiene alrededor de 80 años, y ya no danza, solo dirige y encabeza al grupo. Información recabada en trabajo de campo de la autora el 4 de enero del 2004 para el catálogo de danzas del cuartel al que pertenece su grupo.

¹² Ibid., p.111-112

Este barrio fue popularmente conocido por sus *tenerías* -fábricas donde se curten y trabajan las pieles-. En este vecindario se fundó la danza “Águila Azteca del Retiro” en 1880 (sic) según los datos recogidos en entrevistas a los herederos, realizadas en trabajo de campo del año 2001 al 2004.

Eduardo López Moreno refiere que las tenerías, caracterizaron la principal actividad económica de las colonias periféricas en la zona centro de Guadalajara alrededor de 1920, tales como las ubicadas en el sector Libertad, cerca del parque Alameda¹³.

Otros barrios que han sido también la sede de organizaciones de danzantes, son el de San Vicente de Paul -en donde se fundó la danza Cruz Negra en 1910- y el de Santa Lucía -en el Sector Reforma- de donde procede la danza Santa Lucía.

Además de los barrios habría que mencionar las colonias recientes, como la Colonia Loma Linda -de donde procede la danza San Ignacio de Antioquia-, así como la colonia Talpita ubicada en el sector Libertad en donde se localiza la moderna Parroquia de Nuestra Señora de Talpa, a la que pertenecen los *Concheros* de Talpita.

En cuanto a Tonalá, José López Portillo y Weber¹⁴ se remite a la antigua denominación como “señorío de Tonallan”, el cual estuvo conformado por indígenas *cocas*, algunos *p’urhépecha* y varios *tecos*, algunos estuvieron en resistencia y otros en combate contra los conquistadores, precisamente en el cerrillo de Tonalá. Se hizo frente a las fuerzas de Nuño de Guzmán, con el probable grito de “*axcan quema tehual, nehual*” -hasta tu muerte o la mía-, que según López Portillo se caracterizó como el grito de los guerreros nahuas de Jalisco. Los combates se dieron con lanzas, flechas, porras, rodela de piedra y de madera, con reconocida ferocidad según lo reconoce el propio Nuño de Guzmán. El combate debió haber tenido lugar, según López Portillo y Weber, entre el 7 y el 10 de marzo de 1530.

Peter Gerhard¹⁵ menciona que al momento del contacto con los españoles, los dominios de Tonallan se limitaban a la parte oriental de esta área. Este lugar era considerado un importante centro religioso, y hacia el año de 1650 tanto los gobernantes como la población indígena

¹³ *Ibíd.*, p. 178

¹⁴ José López Portillo y Weber, “La Conquista de Tonallan” en Jaime Olveda, Compilador, *Tonalá: historia y alfarería*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999, p. 15

¹⁵ Peter Gerhard, “La jurisdicción de Tonalá” en Jaime Olveda, Compilador, *Tonalá: historia y alfarería*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999, p. 25

hablaban la lengua *coca*, aunque la mayor parte de los indios eran *tecuexes*, y un siglo después -según lo asienta Gerard- la lengua indígena dominante fue el náhuatl¹⁶.

Tonalá, Tetlán, Tlaquepaque y Zalatitán aparecen en 1544¹⁷ como encomiendas pertenecientes a Nuño de Guzmán, y poco después pasaron a manos de la Corona Española. Tonalá fue parte también de la disputa entre Hernán Cortés y Nuño de Guzmán por las jurisdicciones de la rica zona agrícola entre Chapala y el Río Santiago. En la primera mitad del siglo XVI, los franciscanos establecieron un convento y a finales del mismo siglo, Santiago de Tonalá fue doctrina de los agustinos.

Hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, las tierras indígenas de Tonalá entraron en litigios por los límites entre pueblos y haciendas, según lo refiere la historiadora Silvia Herminia Contreras Ojeda¹⁸, quien explica que los pueblos se dividieron internamente y se enfrentaron a una lucha por el poder, por lo que en el período de 1750 a 1821, once pueblos integraban la jurisdicción de Tonalá, entre ellos Santiago de Tonalá (la cabecera) San Gaspar, Zalatitán, San Andrés, San Pedro, Santa María, San Sebastián, Toluquilla, San Martín y Tololotlán.

Por el culto a Santiago Apóstol, imagen que se venera en el templo que lleva su nombre, la cabecera es conocida como Santiago de Tonalá, y ha sido el asiento de las Danzas o Jugadas de *Tastoanes*, pero también se han fundado en esta cabecera diversas danzas de *Conquista* y otras que se denominan localmente como *Aztecas*, extendidas a otras poblaciones como Zalatitán. Además de los Tastoanes y de la sede del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas, otras danzas fundadas en Santiago de Tonalá son Azteca Citlalli, Netzahualcóyotl y Nueva Tenochtitlán.

En otras poblaciones como Zalatitán, se fundó la Danza de la Santa Cruz, identificada por el *cuartel* de Tonalá, como danza de *Conquista*.

Otro sector de la zona conurbada es Tlaquepaque, asentamiento que según José Luis Razo Zaragoza¹⁹ formaba parte de la jurisdicción y el huey tlatoanazgo de Tonallan. El autor menciona que en 1838, Tlaquepaque adquiere la categoría de pueblo, y más tarde, en 1843, la

¹⁶ Ibid., p. 30

¹⁷ Ibid., p. 26

¹⁸ Silvia Herminia Contreras Ojeda, "Las tierras de las comunidades indígenas de Tonalá" en Jaime Olveda, Compilador, *Tonalá: historia y alfarería*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999, pp. 42-44

¹⁹ José Luis Razo Zaragoza, *Historia Temática Jalisciense, Parte I, Reyno de Nueva Galicia*. Guadalajara: Ediciones de la Universidad de Guadalajara, 1981, pp.13-14

categoría de villa con tres ranchos. En el año de 1873, por decreto del Congreso del Estado, se erige una directoría política en la Villa de San Pedro. Finalmente, a partir del 27 de marzo de 1824, recibió la categoría de ayuntamiento.

Además de la gran variedad de danzas que ensayan y asisten a las Fiestas de San Pedro, también figuran algunas danzas de Conquista, reconocidas por el Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas como *Aztecas*, como es el caso de la fundada en Tlaquepaque con el nombre de “Azteca Guadalupana Cerrito del Tepeyac” y la danza de la conquista con coloquio de don Eusebio Casillas (†) La danza de la “Cruz Verde” fundada en el año de 1935 en la garita de San Pedro y que conservan sus hijos y nietos.

Por último, Zapopan es descrito por Victoriano Roa²⁰ como lo que fue el quinto departamento del cantón de Guadalajara a principios del siglo XIX, en donde se incluían los pueblos con ayuntamiento como Zapopan, Tesistán, Atemajac, San Cristóbal, Santa Ana de los Negros y Tala. Los pueblos que estuvieron sin ayuntamiento fueron los de San Esteban Ixcátán, Copala, Zoquipan, Huentitán, Tepac, Ocotán, Jocotán y Nextipac. Además del Santuario de la Virgen de Zapopan, el autor menciona la existencia de un colegio de religiosos misioneros. Manuel López Cotilla²¹, refiere que en la década de los años cuarenta del siglo XIX, Zapopan era el cuarto partido del Departamento de Jalisco, en cuya cabecera figuraba la villa de Zapopan, fundada con indios del pueblo de Jalostotitlán y al partido de Zapopan pertenecieron los pueblos de Ixcátán, San Esteban, Santa Ana Tepetitlán, Ocotán, Jocotán, Tala, San Cristóbal, situado en el área de una gran barranca; Tesistán, Nextipac, Atemajac, Zoquipan y Huentitán a la orilla de otra gran barranca. La mayoría de sus habitantes se dedicaban a la agricultura, al cultivo de huertas, a hacer carbón de leña, a la extracción de cal y cantera.

En esta importante zona se fundaron las diferentes danzas de Conquista, Concheros y Chihuanderos, otra gran variedad de organizaciones dancístico-rituales que año con año participan en la Romería a la Virgen de Zapopan. Particularmente Santa Ana Tepetitlán -citada por Victoriano Roa como Santa Ana de los Negros- es la sede de la danza Espiga de Oro, danza de *Conquista* con coloquio, y la cabecera municipal de Zapopan ha sido el lugar de donde

²⁰ Victoriano Roa, op.cit., p. 30

²¹ Manuel López Cotilla, *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1983, pp. 55-56

proceden los *Concheros* y *Chihuanderos*²² del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, mantenido por la familia Landeros, cuyo padre don José Landeros, comenzó a bailar en el año de 1942 a la edad de seis años en el grupo “Espiga de Oro” que dirigía uno de sus tíos. En 1987, funda La Danza de Conquista “Tlaltecutili” donde personificaba a Hernán Cortés, misma que en 1999 dejó a su hijo Pepe después de bailar durante poco más de cincuenta años. El cuartel registra cincuenta grupos, algunos proceden de colonias aledañas, otros de la zona metropolitana de Guadalajara; los reciben y visitan grupos de México, Querétaro, Guanajuato, San Miguel de Allende, Gto. y uno más del estado de California en los Estados Unidos.

De acuerdo al siguiente documento en copia simple que me fue obsequiado durante una visita realizada al Sr. José Landeros Serrano, capitán y presidente del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, se advierte un vínculo de las danzas de Concheros de Zapopan con las danzas de Concheros de San Miguel de Allende, en particular con la “Mesa del Señor de la Conquista” de San Miguel de Allende, Guanajuato: [transcripción literal, n. de la a.].

“En el puerto de Calderón, está un monumento que se hizo a iniciativa de nuestro muy ilustre señor canónigo Lic. Pbro. José Mercadillo Miranda, siendo parroco de San Miguel de Allende, Gto. Como un recuerdo que perpetúe la memoria de los Venerables p.p. Conquistadores.

Relación

En el año de 1528 donde según refiere una tradición Constante aconteció cuando gobernaba en las tribus el gran Monarca Rey de los Aztecas y llegaron los Conquistadores Hernán Cortés y los venerables P.P. franciscanos al pueblito de Tlaxcala donde radicaron, Los conquistadores y de ahí pasaron a la gran Tenochtitlan y después de la aparición de Nuestra Madre Santísima de Guadalupe; Salieron los padres franciscanos rumbo a Jilotepec y Querétaro a bautizar a los indios Chichimecas y rumbo a Valladolid donde posecieron su palacio y ahí nombraron a los padres franciscanos a bautizar rumbo a esta frontera hasta llegar al actual lugar del arroyo del fraile donde aconteció el Martirio de los Venerables Ciervos de Dios fray Francisco Doncel Guardian y fray Diego de Burgos abrazados a la imagen de el Cristo, bajo la advocación del Señor de la conquista, Ambos Murieron apedreados y aceitados por los indios Chichimecas guiados por su casique Marcelino Braulio y su segundo Nicanor Michique al estar bautizado parte de sus tribus, los padres venían de la entonces Ciudad de Valladolid (hoy Morelia en el año 1539 sus Cuerpos fueron enterrados en la lomita del mismo arroyo el fraile por las tribus de los indios otomíes que habitaban en ese tiempo en el Cerro el palo huérfano antes de la fundación de la Ciudad de San Miguel Allende que fundó el Venerable padre fray Juan de San Miguel en el año 1542.

El monumento fue donado por personas de Villagrán Irapuato, Comonfort, de San Juan Pánuco, Juvenal Rosas. Esto se hizo siendo Capitán general de Conquista de altos y Bajíos Miguel Morales y hijos de San Miguel Allende Gto siendo Jefe de Conquista Pedro García de Villagrán Gto.”

Sep. 14-1961

UNION CONFORMIDAD Y CONQUISTA
EL ES DIOS

²² La diferencia que los mismos bailarines-cantantes establecen entre la denominación de Concheros, y Chihuanderos o Chiguanderos se basa en la organología del cordón que usan para acompañar cantos y danzas.

Al margen izquierdo un sello con la leyenda “CUARTEL DE DANZAS AUTOCTONAS DE ZAPOPAN”.

El documento transcrito anteriormente, se presenta escaneado más adelante, con el propósito de ofrecer una evidencia de los datos históricos que vinculan al Cuartel de Zapopan, con algunas agrupaciones de San Miguel de Allende y Villagrán, Guanajuato, con datos importantes en relación a la Conquista de la población indígena en una porción territorial de la Gran Chichimeca a la que se rinde homenaje en un monumento simbólico para las agrupaciones de danzantes de las poblaciones mencionadas en el escrito. La evidencia documental únicamente se toma en cuenta para tener a la mano algunos datos históricos que vinculan a los Concheros del Occidente de México con el Bajío, aunque habría que aclarar que la presente investigación, no está orientada a la tradición conchera de Guanajuato ni de Querétaro lo que constituiría en sí mismo, otro objeto de estudio.

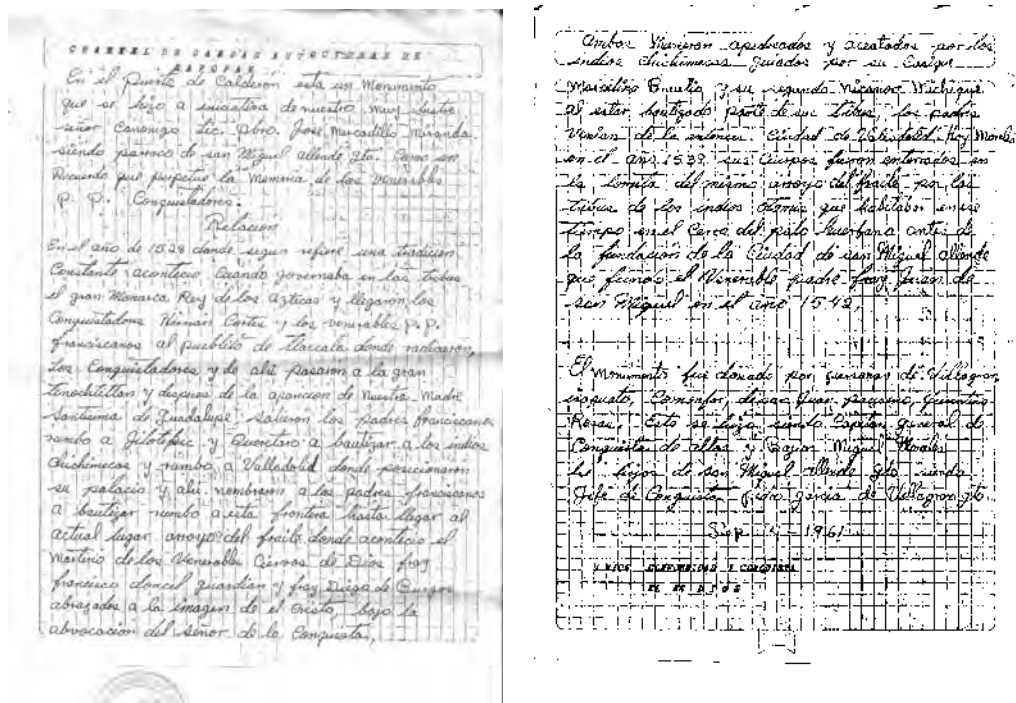


Fig. 2. Frente y reverso del documento escaneado. Cortesía de la Familia Landeros. Zapopan, Jalisco, 2007.

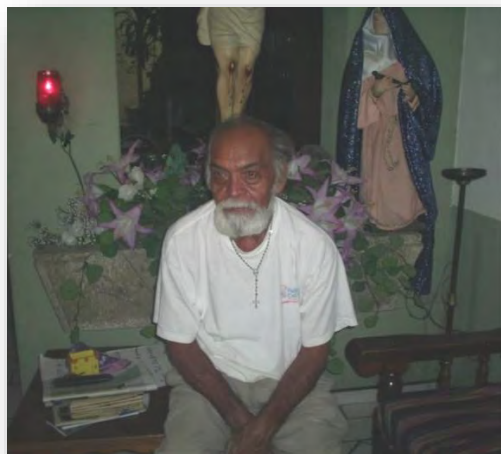


Fig. 3. Don José Landeros Serrano en el interior del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, director que proporcionó el documento citado anteriormente. Foto de la autora, 2007.

En la siguiente figura, se muestra una imagen de las primeras romerías documentadas con imágenes en Jalisco, que apareció en la Revista “Presencia Zapopana”. El cronista municipal, Salvador Silva Velarde le hizo una entrevista a don José Landeros en la que habla de su trayectoria como danzante y menciona a la danza “Águila Negra” como una de las principales.



En los años 40's sólo dos danzas acompañaban a La Generala desde la Catedral Metropolitana.

Fig. 4. Imagen que aparece en el especial “Listos para la Romería”²³

²³ Revista Presencia Zapopana, Año 1, número 2, pp. 16-18. Octubre de 2002.

Sobre la Danza de Concheros en Guanajuato cabe destacar la contribución de Justino Fernández²⁴ publicada en El Colegio de México en 1941, trabajo que refiere los antecedentes históricos de la danza y su desarrollo durante la festividad del 29 de septiembre en San Miguel de Allende, Guanajuato, analizando su organización, la coreografía, la descripción de los instrumentos musicales y la música, transcrita por Vicente T. Mendoza, fundador de la antigua Sociedad Folklórica de México y precursor de la etnomusicología mexicana.

Este texto se encuentra en la sección de fondos reservados e identidad en la Biblioteca Central Estatal de Guanajuato “Wigberto Jiménez Moreno” del Instituto Estatal de la Cultura Guanajuato, en donde se presentó la oportunidad de consultarlo, fotografiarlo completo y elaborar una ficha de bibliografía comentada. El libro consultado incluye imágenes, textos y transcripciones que se pueden revisar con detalle debido al buen estado de conservación que guarda el ejemplar.

Algunas referencias históricas sobre Los Concheros, aluden a conjuntos aztecas que se generaron en regiones cercanas al Altiplano Central, una de ellas es la Danza de Concheros en Querétaro que describe José Félix Zavala²⁵, quien menciona la existencia de una hermandad de Concheros de Tlaxcala, con lazos de compadrazgo ritual con los grupos de Querétaro y Guanajuato. Zavala reporta datos recientes sobre los rituales de Concheros que emplean teponaxtle, caracoles, chirimías, concha de armadillo y tamborcillos de mando, en ocasión de la fiesta grande de la Santa Cruz de los Milagros en Querétaro. Otra referencia que también alude a conjuntos aztecas, es la que reporta Sergio Quesada Aldana²⁶ sobre Concheros en el pueblo nahua de San Jerónimo Amanalco, Querétaro, en donde al ensamble de percusiones y aerófonos se le conoce como “banda azteca”, cuya dotación es *teponastle*, chirimía o flauta y tambor redoblante.

1.2 Aspectos descriptivos

El tema de la danza en la historia y la etnografía de las fiestas regionales ha sido el favorito de la antropología cultural, la historia regional y folklore, por lo que se puede hablar de

²⁴ Justino Fernández, *Danzas de los Concheros en San Miguel de Allende. Estudio Histórico, Costumbrista y Coreográfico*. Recolección y Estudio de Textos Musicales de Vicente T. Mendoza. Con ocho estampas de Antonio Rodríguez Luna. México: El Colegio de México, 1941.

²⁵ José Félix Zavala, *Los concheros de Querétaro*, <http://eloficiodehistoriar.com.mx/>.

²⁶ Sergio Quesada Aldana, Un pueblo náhuatl de la Sierra del Acolhuacan: San Jerónimo Amanalco. <http://www.uaq.mx/filosofia/auriga/cap7.html>.

una primera etapa, que se concibe como de estudios pioneros que realizaron trabajos descriptivos no especializados en danza, sino más bien vinculados al tema de las fiestas y tradiciones populares e indígenas, o bien en forma de relatos costumbristas, en donde los pioneros ofrecen sus observaciones sobre la danza *in situ*.

Estos trabajos pioneros no fueron realizados por maestros de danza, ni han sido el producto de observaciones basadas en la experiencia de participar como danzantes, por lo que fuera de sus limitaciones, se pueden reconocer otras contribuciones fundamentales como son la histórica, literaria y de recopilación etnográfica²⁷ que de alguna manera enriquecen la investigación en torno a los Concheros.

Entre los estudios pioneros norteamericanos sobre las fiestas, coloquios y danzas de conquista en México, en el marco del folklore y los estudios costumbristas, habría que mencionar a Frances Toor y a Frances Gillmore, y entre las primeras descripciones etnográficas mexicanas son de especial relevancia las de Francisco Domínguez, Higinio Vázquez Santana y Justino Fernández.

Sin duda una de las obras pioneras del siglo XX sobre folklore y costumbres, es la de Frances Toor, *A Treasury of Mexican Folkways*²⁸, quien realiza sus visitas de trabajo de campo en diferentes regiones de México desde 1922 hasta los primeros años de la década de los años cuarenta y dedica un volumen a las fiestas, danzas y costumbres mexicanas, en el que comparte datos y opiniones con los académicos norteamericanos del folklore y la antropología, así como con los académicos mexicanos de la arqueología y la etnología de la época. Un apartado de este volumen es el de las *Danzas de Concheros* a las que la autora identificó como *soldados de la conquista* y *danzas chichimecas*. La autora explica que dichas danzas se originaron poco tiempo después de la Conquista, y refiere que la estructura de esta danza es de una clara organización militar a la que se denomina *mesa*, que incluye varios rangos, tales como primer capitán, capitán segundo, sargento, soldados, portadores de estandarte, Malinches, portador de cañas y demonios. Frances Toor agrega que esta danza se practicaba por tradición familiar o por

²⁷ El concepto de *etnografía* ha evolucionado entre historiadores, lingüistas y antropólogos desde finales del siglo XIX. Un término que le precedió fue la voz alemana *volkerkunde*, entendido como el estudio descriptivo e histórico de los pueblos y naciones, pero especialmente a medida que se avanzaba hacia el siglo XX, la aspiración de la *ethnographie* era de la recopilar de manera sistemática la información acerca de los lenguajes, costumbres, las artes y los logros de la humanidad, con miras a comenzar a explicarse los aspectos evolutivos, según se refiere en Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI Editores, 2,000, pp. 210-212.

²⁸ Frances Toor, *A Treasury of Mexican Folkways*. New York: Crown Publishers Inc., 1973, p.323

promesa a algún santo que ha realizado un favor. Este tipo de trabajos costumbristas forman parte de los estudios pioneros del folklore, además de la observación hecha sobre las danzas inscritas en el contexto de las fiestas y costumbres, ofrece algunas fotografías de la autora y dibujos del ilustrador Carlos Mérida²⁹ que incluyen figuras de danzantes y músicos.

El trabajo etnográfico de Frances Gillmore, aunque pertenece al grupo de académicos norteamericanos del Folklore, es posterior al de Toor y toma un rumbo distinto, ya que presta mayor atención a los textos de coloquios en las danzas-drama, tales como la *Danza de Moros y Cristianos*, *La Conquista de México* y la *Danza de la Pluma*, cuyas relaciones son identificadas por la autora como “cuadernos”, textos de autor anónimo, los cuales fueron publicados en 1942 tanto en castellano como en inglés por la Universidad de Arizona en Tucson³⁰.

El texto del coloquio de Moros y Cristianos procede de Ixtapalapa, mientras que los textos de La Conquista y Danza de la Pluma proceden de Cuilapan, Oaxaca. Un tercer estudio de Gillmore aborda las danzas-drama en Jalisco, y se publicó en Río de Janeiro en 1969 y 1970 con especial atención a la Danza de Conquista y a los Tastoanes; ambas incluyen coloquio³¹.

En cuanto a las investigaciones mexicanas pioneras dentro del marco del folklore que abordan el tema de la danza y que se realizaron con el auspicio oficial de la Secretaría de Educación Pública, destacan los estudios etnográficos de Francisco Domínguez; uno realizado en la fiesta de Chalma, Estado de México en 1931 y otro en la fiesta de San Juan de los Lagos en los Altos de Jalisco en 1934. El primero, ofrece una descripción de la peregrinación al Santuario de Chalma, con motivo de la celebración de la fiesta del Espíritu Santo y en donde se habla de grupos de danzantes, a los que el autor describe como *Cofradías de Apaches*³², grupos de danza que incluyen estandartes, banderas, guitarras de concha de armadillo, bastones de capitanes y que entonan *alabanzas y saluciones*. La descripción de Francisco Domínguez sobre la fiesta de Chalma ofrece los pormenores de los diferentes momentos rituales, de danzantes y peregrinos, tales como la entrada de rodillas, la subida al cerro, la misa y la

²⁹ Ibid., pp. 324-325

³⁰ Frances Gillmore, *Spanish texts of three dance dramas from Mexican Villages*. Tucson: University of Arizona, Boletín de Humanidades, Vol. XIII, No. 4, octubre, 1942, 83pp.

³¹ Frances Gillmore, “Mouros e cristaos no México” en *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Vol. 8 No. 23, 1969, pp. 17-23 y Frances Gillmore “Diferentes conceitos de Los Tastoanes, um drama tradicional de Jalisco” en *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro: Vol. 10, No. 28, 1970, pp.215-223

³² Francisco Domínguez, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en Chalma, Estado de México” en *Investigación Folklórica en México*, México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, Vol. I: Materiales, 1962, p. 39

penitencia. El trabajo de Francisco Domínguez, es sin duda una de las etnografías más importantes de principios del siglo XX ya que se trata de una de las más detalladas sobre las fiestas, la música y las danzas mexicanas. En este trabajo sobre Chalma, aporta referencias sobre la música que corresponde a los cortes coreográficos que son saluciones, alabanza a dos voces, alabanza de los penitentes, cuatro melodías del barrio de Jamaica y una del barrio de Tepito. El mismo Domínguez, refiere que esta Danza de Apaches pertenecía a una antigua organización identificada como “Corporación de *Concheros* de México”³³. Esta agrupación sigue activa hasta nuestros días.

La descripción de la fiesta de San Juan de Los Lagos, de Francisco Domínguez, inicia con una sinopsis histórica acerca de las fiestas tradicionales y las imágenes veneradas en la Nueva Galicia en el año de 1666, así como de los acontecimientos del período independiente, los reglamentos gubernamentales sobre juegos y espectáculos públicos y la interrupción temporal de la feria entre 1877 y 1882³⁴. Domínguez explica que finalmente la feria se celebra desde 1879 el día 2 de febrero para hacerla coincidir con La Candelaria, y posteriormente se amplió del 24 de enero al 10 de febrero. La descripción del contexto festivo alteño en el cual se ubica a la Ciudad de San Juan de Los Lagos en la etnografía de Francisco Domínguez, incluye al mercado y la venta de productos muy diversos, entre imágenes religiosas, dulces regionales, sombreros, artesanía de hueso y madera, sillas de montar, juguetes de barro, jarciería, hierbas medicinales, puestos de comida, además de la narración acerca de la llegada de peregrinos y danzantes.

Las agrupaciones de peregrinos-danzantes que cita Domínguez provienen de distintas poblaciones de Guanajuato, Jalisco y Aguascalientes, tales como la *Danza de Indios del Apostolado* y *Danza de Indios Brutos*, procedentes de León, Guanajuato, y *Danza de la Conquista de Chichimecas*, procedente de la Ciudad de México, de las cuales el autor transcribió la música de guitarras de concha de armadillo³⁵. Las otras danzas participantes eran las de *Matlachines* y de *Indios Esclavos* de Aguascalientes, así como la *Danza de la Flecha* procedente de Teocaltiche, Jalisco, las cuales se hacían acompañar de violín y tambora.

³³ Ibid., pp. 43-45

³⁴ Francisco Domínguez, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en San Juan de Los Lagos, Estado de Jalisco ” en *Investigación Folklórica en México*, México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, Sección de Investigaciones Musicales, Vol. I: Materiales, 1962, pp. 230-231.

³⁵ Ibid., pp.240-243

Otras contribuciones pioneras en menor escala, aunque no menos importantes, son las de Higinio Vázquez Santana en 1931 y 1953. La primera da cuenta de varios aspectos sobre la *Danza de Concheros* y hace referencia a sus antecedentes históricos, la indumentaria, la música y organización³⁶. La segunda es una descripción costumbrista sobre las danzas a la Virgen de Zapopan³⁷.

La etnografía moderna en el estudio de la danza, deja atrás el costumbrismo y el folklore de las fiestas mexicanas, para explicarse otros fenómenos como los de la identidad, la organización jerárquica, las dualidades o triadas como antagonismos simbólicos, las prácticas de resistencia, los cultos de crisis y la subordinación de clases sociales.

Al igual que en el caso de los pioneros, la mayoría de los nuevos etnógrafos e historiadores de las danzas mexicanas, se mantienen alejados de la práctica de tocar, bailar y cantar. Construyen su trabajo etnográfico con base en la observación y la reflexión, sustentadas por las posturas antropológicas post-evolucionistas y echando mano de herramientas como los documentos históricos, entrevistas, testimonios orales, registros fonográficos y filmicos *in situ*.

Este distanciamiento, tal vez en pro de la objetividad, por timidez, o el menosprecio de los intelectuales por acercarse a la práctica de la danza en la cultura, permite entender que los estudios de la danza mexicana presentan limitaciones; aunque por otro lado también hay contribuciones extra-dancísticas muy importantes, ya que se enfocan a profundizar en el tipo de investigación que considera estancias prolongadas de trabajo de campo, y se orientan hacia la reflexión de la realidad mexicana, dentro de un marco interdisciplinario que comprende la historia, la lingüística, la arqueología y la antropología.

Esta visión múltiple de la antropología se cultivó en los inicios de la Escuela Nacional de Antropología en México, etapa que define el antropólogo Andrés Fábregas Puig³⁸ como de cierta orientación boasiana, es decir la del antropólogo integral, el cual, aunque especializado, está capacitado para utilizar y comprender el lenguaje de las diferentes disciplinas consideradas antropológicas.

³⁶ Higinio Vázquez Santana, “La danza de Concheros” en *Revista Nacional de Turismo*. México: No. 2, 1931, pp. 11-12

³⁷ Higinio Vázquez Santana, “Danzas de Jalisco que concurren al Santuario de Zapopan” en *Fiestas y Costumbres Mexicanas, Tomo II*. México: Ediciones Botas, 1953, pp.277-282

³⁸ Andrés Fábregas Puig, *Ángel Palerm Vich*, Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1997, p. 3-32.

Probablemente le faltó al pensamiento de Franz Boas, incluir la danza y la música dentro de esta formación integral del antropólogo, si consideramos que la etnocoreología y la etnomusicología, son también disciplinas antropológicas.

En esta misma línea de formación entre los antropólogos mexicanos, Andrés Fábregas refiere, sin embargo, que la contribución más sólida a la antropología mexicana no fue la de Boas, sino la de cinco grandes maestros españoles republicanos exiliados en México, que fueron Pedro Bosch-Gimpera, antiguo rector de la Universidad de Barcelona y académico de gran prestigio internacional, además de los cuatro restantes que se graduaron en la misma Escuela Nacional de Antropología e Historia en México, entre el periodo que comprende de 1945 a 1951 y que posteriormente se convirtieron en profesores –entre ellos- Pedro Carrasco Pizana, Pedro Armillas, José Luis Lorenzo Bautista y Ángel Palerm³⁹. Particularmente este último, sembró entre sus alumnos la idea de la antropología como “actividad científica reflexiva de la “condición humana”, entendiendo a la antropología no como un mero “ejercicio etnográfico”, sino como “la capacidad de conformar la vida”⁴⁰.

Dentro del grupo de los antropólogos mexicanos que ofrecen una primera visión de la reflexión sincrónica y diacrónica de la danza en la realidad social mexicana, habría que mencionar el trabajo de Arturo Warman, quien explica que el proceso en el que dos o más culturas se ponen en contacto, al que se denominó aculturación en la antropología mexicana, tal y como pudiéramos entenderlo en las Danzas de Conquista, no implica la integración de los vencidos a la cultura de los vencedores, ya que el contacto con el mundo europeo se dio en condiciones de desigualdad, por lo que, en todo caso hay divergencias, cambios definitivos y diversificación⁴¹.

De este modo, el trabajo de Warman aborda la Danza de Moros y Cristianos, documenta sus antecedentes mediterráneos y explica la representación de la danza como expansión de la cultura de Conquista, desde el período Colonial y del México Independiente hasta el siglo XX, e identifica esta presencia en diversas danzas del litoral del Pacífico (Oaxaca y Guerrero), pero también en Jalisco, agregando que en cada región hay múltiples variantes de este ciclo⁴².

³⁹ Andrés Fábregas Puig, “Una reflexión antropológica en torno a la antropología en México” en *Ensayos Antropológicos 1990-1997*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas, 1997, p.151.

⁴⁰ *Ibid.*, pp.31-32.

⁴¹ Arturo Warman Gryj, *La Danza de Moros y Cristianos*. México: Colección SEP-Setentas, No. 46, 1972, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 148

Warman dedica un apartado a la *Danza de Concheros*⁴³ y la considera como un derivado de la Danza de Moros, en su variedad de *Chichimecos* o *Mecos*, pero el aspecto central es aquél de quienes sustentaron a esta danza, y que promovieron desde 1814 el establecimiento de una organización religiosa, que se extendió al Bajío⁴⁴.

Otros aspectos que la antropología mexicana contempla en torno a la danza son los de la identidad y el retorno a la mexicanidad. La organización de los concheros según Gabriel Moedano, puede identificarse como un grupo de danza acompañado por el instrumento musical básico que es la *guitarra de concha de armadillo*, del cual se deriva el nombre de la danza. En la visión de Moedano, el simbolismo que encierran las guitarras de concha, rebasa el terreno de lo musical, para transformarse simbólicamente en la representación de armas de combate. Desde la perspectiva de este simbolismo, Moedano expresa la hipótesis, de que la Danza de Concheros surgió como un culto de crisis en el Bajío en el período colonial, y debido a factores socioeconómicos y culturales, dicho carácter se mantuvo hasta el siglo XX⁴⁵.

Los estudios estructuralistas de la danza corresponden a una generación de antropólogos mexicanos, encabezados por Anáhuac González, Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, para quienes el estudio de las Danzas de Concheros se enfrenta a diversos dilemas y problemas.

Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli se plantean problemas de definición de la danza, por ejemplo, el caracterizar la formación de grupos antagónicos –que bien puede ser flexible en muchos casos- o bien, riesgoso, ya que el antagonismo advertido reduce la apreciación de la danza ritual a elementos mínimos binarios de un dualismo simplista. Los autores concluyen en que el “complejo dancístico-teatral de la Conquista” a base de dos contrapartes puede tender a una triangulación, debido a que las estructuras binarias se transforman en triadas⁴⁶. En cuanto a los diversos matices simbólicos, Jáuregui y Bonfiglioli, detectan variantes en relación a los bandos antagónicos que se diversifican, tales como el bando de cristianos *versus* el bando

⁴³ Un registro fonográfico específico de Arturo Warman, sobre la Danza de Concheros, es el de *Testimonio Musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, volumen 26, actualmente en formato de disco compacto.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 152

⁴⁵ Gabriel Moedano Navarro “Los Hermanos de la Santa Cuenta: un culto de crisis de origen chichimeca” en Jaime Litvak y Noemí Castillo (compiladores) *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*. México: SMA, 1972, pp.463-469

⁴⁶ Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, “Introducción: El Complejo Dancístico-teatral de la Conquista” en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, Coords. *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, pp.12-13

indígena, o bien el bando de moros versus el bando de cristianos, y por último los portadores de la Santa Fe contra los paganos.

Estos ejemplos de antagonismos desembocan en las diversas variantes de danzas como las de Santiagos, Chichimecas contra Franceses y otros, como parte de un proceso de apropiación popular de la dualidad, hasta el punto de que los Concheros contemporáneos de la Ciudad de México y otras localidades enfrentan otro tipo de dualidades no apegadas precisamente al tema histórico de la danza, sino a la tendencia de la mexicanización *versus* la occidentalización⁴⁷.

Anáhuac González nos dice que en las *Danzas de Concheros*, las expresiones más relevantes son la religiosidad y la identidad nacional, por lo que está muy unida a los sentimientos de todos los estratos sociales, en donde figuran los símbolos más importantes de la identidad nacional, tales como la Virgen de Guadalupe, la Bandera Nacional, Quetzalcóatl y Santiago Apóstol⁴⁸. González se refiere un poco a los aspectos organizativos y administrativos de la danza, es decir comisiones y fondos. Se centra en la descripción de la Fiesta Patronal de San Marcos Mexicaltzingo; su trabajo contribuye con el estudio del proceso ritual de la danza en la fiesta, y de manera especial ofrece una estructura de cargos identificados con base en las siguientes categorías: la *primera palabra* –quien toma las decisiones –la *segunda palabra*– encargada de auxiliar a la primera y de vigilar el orden y la disciplina dentro del grupo y –la *tercera palabra*– quien se ocupa de dar los bailes.

Como en la mayoría de las Danzas de Concheros y como parte de un protocolo que se lleva a cabo en círculo, al momento de aceptar el cargo, los individuos involucrados aceptan mediante la voz: ¡Él es Dios!, al tiempo que el grupo lo ratifica, repitiendo la misma expresión⁴⁹.

Sin embargo, aunque no pertenece a la visión estructuralista, el trabajo clásico de la antropología mexicana de Guillermo Bonfil Batalla, anterior a los estudios de González, Jáuregui y Bonfiglioli, ofrece valiosas pistas para el terreno de los antagonismos simbólicos. Guillermo Bonfil Batalla opina que los Concheros proceden, viven y mueren dentro de lo que él identifica como el “México Profundo”, dimensión social opuesta al México Imaginario: el

⁴⁷ Ibid., p.15

⁴⁸ Anáhuac González, “Los Concheros de la (Re) Conquista.” en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p. 207

⁴⁹ Ibid., p.210

mundo criollo hegemónico⁵⁰. Desde la perspectiva de Bonfil, este sector social del criollo dominante es antagónico al del mundo de los danzantes, quienes constituyen una gran mayoría de la población del país.

Todo esto parte de las reflexiones de Bonfil en torno a la concepción crítica del concepto de indio y del hecho de que la subordinación de los pueblos originales tiene su origen en el México Colonial, que instauró la dualidad entre ellos (los indios) y nosotros (los criollos o españoles)⁵¹.

Bonfil agrega que la *Danza de Conquista* procede de una “civilización negada”, y los danzantes concheros –a su vez- proceden de ella. Agrega además, que las prácticas tradicionales como la adquisición de nuevos significados, que cumplen ahora funciones muy diferentes a las antiguas –propiciatorias- hoy día incluyen el sentido de pertenencia o la identidad⁵². Bonfil indica que los danzantes no siempre son conscientes del sentido de su participación, simplemente dicen que “les toca” hacer tal o cual cosa en el curso de alguna ceremonia, por lo que este autor define a estas prácticas como un tradicionalismo irracional. Por último, agrega Bonfil, la existencia de una clandestinización que se da al mantener ciertas prácticas prohibidas y perseguidas dentro del orden de dominación colonial, tales como las prácticas de resistencia, y puntualiza que en muchas *Danzas de Conquista*, más que un sincretismo religioso, hay un *collage* de devociones, en una especie de complejo de apropiación, con símbolos adoptados y reinterpretados.

Los estudios sobre la *Danza de Concheros* que han sido publicados por Renée de la Torre y Yólotl González Torres, aunque parecen coincidir en el estudio de la danza como un fenómeno religioso; sin embargo son divergentes en cuanto a la apreciación de los significados de la danza, aunque coinciden en la aplicación del método de la historia oral, que les conduce por caminos distintos. De entrada, las nociones de símbolo y significados de las investigadoras, se apartan de todo enfoque estructuralista y su reflexión se encamina a una cierta interpretación mágica o religiosa de la danza.

⁵⁰ Guillermo Batalla Bonfil, *México Profundo: Una Civilización Negada*. México: Editorial Grijalbo, 1989

⁵¹ *Ibid.*, p.122

⁵² Con el patrocinio del Instituto Nacional de Antropología, Arturo Warman, Guillermo Bonfil, Víctor Anteo y el cineasta Alfonso Muñoz se realizó la película *Él es Dios*, en la Ciudad de México en 1965. En dicha cinta el principal informante fue el capitán de Concheros, Andrés Segura.

Yólotl González inicia su trabajo con un amplio panorama de la danza en el mundo prehispánico, para llegar a explicar conceptos como la Conquista, la organización dancística, el oratorio y el ritual. Sobre el concepto de Conquista, Yólotl González no se muestra interesada en la imposición y subordinación de los desposeídos en el régimen colonial, y en cambio explica que es un concepto polisémico, en donde se reconoce una lucha de la religión cristiana contra las fuerzas oscuras y negativas, y también se entiende entre el gremio contemporáneo de los danzantes, como el “reclutamiento de adeptos” sin distinguir su filiación ideológica⁵³.

De tal suerte, en el caso específico de las Danzas de Concheros, Yólotl González identifica una estrecha vinculación entre la magia y la danza, y reconoce que los jefes de danza se mueven dentro de un ambiente de curanderismo y esoterismo, en donde sahumerios, conchas y cuentas, son herramientas de poder, pero también existen varias narraciones sobre prácticas de magia y hechicería, para curar enfermedades, mediante hierbas, limpias o métodos sobrenaturales⁵⁴.

Francisco de la Peña, realiza en el 2002 un estudio etnopsicoanalítico en el que parte de los aspectos históricos, remiten al origen mítico fundacional de la batalla de Sangremal, y considera el sincretismo cultural como una forma de resistencia otomí en el seno de la iglesia. Estudia minuciosamente las partes que componen el culto y la tradición de los Concheros, hacia lo que denomina como “análisis del movimiento confederado restaurador de la cultura de Anáhuac” que es precursor de la mexicanidad, a la que define como una gran fraternidad cuyo “activismo ritual” recluta y mezcla población marginal⁵⁵. Para Martínez de la Peña, la tradición cristiana, asociada a la danza chichimeca de Conquista, da origen a la danza azteca cristiana que predomina en el Bajío, misma que da nacimiento a la azteca chichimeca (nativista) que predomina en la ciudad de México y sus alrededores, lo que da lugar a que se crea que la danza es originaria de la Ciudad de México. El autor atribuye el nacimiento de la mexicanidad a la década de los años cincuenta cuando inicia la danza mexicana o *chicontequiza* (salir de la oscuridad) y define el “salir del silencio” a una resistencia cultural exitosa.⁵⁶

⁵³ Yólotl González Torres, *Danza tu Palabra: La danza de los concheros*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones, 2005, pp. 49-50

⁵⁴ *Ibid.*, pp.94-95

⁵⁵ Francisco Martínez de la Peña, *Los hijos del Sexto sol, un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. Serie Antropología Social #444. Instituto Nacional de antropología e Historia. Colección científica. México, 2002.

⁵⁶ *Op.cit.* pp.67-68.

En la parte psicoanalítica, considera los conflictos y dilemas culturales, los fantasmas reprimidos, los sueños y miedos de la sociedad mexicana. Define y revisa de manera muy puntual el imaginario individual que se diluye en el imaginario colectivo, lo que da cohesión y sentido de identidad. Revisa la imagen del cuerpo, del sí mismo, siguiendo las teorías lacanianas el *phantome* (el fantasma) la transferencia, los síntomas o delirios, el *impasse*⁵⁷ y la construcción de una nueva identidad, el ir y venir entre dos mundos: el mestizo y el autóctono.

El abordaje es muy atractivo y el rigor con el que se analiza este movimiento multclasista desde el psicoanálisis muestra una visión profunda de la identidad desde el seno de una tradición en constante movimiento.

En cuanto al estudio de Renée de la Torre (2005) sobre los *Concheros* en el contexto de la Romería de Zapopan, su trabajo se orienta a más a una visión sociológica de la danza, que se aparta o hace caso omiso de los lineamientos de la antropología mexicana. Su particular apreciación se basa en el lenguaje corporal como parte de la religiosidad. Partiendo de esto, De la Torre menciona que los danzantes expresan sentimientos religiosos con base en su corporalidad, entendida por la autora como una forma de alabar a la Virgen y de pagar los favores recibidos⁵⁸. En este trabajo, la autora hace una detallada descripción etnográfica sobre la Romería de Zapopan, un tanto a la manera de los pioneros de la etnografía mexicana, con cierto tinte de costumbrismo, sin mayor interés por incursionar en determinar procesos rituales, estructuras binarias o triádicas, simbolismos, significados o subordinación de clases.

La conclusión, después de su observación y veloz trabajo de campo, descansa lógicamente en una tautología: “danzar es un acto religioso”, equiparable al de “rezar o peregrinar”⁵⁹ y agrega una obviedad, el puente entre el sentido de la práctica danzante y el sentido de apego a la divinidad. La autora además se enreda con el viejo esquema evolucionista de las “supervivencias de lo prehispánico”, apoyada en la existencia de un sentido místico-religioso en la danza, que propicia la recreación de la “cosmovisión azteca”.

⁵⁷ Donde se da un estancamiento, véase la teoría del lenguaje en Lacan.

⁵⁸ Renée De la Torre, “Danzar: una manera de practicar la religión” en *Estudios Jaliscienses*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, mayo, No. 60, 2005, p.6

⁵⁹ *Ibid.*, p.14

Para concluir, Renée de la Torre se afilia a las ideas del sociólogo de la religión Peter Berger, en quien la autora se basa para explicar la danza de Concheros actual como un sistema de símbolos que liga al hombre con el cosmos⁶⁰.

Algunos estudiosos de esta manifestación dancística sostienen que los Concheros proceden del centro de la república mexicana. Gabriel Moedano⁶¹ y Jas Reuter⁶² señalan las regiones en donde se formaron las Danzas de Concheros más antiguas, como el Bajío en Guanajuato, San Luis Potosí, Hidalgo, Querétaro, México, Morelos, Puebla y el Distrito Federal (ahora CDMX) .

Anáhuac González⁶³ se inclina por la idea de que son únicamente el Distrito Federal (ahora CDMX), el Estado de México, Querétaro y Guanajuato, los estados en donde se sitúan las organizaciones dancísticas y rituales más antiguas a las que se conoce con el nombre de *mesas*. En Jalisco, hay cuando menos tres organizaciones líderes de danzantes urbanos denominadas *mesas* o *cuarteles*, en Tonalá, en Guadalajara y en Zapopan.



Fig. 5. Jalisco, en el occidente de México. Dibujo de Miriam A. Rivera. 2015.

El cuartel de Tonalá, al que oficialmente se la ha dado el nombre de *Cuartel General de Danzas Chimalhuacas del Estado de Jalisco*, llegó a reunir 73 grupos de danza en el año 2004, de los cuales 23 conforman las cuatro categorías dancísticas más numerosas que participan dentro del cuartel, tales como: *Apaches*, *Aztecas*, *Concheros* y *Danza de la*

⁶⁰ Ibid., p.18

⁶¹ Gabriel Moedano Navarro, op.cit., pp. 463-469.

⁶² Jas Reuter, *La Música Popular de México: origen e historia de la música que toca y canta el pueblo mexicano*. México. Editorial Panorama, 1981.

⁶³ Anáhuac González, op.cit., pp. 207-227

*Conquista*⁶⁴. Aunque la sede del cuartel se encuentra en la cabecera del municipio de Tonalá, las agrupaciones danzarias proceden de otros lugares, como el Barrio del Retiro, Miravalle, Talpita, Tlaquepaque, San Isidro, San José del Bajío, San Martín de las Flores, San Onofre, Santa Ana Tepetitlán, Santa Inés, Santa Cecilia y otros de la zona metropolitana de Guadalajara.

Frente a la importancia y la amplia participación de las agrupaciones de danza en la zona conurbada, surge la duda en torno a ¿cuándo aparecen los Concheros en Jalisco?, ¿de dónde provienen? y ¿en qué momento comienzan a generarse cuarteles y agrupaciones de danza?

Aunque no hay una respuesta definitiva a estos cuestionamientos, habría que recordar que desde la etapa de los pioneros, se habla de la presencia transregional de grupos de Danzas de Conquista, en la década de los años treinta en San Juan de Los Lagos. Jesús Jáuregui ofrece datos de que en Santa Ana Tepetitlán había dos agrupaciones de Danzas de Conquista, que participaban en las fiestas de la Virgen de Talpa y la Virgen de Guadalupe⁶⁵.



Fig. 6. Mapa del eje transregional de los Concheros entre Querétaro, Guanajuato y Jalisco. Imagen de Miriam Alejandra Rivera Varela. 2013.

Frente a una serie de datos dispersos entre las diferentes etnografías de pioneros de la década de los años treinta y la experiencia de campo de los antropólogos modernos, resulta

⁶⁴ Un catálogo completo de las agrupaciones de danza que integran este Cuartel, se encuentra en, Ma. Guadalupe Rivera Acosta y Jorge A. Chamorro Escalante: *Catálogo etnográfico del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco (2001-2004): descripción y clasificación de 63 danzas rituales de la zona metropolitana de Guadalajara*. Ediciones de la Noche, Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C. Guadalajara, Jal. 2013.

⁶⁵ Jesús Jáuregui, “Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres.” En Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, Coords., *Las Danzas de Conquista*, Vol. I. *México Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996, p.36

difícil precisar la diáspora de la Danza de Concheros hacia Jalisco. Resulta interesante comparar cuando menos la fecha de fundación del Cuartel de Tonalá a mediados de la década de los años treinta con la fecha de las *Danzas de Indios del Apostolado* –descritas por Francisco Domínguez-procedentes de León Guanajuato, a la región de Los Altos de Jalisco en los mismos años.

Todo parece indicar que la transregionalización de los Concheros hacia Jalisco es de procedencias múltiples, aunque el argumento en favor de un “corredor” o ruta más precisa, es la que se apoya en la cercanía de la región de Los Altos con el Bajío, regiones que además comparten una historia común de luchas religiosas.

Desde los campos del saber de las Ciencias Sociales y la Economía, José Gerardo Bohórquez Molina, publica en 2014 un texto que nació de la compilación de sus publicaciones para el “Diario de Querétaro” a lo largo de seis años, a partir del 2008 hasta el 2013. Finalmente, salió a la luz como *Los concheros en el siglo XXI*⁶⁶.

El volumen recoge los datos históricos, geográficos y antropológicos en los que el autor señala a Querétaro como el centro y origen de la tradición conchera. Habla de los barrios de San Francisquito y el de La Cruz, mismos que Bohórquez considera los descendientes de los primeros habitantes de Sangremal y de Santiago de Querétaro, que considera “constituyen el contingente étnico más representativo de Querétaro”⁶⁷. El autor aborda esta tradición analizando el impacto que tienen sobre el fenómeno conchero factores como el turismo, la migración, las instituciones y lo que denomina “las nuevas corrientes indianistas”. Bohórquez se reconoce como “peregrino de a pie, de Querétaro al Tepeyac y a San Juan de los Lagos”⁶⁸. Según este autor, la tradición otomí-chichimeca muestra continuidad a lo largo de cinco siglos.

En el seno de la tradición oral entre los danzantes concheros en Jalisco, se atribuyen diversas fechas de fundación a los grupos. El “Águila de Oro” de los Hermanos Espinoza indica el año de 1859, “Águila Azteca del Retiro” 1880, la “Danza de la Cruz Negra” fundada por Alfonso Armas muestra en el estandarte la fecha de 1910. La danza Mexicaltzingo fundada por Nicodemes Rodríguez marca el año de 1918. “El Águila Real”, Danza de la Conquista, fundada por don Teódulo Aceves en 1925, es heredada por sus dos hijos, uno de ellos, Genaro Aceves

⁶⁶ José Gerardo Bohórquez Molina, *Los Concheros en el siglo XXI. El espíritu y el cuerpo del barrio de San Francisquito*. Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Diario de Querétaro. Querétaro, Qro., México. 2014.

⁶⁷ Op.cit.p.67.

⁶⁸ Cuarta de forros en la obra citada.

Mezquitán, que más tarde funda el “Cuartel de danzas Chimalhuacanas del estado de Jalisco” el 6 de octubre de 1935⁶⁹.

En otro de sus trabajos, Bohórquez Molina, documenta la raíz prehispánica que señala como aquella que da origen a la devoción por la advocación de la Virgen de San Juan de los Lagos, asociada a la madre tierra.⁷⁰

Los grupos concheros del centro del país celebran en septiembre, la “Fiesta” en la colina de Sangremal, en Querétaro. Los Concheros de Jalisco, aunque también acuden a otros centros de devoción y peregrinaje tienen como figuras principales las tres advocaciones marianas del estado: La Virgen de Zapopan, la Virgen de Talpa⁷¹ y la de San Juan de los Lagos, imágenes españolas realizadas por manos indígenas.

Todo hace suponer que una de las influencias de tradición danzaria en las agrupaciones jaliscienses de la región de los Altos, guardan parentesco con los concheros chichimecas. Encontramos así, en los cuarteles de Danzas de la ZMG, variantes diversas como grupos de Matlachines, Matachines, Tatachines, Aztecas, Apaches, danzas de Conquista y Concheros, grupos que proceden de Guanajuato y la zona del Bajío, sin embargo habrá que mencionar también la presencia de otras tradiciones procedentes de Querétaro y del Centro del país.

En el apartado correspondiente a la etnografía del ritual se verán las relaciones que guardan los grupos concheros de las familias Plascencia de la zona metropolitana de Guadalajara, con los danzantes concheros de otras entidades.

1.3 Descripción organográfica y etnográfica de la dotación instrumental

Los instrumentos musicales son considerados por la etnomusicología como las fuentes de información más precisas para estudiar la línea del tiempo, ya que se analizan desde una de las ramas de esta disciplina que es denominada organología, esto es, el estudio sistemático de los instrumentos musicales.

⁶⁹ Ma. Guadalupe Rivera, *Catálogo Etnográfico...*

⁷⁰ José Gerardo Bohórquez Molina, *Coatlicue Sanjuanita. La peregrinación a San Juan de los Lagos: un rito solidario de retorno a Aztlán*. Editorial Universitaria, Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco. 2008.

⁷¹ En el cine mexicano se puede ver cómo un documento de corte costumbrista, da fe de la popularidad del culto a Ntra. Señora de Talpa, en la película del mismo nombre: “Talpa” basada en un relato de Juan Rulfo.

Los trabajos de la musicología comparada realizados por Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs⁷² dieron como resultado un amplio estudio que describe de manera sistemática algunos de los instrumentos que podemos encontrar en América Indígena. Según los reportes de etnólogos y viajeros de fines del siglo XIX, Curt Sachs, nos aporta un principio de catalogación por familias, las cuales se tipifican a partir del principio que las conforma, dividiéndolos en cordófonos, aerófonos, membranófonos, e idiófonos.

Dentro de esta clasificación se encuentra la amplia variedad que comprende la organología indígena de América además de los instrumentos utilizados por los Concheros.

La organología mexicana se ha dedicado básicamente al estudio de los instrumentos musicales prehispánicos, como se advierte en los trabajos pioneros de Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda⁷³, así como en los trabajos posteriores de Felipe Flores Dorantes y Lorenza Flores García⁷⁴ sobre organología de aerófonos mayas de barro y el de Jorge A. Chamorro⁷⁵ quien aplica los modelos de organogramas de Mantle Hood.

Otra aportación importante a la organografía mexicana ha sido la de Juan Guillermo Contreras Arias, quien en su trabajo dedica un importante apartado a los cordófonos mexicanos⁷⁶.

Los pioneros en la investigación etnomusicológica en regiones indígenas han incluido diversos aspectos de la organología. El estudio más antiguo que se conoce es el de Karl Gustav Izikowitz,⁷⁷ en el que se hace referencia a una gran variedad de cordófonos y aerófonos utilizados para las fiestas y a los que se atribuye un profundo significado ritual. Para Izikowitz, música y danza no solo han representado la solidaridad del pueblo indio, también expresan la cohesión social.

⁷² Curt Sachs, *Musicología Comparada: la música de las culturas exóticas*, Buenos Aires: Editorial EUDEBA, 1966, pp. 28, 29 y 30, *Apud.*, "Systematic der Musikinstrumente" *Zeitschrift für Ethnologie*, 1914, Vol. 46.

⁷³ Vicente T. Mendoza y Daniel Castañeda: *Instrumental Precortesiano*. México: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, 1933.

⁷⁴ Felipe Flores Dorantes y Lorenza Flores García, *Organología Aplicada a Instrumentos Musicales Prehispánicos: Silbatos Mayas*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.

⁷⁵ Arturo Chamorro, *Los Instrumentos de Percusión en México*. México: Colegio de Michoacán/CONACYT, 1984, p.82

⁷⁶ Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México: Música*. México: Editorial Planeta/Instituto Nacional de Antropología e Historia-SEP, 1988, pp.74-79

⁷⁷ Karl Gustav Izikowitz, *Musical Instruments of the South American Indians*. Leipzig: 1934.

Partiendo de los estudios pioneros realizados por Mantle Hood⁷⁸ y la taxonomía de Karl Gustav Izikowitz⁷⁹ se revisaron la estructura y representación con base en la clasificación de instrumentos en familias, de acuerdo a los materiales de construcción, las dimensiones, los sistemas de afinación, y los simbolismos representados tanto en los modelos, como en sus sonidos.

El instrumento principal que da nombre a la agrupación de los Concheros como ya se ha señalado, es la guitarra de concha, modelo que proviene de las variedades de cordófonos de rasgueo.

Según Willi Apel⁸⁰ la familia de la guitarra se ramifica en ocho modelos que son el *yuehchyn*, la *bandurria*, el *banjo*, el *ukulele*, la *balalaika*, la *chitarra battente*, la *chiterna* y la *guitarra*, que proceden de diferentes culturas musicales. De esta familia de guitarras, los modelos representados en los diseños de Apel que más se acercan a la guitarra de concha son la *bandurria* y la *chitarra batente*.



Fig. 7. *Chitarra batente* (izquierda) y *bandurria* (derecha) según Willi Apel⁸¹, dibujos de Miriam Alejandra Rivera Varela, 2015.

⁷⁸ Mantle Hood, *The Ethnomusicologist*, Los Angeles, University of California, 1971, pp.123-196

⁷⁹ Karl Gustav Izikowitz, Op. cit., pp.73, 252, 287, 379, y 380.

⁸⁰ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p. 363.

⁸¹ Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979, p.363.

Otros modelos mediterráneos de guitarra cercanos a la guitarra de concha mexicana, son descritos por Filippo Bonanni⁸², quien se refiere a la *citerna* o *cetera* como el instrumento más popular del mundo europeo entre los siglos XVI y XVIII. Este cordófono es descrito como un instrumento de cuatro o cinco cuerdas dobles metálicas, que podían ser tocadas con los dedos o por medio de un plectro. La música que se interpretaba con la *chiterna* no ofrecía nada complicado, sino más bien rasgueos cariñosos, y su afinación no era como la del banjo actual, por lo que los cambios de acordes o posiciones en el cordófono eran muy sencillos. El cuerpo del instrumento ofrecía, según Bonanni, un fondo plano en la caja de resonancia aunque el diseño frontal era en forma de pera.

Todavía más cercano a la guitarra de concha mexicana, es el modelo de las mandolinas venecianas, tanto por su sonido y su técnica de ejecución como por su diseño. Mary Remnant⁸³, ofrece interesantes modelos de la subfamilia de las *mandoras*, cordófonos característicos de los períodos renacentista y barroco, que se afinaban por quintas y cuartas. De acuerdo con Mary Remnant, los principales desarrollos del cordófono se produjeron en Italia, en donde el instrumento variaba según la región, conocido con distintas denominaciones como *mandolino* o *mandolina*.



Fig. 8. Iconografía de la *guitarra latina* (izquierda) y *mandora* o *guitarra morisca* (derecha) representada en la Cantiga 150⁸⁴.

⁸² Filippo Bonanni, *Antique Musical Instruments and their players*, [Gabineto Armonico, 1723]. New York: Dover Publications, Inc., 1964, p.48.

⁸³ Mary Remnant, *Historia de los Instrumentos Musicales*, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002, p.36.

⁸⁴ También se le conoce con el nombre de *mandurria* y *bandurria*, laúd corto, con caja de resonancia en forma de pera. Iconografía de las *Cantigas de Santa María-Alfonso X El Sabio*, Siglo XIII. (<http://cantigas.webcindario.com>)



Fig. 9. Vihuela de mano, según pintura de un alfarje del coro en el Templo de Cocucho, (s.XVI) Michoacán, México. Dibujo de Valentín Juárez.

Tomando en consideración la sistemática clasificatoria de los instrumentos musicales propuesta por Erich M. Von Hornbostel y Curt Sachs, la *guitarra de concha* y la *chihuanda* pertenecen a la familia de los laúdes de cuello y caja de resonancia (S-H 321.322). Esta clasificación puede complementarse con el sistema de organogramas de Mantle Hood, que permite reconocer a la concha y la chihuanda como cordófonos de diez cuerdas (#10), que se rasguean con la mano derecha y se digitan con la mano izquierda (°).

La posición del músico ejecutante es de pie y la posición del instrumento varía entre angular y horizontal.

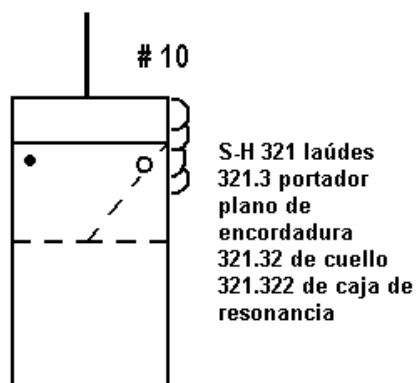


Fig. 10. Organograma de la ejecución de la *chihuanda* desde la sistemática de Mantle Hood, que representa las técnicas de ejecución del cordófono para establecer comparaciones entre la manera de tocar guitarras latinas, guitarras moriscas y vihuelas de mano del mundo mediterráneo y la ejecución actual de cordófonos de punteo y rasgueo. A la izquierda del organograma se puede apreciar la técnica de ejecución de la *chihuanda* en acción de danza del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plascencia. Atrio de la Basílica de Zapopan, 2007. Foto de la autora.



Fig. 11. Posición de la técnica de ejecución de la *chihuanda* en ritual de velación. Foto de la autora, tomada en trabajo de campo, San Juan de Ocotán Jalisco, 2008.

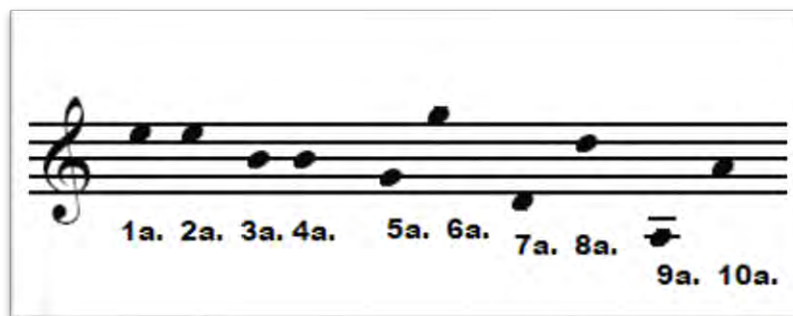


Fig. 12. Afinación aproximada de la concha y *chihuanda* de 10 cuerdas de acuerdo a la transcripción del registro fonográfico y entrevistas con los músicos en San Juan de Ocotán, Jalisco.

El registro de grabaciones realizadas en trabajo de campo, así como la observación participante, han permitido la recolección de imágenes y sonidos de instrumentos musicales de diversos tipos de manufactura. En algunas localidades se dan los préstamos culturales, y se puede presenciar de vez en cuando, la aparición de un banjo, para acompañar los cantos y alabanzas de uso ritual conchero.

Entre los músicos de esta tradición, hay algunos que han realizado estudios de música, otros han aprendido de forma empírica, a través de la enseñanza mediante modelo. Aprender a solfear no es una de las prioridades entre las múltiples tareas que debe dominar aquel que dirige o se presenta a una ceremonia o velación; algunos entrevistados como José Reyes conocen la afinación “en Sol” o bien, la que ellos definen como la “afinación bronca” que muchas veces es imprecisa.

En la tabla que se muestra a continuación pueden observarse el tipo de instrumentos encontrados con mayor frecuencia entre los danzantes y jefes de grupo. Aquí se clasificaron características, y materiales de construcción en cuatro tipos de conchas y dos tipos de chihuanda.

Cordófono	Caja de resonancia (materiales de construcción)	Número de cuerdas	Número de órdenes	Tipo
Concha 1	Formada con gajos de madera	10	5	Órdenes dobles
Concha 2	Guaje (sic) (<i>Lagenaria siceraria</i> , fam. <i>Cucurbitáceas</i>)	10	5	Órdenes dobles

Concha 3	Guaje	12	5	Tres órdenes dobles y dos órdenes triples
Concha 4	Guaje	8	4	Afinación de mandolina
Chihuanda 1	Carapacho de armadillo	10	5	Órdenes dobles
Chihuanda 2	Carapacho de armadillo	12	4	Órdenes triples (afinación de mandolina)

Tabla 1. Cuadro de las diferencias y similitudes entre la concha y la *chihuanda* observadas y registradas por la autora en trabajo de campo en el estado de Jalisco. (2005-2017).

En las imágenes que se muestran más adelante, se aprecian las características de afinación de instrumentos encontrados en la tradición de la zona metropolitana de Guadalajara, como ejemplo la imagen de un cordófono en el santuario de la Virgen de Guadalupe.

Para este trabajo no se han incluido “fichas de catalogación de instrumento musical étnico” debido a que se encuentran constantemente, una diversidad de manufacturas que los propios cantores elaboran, no son el objeto central de estudio y solo se mencionan aquellos elementos más representativos de la dotación instrumental de uso común que se pueden apreciar con mayor frecuencia en los templos católicos, en el ritual de velación, o en la representación de danza que le sigue, durante una festividad.

Tampoco se encontraron ejemplares antiguos, heredados o conservados por alguna razón de valor en uso, o sentimental.

En la figura trece se transcribe la afinación de una concha (guitarra) de 5 órdenes en clave de Fa, para hacer la distinción de los otros cordófonos que se usan, como la concha mandolina, concha tricordio, y la concha guitarra de doce cuerdas en cinco órdenes. La afinación actual, en clave de Fa, si se agrega en clave de Sol es lo que hipotéticamente leerían los guitarristas con formación musical, que están acostumbrados a ver las partituras transportadas a la octava.



Fig.13. Afinaciones de concha o chihuanda de 5 órdenes, en Clave de Fa (sonido real).

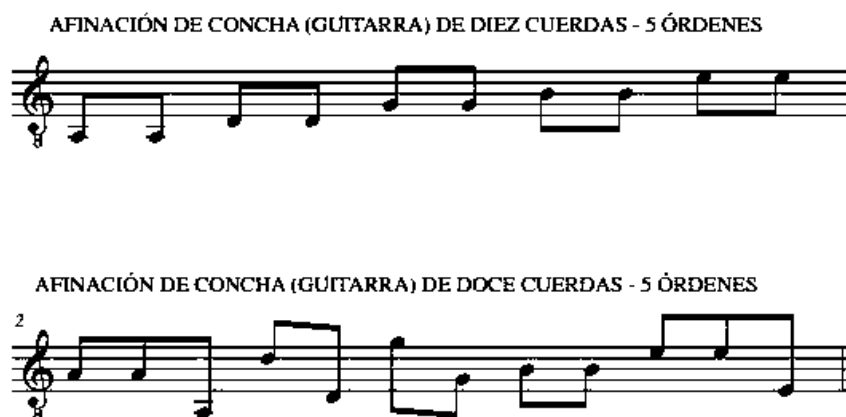


Fig. 14. Afinaciones de concha o chihuanda de 5 órdenes, en Clave de Sol (transportada).

Entre los Concheros hay cada vez más músicos de formación aunque muchos de aquellos que han aprendido de manera empírica, usan el cifrado o acordes de: tónica, dominante y subdominante. En el habla popular acerca de la práctica de la música, y de modo particular en torno al conocimiento de la armonía y la tonalidad, los músicos-danzantes-cantores, refieren categorías nativas muy diversas en relación a los acordes, que son conocidos por ellos como “pisadas” y que también son denominadas y conocidas como “primera” “segunda” “tercera”, entre otras.



Fig. 15. Chihuanda 2, de cuatro órdenes triples. Frente.



Fig. 16. Cara posterior



Fig. 17. Maquinaria del tricordio y monograma del constructor. Sin fecha ni etiqueta de manufactura. El estado de conservación es muy bueno. Fotos de la autora, 2016.



Fig. 18. Frente, concha de guaje.



Fig. 19. Parte posterior



Fig. 20. Aquí se pueden observar: detalle de la boca, roseta con incrustaciones de madera y la disposición de las órdenes en un instrumento manufacturado con guaje (*Lagenaria siceraria*, fam. *cucurbitáceas*) registrado en trabajo de campo en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. Foto de la autora, diciembre 12 del 2015.

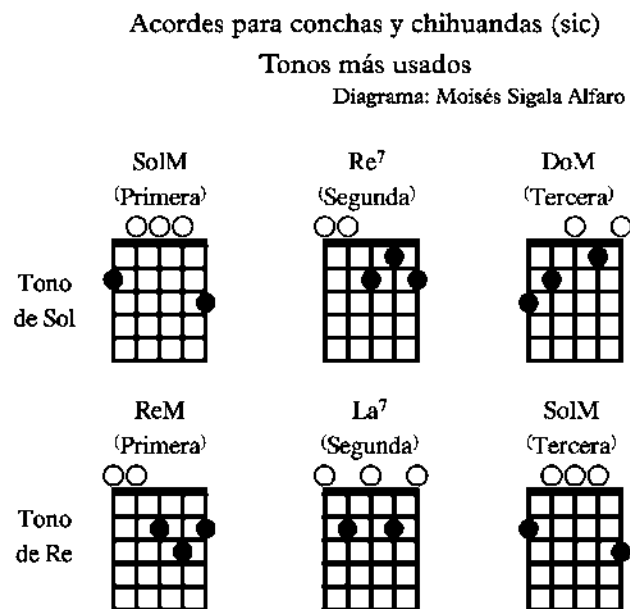


Fig. 21. Diagrama que muestra los tonos más usados.

Los instrumentos musicales ofrecen los mismos aspectos descritos en la teoría antropológica, ya que son artefactos vinculados a procedimientos y valores heredados, satisfacen necesidades humanas, son necesarios para la coexistencia social y representan aspectos comunes entre culturas en cuanto su manufactura y su función social, religiosa o simbólica; aunque por otro lado, ofrecen sus particularidades en cada cultura, en cuanto a su construcción, dimensiones, afinación, así como la transferencia simbólica de que son objeto.

Alan P. Merriam⁸⁵ refiere que una de las áreas de interés de la etnomusicología consiste en el estudio de los instrumentos musicales, así como el sonido que éstos producen, ordenados y catalogados por el investigador con base en una taxonomía reconocida universalmente, que incluye a las familias de aerófonos, idiófonos, membranófonos y cordófonos. El estudio de estos elementos y sus posibilidades sonoras, incluye las dimensiones del instrumento y su descripción en relación a los principios de construcción del mismo, los materiales empleados, motivos decorativos, técnicas de ejecución, rango musical, tonos que produce y aspectos teóricos en relación a las escalas o armonía que se pueden tocar en el instrumento.

⁸⁵ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p.45

Además de esto, continúa Merriam, la etnomusicología se plantea también varios cuestionamientos en relación a qué simbolismos representan los instrumentos musicales, qué mensajes comunican a la sociedad y si son formas materiales asociadas con emociones específicas, estados del ser, ceremoniales o para llamar la atención. Además de estas consideraciones, Merriam expresa que también es importante incluir el papel económico del instrumento en la cultura, ya que la manufactura de los instrumentos musicales pertenece a los artesanos especialistas quienes viven de la construcción y venta de este bien cultural. Por todo esto, los instrumentos musicales pueden ser comprados y vendidos; la producción de éstos puede representar la economía de una sociedad, pero también pueden representar la riqueza o el patrimonio de un individuo o de un pueblo, por lo que su estudio es importante en lo que Merriam llama “la reconstrucción de la historia cultural”⁸⁶

La música es representada no únicamente por el sonido sino por los instrumentos y en la opinión de Merriam, algunos de éstos persisten a través de un espacio considerable de tiempo, por lo que permiten ver el desarrollo histórico de una cultura o advertir a través de los registros históricos, iconográficos y etnográficos la continuidad o discontinuidad cultural⁸⁷.

Si se consideran los instrumentos y sonidos como patrimonio musical se hace evidente su importancia en la reconstrucción histórica de la cultura de los *Concheros*; ya que se pueden tomar en cuenta a las cuatro grandes familias de instrumentos que siguen vigentes en dicha cultura: los aerófonos -trompeta de caracol, flauta de carrizo y ocarinas- cordófonos -la guitarra de concha y la chihuanda- idiófonos -el *tepenahuastle* ⁸⁸, o tambor horizontal -y los membranófonos: el tambor vertical o *huehuatl* y los pequeños tambores de doble parche que algunos danzantes llevan para acompañar la danza. Estas categorías que provienen de la lengua náhuatl, son utilizadas por músicos y danzantes. El eje central de este estudio son los portadores de la tradición en Jalisco, el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, y la Mesa del Sr. General Juan Plascencia, de ahí que los nombres de las coreografías así como las partes del atuendo, además de los elementos del ritual, evocan nombres y categorías empleados en el México antiguo.

⁸⁶ Ibid., p.277

⁸⁷ Ibid., p.279

⁸⁸ El nombre de *tepenahuastle* es una denominación local para referirse al *teponaztli* prehispánico. Francisco J. Santamaría, op.cit., p.1033, refiere que la voz *tepanahuaste* se le aplicaba también al *teponaztli* azteca, y la voz *tepenahuaste*, nombre vulgar para cierto tipo de árbol de tallo hueco.

Además de la clasificación universal, habría que agregar una taxonomía instrumental para la cultura de los Concheros, que se refiere a los instrumentos fijos como el *tepenahuastle*, o tambor horizontal, hecho de un tronco ahuecado, el *huehuetl* o tambor vertical, la flauta de carrizo y las trompetas de caracol, en contraste a los instrumentos en acción de danza como la guitarra de concha, las sonajas o *ayacachtli* y los sartales conocidos como cascabeles o *coyaleras*.

Del grupo de los aerófonos, la trompeta de caracol conocida entre los danzantes como *atecocolli*, es usada para la ceremonia de petición de permiso: con ella se saluda a los cuatro puntos cardinales, o los cuatro vientos; se cree que es la encargada de invitar a las ánimas conquistadoras, los danzantes que han fallecido, y los antepasados que residen en los cuatro puntos cardinales, ya que siguen protegiendo desde el más allá a los danzantes que son sus descendientes. Este importante instrumento, elaborado a partir de caracolas marinas, además de la transferencia simbólica de que es objeto, posee un bello sonido y su uso se remonta al México antiguo.

La revisión documental y la observación participante incluidas en el trabajo de Gastélum y Rivera⁸⁹, muestran el uso de al menos un género y siete especies en la elaboración de trompetas de caracol. Según la técnica de ejecución, ésta puede dar dos o más notas, unas más graves y unas más agudas, pero generalmente se usa un solo tono, el que la caracola ofrece de manera natural debido a la estructura y características particulares de la misma.

Otro de los aerófonos vigentes es la flauta de carrizo, que representa a la cultura instrumental del mundo azteca en donde se le denominaba *tlapitzalli*, la cual describe Robert Stevenson⁹⁰ como una flauta vertical, de uso ceremonial y que en la antigüedad se hacía de huesos largos humanos. Los aztecas construyeron flautas de diversa índole, unas con embocadura, otras con una terminación en forma de campana, como si ésta tuviera una flor al final de la misma. Las registradas por Stevenson, en general, son flautas de cinco y seis orificios que producen escalas pentatónicas y hexatónicas.

En la familia de los cordófonos punteados y de rasgueo, ya sea para acompañar el canto o en acción de danza, se incluye a la guitarra de concha por su gran similitud en su manufactura

⁸⁹ Luis Gómez-Gastélum y Rivera-Acosta Ma. Guadalupe, "Uso de trompetas de caracol marino en el occidente de México: pasado y presente" en *Estudios sobre la Malacología y Conquiliología en México*, CUCBA Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco, 2007. pp. 11-13.

⁹⁰ Robert Stevenson: *Music in Aztec & Inca territory*. Berkeley: University of California Press, 1976, p. 82.

con la familia de las mandolinas, y representa a la cultura instrumental del mundo mediterráneo, aunque todavía es incierto el origen de la concha de armadillo empleada como caja de resonancia del instrumento, característica que no se atribuye a los instrumentos europeos del renacimiento ni del barroco.

La adaptación de la concha de armadillo parece ser innovación del mundo indígena, desarrollado probablemente en etapas posteriores a la Colonia, ya que se le encuentra principalmente en la región de Los Andes y en México. Sin embargo la forma abombada de la caja de resonancia, ofrece una continuidad con los cordófonos moriscos que describe Curt Sachs⁹¹, entre las familias de las *mandolas* o *mandoras*, cuya caja de resonancia es manufacturada en forma de pera. Este cordófono caracteriza de manera evidente a la danza de Concheros.



Fig. 22. Las guitarras de concha y *chihuandas* son dejadas en momentos de descanso para ingerir alimentos o café a lo largo de una velación. Imagen tomada frente al altar de la Velación en honor del Señor San Juan., festividad celebrada anualmente por Pedro Guzmán y familia en San Juan de Ocotán, en Zapopan, Jalisco. Junio 23 de 2008. Foto de la autora.

⁹¹ Curt Sachs, *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton and Company, 1968, pp. 252-253.

1.4 Las *alabanzas* como herencia ritual del Catolicismo

La categoría de *alabanza* tiene sus antecedentes católicos en los términos *cum laude* (alabanza) y *cum laude Dei* (alabanza a Dios), pero además de estos términos latinos, la musicología histórica se ha referido a una categoría mayor que incluye a las alabanzas, la cual se denomina himno, del latín, *hymnus* y del griego, *Hymnos*, que significa cantar.

En la literatura pagana antigua, los himnos designaban canciones a los dioses o héroes, los que se acompañaban con un cordófono denominado *cythara*. Las alabanzas guardan una profunda raíz con el *recitativo* el cual es definido en Ulrich Michels⁹² como recitare, recitar o representar, que quiere decir “canto hablado” y es el “modo de hablar en tono elevado” o declamación solemne, al parecer en esta práctica se renovaron determinadas fórmulas, giros y alturas de tono de la recitación. Dichos tonos se remontan a modelos hebreos y desempeñan un papel importante hasta nuestros días.

De acuerdo con Claude Abromont y Eugène de Montalembert,⁹³ San Agustín en sus *Confessions* y sus *Enarrations in psalmos* describe de manera amplia el canto, y en particular el “canto sagrado” es un importante testimonio de la prácticas musicales de su tiempo como son los himnos, salmos, y el *Alleluya* que es una exultación sin palabras. Por otro lado en su *De ordin, De quantitate animae, Rétractations* y *Confessions*, presenta su visión de las artes liberales de las que forma parte, donde la música jugó un papel esencial en la pedagogía occidental hasta el Renacimiento. San Agustín ha ejercido una influencia perdurable en la teología, la estética y el desarrollo del canto de la Iglesia Latina.

Según Ulrich Michels⁹⁴ San Pablo habla de los “psalmos, himnos y cánticos”. Los asocia a la vida cotidiana de los cristianos y no específicamente a la música del culto. La ejecución de los salmos (*psalmodia*) y la composición de textos nuevos (himnos), constituirán más tarde la base del Canto Cristiano. Un salmo rara vez se canta completo, se hace fragmentado, se compone solamente de extractos o de una elección de versos aislados.

Una variante de la práctica de los salmos es la responsorial, que consiste en una interpretación particularmente rica en donde el solista y el coro alternan, esto tiene lugar dentro

⁹² Ulrich Michels, *Guide Illustré de la Musique*, Évreux, France: Librairie Arthème Fayard, 2008, p. 145

⁹³ Claude Aromont y Eugène de Montalembert, *La Théorie de la Musique*, Évreux, France: Librairie Arthème Fayard et Editions Henry Lemoine, 2001, p. 378

⁹⁴ Ulrich Michels, Op. cit., p.181

de la Misa, en el *Aleluya* y el *Graduale*. En principio los versículos se limitan a uno solo, que es ejecutado en solista por medio del canto con abundantes melismas.

El himno se convierte en una reiteración de pregunta y respuesta, donde el solista canta y el coro responde. Para terminar se repite la respuesta. Esto tiene su origen en la liturgia proveniente de Milán que es la más antigua. La práctica del canto entre los cristianos antiguos según Ulrich Michels,⁹⁵ describe que éste se fundamenta en el canto antifonal es decir “voz contra voz” y en latín lo denomina responsorial.

Esta antífona se basa en la similitud entre los participantes y designa la alternancia de dos medios coros, en respuesta. El género responsorial designa la alternancia del coro y del solista, es sobre todo dentro del canto antifonal que existen diferentes posibilidades, la repetición simple es aquella en la que cada nuevo verso se canta sobre la misma melodía. La repetición progresiva, en donde los versos son cantados de dos a dos, sobre la misma melodía y los coros alternan más tarde al principio de la secuencia. Las formas de retorno, después de dos versos donde cada uno tiene su melodía, se pueden cantar por los coros I y II, y los dos coros cantan un retorno que tiene el mismo texto y la misma música. A estas formas de base, se añaden formas diversas.

El ritual conchero de velación incluye alabanzas con profundas raíces en los himnos y salmos cristianos descritos por Ulrich Michels, Claude Abromont y Eugène de Montalembert, ya que son cantos responsoriales. En la víspera de una festividad, el ritual de velación da inicio por la noche, en el recinto designado para ello –uno de los cuarteles, la casa del anfitrión, la sede de una mesa o un local rentado. El evento ceremonial se desarrolla de manera general, en siete pasos: el arreglo del altar, la bienvenida a los participantes mediante un acto de purificación con el sahumerio, el inicio formal de la velación, el adorno del *súchil*⁹⁶, el paseo con el mismo por el recinto, el emplumado de los tocados y la acción de gracias despidiéndose de las imágenes. En ésta como en todas las ocasiones ceremoniales, la atmósfera reinante es de olores de copal, ceras y flores, que propician una sacralización del espacio y los actos simbólicos que a su vez, se conjugan con el sonido de las conchas, el canto, las oraciones cantadas, y las alabanzas que los mismos músicos-danzantes-cantores escriben.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ La categoría *súchil* es una derivación de la voz en lengua náhuatl *xóchitl* o flor.

Los símbolos autónomos y consistentes, es decir los dominantes están representados por la Virgen de Zapopan y otras imágenes cristianas. La contraparte o aquella de los símbolos instrumentales que se asocian con otros, se representa por el arreglo del altar, un lienzo cuadrado, las ofrendas materiales —el súchil, ceras, flores, follaje, frutas y copal- los instrumentos musicales y las caracolas como símbolos materiales, junto a los cantos y oraciones como símbolos audibles.

El danzante-cantor genera un tipo de alabanza que abre y cierra los pasos del ritual. No hay una “liturgia” escrita y el aprendizaje de cómo se lleva una velación: se hace desde la práctica, se parte del aprendizaje por modelo. Dicho proceso cognitivo incluye el conocimiento de categorías nativas asociadas al desarrollo del ritual. Hay alabanzas que sirven para saludar a los anfitriones, para “plantar un permiso”, es decir hay unas que forman parte del protocolo, como la conocida entre los danzantes como “Buenas noches Señor Capitán” o la melodía “Pasión de Velación” o “Que viva el Señor Santiago” entre otras, que dan inicio las velaciones. En algún momento posterior de la ceremonia se tiene libertad para elegir qué cantar, y siempre hay oportunidad de estrenar una alabanza.

Las *alabanzas* son el primer tipo de canto que se aprende para una velación. Asistir a una es “hacer conquista” bien sea ganando adeptos, o como un principio de reciprocidad hacia otros compadres y grupos. Participar en una velación y danzar al día siguiente, son parte de la “santa obligación”.

Los *chihuanderos* o chiguanderos en la zona metropolitana de Guadalajara, según lo refiere don José Reyes son músicos que se autodenominan a partir de la categoría nativa con la que se identifica al cordófono con caja de resonancia manufacturado con carapacho de armadillo, es decir, la *chihuanda*, y marcan diferencias entre ser *conchero* o *chihuandero* por los componentes de construcción del instrumento. El grupo de chihuanderos del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan, fue fundado por el General “Tata” Juan Plascencia Quintero, quien formó varias generaciones de intérpretes entre ellos José Reyes y Pepe Landeros, hijo de don José Landeros, reconocido danzante y fundador del Cuartel de danzas Autóctonas de Zapopan.

En una ceremonia de velación, a la hora señalada, una vez terminado el arreglo del altar, el anfitrión se dirige a los presentes, y les dice en cuánto tiempo dará inicio. Los músicos y asistentes cantan una alabanza, “la velación” que marca el punto de partida del evento. Hay

alabanzas de salutación como “Buenas noches señor General” en la que el grupo invitado saluda al anfitrión a nombre de todos los asistentes y a las ánimas de los antepasados. Se sahúma el estandarte del grupo a los cuatro puntos cardinales, esto sirve para saludar a la concurrencia. Se hace lo mismo con las ofrendas ya que se considera que el sahumero, o “sahumador” conecta a la tierra con el cielo.

“Dar una palabra” es conceder el uso de la misma a los visitantes ya sean locales o viajeros, ésta generalmente representa a un grupo, que se presenta a sí mismo, dice el nombre de su agrupación, señala en términos breves de dónde viene, y generalmente es en respuesta a una invitación. Se le asigna un lugar por la persona que “carga” o “trae la fiesta”. En este momento, el anfitrión le da la bienvenida, agradece la visita para dar cumplimiento a la obligación, le invita a cenar, y después de eso le da instrucciones para acomodarse en algún lugar del recinto y poder participar en el evento. Los invitados son recibidos de uno en uno; se les sahúma a las personas, a los instrumentos musicales, así como a las ofrendas que presentan. Entre éstas se pueden encontrar los bastones que servirán para el “tendido de la forma” que se hará con flores, follaje y cánticos que acompañan a las acciones.

El llamado de ánimas consiste en la interpretación de una conocida melodía: “Pasión de Velación” con la cual se da inicio al ritual y se invita a las “almas conquistadoras” los antepasados que heredaron la devoción a aquellos que se reúnen para la ocasión ritual. Cuando fallece un danzante, se lleva a cabo una velación a los nueve días, donde se hace un “levantamiento de cruz” esto es, una ceremonia que sirve para despedir el alma del difunto y que se libere de ataduras mundanas.

La cruz es un símbolo que se usa para diversos propósitos. Cuando en una velación “se donan bastones” el compadrito encargado de elaborarlos, es el que elabora el arreglo de los mismos, dona los materiales (ofrenda) y se considera una distinción ser elegido para este trabajo en un ritual.

Es una tautología decir que la *velación de concheros* es un ritual y un sistema simbólico, pero lo que se hace necesario entender es su carácter polisémico, descubrir sus diversos significados y su vinculación estrecha con la realidad social que enfrenta la población marginada de la zona metropolitana de Guadalajara, que participa en dicha experiencia cultural. Además, la población menos favorecida de la zona conurbada, posee un fuerte sentido de identidad o de pertenencia a la danza y al barrio, además de un profundo compromiso con el tiempo sagrado.

En la velación de concheros no sólo se organiza el tiempo sagrado, sino el pensamiento social inscrito en la realidad marginal urbana.

Los danzantes cantores de hoy, han adoptado la tecnología y las redes sociales, han realizado grabaciones de estudio basadas en los textos conocidos entre los danzantes como “Alabanceros” que se difunden entre los nuevos adeptos de manera gratuita y sería un arduo e interminable trabajo recopilarlos por completo, ya que estos alabanceros constantemente están siendo aumentados en sus contenidos, debido a que los danzantes compositores escriben alabanzas que recuerdan a sus Jefes, Generales y Danzantes destacados por su labor de Conquista⁹⁷, bien como testimonio de gratitud a un santo patrono, a una localidad reconocida por su importancia en la tradición conchera, o para una advocación mariana.

En ellos se relatan los hechos más sobresalientes de muchas historias personales, su papel dentro de la agrupación, o bien, como como homenaje, para ser conservados y cantados en ceremonias de velación, aniversarios de grupos, padrinzagos, así como para la continuidad de la tradición, además de constituirse como una preciada posesión espiritual para sus herederos. Los compositores estrenan alabanzas en los aniversarios de su grupo y en ocasiones especiales.

En el trabajo de tesis de maestría del antropólogo José Luis Valencia González⁹⁸ el autor hace un profundo recorrido por los aspectos históricos, sociales y económicos, así como un análisis de los conflictos por los que atraviesa esta manifestación en el centro del país. El investigador realiza en su trabajo, una selección de poemas y alabanceros que datan del siglo XVIII para hacer una revisión muy completa acerca del discurso en los textos de las alabanzas “de los cantos antiguos y nuevos del ritual conchero” un texto innovador y propositivo de este prolífico autor.

En esta investigación, el objeto de estudio no son las alabanzas, sin embargo la autora consideró, hacer una breve semblanza de las alabanzas concheras en la zona metropolitana de Guadalajara compuestas para la virgen de Zapopan, y otras dedicadas al General “Tata” Juan

⁹⁷ Esto forma parte del lema de los grupos y mesas concheras, “Unión, Conformidad y Conquista” lo que implica agregar grupos y mesas que tienen un Santo patrono en común, para aumentar su número y adeptos, sin duda lo consideran parte de una conquista espiritual, el ir agregando poblaciones, grupos y seguidores, para la “obligación”.

⁹⁸ “Las alabanzas concheras, voces de resistencia interdiscursiva, cuentos de la memoria de una cultura”. Escuela Nacional de antropología e Historia. División de posgrado, Maestría en antropología Social. México, D.F. Agosto del 2008.

Plascencia Quintero, que se pueden escuchar en los rituales de velación de la familia Plascencia Ramos, así como en los grupos de otras localidades del estado y del país, con los que la familia guarda lazos de parentesco espiritual o compadrazgo.

Capítulo II.- Aspectos teórico-metodológicos: la socio-semiótica

2.1 La cultura vista desde una perspectiva antropológica

La antropología que se ha dedicado a la cultura y las culturas, sin duda guarda profundas raíces en la etnología. Como es bien sabido, la antropología es el estudio de la vida humana, pero todos aquellos productos como los que genera el *homo faber* son materia de estudio del campo de las culturas en donde la etnografía permite hacer un levantamiento de vasta información sobre lo que se denomina cultura material. Hoy en día las evidencias de cultura material de las diferentes sociedades del mundo son consideradas como patrimonio y al mismo tiempo como historia.

Tanto la antropología cultural como la etnografía se han interesado por la producción del *homo faber* para establecer etapas de desarrollo, formas de subsistencia, herramientas de protección y trabajo, así como los vínculos entre culturas y expresiones de arte. Además de esto la antropología cultural no solo está interesada en la cultura material, sino en todo tipo de manifestaciones que algunos académicos han referido como folklore, artes populares, artes nativas, artes verbales, artes de la imagen, artes del atuendo, todas estas en la dimensión patrimonial definida como tradiciones.

Según Marvin Harris⁹⁹, el concepto de cultura en antropología se orienta al “conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida” de los miembros de una sociedad, incluyendo pautas de comportamiento, formas de pensar, sentir y actuar. Harris explica que algunos teóricos de la antropología reducen el concepto de cultura a las formas mentales de actuar y hablar socialmente compartidas, pero la orientación hacia el estudio de las reglas del habla en particular marca la diferencia entre la antropología social y la antropología cultural, ésta última abrió una dimensión etnográfica centrada en el discurso verbal cotidiano que permitió construir a la antropología cognitiva que se dedica al análisis de las categorías nativas.

Un segundo punto de vista sobre el concepto de cultura es el que ofrece Clifford Geertz¹⁰⁰ quien realiza una crítica a la definición de Clyde Kluckhohn y Alfred Kroeber¹⁰¹:

⁹⁹ Marvin Harris, *Antropología Cultural*, Madrid: Alianza Editorial, 2001. p.4.

¹⁰⁰ Clifford Geertz, *La Interpretación de las Culturas*, Barcelona: Editorial GEDISA, 2005.

¹⁰¹ Clyde Kluckhohn y Alfred Kroeber, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, Harvard: Harvard University Press, 1952, *apud* Clifford Geertz, Op. Cit. p.20.

“Cultura es el modo total de la vida de un pueblo, una serie de técnicas para adaptarse tanto al ambiente exterior como a los otros”. Para Geertz este tipo de definiciones y algunas otras intentan demostrar la cultura como concepto semiótico, por lo que el hombre sobrevive en las tramas de significación que él mismo ha tejido. Desde este punto de vista, Geertz ofrece una nueva hermenéutica que se conoce como antropología interpretativa en la cual difiere de la antropología cognitiva cuya finalidad es el estudio de las categorías nativas desde el pensamiento de los individuos, debido a que para Geertz los signos, símbolos, y sus significados no se encuentran en la cabeza de las personas sino que se comparten socialmente, por lo tanto el concepto de cultura en la antropología interpretativa se basa en la observación etnográfica y en las abstracciones que el antropólogo genera a partir de su experiencia.

2.2 El signo y la semiótica de la cultura

La semiótica de la cultura, como lo refieren los mismos semiólogos, se refiere al estudio de los sistemas de significación creados por una cultura¹⁰². Umberto Eco¹⁰³ refiere que la semiótica se convierte en una teoría general de la cultura, y en última instancia opina que podría ser un sustituto de la antropología cultural, ya que Eco señala la presencia de límites académicos, terreno en el cual otras disciplinas proclaman el desarrollo de investigaciones sobre temas que son propios de la semiótica, lo que sin duda no puede ser aceptado en sentido estricto por los antropólogos que han generado múltiples interpretaciones sobre el concepto de cultura, incluyendo los de la antropología de los símbolos o la hermenéutica de los mismos.

Mauricio Beuchot¹⁰⁴ explica que Santo Tomás se basa en Aristóteles para exponer que los conceptos son signos, es decir un tipo de lenguaje mental (*verbum mentis*) y en este sentido precisa que el pensamiento representa a una cosa tal como es mientras que el lenguaje representa a esa misma cosa en cuanto es conocida, y en esta dimensión se encuentra involucrado el signo.

¹⁰² Silvi Salupere, Peter Torop y Kalevi Kull, *Beginnings of the Semiotics of Culture*, Tartu: University of Tartu Press, Tartu Semiotics Library 13, 2013.

¹⁰³ Umberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, México: Random House Mondadori, 2005. p. 20.

¹⁰⁴ Mauricio Beuchot, *La Semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. P.45.

Howard Gardner¹⁰⁵ plantea que el estudio de los símbolos es útil en apariencia, para salvar la brecha entre antropología y biología en la comunicación humana. En su libro *Estructuras de la mente* establece la diferencia entre las corrientes de simbolización como bases del desarrollo de la inteligencia en una cultura.

Fuera de la dimensión de los símbolos, habrá que entender que para abordar el análisis de una cultura desde la semiótica, será necesario comenzar por la descripción del concepto de signo, el cual ha sido referido por diversos autores como un elemento fundamental en el análisis semiótico de la cultura, ya que muestra profundas raíces en la lingüística, la filosofía y la lógica.

Para Mauricio Beuchot¹⁰⁶ el signo es objeto de estudio de varias ciencias pero únicamente le corresponde a la semiótica comprender al signo como tal, incluidas sus consideraciones generales, sus aplicaciones y usos. En esta ciencia se advierten como factores principales según Beuchot, el significado, el medio a través del cual se comunica dicho significado y los “usuarios del signo”.

Ferdinand de Saussure¹⁰⁷, ubica a los signos como parte de las unidades concretas del lenguaje, así los signos que construyen al lenguaje no son abstracciones sino objetos reales. Para Saussure, los signos y sus relaciones son campo de estudio de la lingüística, en donde el signo hablado o escrito no es una cosa o un nombre sino un concepto que refiere la representación en sonidos de una palabra o la articulación de imagen muscular de un acto de fonación.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov¹⁰⁸ consideran al signo como un componente de los conceptos metodológicos, es la noción básica de las ciencias del lenguaje y a causa de su importancia es el primer principio que mayor dificultad presenta en su explicación, en especial esta se complica a partir de las teorías modernas del signo que estudian los signos no verbales.

Umberto Eco¹⁰⁹ se afilia a una orientación distinta que tiene que ver con el proceso de comunicación y explica que: “el signo se utiliza para transmitir una información para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también”.

¹⁰⁵ Howard Gardner, *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹⁰⁶ Mauricio Beuchot, *Semiótica*. México: Editorial Paidós, 2014. pp. 15-17.

¹⁰⁷ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York: McGraw Hill Book Co., Parte I, Chapter I y Part 2, Chapter II, 1966, pp. 66 y. 102

¹⁰⁸ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: siglo XXI Editores, 2009, p.121.

¹⁰⁹ Umberto Eco, *Signo*, Barcelona: Editorial Labor, 1994. p.21.

En Roland Barthes¹¹⁰ el estudio del signo ha sido abordado desde el legado de Saussure quien advierte dos dimensiones, *signifier* y *signified*, a partir de la historia de la existencia de este término el cual figura desde la teología hasta la medicina, se le considera arbitrario ya que presenta afinidades y desemejanzas con sus rivales fundamentales que son la señal, el índice, el icono, el símbolo y la alegoría. Además de esto, Barthes distingue dos tipos de signos, el signo lingüístico y el signo semiológico, el segundo, sigue el modelo del primero pero difiere de este en relación al nivel de sus substancias, por ejemplo, objetos, gestos, imágenes.

Charles S. Peirce¹¹¹, equipara la semiótica con la lógica en su sentido general y describe el concepto de signo, como aquello que denota a un objeto perceptible, imaginable o inimaginable, pero es entendible cuando descubrimos su significado, por ello según Peirce, el signo representa algo denominado “su objeto” pero tiene que ser algo más que dicho objeto, aunque esto sea probablemente arbitrario. Si el signo es algo más que el objeto, entonces deben existir bien sea en pensamientos o en expresión, algún tipo de explicación, argumento o contexto que muestre por qué razón el signo representa al objeto o bien a un conjunto de objetos.

Para Charles Morris¹¹², los objetos no son necesariamente referidos por los signos, sin embargo no existe algo que deba tomarse en cuenta a menos que exista una referencia. Para Morris, algo se considera como un signo, sólo porque es interpretado como tal por algún intérprete, y uno de éstos puede ser un objeto, únicamente si desempeña el papel de mediación de algo que se toma en cuenta. Los signos que se refieren al mismo objeto, no necesitan tener la misma designación (*designata*), ya que la toma en consideración del objeto, puede diferir de varios intérpretes. Desde estas abstracciones, la semiótica no está interesada en el estudio en particular de un tipo de objeto sino en objetos ordinarios tanto como participen en un proceso de semiosis, que se basa en las relaciones entre los signos y los objetos, o bien el proceso en donde algo funciona como un signo.

A pesar de algunos acuerdos y desacuerdos teóricos en relación al signo y al objeto, resulta muy reveladora la asociación que expone Charles S. Peirce¹¹³, en relación a la tríada de signos, en donde se pueden advertir aquellos que se aplicarían de manera directa con los signos visuales, para un análisis semiótico del arte y la cultura visual. Para construir este análisis, Peirce

¹¹⁰ Roland Barthes, *Elements of Semiology*, New York, Hills and Wang, 1986, pp.35-42.

¹¹¹ Charles S. Peirce, *Collected Papers*, Vol. II, Harvard: Harvard University Press, 1974, cap. 2, p.230.

¹¹² Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Illinois: The University of Chicago Press, 1975, pp.6-7

¹¹³ Charles S. Peirce, Op.cit., p. 143

propone el concepto de icono (del griego *Ikon*) como parte de esa tríada de signos en donde figuran el símbolo y el índice (*index*). En Peirce, el icono es un signo que refiere al objeto que lo denota solamente por virtud de sus propias características y el cual posee exactamente lo mismo, bien sea que cualquier objeto de este tipo exista realmente o no.

Cierto tipo de signos que podrían ingresar a la dimensión del icono han sido caracterizados por Roland Barthes¹¹⁴, como es el caso de los signos vestimentarios. Desde esta visión del signo Barthes refiere que el signo vestimentario también es la unión de significado y significante pero guarda una singularidad que es la relación de significación y no únicamente que existan significado y significante, es decir, la unidad del signo vestimentario incluye diversos fragmentos de significante, como las combinaciones de matrices y elementos de la matriz en sí misma, pero a la vez también se advierten diversos fragmentos de significados, es decir combinaciones de unidades semánticas.

2.3 El Texto como complejo de signos culturales

Un segundo componente en la semiótica de la cultura es el texto, del latín *textus*, tejido o entrelazado, describe a un conjunto de enunciados cuya finalidad es ofrecer un mensaje coherente y en forma ordenada, bien sea por escrito o por medio de la palabra hablada, por lo que sin duda el texto posee un atributo comunicativo. El texto es uno de los componentes básicos del lenguaje y es descrito por Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov¹¹⁵ como algo que no se encuentra en el mismo papel de la frase de un lenguaje, ni tampoco en el conjunto de frases en forma de párrafo, sin embargo puede coincidir con toda una frase o con todo un libro, y está relacionado con el sistema lingüístico en forma de contigüidad y semejanza. Ducrot y Todorov explican que el texto es un sistema connotativo y se puede entender en su dimensión verbal con la lengua, incluidos lo fonológico y lo gramatical, también en su dimensión sintáctica, por las relaciones entre frases, en su dimensión semántica por sus significados, así el texto puede analizarse a partir de su retórica, de su narrativa y de su temática.

Iuri M. Lotman¹¹⁶ establece los parámetros para explicar al texto como parte de la semiótica de la cultura, entendida ésta como una disciplina que analiza la interacción de los

¹¹⁴ Roland Barthes, *The Fashion System*, New York: Hill and Wang, 1984, p.213.

¹¹⁵ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Op.cit., p. 337

¹¹⁶ Iuri M. Lotman, "La semiótica de la cultura y el concepto de texto" *Escritos: Revista de Estudios del Lenguaje*, Puebla, No. 9, pp. 15-20, 1993

sistemas semióticos. Para Lotman, el concepto de texto ha ido transformándose, al inicio se hacía hincapié en su naturaleza de “señal” como unidad indivisible en cierto contexto cultural, pero posteriormente se entendió que dicha unidad o mensaje no podía ser definido como texto sin estar codificado en dos ámbitos, el del lenguaje natural y en su descripción gramatical. El desarrollo histórico de esto según Lotman es que se gestó inicialmente como lenguaje natural primario como el caso de “plegarias, conjuros y fórmulas rituales” para evolucionar más tarde en lenguaje secundario, caracterizado por su estructura codificada, es aquí en donde nace el texto, pero también la unión de fórmulas ritualizadas para dar nacimiento a un texto de segundo orden, que arroja complejos semióticos. Posteriormente emerge el “texto artístico” que procede de un cierto tipo de arte, y pone como ejemplo el lenguaje de la danza, que comunica “gestos, actos, palabras y gritos” pero que tiende a duplicarse y comunicar un complejo de mundos semióticos.

En opinión de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov¹¹⁷, los estudios generales del texto no se pueden reducir únicamente al análisis del discurso, modelo de la “lingüística distribucional” que se orienta en fragmentar el texto en componentes o sintagmas que se agrupa por su tipo de equivalencia. Para Ducrot y Todorov, el texto se puede analizar a partir de sus aspectos verbal y semántico o bien a partir del análisis proposicional. Un ejemplo de lo semántico es la “exposición” que incluye el tema-restricción y el problema-solución, los cuales se pueden modificar a partir del recurso de supresión, permutación, adición, combinación, repetición o alternancia. En otro sentido, el análisis proposicional se basa en discurso con proposiciones lógicas y simples, estructurado a partir de sujeto y predicado, o por varios de éstos.

El semiólogo, filósofo y crítico literario ruso Mikhail Mikhailovich Bakhtin,¹¹⁸ quien además de ser un estudioso del discurso en la novela, también se interesó en los problemas del método y la naturaleza de la cultura, establece una diferencia entre la lingüística de Saussure y el estudio del lenguaje como diálogo viviente o translingüístico. Bakhtin ofrece una amplia descripción del problema del concepto de texto en lingüística, filología y las ciencias humanas, en comparación con el análisis filosófico, su frontera y puntos de intersección con dichas disciplinas. Para Bakhtin el análisis del texto debiera reconocerse como filosófico en cualquiera

¹¹⁷ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Op.cit.*, pp. 338-339

¹¹⁸ Mikhail Mikhailovich Bakhtin, *Speech, Genres and Other Essays*. Austin: University of Texas Press, Translated by Vern W. McGee, 1986, pp. 103-105

que sea la disciplina con la cual se estudie. En el texto bien sea escrito o de transmisión oral es lo primario en las ciencias humanas y en el pensamiento teológico y sus fuentes, por lo tanto, el texto es la realidad no mediada de pensamiento y experiencia, ya que donde no hay texto no hay objeto de estudio ni tampoco objeto de pensamiento.

Bakhtin sostiene que si se implica al texto, entonces el texto se entiende en sentido amplio, como cualquier complejo coherente de signos, desde esta perspectiva también el estudio del arte, la música, la teoría y la historia de las bellas artes tienen que ver con los textos que son equiparables a las obras de arte.

La contribución semiótica de Bakhtin se orienta primordialmente al estudio de los textos verbales, los cuales son los primeros componentes de análisis de la lingüística, la filología, la literatura académica entre otros, así cada texto posee un autor que lo escribió o lo verbalizó, sus variantes son ejemplos claros como modelos de juicio, silogismos en lógica, oraciones en gramática, conmutaciones en lingüística, etc. Para él, hay textos imaginarios o ejemplificadores y textos contruidos como los empleados para un experimento lingüístico o estilístico. También afirma que es necesario considerar los límites del texto, bien sea el texto como expresión o declaración, así como la función del texto y los géneros textuales. Los aspectos que definen al texto como expresión o declaración son básicamente su intención o plan y la realización de éste, pero habrá que tomar en cuenta que puede haber un cambio de plan en el proceso de su realización. Finalmente Bakhtin refiere que cada cosa en el texto puede repetirse, y reproducirse, cada cosa que puede advertirse fuera del texto, todo en su conjunto conforma un sistema de lenguaje.

Para el presente trabajo, se toman algunos antecedentes más generales, ya que no es la finalidad aquí elaborar un texto revisionista o una historia de las ideas en relación con la semiótica. Sin embargo, se plantea como un *primer paso* la perspectiva de Iuri M. Lotman que describe “la conformación de la semiótica de la cultura como la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados”¹¹⁹.

En su artículo, el autor habla del texto “tipo” del ritual, la ceremonia, la representación lo que da como resultado que se presenta un problema de “recodificación” que guarda una estrecha relación con la intervención de varios tipos de lenguaje.

¹¹⁹ Iuri M. Lotman “La Semiótica de la Cultura y el concepto de texto” en *Entretextos*, Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura. No. 2, Noviembre de 2003.

En el caso de los Concheros, no solo están presentes: el lenguaje, en los textos de las invitaciones, que está sumamente estructurado, y es redactado en fórmulas que se recitan constantemente con muy poca variación. Está presente el lenguaje laudatorio de la alabanza, el lenguaje del canto, los gestos rituales; en los aspectos sýgnicos de los lugares de representación donde se lleva a cabo el ritual de velación, se presentan aquí, elementos que son parte de espacios reales, que al mismo tiempo son espacios liminales, y finalmente, los espacios escénicos que junto a los ya mencionados integran *otro tipo* de textos, además de la representación de danza como un lenguaje visual, auditivo, y de contenidos pluricodiciales.

En el artículo que trata sobre la semiótica de la cultura y el concepto de texto, Lotman, advierte:

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del remitente al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, *adquiere memoria* [...] En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no solo transmite información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes.¹²⁰

En la danza que se documenta en este trabajo, se puede advertir que además de la función socio-comunicativa del texto (la danza del fuego) hay trato entre el remitente y el destinatario. Comparten el mismo espacio escénico:

a) Hay un portador (los personajes, que interpretan) y una audiencia compuesta por público diverso, y por los mismos danzantes.

b) El texto cumple la finalidad de hacer las veces de una memoria cultural colectiva. Conserva los rasgos propios de la representación que el grupo-familia le da, pero la forma de representación es muy dinámica, ya que se adapta a las necesidades de la ocasión y el número de integrantes es variable. La información que contiene es de interés --no único-- pero sí de importancia ya que está vinculado a la historia del grupo mismo a través del simbolismo.

c) El texto funciona como origen o bien como receptor.

¹²⁰ Ibid. Pp.4/6. Las cursivas son del autor.

Lotman ve al texto como “un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualiza aspectos antes ocultos a sus sistema codificante, se vuelve un “generador informacional” con rasgos autónomos”.

La danza que aquí se revisa sigue un mecanismo de descripción de un texto elaborado por uno de sus miembros, pero que conserva el simbolismo solo para ellos, ya que no se da a conocer de manera explícita al público, el espectador ocasional que no pertenece al grupo.

El video (como texto) de la danza, se revisa más adelante, en el apartado 3.1 de este trabajo.

2.4 Etnografía del ritual: elementos, lugares, el altar conchero

Para mostrar la parte descriptiva de un ritual de velación, se eligió la ceremonia anual que recibe mayor afluencia de peregrinos, compadritos y danzantes que con gusto vienen a participar en lo que se denomina festividad, y dentro de ella “la Santa obligación”¹²¹. Esto incluye peregrinaciones, pago de visitas, mandas, “danzadas de obligación” lo que en múltiples ocasiones a lo largo del año contempla el viaje de desplazamiento hacia el lugar de la festividad que se celebra, la participación en el ritual nocturno de la víspera, así como la representación de danza del día siguiente.

En la festividad de la familia Plascencia Ramos celebrada en el 2016, que se analiza en el presente trabajo, la familia recibió a más de doscientos participantes provenientes de, al menos, doce localidades. La renta del casino donde se lleva a cabo la velación, la compra de playeras para los anfitriones, invitaciones y recuerdos para los participantes; los alimentos, cigarros, dulces, y otros como pan, té de canela, café, tamales, etc., son cubiertos en su totalidad por los anfitriones.

¹²¹ Se danza al término de la velación.



Fig. 23. General “Tata” Juan Plascencia con su bastón de mando, en el altar familiar. Sin datos de la fecha en que fue tomada. Foto cortesía de la familia Plascencia Ramos.

En la siguiente relación, se registraron los asistentes y sus lugares de origen.

Agrupación	Lugar de origen
Mesa del Sr. General Juan Plascencia Familia Ramos Plascencia.	Anfitriones y herederos Zapopan, Jalisco.
Julio Mora.	Palabra de san Andrés Tetepilco.
Jerónimo Rosas Colín.	“Mesa del Señor de la Resurrección” San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa.

Generala de Danzas México-Tenochtitlan Rosita Hernández Maya, heredera del Capitán Francisco Díaz Olguín.	Mesa del Señor de Chalma. Ella vive en Tacuba.
“Giovani”, y “Bebé Ganso”.	Tacuba CDMX.
Mesa de “San Salvador, consuelo de los afligidos” General J. Isabel Oliva.	Guanajuato, Gto.
General Guadalupe Hernández Zarco, Mesa de la Virgen de San Juan de los Lagos.	CDMX
Jefe Capitán Juan García.	Cortazar, Guanajuato. [así, sin tilde]-
“Cristo Rey de la Montaña” de Florencio Osorio.	Silao, Guanajuato.
Palabra del “Señor de la Conquista” de Javier Cruz.	San Miguel de Allende, Guanajuato.
“Mesa de la Santa Cruz de Culiacán” Jefe Capitán Narciso Aguilar.	Querétaro.
Palabra de la “Danza Ritual Chichimeca” Jefe Capitán Narciso Aguilar.	Cerro de Sangremal, Querétaro.
Capitán Regidor Segundo, José Reyes.	Director del “Grupo de Chihuanderos del Cuartel de danzas Autóctonas de Zapopan” Fundado por “Tata” Juan Plascencia. Huentitán el Bajo, Guadalajara.
Mesa del “Sagrado Corazón” de Jorge Mendoza.	Guadalajara, Jalisco.
Adrián y Daniel Plascencia Delgado, representantes.	“Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia” Guadalajara, Jalisco.
Palabra de Ana Bertha Gracia.	San Sebastián el Grande, Jalisco.
“Concheros de Jalisco” de Catarino Mora	Guadalajara, Jalisco.
Palabra de Graciela Vega.	Tonalá, Jalisco.
“Palabra del Sagrado Corazón” Jorgito Rodríguez.	San Luis Potosí, S.L.P.

Tabla. 2. Datos registrados por la autora, la noche de la velación. Marzo 12 de 2016.

Don Rosendo A. Plascencia Quintero es el único sobreviviente del grupo formado por su hermano “Tata” Juan Plascencia Quintero en la zona metropolitana de Guadalajara en el occidente de México.¹²² Las imágenes obtenidas en la velación de aniversario luctuoso de

¹²² Su grupo goza de un gran prestigio en la ZMG por el nivel de calidad en la representación de danza, por la vistosidad y lujo de los atuendos además del gran número de integrantes en el cuerpo de danza. Se hablará en mayor extensión y profundidad de su trabajo en los apartados correspondientes al análisis de atuendos así como de la representación de danza.

“Tata” Juan Plascencia y la celebración de la “Festividad del Señor de la Conquista” en el 2016, se usan en este trabajo para el análisis semiótico de los aspectos del ritual.

Antes de presentar la siguiente tabla cabe señalar que todos, invitados y/o anfitriones aportan además de su presencia: los cantos, alabanzas, llevan sus instrumentos, participan en las oraciones, aportan ofrendas¹²³, y tienen responsabilidades en la ceremonia; todo esto aunado a la privación de sueño que conlleva asistir a una velación. Una vez terminada la misma, se toma un breve descanso. En ocasiones hay que hacer ayuno como parte de la preparación corporal para unirse al espíritu de la celebración y continuar más tarde, con la ofrenda de la danza.

Secuencia	Acción que se realiza	Cantos y alabanzas	Duración
Preparación del Altar, por los anfitriones.	Colocación de manteles, ceras y ofrendas de la familia. Esto se lleva a cabo por la mañana.		Depende del número de participantes en la tarea.
Sábado 12 de marzo de 2016. 1. Bienvenida o “recibimiento” de los participantes.	Entrega-recepción de ofrendas para el culto: ceras, flores, copal, bastones, plumas, alimentos, etc. Se da la bienvenida por el oficiante principal,	Cantos responsoriales de <i>alabanza</i> “Ya empezó la Velación”.	A partir de las 21 horas.
2. Da comienzo el desarrollo de la velación.	Se pone el “permiso plantado” al pie del altar. Véase en el glosario de términos. Se entona un canto al que se le conoce como “permiso cantado”.	Se toca la melodía conocida como “Pasión de Velación” Se pide permiso a los cuatro rumbos cardinales y se invita a las ánimas conquistadoras.	Cuando está reunida la mayoría de asistentes, ya que seguirán llegando viajeros y peregrinos durante la noche.
3. Se hace el “tendido de la Santa forma” entre el altar y los asistentes	Se otorgan encomiendas a capitanes, sahumadoras, capitán de instrumentos y a los visitantes elegidos. Los trabajos con los bastones y la Custodia o súchil. Al terminar se sahúma y presenta.	A elección de quienes las ofrecen. Se cree entre los danzantes que esta costumbre viene desde “la Cristiada” (sic).	De las 22 horas a las 0 horas. Se canta hasta las 5:00
4. Cambio de vestiduras del Cristo. El padrino es Rogelio Rosas Colín.	El oficiante realiza el cambio de atuendo, al concluir ésta acción, ofrece a la imagen penas y oraciones de los asistentes	Los invitados participan cantando alabanzas de su elección.	De las 5 a las 9.00 hrs. se toma un descanso para salir a danzar a la basílica de Zapopan.

¹²³ Las ofrendas son diversas, flores, frutos, alimentos, atuendos para las imágenes como es el caso de esta velación en particular, y se considera a la danza como una ofrenda más. Entre los portadores de la tradición se utiliza “ofrendar pluma” “ofrendar su danza” “ofrendar una alabanza” para referirse a los elementos que aportan.

Domingo 13 de marzo. 9:00 horas	Salida a la Santa marcha hacia el atrio de la Basílica de Zapopan.	Saludan a la imagen y se danza.	Hasta las 12 horas.
Descanso	Unos duermen, otros comen,		
15:00 horas	Se retoma “la santa obligación” (Danza).		Duración indefinida.
		Se agradece y despide a los invitados.	Fin del evento.

Tabla 3. Cuadro de componentes o armadura del proceso ritual en la *Ceremonia de Velación* que se celebra cada año en el seno de la familia Plascencia Ramos, herederos de la Mesa del General Juan Plascencia, para conmemorar el aniversario luctuoso de su padre y abuelo. Se celebra también la Festividad (sic) del “Señor de la Conquista” una devoción entrañable para la familia.



Fig. 24. Esquema taxonómico de los atributos del *chihuandero* y/o Conchero en relación al canto.



Fig. 25. Esquema taxonómico de atributos de la *Alabanza*.

Entre los símbolos audibles de la velación además de los cantos, se encuentra la oración comunitaria que expresa en voz alta la devoción y el fervor de los asistentes.

En las ceremonias concheras no hay participación de ministros o sacerdotes de la iglesia, sino que el anfitrión o el compadrito “que carga la fiesta”¹²⁴ tiene la responsabilidad del correcto desarrollo de las actividades. También se le conoce como “ritualero” (sic).

Entre los símbolos audibles del proceso ritual nocturno que corresponden a la *velación de Concheros*, destacan los símbolos acústico-musicales representados en alabanzas, cantos, himnos y rasgueos de guitarra de concha que interpretan los músicos, además del sonido de caracolas, toques de tambor, melodías en flauta de carrizo, oraciones y palabras que interpretan y expresan los participantes incorporados a la ocasión sagrada. Dichos símbolos son parte de un sistema que puede apreciarse como un todo, o bien pueden apreciarse por separado, pero habría que considerar la manera como se enlazan unos con otros y particularmente entender que son parte de la realidad social además de un sistema audible socialmente organizado. Los cantos de alabanza expresan la actitud devocional de los participantes en la velación, pero también

¹²⁴ “Traer la fiesta” o “cargar la fiesta” son términos que se usan de manera indistinta, y puede referirse a un solo anfitrión, o a una familia como es el caso de los Plascencia Ramos.

refuerzan el sentido de cohesión social de los participantes, ya que éstos manifiestan identidad religiosa así como la identidad de grupo.

El repertorio al que se ha identificado como *alabancero conchero*, incluye una gran cantidad de títulos. Entre los que se usan regularmente para dar inicio a la ceremonia, hay cantos de salutación, de permiso, y otros que entran en la categoría de oraciones cantadas, tal y como se muestra en la siguiente relación, misma que se elaboró basada en la observación participante para realizar la recopilación en velaciones y festividades de la Virgen de Zapopan, en los Cuarteles de Danza, en el día de San Juan el 24 de junio y el 12 de diciembre.

En la alabanza conchera, se encuentran dos tipos de composición; las que pertenecen al devocionario tradicional de cantos marianos, y los compuestos especialmente para alguna advocación mariana del estado de Jalisco, para el Señor de la Conquista o bien las que relatan historias y vidas o se habla de lugares de culto. Se trata de un canto responsorial, interpretado por un solista que lleva la melodía y el canto comunitario responde con la parte del estribillo. Algunas se cantan en los templos, las que son compuestas por los concheros solamente se cantan en las ceremonias de velación.

A continuación se muestran las portadas de tres ejemplares conocidos como “alabanceros” de amplia distribución y que gozan de gran popularidad. Entre el numeroso repertorio que interpretan los danzantes cantores, solo en el volumen “Cantos ceremoniales”¹²⁵ se da cuenta de trescientas piezas reunidas en un ejemplar. No contiene notación musical; incluye las letras, índice temático, bibliografía y anexos.

El ejemplar “Alabanzas Concheras”¹²⁶ contiene oraciones, agradecimientos y alabanzas. No presenta datos editoriales y fue elaborado en Querétaro, México.

El tercer ejemplar “Alabancero de Tlatelolco, Casa de las Águilas”¹²⁷ en su cuarta edición, es una recopilación de Juan Rada V. y Javier Nieto Carachure. Reúne rezos de la tradición de Danza Azteca Chichimeca y Conchera a las ánimas del purgatorio, a las ánimas conquistadoras, alabanzas, petición de permisos, textos hagiográficos sobre algunos patronos,

¹²⁵ Gabriel Hernández Ramos (compilador) prólogo de Carlos Montemayor. Editorial Gloria Minter Muñoz de Cote. Cuauhtémoc, México, D.F. 2007.

¹²⁶ Una publicación de Danza Ritual Chichimeca del Cerro del Sangremal. Recopilación de diversos autores. Contiene una relación de veintiséis autores, en orden alfabético. Sin datos editoriales. Querétaro, México. 2015.

¹²⁷ Juan Rada V. Recopilación (sic). Cuarta edición. Grupo Águila Blanca de la Mesa del Señor Santiago. Ed. Javier Nieto Carachure. Santiago de Tlatelolco, México. 2016.

copias de documentos, habla brevemente de “Los cuatro Vientos” y contiene además numerosas imágenes de santos así como de advocaciones marianas.



Fig. 26. En la imagen se muestran las portadas de los alabanceros obsequiados a la autora en ceremonias de velación.

Con la difusión a través de las redes sociales, hoy en día se pueden encontrar un sinnúmero de *alabanzas* que los mismos danzantes comparten en sitios como *OneDrive*, *iCloud*, *Vimeo* y otros sitios en la red.

En la siguiente tabla se muestra una parte del repertorio más conocido de melodías, cantos y alabanzas algunos en honor a la Virgen de Zapopan, y otras dedicadas a “Tata” Juan Plascencia; se recogieron en trabajo de campo realizado en la zona metropolitana de Guadalajara (ZMG).

1. A las benditas ánimas
2. A reunirse pecadores
3. Al General Juan Plascencia Recordamos (autor J.M.P.G. “Chepo Campos”).
4. Albricias, albricias (a la Virgen de Zapopan).
5. A Don Juan Plascencia (autor: Ma. Cristina Mendoza).

6. Al General Juan Plascencia (autor “Don Cuco”).
7. Bendito sea el Señor de la Conquista (autor: Jorge Luis Mendoza Vivanco).
8. Buenas noches Señor Capitán (tradicional).
9. Buenos días, Paloma Blanca (a la Virgen de Zapopan).
10. Corazón Santo
11. Canto a un General (José Reyes escribe a Tata Juan Plascencia).
12. Chiguanderos (sic) de Zapopan (autora: Amancia Montoya)
13. Dan la una, dan las dos, dan las tres de la mañana (popular),
14. Despedida (“Adiós reina del cielo”).
15. Despedida de Caracolas (en el atrio, basílica de Zapopan).
16. Dulcecita Madre mía (a la Virgen de Zapopan).
17. Eres Pastora Divina (a la Virgen de Zapopan).
18. General Don Juan Plascencia Quintero (autor: Ricardo Santiago).
19. General Juan Plascencia Quintero (Autor: Cruz Campos).
20. Hermanos Aztecas (José Reyes).
21. Hermosa Niña (a la Virgen de Zapopan).
22. La Estrella del oriente
23. La Pastorcita (a la Virgen de Zapopan).
24. La Santa Cruz
25. Mañanitas a la Virgen de Guadalupe
26. Marcha Zapopana
27. A Tata Juan Plascencia (Canta Abraham Endoqui).
28. Niñito de Atocha
29. Oh María, Madre mía. (Canto mariano muy común).
30. Para levantar la Santa Cruz
31. Qué hermosa se ve la Virgen
32. Qué linda está la mañana (a la Virgen de Zapopan).
33. Quien es esa estrella (a la Virgen de Zapopan).
34. Salve Cruz bendita
35. Soy danzante por amor (José Reyes).
36. Tropas de María (a la Virgen de Zapopan).
Oraciones cantadas:
37. “El Alabado”
38. En una vistosa nube

Tabla 4. Relación de ejemplos de cantos de alabanza, algunos tradicionales y otros del repertorio *conchero* recogidos en trabajo de campo en la ZMG, y clasificados en orden alfabético.

A Don Juan Plascencia

Estrofa 1 Autor: Ma. Cristina Mendoza
Transcripción: Moisés Sigala Alfaro

A Don Juan Plascencia, le dedico yo mi canto
de los generales honor, gloria y encanto
A Don Juan Plascencia le dedico yo mi canto
de los generales honor, gloria y encanto

Fig. 27. Ejemplo de una alabanza a don Juan Plascencia, fundador del Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia. En la imagen se registra la melodía, abajo la letra. Grabación cortesía de la familia Plascencia Ramos, marzo de 2016.

Dejó descendencia para perdurar
hijos herederos que le vienen a cantar (bis).

De muchos corazones fue conquistador
de Hermanos Plascencia fue el fundador (bis).

El 4 de marzo fue cuando partió
y sus enseñanzas fue lo que dejó (bis).

Grande es su nombre, grande fue su amor
dentro de las danzas de nuestra región (bis).

Danzas de Zapopan y Guadalajara
llevan con orgullo su buena enseñanza (bis).

Señor de la Conquista que él veneró
guárdalo por siempre en tu corazón (bis).

Fue un gran general, también fue un gran hombre
fue un gran guerrero de nuestras tradiciones (bis).

A don Juan Plascencia le dedico yo mi canto
de los generales honor gloria y encanto (bis).

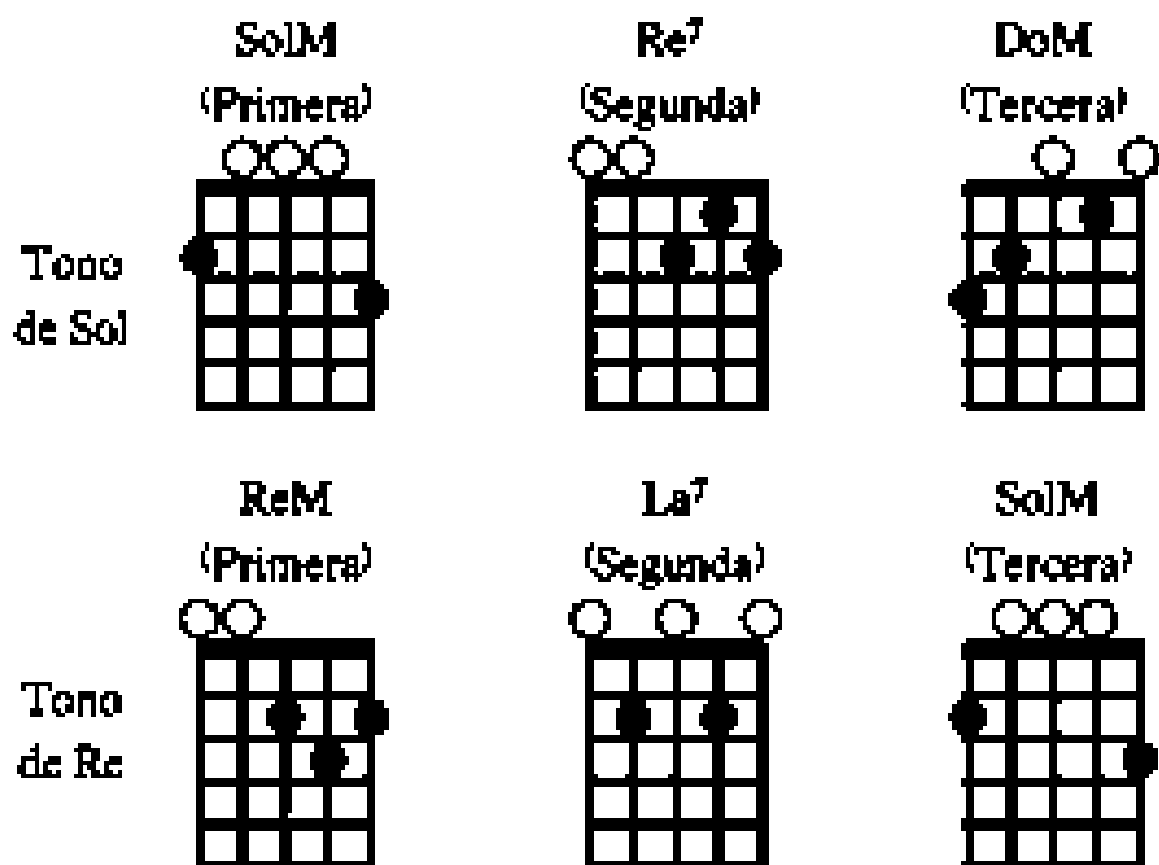


Fig. 28. Acordes más usados para los cordófonos concheros. Imagen en *Sibelius*, cortesía de Moisés Sigala.

Cordófonos concheros

Acordes de uso común
Realización Moisés Sigala Alfaro

	Mayor	Menor	Mayor 7 (7ma dominante)	Menor 7
Do				
Do# / Reb				
Re				
Re# / Mib				
Mi				
Fa				
Fa# / Solb				
Sol				
Sol# / Lab				
La				
La# / Sib				
Si				

4fr= Cuarto traste - 6fr= Sexto traste

Fig. 29. Acordes de uso común para cordófonos concheros.

No solamente la antropología simbólica y la sociología han planteado la necesidad de entender el ritual en base a la realidad social, también la teoría etnomusicológica ha planteado la importancia del sonido ritual en su base social, de manera especial en su aspecto de interacción humana.

Para John Blacking por ejemplo, la música debe comprenderse como un fenómeno acústico que se organiza en patrones socialmente aceptados y puede asociarse a una forma de comportamiento aprendido¹²⁸. Es decir, para entender la finalidad de la relación entre patrones de organización social y patrones de organización sonora que surgen como resultado de la interacción humana.¹²⁹ También a partir desde la reflexión de Blacking podemos entender a los músicos chihuanderos, cuya participación es el resultado de un cierto patrón de organización ritual -los Concheros- y al mismo tiempo su participación como músicos y alabanceros nos ofrece patrones sonoros muy diversos, en donde no es tan importante ofrecer una afinación perfecta en las cuerdas o en las voces, sino la experiencia de la participación comunal, resultado de la interacción entre músicos ejecutantes que proceden de diferentes agrupaciones y de diversos lugares quienes se dan cita el día y la hora de la velación, para ayudarse unos a otros “a cumplir la obligación”.

John Blacking menciona que el escuchar un *performance* en la Cultura Venda del Sur de África, le permitió entender que los músicos de esta cultura expresan conceptos de participación comunitaria y no de individualidad, pero al mismo tiempo expresan un balance social, temporal y espacial. Para estos músicos lo más importante es la experiencia compartida, en donde los patrones rítmicos no pueden ser tocados correctamente a menos que los directores sean los propios ejecutantes, es decir, que la dirección rítmica del grupo está a cargo de un director invisible.

En el caso de los *chihuanderos* en velación, se advierte también una experiencia compartida, la participación grupal de cantar y tocar, no requiere de un director musical, sino de un sentido de colectividad en donde la dirección y el balance del grupo son auto-dirigibles. En el caso de los Concheros cantores que han compartido sus experiencias en la composición de cantos y alabanzas, éstos han manifestado que las ánimas conquistadoras les inspiran a componer estos cantos, que los sueñan, o cuando un jefe que sufre la pérdida de un familiar les

¹²⁸ John Blacking, *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, The Jessie and John Danz Lectures, 2000, p.25.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 26

pide componer algo en honor de su difunto tendrán que hacerlo con gusto, ya que además se considera un honor que se les solicite. Tal es el caso del maestro José Reyes¹³⁰, quien compuso una alabanza por encargo, intitulada “Canto a un General” dedicada a doña Celia Plascencia Quintero por su fallecimiento¹³¹.

Para Blacking el análisis funcional de la estructura musical no puede ser separado del análisis estructural del mundo social, en otras palabras sostiene el etnomusicólogo y antropólogo, que la función de los tonos entre uno y otro cantor, no puede explicarse adecuadamente como parte de un sistema cerrado que evite remitirse a las estructuras del sistema sociocultural, por el contrario, la función tonal se encuentra vinculada a la estructura social y cultural.

En la experiencia de observación participante como ejecutante de chihuanda, y cantora la autora pudo constatar que aquellos que cantan al inicio o en el transcurso de la velación, comparten sus instrumentos, para reconocer afinaciones -que no son precisas- y a menudo expresan que deben “emparejarse” para acompañar el canto en la velación, lo que significa que los cordófonos deben escucharse con cierto timbre, y no necesariamente afinarse igual, sino adaptarse a las voces del canto. Como ejemplo de ello, hay un canto conchero muy conocido que señala: “que declare bien el clarín” esto es, que el instrumento esté afinado de acuerdo a los parámetros del cantor. Para los grupos en los que no solo tocan concheros o chihuanderos, el balance no está en la afinación temperada occidental, ya que en la práctica se puede advertir que hay claras divergencias entre los cantores sobre la afinación precisa del instrumento. Por ejemplo, si se escucha cada chihuanda por separado, es posible apreciar un acorde totalmente impreciso para los oídos occidentales, pero esto no es lo importante, porque la precisión tonal no está vinculada a la estructura del canto, sino a la organización social.

En otras palabras, la función tonal de las guitarras de concha, apoya en un sentido la experiencia ritual inscrita en una organización comunitaria. Por ello Blacking sostiene que la música debe ser analizada y entendida como un conjunto de expresiones tonales de la experiencia humana en el contexto de diversos tipos de la organización social y cultural¹³².

¹³⁰ José Reyes es el maestro y director del grupo de chihuanderos del “Cuartel de Danzas Autóctonas” en la cabecera municipal de Zapopan. Participa además con los Plascencia Delgado y varias agrupaciones.

¹³¹ Celia Plascencia (+) fue cofundadora del grupo de Concheros de la “Fundación General de Conquista en Guadalajara”. El grupo actual se denomina Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia.

¹³² Ibid., p.30-31

El antropólogo norteamericano cuya obra fundamental se basa en el estudio del ritual, Roy Abraham Rappaport explica que dos aspectos más generales y universales de la vida humana son la religión y el ritual, el primero en la dimensión de lo sagrado, numinoso, lo oculto y lo divino, en tanto que el segundo la fusión de todo ello en “lo santo” y además el ritual es la forma de acción en donde se generan los componentes de la religión. De manera específica, la definición del término ritual que se orienta más hacia los comportamientos generales de lo religioso en Rappaport es “la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan”¹³³.

Para Rappaport los psiquiatras inventaron términos que se parecen o se relacionan con el ritual y además utilizan sinónimos como el de “ceremonia”, para referirse a “conductas patológicas estereotipadas” y ciertas interacciones convencionales repetitivas”, pero en Antropología y Sociología, ritual y ceremonia se refieren a una amplia gama de acontecimientos sociales, no todos necesariamente religiosos ni tampoco pertenecen exclusivamente a la vida humana.

Entre los aspectos fundamentales del ritual Rappaport ¹³⁴señala a la forma y la sustancia, por lo que la Misa Católica tiene mucho en común con otros rituales como la Danza del Sol de las Llanuras, los ritos de paso de Australia Central, los rituales de curación de Nueva Guinea o los sacrificios humanos de Mesoamérica en el tiempo de los Aztecas, por lo que se concluye que en los rituales humanos, las expresiones son fundamentalmente verbales (incluidas las del canto) y como tales poseen un significado simbólico, pero los actos al formalizarse adquieren el significado, así la ordenación y presentación del lenguaje, los gestos y la manipulación de sustancias, constituyen “la forma” del ritual.

¹³³ Roy Abraham Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p.56

¹³⁴ *Ibíd.*, pp.58 - 60



Fig. 30. Grupo de Chihuanderos de “Tata” Juan Plascencia Quintero, en el atrio de la Basílica de Zapopan. Foto cortesía de la familia Plascencia Ramos. s/f.



Fig. 31. Colección de chihuandas de “Tata” Juan Plascencia, ca. 1970. Foto cortesía de Paty Plascencia Ramos.

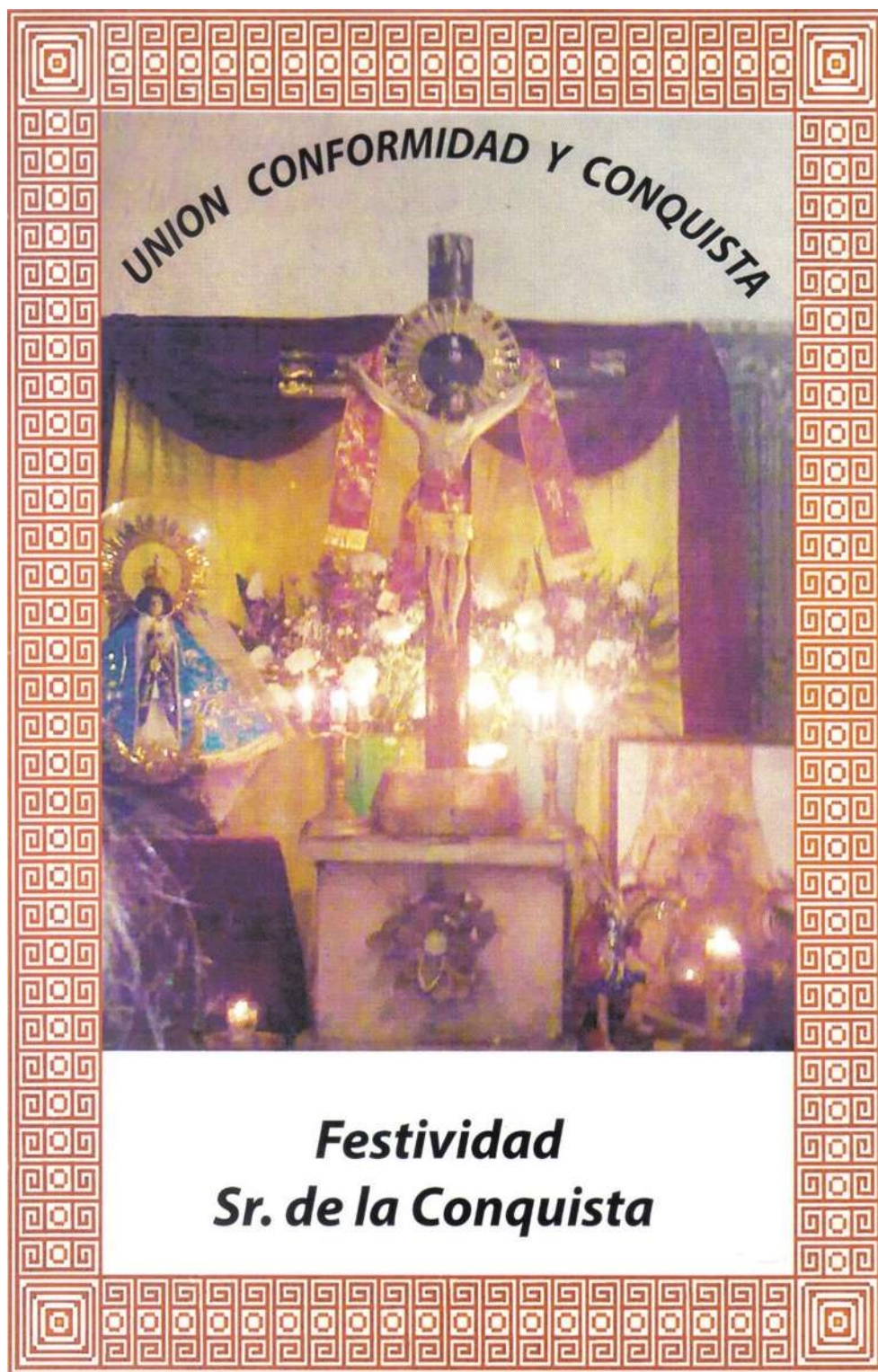


Fig. 32. Invitación para la festividad de la familia Plascencia Ramos. Imagen digitalizada del documento. Marzo de 2016.

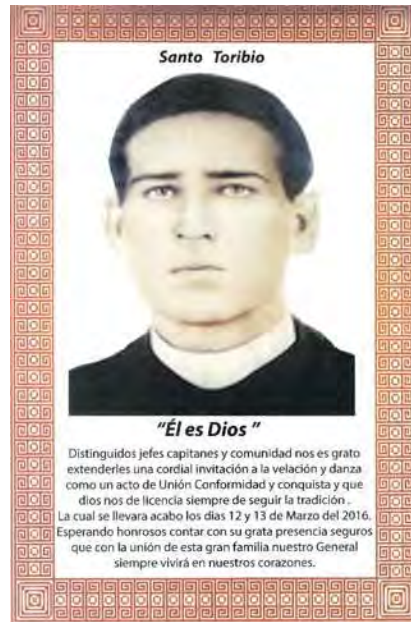
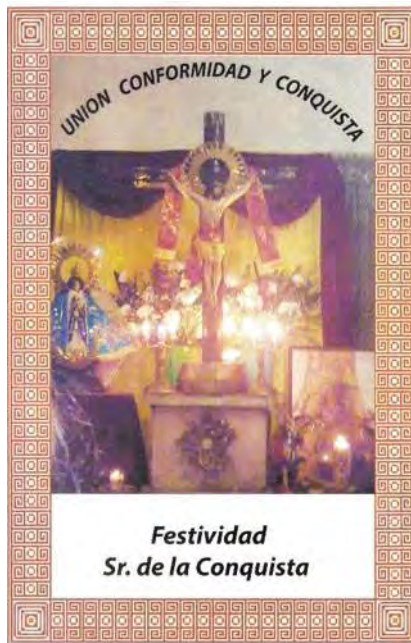


Fig. 33. Las cuatro partes de la invitación entregada por la familia Plascencia Ramos para la festividad del Señor de la Conquista. Se trata de un díptico tamaño media carta, cuyo diseño incluye cuatro imágenes e información relativa al evento. Imágenes digitalizadas por la autora. Marzo de 2016.



Fig. 34. Vista del recinto desde el punto de ingreso al lugar donde se llevó a cabo la velación en honor al Señor de la Conquista y el aniversario luctuoso del General “Tata” Juan Plascencia. Foto de la autora. Zapopan, Jalisco., marzo de 2016.



Fig. 35. Recuerdos que se obsequian a los invitados y se colocan a los cordófonos como agradecimiento por su participación en cada velación en la que participan el instrumento y el cantor-danzante. Éste es de la velación del 12 de marzo del 2016. Se les conoce como “rosetón”, se coloca uno en cada instrumento y uno en el centro de la custodia o súchil. Contiene los datos del anfitrión, una imagen, más la festividad.

que se conmemora; en este caso “El Señor de la Conquista” y el aniversario luctuoso del General “Tata” Juan Plascencia Quintero. Foto de la autora.



Fig. 36. Adrián Plascencia Delgado es recibido por Ana Bertha Gracia, de San Sebastián el Grande, Jalisco. Foto de la autora.

Momento en el que se recibe al *compadrito*, aquí se purifica a los invitados, los instrumentos, las luces y ofrendas.

Una o varias *sahumadoras* se encargan de atender a cada uno de los danzantes que participarán en la velación. Muchos de ellos son peregrinos que recorren grandes distancias para estar presentes y pagar las visitas que su grupo recibe cuando se celebran aniversarios de grupo, fiestas patronales, funerales, levantamientos de cruz o apadrinamientos de danzas.¹³⁵

¹³⁵ Al final del trabajo se incluye un glosario de términos *emic*: aquellos que los portadores de la tradición utilizan.



Fig. 37. Se recibe a los visitantes, ofrendas e instrumentos utilizando el sahumerio. Se hace una pequeña cruz hacia los cuatro puntos cardinales, más la dirección arriba-abajo y se “cierra” con círculos. A cada músico se le obsequia un rosetón para su instrumento. Foto de la autora.



Fig. 38. El Altar de la familia Plascencia Ramos, para la festividad del 2016. La confección del altar fue realizada por Miguel Ángel García, Sargento de Mesa o altar. Foto de la autora.

El altar conchero. Aspectos del ritual: las imágenes

Evento: Velación. Aniversario luctuoso del General “Tata” Juan Plascencia Quintero.
(Hermano mayor del General Rosendo A. Plascencia Quintero)

Fecha: Sábado 12 de marzo del 2016.

Localidad: Zapopan, Jalisco.



Fig. 39. La familia Plascencia Ramos, anfitriones. Llevan una playera azul turquesa para ser identificados por los asistentes. Foto de la autora en trabajo de campo. Zapopan, Jalisco., 2016.



Fig. 40. Se dice que se “Planta el Permiso” al colocar lo que se conoce como “reliquia” (o corazón del altar), al centro y frente al altar mayor. Lleva cuatro velas de sebo a los costados que representan a los cuatro puntos cardinales.



Fig. 41. El altar y sus elementos principales.



Fig. 42. Asistentes a la velación. De izq. a der. Capitán Juan García de Cortazar Guanajuato, sostiene un alabancero a la Jefa Generala de Danzas de México-Tenochtitlan Rosa Maya, de Tacuba CDMX. Jerónimo Rosas (de pie) de San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa. “Bebé ganso” el más alto, al fondo. *Palabra* del Sr. de Chalma, estado de México.



Fig. 43. Colocación del lienzo, que da inicio al “Tendido de la forma”.

El “tendido de la forma” también conocida como *La Custodia*, *Santa forma*, o *Súchil* (sic) una variante del vocablo náhuatl *xóchitl*, o flor, es la parte más importante de la ceremonia, según refiere José *Kuautleko* Carrillo Plascencia:

Se tiende en el suelo, porque se tiende en el suelo la forma en flor, y con esa flor, se hace la custodia, que representa al Santísimo Sacramento, como lo exponen los sacerdotes en el templo, expresado como el Santísimo. Se pone en el suelo porque todo proviene de la tierra, y en el suelo sobre el manto se le rinde homenaje a los antiguos jefes que dejaron la tradición, y es el momento más importante, pues ahí quedaron su esencia y enseñanza de agradecerle a Dios con flor y luces, y canto... sin este primer acto de contricción (sic) no habría fiesta o danza¹³⁶.



Fig. 44. Detalle del altar y sus imágenes.

¹³⁶ Fragmento de entrevista al músico, cantor y danzante José *Kuautleko* Carrillo Plascencia, el 18 de septiembre del 2016. Diario de campo de la autora. Inédito.

La imagen del Señor de la Conquista con atuendo en color verde. La figura del Ánima Sola, está acompañada de una imagen de San Andrés Apóstol; cualquier imagen que se ponga en un altar conchero deberá ir “acompañada” de otras que el fallecido considerara como sus protectores. En el caso de la invitación para la velación, se pone siempre en una de las caras, al Santo Toribio “patrono de los viajeros” a quien “Tata” Juan Plascencia llamaba “mi amigo”.

La fotografía del General Juan Plascencia Quintero se coloca a los pies de la Zapopana. A las imágenes se les ofrendan (sic) alimentos, flores, fruta, y un plato de lo mismo que se sirve para cenar a los invitados. A un lado de la imagen de la V. de Zapopan, está la de un “Niño Dios Danzante”. Se invitó a la imagen del niño a la velación y se le dio un lugar en el altar. En el recuadro derecho del altar, se encuentran haciendo guardia, Sandra Rodríguez Plascencia (sentada) y Martín Plascencia Ramos (de pie).



Fig. 45. Follaje y flores en color rojo y blanco: Son “el canto y la flor”. En la imagen aparece la maestra de Sahumadoras, *Teomalma* Nancy Alvarado.



Fig. 46. La forma tendida, en proceso todavía, con una luz al centro. Foto de la autora.



Fig. 47. Una vez terminada se sustituirá la luz del centro por un rosetón y se vestirá la custodia con las flores y el follaje. Foto de la autora.



Fig. 48. El Señor de la Conquista es bajado del altar para cambiar su atuendo.



Fig. 49. El padrino de atuendo que el Cristo llevará durante un año.



Fig. 50. El nuevo ropaje es presentado después de ser sahumado. En el recuadro derecho, se aprecia un instrumento con su rosetón de la festividad.



Fig. 51. El representante de cada Palabra o Mesa da la bendición a la forma (Canto y flor) sahumándola. En la imagen aparece el representante de la Palabra de la “Danza ritual Chichimeca del Cerro de Sangremal” de Querétaro. Fotos de la autora.



Fig. 53. Cristina y Roy.

Fig. 52. Se cambia el atuendo del Cristo por el nuevo, mismo que será renovado durante la siguiente festividad, En la siguiente imagen Cristina en marzo de 2017.

Rogelio Rosas, de San Lorenzo Tezonco en Ixtapalapa (rojo) ha sido “padrino de atuendo” desde hace seis años. En la imagen aparece Cristina, (blanco) que ahora participa como representante de los anfitriones y de la familia Colín, ya que está casada con el hijo de Rogelio Rosas: vemos aquí la unión de dos familias de larga tradición conchera.



Fig. 54. Los procesos durante una velación son simultáneos, todo el tiempo se trabaja, se canta, se confeccionan la custodia y los bastones.



Fig. 55. Cada danzante que sahúma la forma representa en este acto, la unión de los concheros presentes en la velación, con los concheros que iniciaron esta tradición. Se dice que el sahumerio une lo terrenal con lo divino. Es aquí donde se puede pedir ayuda a los antepasados o interceder por otro.



Fig. 56. Capitán heredero Adrián Plascencia Delgado, primo hermano de los anfitriones sahumando la Forma. Representa en esta ocasión, al Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia, de Guadalajara, Jalisco.



Fig. 57. La imagen recibe su nueva vestimenta.



Fig. 58. El Señor de la Conquista será devuelto a su sitio en la cúspide del altar.



Fig. 59. Se recorre el recinto con la imagen una vez ataviada.



Fig. 60. Compadres que donan bastones como ofrenda.



Fig. 61. Detalle de la nueva vestimenta.



Fig. 62. Se reintegra la imagen a su lugar en el altar.



Fig. 63. Elaboración de bastones para la custodia.

En algunos grupos concheros, los bastones se usan para hacer limpias, en el caso de la familia Plascencia Ramos, simplemente se dejan en el altar de un templo como ofrenda, o en el panteón cuando se conmemora la fecha del fallecimiento de algún familiar o amigo.



Fig. 64. Los compadres elegidos para este trabajo presentan su ofrenda.



Fig. 65. Proceso de elaboración de bastones.



Fig. 66. Jorge Mendoza, representante de la Mesa del Sagrado Corazón es purificado antes de sostener la custodia ya terminada.



Fig. 67. La santa forma está lista, con su rosetón al centro. Está siendo sahumada para presentarla.



Fig. 68. Cada elemento se purifica constantemente.



Fig. 69. Capitán Jorge Mendoza de la Mesa del Sagrado Corazón, y Sandra Rodríguez Plascencia, sahumadora, conducen esta parte del ritual.

Hay profusión de aromas: flores, follaje, abundantes ceras votivas, alimentos y tabaco. El espacio se convierte en un ambiente muy acogedor, ya que se mezclan en él, aromas familiares y aquellos que se consideran sagrados, todos son elementos muy conocidos, pero en un recinto de la iglesia no entran los olores del café ni del tabaco.

Las sensaciones para quienes no están acostumbrados a estar con frecuencia en ese tipo de entorno, podrían llegar a ser contradictorias, al mezclar ambientes de diversa índole; el copal y las ceras evocan la solemnidad y la intimidad de un templo, lo que puede llegar a acentuarse más, cuando el altar es familiar y por encontrar en el recinto, sólo amigos.

Los parientes, los compadres, la familia espiritual y consanguínea le dan al evento la intimidad que da sentirse al abrigo de la protección de los que están presentes, ya que se considera que las ánimas conquistadoras de los antepasados acuden una vez más al encuentro entre vivos y muertos, en ese espacio liminal en el que se vinculan pasado y presente, donde todos son bienvenidos, son recordados con alabanzas laudatorias que cantan los que acuden; en ese lugar y tiempo todos son audiencia y oficiantes, todos tienen un lugar y siempre hay algo

que ofrecer: trabajo, canto, además de la permanencia en vela para cerrar con la danza del día siguiente, el compromiso cumplido.



Fig. 70. La presencia del sahumerio o sahumador (sic).

En la imagen anterior, el capitán Jorge Mendoza se prepara para presentar la custodia una vez que ésta ha sido terminada. Las volutas de humo durante la purificación, se consideran de buen augurio. La tradición oral refiere que la costumbre de revestir una custodia de madera es una costumbre adoptada durante la guerra cristera originada por la prohibición de efectuar todo rito religioso de manera pública.

Como se ha visto, el sahumerio es un elemento indispensable en todo el proceso: inicio, desarrollo y fin de la ceremonia de velación. Hombres y mujeres lo usan. Hay sahumerios para varones y para mujeres, ya que son objeto de transferencia simbólica, y se les atribuyen características específicas para ser usados.

El copal se obtiene del árbol de la familia *bursera bipinata*; éste y las sustancias aromáticas que se utilizan también son diversos, ya que también son objeto de transferencia simbólica, por lo que las sahumadoras deben usar uno que no tenga terminado alguno como podrían ser el vidriado o pintura, lo que se considera impide el paso libre de la energía.

Los sahumerios pasan por un proceso de preparación antes de que puedan ser utilizados en alguna ceremonia. Éste fue enseñado a la autora, no hay autorización para revelar los procedimientos ni detalles, y tampoco es la finalidad del trabajo entrar en este tema, ya que solo se abordan aquí de manera descriptiva el uso y funciones del sahumerio dentro del ritual conchero.

La *Teomalma*¹³⁷ Nancy Alvarado es la encargada de preparar los sahumerios y enseñar el uso ritual de los mismos. Señala que “cuando encendemos un sahumador llamamos a nuestras ánimas”. (Comunicación personal).

Los sahumerios de los varones tienen un mango y no pueden ser usados por mujeres. Hay una connotación fálica en esto. Ellos pueden usar los que son de color negro. Este color se usa también para las ánimas conquistadoras, el día de muertos y en los levantamientos de cruz, ceremonia que se lleva a cabo a los nueve días del fallecimiento de un danzante o jefe.



Fig. 71. Recargada en un pilar, la encargada de confeccionar uno de los bastones, espera su turno para sahumarlo.

¹³⁷ Se denomina *teomalma* a la mujer que ha alcanzado el décimo tercer grado de conocimientos para ejercer y para poder transmitirlos a las jovencitas que son aprendices.



Fig. 72. La custodia está terminada, lista para ser llevada a presentar al templo y acompañar la danza el día siguiente. En este momento es presentada a los cuatro rumbos o puntos cardinales.



Fig. 73. En esta ocasión se hicieron dos bastones para dejarlos en el altar de la basílica de Zapopan, dos para la Virgen, dos para el Cristo de la familia y dos para el panteón.



Fig. 74. Purificación de los bastones conforme se van terminando.



Fig. 75. Los descendientes del General “Tata” Juan Plascencia se encargan de llevar a cabo el ritual, de ser posible sin contratiempos.

En la imagen, Sandra Rodríguez Plascencia recibe un bastón para purificarlo con copal. Tanto el que ofrece como el que recibe, realizan todas las acciones mientras permanecen de rodillas. Al fondo, los cantores acompañan la ceremonia todo el tiempo, mientras el compadrito José Manuel Pasillas “Chepo” ofrece una alabanza que compuso para la ocasión.



Fig. 76. El trabajo de las mujeres concheras es supervisado por las jefas o capitanas. En esta imagen, la Generala de México-Tenochtitlan Rosita Hernández Maya de Tacuba, (con su cordófono) presenta como ofrenda una alabanza para acompañar el trabajo. Foto de la autora.



Fig. 77. En la imagen, el compadrito “Bebé ganso” representante de la Palabra del Señor de Chalma, en el estado de México y el representante de la Palabra del Sagrado Corazón, de San Luis Potosí, Jorge Rodríguez “Jorgito”.



Fig. 78. Presentan la ofrenda de bastones.



Fig. 79. Los danzantes empluman sus tocados o *copilli*, para descansar un poco antes de salir en la santa marcha hacia el atrio de la basílica de Zapopan.



Fig. 80. Organización de los espacios para dormir y dejar sus pertenencias.



Fig. 81. Una vez terminada la velación: Carlos, Esperanza, Patricia, Carmen, Silvia y Martín, los hermanos Plascencia Ramos, hijos de “Tata” Juan Plascencia. Foto cortesía de la familia.



Fig. 82. Imagen de niño Dios Danzante obsequiada por la familia Plascencia Ramos a la autora, el día de la Candelaria (2 de febrero 2016). El niño asistió como invitado a la Velación. Foto cortesía de la Capitana sahumadora Paty Plascencia Ramos.



Fig. 83. Anfitriones de la velación. Foto cortesía de la familia Ramos Plascencia. Marzo de 2016.

En la imagen aparecen los descendientes de Tata Juan, sus hijos y nietos. De izquierda a derecha en la parte superior: Rogelio Rosas, Esperanza, Paty, Carmen, Carlos, Silvia y Martín Plascencia Ramos. En la parte inferior: Cecilia Sánchez Plascencia (sentada), Sandra Rodríguez Plascencia, Esmeralda Carrillo Plascencia, Cristina Rodríguez Plascencia, Laura Rodríguez Plascencia y José *Kuautleko* Carrillo Plascencia.

Cerca del término de la velación, se prepara café y se compra pan para aquellos que deseen tomar algo antes de salir en procesión hacia la basílica de Zapopan a una cuadra, en lo que se conoce como la “santa marcha” para llegar al atrio, ingresar al templo, saludar a la imagen de la virgen, dejar dos bastones como ofrenda floral junto al altar, y dar inicio a las actividades de danza del día.

En este día danzaron en la Plaza de las Américas “Juan Pablo II” frente a la basílica.



Fig. 84. A las 5:00 horas, una vez que se han colocado las plumas en los tocados o *copilli*, algunos danzantes duermen unas tres o cuatro horas antes de salir hacia la basílica y dar inicio a la danza. Foto de la autora, al término de la velación, el 13 de marzo de 2016.



Fig. 85. Plaza de las Américas “Juan Pablo II” frente a la basílica de Zapopan. Foto cortesía familia Plascencia Ramos, 13 de marzo de 2016.



Fig. 86. Misma imagen de la figura anterior, con óvalos en amarillo para destacar la presencia de custodia y bastones en la danza.

La imagen anterior, fue tomada durante un descanso para tomar alimentos, algo ligero o agua. Se aprecian aquí el súchil: la custodia conchera o “flor y canto”, la imagen del General “Tata” Juan Plascencia, los instrumentos y tocados de los danzantes. Se dejaron dos bastones como ofrenda en el altar de la Zapopana.

El final de la danza marca también la conclusión de la “Santa obligación” así como de la festividad que sigue a la velación de la noche anterior. Una vez que se dan por concluidas las actividades los invitados regresan a sus lugares de origen.

2.5 La familia Plascencia Ramos

Para hablar de esta numerosa familia de músicos, cantores y danzantes, se elaboraron dos árboles genealógicos en los que se señalan de manera sucinta, las relaciones de parentesco que guardan estos dos grupos representativos de los Concheros que habitan en la zona conurbada de Guadalajara.

En este apartado se presenta una parte del árbol genealógico de la familia Plascencia Ramos, hijos del fundador del grupo de los Hermanos Plascencia. Uno de los elementos más importantes a destacar es el hecho de que dos antepasados comunes a esta familia fueron danzantes, el abuelo materno y su hijo, “Tata” Juan Plascencia Quintero”.



Fig.87. Danza de Conquista “Águila Negra” que es mencionada por don José Landeros (v. Fig. 3) y que señaló como una de las que acompañaban a la imagen en su Romería a Zapopan, en la imagen *ca.* 1930. A la izquierda aparece: Juan Ramos Medina (español) abuelo materno de los Plascencia Ramos. A la derecha: Ramón de la Torre (indígena). Foto cortesía de la familia Plascencia Ramos. Junio de 2016.



Fig. 88. Los Hermanos Plascencia Quintero posan junto al actor del cine mexicano Pedro Armendáriz. Foto sin fecha, hacia el final de la década de los años cincuenta. Cortesía de Fam. Plascencia Ramos.



Fig. 89. Fundación General de Conquista en Guadalajara, *ca.* 1960. De izq. a der.: Capitán Gral. Emeterio Plascencia, **Capitán Gral. Juan Plascencia**, Capitán Gral. Abundio Plascencia, Capitán Gral. Rosendo Plascencia, Capitana Gral. Celia Plascencia. Imagen de archivo cortesía de Fam. Plascencia Ramos.



Fig. 90. Imagen en el altar permanente de la familia Plascencia Ramos. Foto cortesía de Silvia Plascencia Ramos. Marzo de 2016.



Fig. 91. La familia Plascencia Ramos grabó éste CD en el que se relata la historia del grupo fundado por “Tata” Juan Plascencia. Foto de la autora. Mayo de 20 16.

En este apartado, se encuentran una breve semblanza de los Plascencia Ramos que pertenecen a este grupo-familia, y al final del mismo, una página que contiene un gráfico que muestra parte del árbol genealógico en el que se señalan aspectos de importancia para conocer más de cerca a la familia en relación con esta tradición danzaria en Jalisco.

Juan Plascencia Quintero, nació el 24 de junio de 1926 en Cuquío, Jalisco, y muere en Guadalajara, Jalisco el 4 de marzo de 2005, el día que celebraría la fiesta del Señor de la Conquista, imagen venerada por él a lo largo de su vida. Fue hijo de Julián Plascencia Americano y de María Quintero Alvarado.

Cuando Juan Plascencia Quintero era niño enfermó gravemente y sus padres, Julián Plascencia Americano y su madre María Quintero Alvarado se lo encomendaron a la Virgen de Zapopan, prometiéndole que si sobrevivía, juntos pagarían una manda: el niño danzaría en acción de gracias. Comenzó a bailar a los ocho años. Don José Reyes, capitán regidor segundo, entrevistado en diversas ocasiones, coincide con la narración de Silvia Plascencia Ramos al contar que la señorita Esperanza Castellanos Lambley,¹³⁸ para quien el padre de Juan Plascencia trabajaba, se mostró conmovida al verlo tan pequeño y ya ataviado como danzante, que le hacía donativos para que comprara sus atuendos y las cosas que necesitaría para seguir cumpliendo con su manda.

En 1936, le da nombre a su grupo, integrado por solo unos cuantos danzantes se llamaron “Concheros de Jalisco”. Con el paso del tiempo se hizo acreedor al reconocimiento de la comunidad danzaria, por su gran dedicación y es en este año que el General Natividad Reyna, de la Mesa de San Francisco del Rincón, Manuel Rodríguez Campos, de la Mesa de la Santa Cruz de los Milagros, el General Manuel Pineda Ortiz, de la Mesa de San Miguel en la entonces Ciudad de México, y la Mesa de la Santa Cruz de los Milagros, de Querétaro, y Florencio Osorio de la Mesa del Cristo Rey de Silao, Guanajuato, le firman su pergamino de Generalato en la Plaza de las Tres Culturas. El nombramiento fue: General de Danzas Juan Plascencia Quintero.

Fue consejero de cincuenta y siete grupos de danza bajo el lema de “Unión, Conformidad y Conquista” viajó por el país y en una visita que realizó a la Mesa del Señor General de la Conquista “San Miguel de Allende”, que se celebra desde hace más de 400 años, “Tata” Juan se trajo esa devoción al seno de su familia. Los trajes que elaboraba, hacían lucir más las evoluciones de sus compañeros de danza. Pronto, Juan Plascencia se convierte en un

¹³⁸ Entrevista realizada por la autora el 23 de abril de 2016 en el taller de José Reyes, en Huentitán el Bajo.

punto de convergencia entre dos tradiciones de danza, la que él mismo cultivaba y la que arropó cuando contrajo matrimonio con Leonor Ramos Romero la hija de uno de los personajes principales de la danza de Conquista “Águila Negra”.

El primer punto de interés en conocer y documentar de manera escrita la semblanza de esta familia, fue el de identificar y rastrear los orígenes del grupo como organización de danza, no como un estudio de parentesco. Sin embargo, al ir localizando los indicadores socioculturales se fue convirtiendo en un estudio de mayor interés al detectar otros elementos que identifican al grupo como los mejores fabricantes de atuendos de danza, lo que a la vez, les da libertad económica y de movimiento para desplazarse a cumplir con las danzadas de compromiso y las labores que requiere hacer Conquista, esto es pagar las visitas que se reciben. Lo que sí es el objetivo de un trabajo que seguirá a éste, es la elaboración de una biografía de don Juan Plascencia, para sus hijos, y las nuevas generaciones, un escrito que contenga imágenes y documentos relacionados con la vida de este célebre danzante en el ámbito conchero de Jalisco, al occidente de México.

En el fragmento de árbol genealógico que se incluye en este trabajo, el árbol da inicio con don Juan Ramos Medina, abuelo materno de dos de los principales *ego* que colaboraron concediendo entrevistas que permitieran contrastar datos y perspectivas del primer informante que fue don Rosendo Plascencia Quintero. De este modo, el narrador-personaje se convirtió en un narrador colectivo, y las entrevistas se fueron haciendo más exactas, hasta tener las piezas de un rompecabezas que permiten ver la historia de este grupo, desde la perspectiva del anfitrión que recibe en su fiesta en el lugar habitual a sus invitados: el altar de la familia, dedicado a la Virgen de Zapopan, a su padre, don Juan Plascencia, y a los santos y advocaciones que son objeto de devoción en la familia.

En la siguiente página se encuentra el árbol genealógico donde se localizan los familiares que proporcionaron datos, entrevistas, imágenes y una serie de elementos que condujeron a la realización de este trabajo, al registro de los aspectos del ritual de velación así como de las principales relaciones de parentesco, y actividades que serán documentadas con mayor detalle en otro apartado.

La familia Plascencia Ramos. Árbol genealógico

El árbol genealógico que se generó con base en los testimonios ofrecidos por elementos de tres generaciones de este grupo-familia, se presenta en un gráfico en el que se usan los símbolos convencionales o estándar de la antropología.

Los diagramas están basados en los modelos de Juan Aranzadi Martínez¹³⁹ quien señala que la utilidad de la descripción etnográfica tiene una aplicación sumamente provechosa al ofrecer las posibilidades de los registros que permitirán comparar la versión del testigo o ego, para elaborar después, un gráfico donde se localice rápidamente la ubicación del ego como punto de referencia en ese árbol familiar, la relación entre individuos, y aquellas que denominan alianzas entre grupos.

Los datos obtenidos a los largo de dos años con estas familias, permitieron observar conductas, imaginarios, se llegó a la posibilidad de hacer una comparación entre lo biológico *versus* lo socio-cultural.

Se aprecian así, en un sencillo gráfico, los lazos biológicos, los de padrinazgo, compadrazgo, los lazos de amistad ritualizada, así como la pertenencia metafórica a una nación, origen, e identidad.

Aranzadi Martínez, espera de su lector, que “los símbolos del metalenguaje técnico del parentesco, sean leídos o interpretados como símbolos de tipos de parientes cuyo correlato lingüístico o categorial, no se supone *a priori* en ninguna cultura [...]”¹⁴⁰ Se usan los términos en español, y el común denominador es familia.

Se incluyen en el árbol cuatro generaciones, y se separan el árbol de los Plascencia Ramos, de aquel de los Plascencia Quintero solo por motivos de extensión, para que no queden los datos tan comprimidos al extenderse en tiempo y generaciones.

Los datos de opinión sobre la práctica realizada, los datos arrojados, el desarrollo del análisis con base en el árbol y las conclusiones de éste, se ofrecen al término del punto 3.1 a manera de corolario, y se habla de ello además en las conclusiones generales.

¹³⁹ Juan Aranzadi Martínez, *Introducción histórica a la antropología del Parentesco*. Antropología social UNED. Editorial Universitaria Ramón Areces. Madrid. 2008.

¹⁴⁰ Op. cit. Pág. 129.

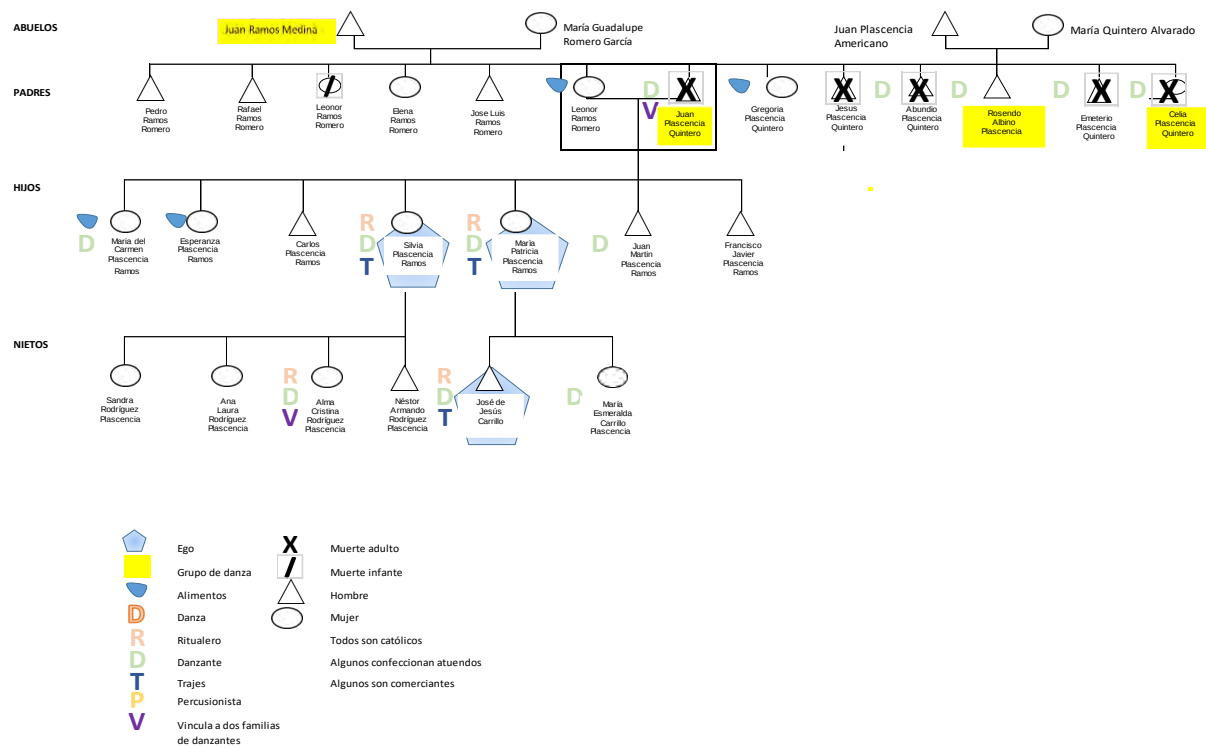


Fig. 92. Árbol genealógico de la familia Plascencia Ramos.

CAPÍTULO III. La producción de sentidos en la danza de Concheros

3.1 La danza (video) como texto: el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia

El grupo ritual Azteca de los Hermanos Plascencia abrió sus espacios de práctica y ensayos para obtener los materiales de fotografía y video que aquí se presentan. Don Rosendo A. Plascencia Quintero es el director de este grupo al que se integran miembros de la familia extendida pertenecientes a diversas generaciones y que funcionan como una red cerrada. En este sistema de afines, las entrevistas a personajes *Ego* de tres generaciones se realizaron con al menos cinco miembros de la organización familiar para contrastar la información obtenida. El personaje narrador del inicio, don Rosendo Plascencia se convirtió en un narrador colectivo: los Plascencia.

Al interior de las organizaciones concheras del país y de Jalisco, a los hijos de los generales se les conoce como capitanes herederos, pero con fines prácticos se designará a los descendientes por sus nombres, omitiendo nombramientos pero especificando su filiación materna para distinguir otros núcleos familiares vinculados al grupo.



Fig. 93. El Jefe Rosendo A. Plascencia Quintero. Foto y diseño de *Creare Graphics*.¹⁴¹

¹⁴¹ En la imagen anterior se muestra al jefe Rosendo Plascencia en el diseño de portada del DVD que contiene una reseña de las actividades que el grupo realizó durante el año para la Romería de 2015, fue producido por la

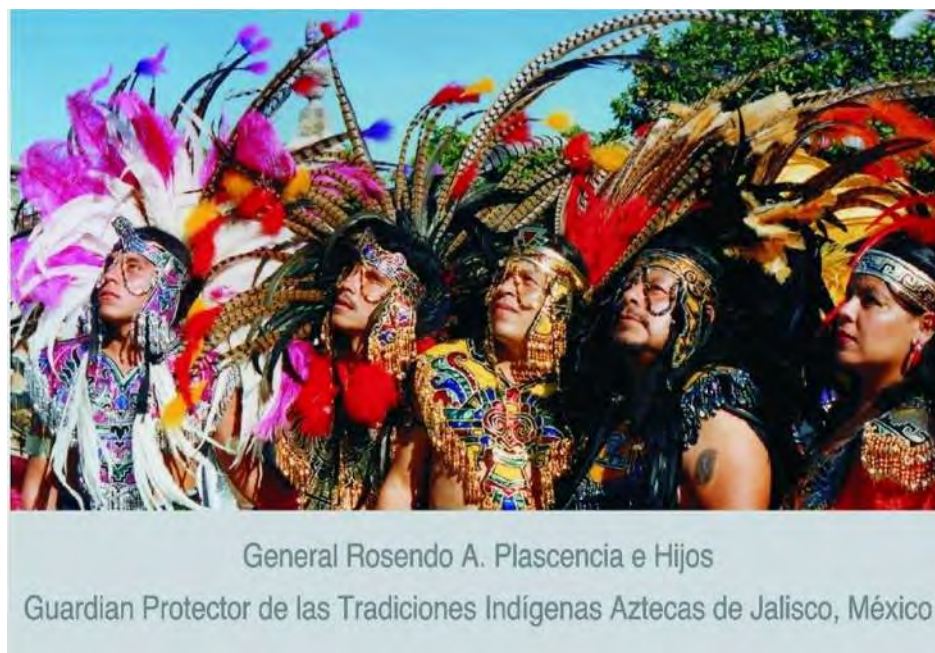


Fig. 94. De izquierda a derecha: Daniel Plascencia Delgado, Pablo Plascencia Delgado, Andrés Plascencia Delgado, el Jefe Rosendo A. Plascencia Quintero y Marisela Plascencia Delgado. Imagen sin fecha de captura, cortesía de la familia Plascencia Delgado, agosto de 2015.

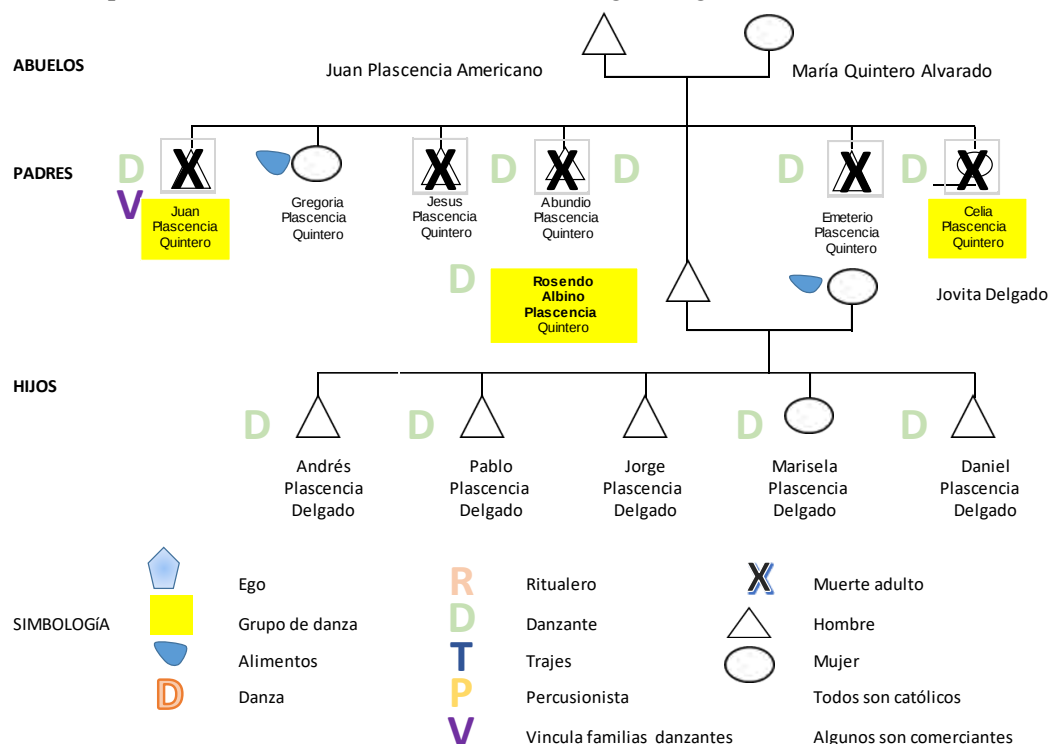


Fig. 95. Árbol genealógico de la familia Plascencia Delgado.

autora como muestra de gratitud a la agrupación, por las facilidades otorgadas para la realización de la grabación *in situ* de la representación de danza en los espacios de prácticas, el ensayo general, y durante la Romería de 2015.

En la siguiente tabla se pueden observar características de la danza devocional en contraste con la danza escénica en Jalisco. A partir de estos datos se podrían elaborar cuadrados semióticos con base en un sistema binario de opuestos, que arrojarían dos niveles de descripción considerando los contrastes socio-culturales y la visión que se tiene de los dos aspectos de la danza. De ese modo se vería cómo la esfera de actividad en que se desenvuelve la población definiría a los actantes.

Danza tradicional	Danza escénica en Guadalajara
No goza de un lugar prestigiado entre las artes escénicas por estar relacionada con un culto y dentro de la “informalidad”.	Está sujeta a los convencionalismos y/o las preferencias del público asistente. Está sujeta a programas, hay intermedio, y transcurre en espacios cerrados.
No se presenta en teatros. Su espacio escénico es la ciudad misma, los ámbitos públicos urbanos y rurales.	Los foros de la ciudad son el lugar de trabajo.
Cuenta con muy buenos ejecutantes, y hay virtuosos sin que necesariamente sean bailarines.	Escenifican representaciones con códigos de movimiento propios del bailarín formal. Conocen poco o nada acerca de la danza tradicional.
La regla es la improvisación.	Movimientos, secuencias, fraseos y coda son siempre los mismos.
La duración es indeterminada.	La duración siempre está controlada.
No hay un programa.	Los programas se formalizan determinando la duración del evento y lo que se va a interpretar, ya que se está sujeto a la presencia de tramoyistas y al contrato con el teatro.
Sigue un calendario festivo o religioso.	Se hacen temporadas y giras.
Los ejecutantes son músicos cantores y danzantes.	Se da la especialización y no siempre se recurre al uso de la música en vivo.
Códigos de enseñanza y representación que le son propios.	La enseñanza es programada de forma gradual e institucionalizada, sobre todo en el caso del ballet.
Es una forma de vida.	Es una forma <i>de ganarse</i> la vida.

Tabla 5. Principales oposiciones binarias en la danza devocional y la escénica en Jalisco.

Al estar inscrita en un programa de Doctorado en Arte y Cultura, la autora llegó a un punto donde tradición y academia se encuentran. Fue necesario construir el objeto de estudio

para después hacer registros. El objeto de análisis semio-antropológico se documentó en este estudio de caso: los Concheros marianos de Jalisco.

Después de hacer etnografía y trabajo de campo, el siguiente paso, fue elegir el objeto de análisis para documentar el performance, para registrar en una ficha técnica los elementos que integran el producto de creación artística que aquí se revisa. Este no es un ejercicio que podría generar un catálogo de danzas o de repertorio ya que en esta pieza así como en todos los sones de danza de Concheros, la improvisación es la constante. El ejercicio fue de reflexión, de interrogar a las imágenes, de comparar el trabajo desde el interior de este grupo-familia de danzantes en Jalisco.

Para llegar a documentar la danza de concheros fue necesario hacer trabajo de campo a largo plazo; y después de catalogar los géneros que conviven en la zona metropolitana de Guadalajara, se llegó a la selección de las Familias Plascencia como grupos representativos. Se eligió a este grupo familia entre los grupos y cuarteles de la ciudad.

El video que acompaña este trabajo muestra aspectos del ensayo general en las calles aledañas a la casa de los Plascencia Quintero y parte de la representación en la basílica de Zapopan. Se realizó sin escaleta por la espontaneidad del evento, y la danza del fuego es la que se ilustra.

Ficha técnica de la Danza del Fuego

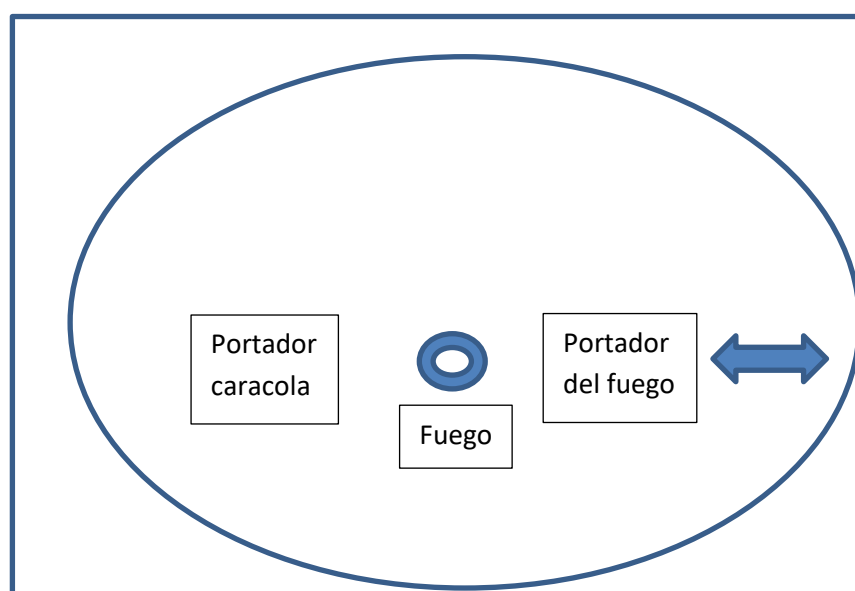


Fig. 95. Elementos que introducen la representación de danza.

Descriptores

Rectángulo	Espacio escénico, atrio.
Óvalo	Se forma por el público y los danzantes que se sientan alrededor
Anillo	El fuego, el centro y la constante en la danza.
Flecha	Indica las entradas y salidas de los ejecutantes

La representación del “Sacrificio” en el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia se lleva a cabo cuando se termina la actividad principal del grupo, ya que marca el “cierre del círculo de danza” y el final de las actividades. Los actos de esta representación se llevan a cabo antes de que el grupo se retire del lugar. Los integrantes del círculo de danza, donde participan niños, jóvenes, adultos, invitados especiales y adultos mayores, todo el grupo se sienta alrededor del sitio que ocupaba durante las danzas, por lo que pasan de ser ejecutantes a ser espectadores y se mezclan con el público que presencia el evento antes de asistir a misa, o bien al término de la misma.

Al conjunto de danzas que componen este acto, los participantes lo definen como “el cuadro plástico” y constituye un sello particular de este grupo-familia. Se ofrece al público como un espectáculo, ya que no forma parte del pago de mandas, es decir, de la danza devocional.

El evento completo consta de seis partes con una duración de dos horas o más, según el número de participantes. Las escenas que componen esta presentación son:

- 1) Danza conformada por niños, dirigida por Daniel Plascencia Quintero,
- 2) Danza de doncellas, creación de doña Celia Plascencia Quintero hermana menor de los Hermanos Plascencia Quintero. Se danzan sones que pertenecen al repertorio y la integran solo jovencitas y niñas. Cuando Celia Plascencia muere, se hizo cargo de ella su hija mayor, Lourdes Maestro Plascencia.
- 3) Danza de guerreros, en la que participan los principales danzantes e invitados.
- 4) Un combate cuerpo a cuerpo entre dos oponentes creado por “Tata” Juan Plascencia, al que él denominaba “la batalla” y que sigue representando don Rosendo Plascencia.

5) La danza del fuego, creación de Julián Emeterio Plascencia García, y

6) La escenificación del sacrificio de una doncella, *performance* que interpretan una o dos jovencitas y don Rosendo Plascencia.

En el diccionario de Greimas-Courtes (1990)¹⁴² se encuentra una definición relacionada con el *performance*, es decir que a éste se le considera como parte de la semiótica narrativa, siempre y cuando las acciones sean descritas en papel, esto es, las acciones físicas propiamente dichas, la narración de éstas, lo que permite reconocer “[...] los estereotipos de las actividades humanas, y construir los modelos tipológicos y sintagmáticos que las explican [...]”

El modelo de representación de los Plascencia no está “escrito”, en el sentido de haber sido pensado como una coreografía o un programa en el sentido formal de la danza escénica. Tampoco está constituido por un corpus de mitos, se trata de una serie de elementos constituidos por la proyección escénica, de una *recreación* y también de:

*[...] los mensajes y encomiendas que nos han dejado nuestros ancestros, para vivir, desempeñarnos como guerreros y doncellas, que continuemos con las tradiciones que no hay que dejar morir, porque somos herederos [...] según palabras del general Rosendo A. Plascencia Quintero.*¹⁴³

El actante es aquel que realiza o sufre un acto, despliega una serie de movimientos que ocupan el espacio sin dar lugar a la palabra y desarrolla los conceptos escénicos que el espectador interpretará como el discurso que ha sobrevivido al tiempo y que ahora le toca representar su parte para que esas leyendas sigan “vivas”. Este concepto de actante es más extenso que el *dramatis persona* de Propp, porque incluye:

*[...] seres humanos, objetos y conceptos. Además, el término personaje permanece ambiguo, por corresponder en parte, al concepto de actor, (en el que pueden realizarse un sincretismo de actantes) definido como la figura y/o el lugar vacío en el que se vierten las formas sintácticas y las formas semánticas [...]*¹⁴⁴

¹⁴² Greimas-Courtes. (1990). *Semiótica. Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje* (Vol. 10 Biblioteca Románica Hispánica). (E. Ballón Aguirre, & H. Campodónico Carrión, Edits.) Madrid, España: Gredos. pág. 24.

¹⁴³ Esta cita forma parte de una de la serie de entrevistas realizadas al jefe de familia en la casa de los Plascencia Quintero, realizadas de mayo de 2014 a junio de 2015 en trabajo de campo inédito de la autora.

¹⁴⁴ *Ibíd.* P.12.

Los danzantes son aquí, los actantes de la comunicación, de la narración, los actantes sintácticos, los funcionales, los actantes observadores y colectivos.

Los roles actanciales que desempeñan se van concatenando, cada sujeto-actante constituye un elemento dentro de la narración-representación de sucesos, historias, metáforas y mitos que son puestos en escena en el espacio del atrio, que desarrollan y dependen al mismo tiempo de la sintaxis narrativa. Hay algo que se cuenta. Los personajes danzantes-actores encarnan roles temáticos y recae en ellos dar forma a la estructura, la distribución y el orden de las partes importantes que componen esta narrativa, bien sea la de una historia que se repite porque es parte de un imaginario compartido de manera familiar y social, o bien porque dota de sentido a una compleja cosmovisión cultural, de identidad y pertenencia en un texto lleno de ideología y matices.

La danza es una exposición sin palabras, sin diálogos, donde todo se expresa con el cuerpo y los elementos que se portan en el desarrollo de la acción.

Descripción de la danza del Fuego



Fig. 96. Danza de guerreros, que presenta a los participantes de esta ocasión. El fuego ya ha sido introducido y está en el centro del espacio escénico. Foto de Edgar Martínez, Zapopan, octubre de 2015.

Coreografía: Julián Emeterio Plascencia García. Nieto de “Tata” Juan Plascencia Quintero, hijo de Emeterio Plascencia Quintero, creó esta pieza de danza en el 2001.

Elemento seleccionado: Se eligió este segmento porque no pertenece al repertorio que comparten los grupos de danza, ya que se trata de una pieza original, significativa por los elementos simbólicos que utiliza y evoca. Esta parte de la representación pertenece a un diseño que abarca un grupo de danzas: es el espectáculo que sigue a la participación de un colectivo que va construyendo lo que en danza escénica se denominaría “programa”. En este caso no lo hay. A cada integrante se le solicita “su danza” su “baile” (sic) que constituye su ofrenda personal. Cada danzante “firma” su interpretación al pedir a los percusionistas determinada pieza para acompañar sus movimientos.

En lo que el público presencia no hay un elemento rígido que implique un número determinado de evoluciones, trazos, figuras, secuencias o repeticiones, salidas de izquierda a derecha ni avances desde el fondo del escenario hacia el proscenio –la parte más próxima al público- ya que en este tipo de performance, se hace todo de una manera libre, lo único que rige es la improvisación. Ni siquiera hay un espacio escénico delimitado como en un teatro, aquí el invitado o participante sale de entre la gente y vuelve a diluir su presencia entre la audiencia al concluir su intervención.

Cada protagonista invita al lector de este texto a abrir la mirada a los aspectos creativos que el ejecutante presenta. El lector construirá e interpretará la obra según los saberes previos que posee, para presenciar un evento de arte efímero por su propia naturaleza. Comparte esto último con la danza escénica, sin embargo, en la danza de tradición no existen reglas. El trabajo de un danzante puede durar cinco minutos, o veinte. Es aquí donde el que dirige, es aquel que “ofrenda” su baile a la Zapopana en esta ocasión; la orquesta es el cuerpo y los solistas pueden ser los pies, o las manos que acarician el fuego. Cada compadrito ofrece una breve danza a manera de presentación y después interactúa con el fuego.

Se ofrecen la danza y un autosacrificio sin sangre, sin embargo sí hay un acto de ofrenda corporal con la exposición de una parte del cuerpo al contacto directo con el fuego. La danza azteca tiene aquí, una estética propia y es un ejercicio que replantea centrar la atención en un evento único, siempre diferente, ya que en cada ocasión los intérpretes serán distintos, añadirán los propios talentos, posibilidades de expresión y destrezas que los atributos corporales o la riqueza de recursos del danzante le permitan realizar.

Dotación instrumental: Gran percusión, membranófonos verticales, el sonido de una caracola que preside el saludo y presentación del fuego a los cuatro puntos cardinales, arriba y abajo. Algunos miembros de la audiencia acompañan con sonajas, se escucha una intervención aleatoria de aerófonos y una voz que canta en lengua náhuatl desde el público, acompaña una parte de la representación.

En off: Percusión. Sonidos que se pueden asociar al México antiguo.

Tipo de foro: Abierto, al aire libre. Como arena, sin gradería. De conservar la cruz atrial de los templos franciscanos esto lo convertiría en un espacio para la catequesis o la prédica al aire libre a la usanza de la época virreinal. Se tiene aquí, al atrio como foro, donde el suelo es lo que une todo.

Iluminación: Luz natural, la que el clima permite.

La narrativa: Es explicativa, descriptiva, expositiva, épica, gloriosa, es alegoría, por los elementos sincréticos que contiene: ficción, y mito. Se mezclan realidad e imaginación con tintes de lo que podría llegar a convertirse en una leyenda urbana. Los atuendos y otros elementos como el uso de caracolas y la percusión que acompaña los movimientos ceremoniales de aquellos que presentan el fuego, remiten por iconicidad al México antiguo, pero el contenido es contemporáneo. En este texto visual, de música, ritmos, pulso y movimientos, el creador desea que los participantes y espectadores se lleven en la memoria el recuerdo de los Hermanos Plascencia Quintero, de su danza.

Tipo de trabajo: Se trata de una danza creada a partir de una vivencia, es el resultado de una experiencia familiar. El texto coreográfico es un trabajo realizado con conocimiento intuitivo sumado a las destrezas que le han dejado al autor, el trabajo previo y la inspiración. La intención manifiesta por él es la de rendir homenaje a los familiares que han fallecido, entre ellos, Emeterio Plascencia Quintero, su padre, y a los pioneros de la danza ritual azteca en Guadalajara, a los que solo sobrevive don Rosendo Plascencia Quintero.

Fecha de creación: Este trabajo se estructuró hace ya dieciséis años. En las primeras representaciones de esta danza, Julián Plascencia relata que cuando hizo las primeras representaciones, invitó a participar en ella a sus primos: un hijo de cada uno de los hermanos que ya habían fallecido. Actualmente, la interpretación de la danza ha cambiado ya que la “danza de guerreros” que precede a esta parte de la interpretación, permite integrarse a aquellos que deseen participar, ya sean familiares, amigos o invitados especiales como es el caso de la

representación que se grabó en la basílica de Zapopan en la que participó el músico y danzante Abraham Endoqui, de la CDMX.

Presentación: Entran al escenario dos varones, uno porta una caracola que hace sonar, el segundo participante, lleva un recipiente con el fuego.

Kinésica: Proyectan claves no verbales, caminar lento, rostro sin expresión. El cuerpo expresa solemnidad con movimientos lentos que tienen un valor comunicativo ya sea que tenga éste intención de comunicar o no. La mirada va hacia un punto no determinado, fijo, al frente.

Número de integrantes: Después de que los que presentan el fuego se retiran, dejándolo al centro, el trabajo se convierte en grupal, una danza de guerreros que luego da paso a una serie de solistas. En la presentación del grupo en la basílica, también participa el creador de la danza. Ofrece algo hacia donde se encuentra la imagen de la Virgen de Zapopan. La constitución de los personajes: ellos cumplen con una gestualidad determinada, “el guerrero” “el que sacrifica” “el que ofrece” hay una gestualidad determinada y ésta tiene relación con lo sagrado. Se comparten aquí rasgos semánticos. En otros participantes es más claro el ofrecimiento o saludo hacia los cuatro puntos cardinales porque al permanecer de rodillas, tienen que girar sobre su eje para al fin elevar una o las dos manos. El número de participantes varía según la ocasión y lugar. Como se puede observar en los videos del ensayo general y de la basílica de Zapopan, con una diferencia de dos semanas entre ellos, la participación depende de la disponibilidad de elementos, ya que al no ser bailarines contratados no están sujetos a horarios ni a un número determinado de ensayos.

Los atuendos: Son una muestra de la amplísima variedad de expresiones y posibilidades de la creatividad y la personalidad de cada individuo; en ellos vemos reflejados de una manera plástica los elementos que conforman un verdadero *alter ego*, la representación de los mitos personales, relacionados con una estética que crea atuendos más bellos que los que se pueden reproducir en los programas de danza “folklórica” que los trabajos de los coreógrafos, ya sean populares o de formación académica se apresuran a llamar “prehispánicos”. El maquillaje facial, los tatuajes y la pintura corporal también se hacen presentes, para enfatizar un rasgo, una mirada, una expresión.

Utilería o atrezzo: No hay. Los elementos que se utilizan son *macahuitl*, -réplicas de bastos-objetos contundentes, y *bastones de mando* con los que se reconocen entre sí, adornados con trabajos de arte plumaria contemporáneo.

De los movimientos: Se encuentran los desplazamientos, el ofrecimiento del fuego a los cuatro puntos cardinales, o el ofrecimiento simbólico hacia el interior del templo, el altar donde se encuentra la imagen de la Zapopana. La mirada acompaña al gesto que mira hacia lo alto, el contenedor del fuego se eleva, el fuego se eleva de la tierra al cielo. Los puntos focales: posición de rodillas, las manos que van al fuego, rostros impasibles, concentrados. La atención dramática se centra en la ofrenda corporal al exponer la parte interior de los muslos, o la parte posterior de las rodillas, donde la piel es más delgada. El cuerpo es la ofrenda, se entrega. El movimiento es observado desde diversas perspectivas, de cerca por los danzantes y el público, de lejos por los frailes.

Espacios: real y liminal: Es aquí donde los espacios se mezclan, donde se puede ser y expresar a través de la corporalidad aquello que el danzante admira, teme, aquello que le protege o le da atributos que solamente lo divino puede conferirle.

Isotopías: Valores, fidelidad, respeto, presencia-permanencia, amor filial, incondicional. Se da la recurrencia de tiempos de pasado en este texto narrativo. Los que ya no están físicamente, pero sí “en espíritu”. Gratitud. Fortaleza: enfrentar el fuego, las pruebas de la vida.

Iconicidad: En el atuendo, en las ofrendas corporales, en el círculo de danza a la manera del México antiguo. El espacio de representación, históricamente es el mismo desde donde se planeó y llevó a cabo el proceso de evangelización en Jalisco; las comunidades de franciscanos. El atrio de la basílica de Zapopan continua siendo espacio de representación. Esto es semejante al hecho de ir a bailar a los sitios arqueológicos por parte de otros géneros y agrupaciones.

El fuego: Como protagonista, elemento y símbolo. Esta coreografía, más que un despliegue de habilidades y destrezas, requiere tolerancia corporal, disciplina, concentración para poder manejar el fuego sin retirarse, sin soltarlo al distribuir en el espacio escénico las esferas de fuego que representan a cada uno de los fundadores, que son padres, tíos, o abuelos

de muchos de los participantes, y que se considera se hacen presentes a través del mismo, extinguiible y eterno al mismo tiempo. El fuego pierde su carácter natural para convertirse en un acontecimiento cultural, en un acontecimiento portador de un sentido semántico, donde se le atribuyen valores mágico-religiosos. Las esferas de fuego son aquellos que ya se fueron, pero que están todavía presentes en la danza, en los cantos, en las velaciones, en los aniversarios luctuosos a donde se les llevan ofrendas materiales y espirituales: luces, copal, frutos, agua, dulces, fuego, canto y danza. Es en esta danza donde los antepasados se reúnen con ellos y seguirán haciéndolo con las siguientes generaciones cada vez que la danza se presente frente a propios y extraños.

Análisis del movimiento: Transcribir es recrear. La danza del fuego de Julián Plascencia hace que el silencio y el espacio abran la expectativa. La separación y distinción de los elementos que la componen es un trabajo que tomará más tiempo llegar a conocer los principios y elementos, el análisis de la metanarrativa, análisis cuantitativo y cualitativo que por ahora el tiempo que se requiere para ello hace que se trate en un primer término, de un trabajo puramente descriptivo, ya que la representación nunca es igual, así que no se puede hablar de “la danza” como algo ya establecido en movimiento, desplazamientos y duración. No aparece aquí el concepto de *pieza* entre los ejecutantes.

Desarrollo: Cada participante ofrece una danza y después el autosacrificio con el fuego.

Momentos clave: Ofrenda de danza previa al diálogo silencioso con el fuego, la interacción con el fuego, así como el homenaje al recuerdo de los antepasados, reales y colectivos.

Objeto de deseo: La audiencia

Objeto modal: La danza, el fuego acompaña.

Sujeto del deseo: El danzante, aquel que representa a otros, a sí mismo, a los danzantes de la familia, a aquel que tiene alma de guerrero.

Connotación de la imagen: Cada espectador interpretará de diversas maneras la misma imagen. Los danzantes que en un primer momento eran intérpretes, se sientan alrededor del espacio escénico. Cumplen en este momento el rol de destinatarios.

Objetivo de la comunicación: El grupo, el público.

Partes del cuerpo que entran como protagonistas: El cuerpo que danza, después, las manos, la parte interna de los muslos, o la planta de los pies.

Coda: Es el último movimiento de una sección, aquello que cierra, que lleva el movimiento hacia su fin, es donde el ejecutante se despide.

Las imágenes

La danza se interpreta siempre orientada hacia donde esté la imagen de la Zapopana, ya que siempre ocupa el lugar principal bien sea que se dirijan hacia ella desde el atrio, o en el ensayo general que se realiza los días anteriores a la Romería, y siempre está en el lugar principal la imagen del altar de la familia Plascencia Quintero. Uno de los segmentos de video que acompaña este trabajo, es parte del ensayo general y en éste se aprecian pequeños cambios en la interpretación y cómo algunos intérpretes se persignan frente a la Zapopana.



Fig. 97. El orden de aparición de los ejecutantes cambió en la presentación en la Romería. El participante deja a un lado su escudo y bastón de mando, para presentarse ante el fuego.



Fig. 98. Auto sacrificio corporal, parte interna del muslo.



Fig. 99. Danza frente al fuego.



Fig. 100. Auto sacrificio corporal.



Fig. 101. Julián Plascencia García, creador de esta danza, presenta una ofrenda dirigiéndose hacia el altar en el interior.



Fig. 102. Deja su bastón de mando, comienza a encender las esferas.



Fig. 103. Colocación de las esferas de fuego una a una en dirección al altar, hasta ofrecer cuatro.



Fig. 104. Una vez colocadas las cuatro bolas de fuego votivas, danza un poco frente a ellas y se retira.



Fig. 105. Daniel Plascencia Quintero, hace un saludo hacia los cuatro puntos cardinales con el contenedor del fuego.



Fig. 106. Realiza su improvisación de danza.



Fig. 107. Ofrenda corporal. Atrás del ejecutante se aprecia el fuego de las cuatro esferas extinguiéndose.



Fig. 108. Recreación de una escena del México antiguo según la perspectiva del jefe Rosendo Plascencia Quintero. En esta ocasión participa Fernanda Plascencia.



Fig. 109. Recorrido de los participantes por el espacio escénico.



Fig. 110. La jovencita realiza una serie de giros sobre su eje y cae desmayada en brazos del oficiante.



Fig. 111. El oficiante se dispone a realizar el sacrificio.



Fig. 112. Inclínación sobre la doncella para sacarle el corazón.



Fig. 113. Una vez sacrificada la doncella, el sacerdote danza cargando el cuerpo de la joven. Fin de la representación del Sacrificio.

En teatro, a esta escena se le conoce como una versión libre adaptada, y la temática que el jefe Plascencia ofrece, es la ofrenda de corazones al sol para que la vida continúe, o la idea que él tiene de esta temática y desea expresar para su audiencia. Don Rosendo no ofrece datos acerca de lo que representa ni de la idea original. Solo dejó saber por medio de la entrevista, la responsabilidad que recae en él, al considerarse “guardián protector de las tradiciones indígenas aztecas de Jalisco” v. la fig. 94 como lo señala el pie de foto de una postal obsequiada a la autora en agosto de 2015.

Esta participación marca el final de las actividades del día, después de la escenificación de esta danza, el grupo se reúne de nueva cuenta para realizar el saludo a los cuatro puntos cardinales y retirarse del atrio.

3.2 El relato histórico (prehispánico).



Fig. 114. Imagen que recrea a un guerrero del México antiguo.

En el apartado anterior se ha descrito la creación de la danza del fuego, idea original de un danzante joven, hijo y sobrino de danzantes de tradición, que pertenece al grupo-familia de los Plascencia. No solo este producto que involucra ciertas ideas populares acerca de ese “México antiguo” resulta ser un concepto elusivo y de difícil abordaje, si hablamos de hechos históricos al interior de una cultura determinada.

Tenemos en las danzas aztecas del occidente de México, una relación de ambivalencia entre la historia, ese mundo-México prehispánico y el México actual. Se plantea en estas danzas, una aparente continuidad, desde lo mesoamericano hasta nuestros días, sin rupturas, con una línea histórica que se ha conservado en la clandestinidad, a la que la tradición oral garantiza el secreto y el paso del conocimiento de labio a oído.

Entra aquí en juego el término de movimientos nativistas que acuñó Ralph Linton (1943) en un artículo del mismo nombre. Linton, quien según el diccionario de antropología

de Thomas Barfield “procuraba generar una serie de tipos ideales para comprender los movimientos culturales y religiosos que surgían en situaciones de “contacto cultural”, definió los movimientos nativistas “como cualquier intento consciente y organizado por parte de los miembros de una sociedad, por revivir o perpetuar aspectos selectos de su cultura”¹⁴⁵.

La continuidad es forzada por los relatos y tradiciones que hablan de un ocultamiento para poder sobrevivir, y en los que se pasan por alto los aspectos históricos de la colonia, el virreinato, el mestizaje, y las épocas históricas marcadas como el porfiriato, la revolución, y que muchas veces el portador de esta tradición es ajeno esa visión segmentada de la que elige la parte “gloriosa”.

Como señala Eric Hobsbawm al referirse a la invención de la tradición, “en todos estos casos (se refería a la movilidad universitaria entre estudiantes) “la novedad no es menos nueva por el hecho de haber sido capaz de disfrazarse fácilmente de antigüedad [...] más interesante es el uso de antiguos materiales para construir tradiciones inventadas de género nuevo, para propósitos nuevos”¹⁴⁶. El autor señala que incluso la continuidad histórica tuvo que ser “inventada”¹⁴⁷.

Al interior de la tradición oral, los relatos que han llegado hasta nuestros días se consideran como verdades, ya que si bien algunas de estas narraciones están descritas en los códices, muchas veces se toman como hechos, sin que se consideren como lo que en realidad son, mitos de fundación, y que en el caso de la tradición conchera en Jalisco se consideran como una herencia de identidad cultural, que le otorga sentido de referencia y sentido de pertenencia.

En el caso de México, se habla de “lo prehispánico” de manera un tanto genérica por parte del aparato de Estado; es Enrique Florescano quien señala que “la arqueología, la pintura, la música y la danza convirtieron el pasado indígena en el centro inspirador de sus actividades”.¹⁴⁸ El autor señala que el arte se volvió hacia las manifestaciones nacionales y los motivos propios, entre ellos los “rostros indígenas” que se convirtieron en “rasgos emblemáticos” de una nacionalidad mexicana.

¹⁴⁵ Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología*. Siglo XXI Editores. México. 2000. P.366.

¹⁴⁶ Eric Hobsbawm, y Terence Ranger, *La invención de la tradición*. Editorial Crítica. Barcelona. 2012 pág. 12.

¹⁴⁷ *Ibíd.* P.13.

¹⁴⁸ Enrique Florescano, *Memoria Indígena*, Editorial Taurus, Pensamiento México. 2000. P.289.

El lenguaje escrito, no fue el más difundido, por lo que el estudio e interpretación de los códices, en el caso de la escritura conservada, se convirtió en un territorio de estudiosos y especialistas. Se tiene así, una línea del tiempo casi inamovible, que los programas destinados a la “recuperación” de esa esencia han dado productos en todos los campos del arte, desde las iniciativas del aparato de Estado que se enfocaron a crear un espíritu nacionalista, abarcante en extensión, pero de poca profundidad, en el sentido de que se instituyó lo “nacional” identificándolo con elementos sígnicos solo de lo azteca.

Lo histórico se presenta como un texto con calidad de completo, y el pasado indígena por lo tanto, es digno de honor y alabanza, un modelo a seguir. En el caso de los Concheros con atuendos que remiten al altiplano central, cabría suponer que se da esta confusión de lo azteca con lo nacional. Si se diera una identificación con las etnias de Jalisco, los atuendos serían completamente distintos y el discurso también.

Se da de manera paralela, una fusión de tiempos, un traslape de imágenes e intertextos donde es difícil decidir entre cuál es el texto receptor que otorga un nuevo sentido en su recepción.

En los sones de corte de danza que se presentan en un círculo, también remiten a este paso-continuo; se encuentran: nombres en lengua náhuatl, los danzantes cambian sus nombres por el de un personaje que preste cuerpo y presencia a un mito personal, a un héroe, o bien, se eligen nombres por los que son conocidos en el medio danzario.

Hay un gran número de danzas entre las que algunos intérpretes eligen la propia, y cuando se les pide interpretar algo o dirigir una, se les hace una reverencia, se les dice “Él es Dios” y se solicita “su danza”, la cual será dirigida por él o ella, e interpretada de manera simultánea por todo el círculo.

Se hace aquí una breve semblanza de los sones más conocidos, ya que solo la transcripción de los mismos, así como el desarrollo de este tema sería objeto de otro trabajo.

La Guadalupana (con concha).	Paloma
El águila	Danza del Colibrí (José Reyes).
<i>Ehecatl</i>	El Guadalajara (Rosendo Plascencia).
<i>El Xipe</i>	Paso de camino
Danza del Sol	<i>Tochtli</i> (el conejo).
El “permiso conchero”	El sapo

<i>Mazatl</i>	El cazador
Apache	<i>Tonatiuh</i> (el Sol)
El sembrador	El caracol
<i>Tonantzin</i> (el Guadalupano).	Conchero viejo
San Miguel	La conquista
El caracol	Caballo loco
Los cascabeles	La Cruz
Borrachito	Guajolote
El fuego	El columpio
<i>Tezcatlipoca</i>	Los changuitos
Guanajuato	<i>Tezcatlipoca rojo</i>
<i>Xóchitl</i>	El Chuequito

Tabla 6. Repertorio más común de sones aztecas y concheros.

Los nombres que se eligen, tienen que ver con una personalidad distinta que se tiene en el círculo de danza. Hay ceremonias especiales de “siembra de nombre” y se considera que el portador debe trabajar para desarrollar las cualidades del nombre que eligió.

En el caso de los sones de corte de danza, los nombres tienen que ver con características que el danzante desea cultivar. Un ejemplo, se da en la danza de *Tochtli*, el conejo, y éste puede desarrollar peculiaridades o propiedades según se trate de un animal o de un elemento como la tierra, el viento, o el fuego. Las danzas mimetizan los movimientos asociados al nombre, por lo que si se toma como protector a un elemento, éste le impregnará de eso que desea.

Se advierten elementos de magia mimética, integrados a la ejecución de una danza.

El clero poco sabe de éstas prácticas, o bien prefieren guardar discreción. Observan de lejos las representaciones, pero en todo el tiempo que la autora ha estado en contacto con grupos de danzantes nunca se acercaron, ni a los grupos ni a los ejecutantes para conocer un poco más acerca de las costumbres o hábitos de los danzantes.

El atuendo de los danzantes concheros



Fig. 115. La prestigiada fotógrafa y danzante Alicia Aguilar con un Guerrero Águila. Se observan en el recuadro inferior derecho, un *chimalli*, o escudo y una concha (sincretismo). Foto cortesía de Alicia Aguilar. Imagen de su muro de Facebook. 2016.



Fig. 116. La jefa Rosita Maya, asistente a la velación del General “Tata” Juan Plascencia, año con año. Foto cortesía de Paty Plascencia, 2016.



Fig. 117. Escudo trabajado en arte plumaria. Foto del muro de Fb. “Copillis y atuendos” casa comercial.

En relación con el arte plumaria, se da entre los danzantes un trabajo continuo con plumas de aves, muchas veces éstas son importadas de otros lugares donde se tiene el control de la producción y comercialización de este importante elemento en los atuendos concheros.

Las familias Plascencia son reconocidas por su trabajo de diseño y la calidad de los atuendos. El tipo de trabajo que se aprecia en la imagen anterior, es de una calidad que parecería heredada de los mismos *amantecas* del México antiguo.

Las plumas de los principiantes, son de guajolote blanco. A medida que se avanza en habilidades y destrezas, las plumas se van ganando por grados. El guajolote blanco simboliza la humildad de aquel que apenas comienza, por lo que los danzantes de los rangos más altos son aquellos que ostentan los atuendos más bellos y costosos. En una “danzada” se pueden apreciar tocados con plumas de faisán, de guacamaya, de gallo japonés, o de águila. Los Concheros más conservadores usan un faldellín y las tradicionales plumas de avestruz para complementar su atuendo.



Fig. 118. Integrantes del Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia. Foto cortesía de don Rosendo Plascencia. 2016

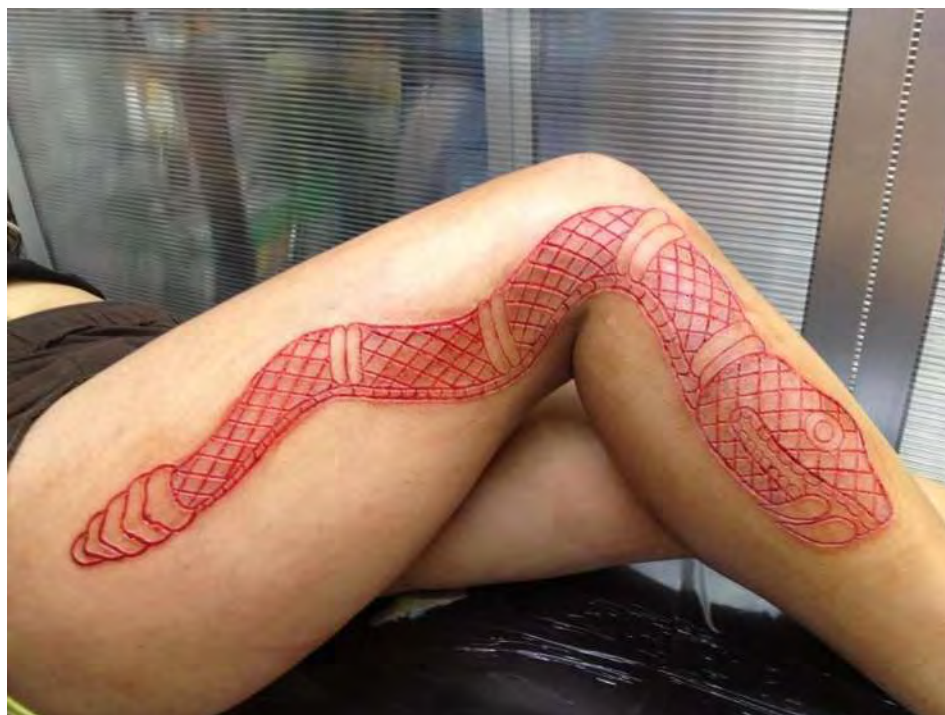


Fig. 119. Proceso de escarificación, compartido en el muro de Facebook. Foto de archivo. 2017.

Al interior de los grupos se pueden apreciar tatuajes, maquillaje corporal o como en este caso, una escarificación con un motivo zoomorfo. Los tatuajes son populares, sin embargo, la creatividad en movimiento constante de los intérpretes hace que opten por el maquillaje corporal y se haga un diseño diferente en cada ocasión. También se encuentran el uso de expansores para el lóbulo de la oreja, y accesorios conocidos como bezotes, cuando se incorpora en el atuendo del danzante la imagen del dios Tláloc.

En el caso del maquillaje facial, éste se usa para acentuar un rasgo, o una mirada, y es diferente al uso de los cosméticos convencionales. Para ello se usa el blanco mimo, o pigmentos resistentes al calor y al sudor. Los varones también lo llevan. También está presente el uso de pigmentos en presentación en polvo, lo que facilita la aplicación en el empeine, los muslos, o los brazos. Los varones gustan de llevar el cabello largo.



Fig. 120. Rockero Vigo. Imagen de Facebook. 2016. Ofrenda de día de muertos. Vigo trae un dije con el glifo de la palabra, pero su aspecto parece inclinarse por una fusión de corte “industrial” por el uso de la cadena a la cintura y el uso de estoperoles. El copilli tiene un cráneo zoomorfo.



Fig. 121. Miquiztli Mictlán Hernández. Foto de su muro de Facebook. 2016.

Este atuendo incorpora el uso de cuero, sartales que tienen la función de pequeña percusión, o percusión en acción de danza aunque los lleve a la cintura. Forman parte del atavío unas cabezas pequeñas de cocodrilos. Otros danzantes llevan cráneos naturales, o de utilería en el caso de las mujeres. Al fondo de la imagen se encuentra un crucifijo, lo que nos habla de elementos de sincretismo presentes como una constante.



Fig. 122. Miquiztli Mictlán Hernández. Foto de su muro de Facebook. 2016.

En estos atuendos hay plumas de guacamaya, de águila de faisán, y en el de la derecha se incorpora el elemento de la máscara, que bien podría ser el dios *Xólotl*. En el escudo está implantado el cráneo que podría ser el de un perro, dada la importancia del simbolismo del

perro entre los mexicas. En el atuendo de la izquierda destaca el uso de pigmento corporal, con el dibujo de un corte transversal de caracola



Fig. 123. Vista general de cuatro círculos concéntricos de danza del Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia. Foto de la autora.

Los diversos atuendos que se encuentran en la danza de Concheros están saturados de remisiones intertextuales.

En el cajón de “lo prehispánico” se colectan y reproducen proyecciones de ese imaginario colectivo en el que se hace referencia a lo que los portadores de esta tradición manifiestan al asumirse como “guerreros” (sic). En las imágenes seleccionadas y que aquí se muestran, el portador representa un texto. Estas imágenes concatenadas configuran un discurso. Los atuendos cambian cada año, como si se mudara de piel. ¿Metáfora?, ¿mimesis?

El atuendo lleno de brillo, de fosforescencias, de estridencias de color y arte plumaria, es el traje escénico que desde las ciencias “psi” se advierte como una manifestación histeroide, por los aspectos de estar “a cuadro”. La histeria en psicoanálisis se describe como una neurosis caracterizada por cuadros clínicos diversos. “Su originalidad reside en el hecho de que los conflictos psíquicos inconscientes se expresan en ella de manera teatral y en forma de simbolizaciones. En la histeria de conversión se expresan a través del cuerpo, representaciones sexuales reprimidas”¹⁴⁹.

La insistencia de los frailes en pedir atuendos con más “recato” remite al hecho de que la orden tiene voto de castidad, por lo que debe ser impactante para ellos ver tanta piel al descubierto, y con mayor grado de dificultad si el portador también tiene un hermoso físico.

“Tata” Juan Plascencia llamaba a estos atuendos “trajes de luces” que según él distraían la atención del significado de la danza. Sus hijas, su nieto José Kuautleko, y otros miembros de la familia se dedican a la confección de los vistosos atuendos que cada año estrenan los danzantes, y gozan de una fama bien ganada por la originalidad.



Fig. 124. Paty Plascencia Ramos, Alicia Aguilar, y Silvia Plascencia Ramos. Portando atuendos de estreno. Paty y su hijo, José Kuautleko Carrillo Plascencia y Silvia Plascencia se especializan en la confección de trajes y accesorios de danza.

¹⁴⁹ Élisabeth Roudinesco y Michel Plon, *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires. 2008.



Fig. 125. José Kuautleko Carrillo Plascencia, Paty Plascencia, Esmeralda Carrillo Plascencia y su hija Camila Nicole Gutiérrez Carrillo. Fotos cortesía de José Kuautleko Carrillo Plascencia. Octubre de 2017.

El arte plumaria que se aprecia en estas imágenes, contiene:

(José) Plumas de faisán dorado, naturales y pintadas, plumas de cola de gallo que se juntan con la cabellera. Paty Plascencia trae plumas de faisán dorado naturales, las de color azul y verde están teñidas, al frente solo plumas de guacamaya. Todos traen en brazos y muñecas, plumas de pecho de gallo.

Esmeralda Carrillo Plascencia (abajo-izq.) lleva faisán dorado natural, pluma de gallo pintada en azul y una coronita en el tocado de pluma de perico.

El tocado de la niña, está elaborado con plumas de gallo en color azul y rosa.

3.3 El relato mítico-religioso: la Virgen de Zapopan



Fig. 126. Basílica de Nuestra Señora de Zapopan. Provincia Franciscana de los Santos Francisco y Santiago. Toma desde la Plaza de las Américas “Juan Pablo II” Cabecera Municipal, Zapopan, Jalisco. Foto de Cristian Martínez Martínez. Enero de 2017.

El atrio de la basílica de Zapopan, como muchos espacios franciscanos, y otros pertenecientes a las órdenes mendicantes fueron pensados y construidos como “capillas abiertas” para la realización del culto; se distinguían por la conocida cruz atrial, junto a la que se llevaba a cabo la prédica de los oficianes.

En los conventos franciscanos de Jalisco ya solo se conservan las cruces de Sayula, Huentitán El Bajo y la del templo de San Sebastián de Analco. Sobre las cruces atriales, el arqueólogo Juan Jorge Pérez Jiménez¹⁵⁰ de la dirección General de Salvamentos (DGS) del INAH señala:

[...] Las cruces estaban en el centro del atrio, en eje paralelo a la nave de la iglesia y eran un elemento importante porque al estar en un espacio abierto, sirvieron para la

¹⁵⁰ Entrevista que apareció en <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/831476.html>

evangelización. La reutilización de espacios abiertos consistió en la ejecución de rituales religiosos para que la comunidad estuviera presente [...]”

En la basílica de Zapopan en constante remodelación, ahora se utiliza el atrio para los días de “danzada obligatoria”, la presentación de banderas de los cuarteles de danza, se lleva a cabo durante “la hora santa” y otras actividades del culto que se contemplan en el calendario de actividades de los cuarteles de danza, a realizar puntualmente el día 18 de cada mes.

La comunidad franciscana hace una procesión con la imagen de la virgen alrededor del atrio a las cinco de la tarde; se suspende la danza para continuarla una vez que la imagen regresa al recinto custodiada por la guardia de honor, las cofradías, las asociaciones católicas, y los frailes; se danza a lo largo de la tarde, ya que los once tipos de danza devocional católica que hay en la ciudad acuden ese día a “danzarle a la chaparrita para que no esté sola” y para realizar el pago de sus mandas o promesas. Las actividades concluyen con la quema de un castillo, la presencia de una banda de alientos y pirotecnia.

En el caso del grupo ritual azteca de los Hermanos Plascencia el espacio es de las dimensiones idóneas, ya que el contingente puede llegar a integrar a más de cien danzantes solo en el cuerpo de danza, y al menos seis percusionistas se reparten la actividad cuando las jornadas son largas, como sucede en las romerías y el pago de mandas del día 13 de octubre. Los frailes limitan el número de tambores para que no interfieran con las actividades del culto en el interior. El número de participantes y de grupos de danzantes es variable debido a que si el día 18 coincide con el fin de semana se da una mayor asistencia por ser días de descanso.

El convento, atrio y basílica contenidos en una misma edificación sirven como sede a una de las advocaciones marianas con mayor arraigo en Jalisco en general, y en la zona metropolitana de Guadalajara en particular.

El origen de la imagen de la Virgen de Zapopan, se remonta al año de 1530, cuando es traída desde Pátzcuaro por Fray Antonio de Segovia. Está hecha de pasta de caña de maíz, y mide 34 centímetros de pies a cabeza. En la fotografía que se muestra a continuación la “historia de la imagen” es representada por la comunidad franciscana en un gráfico que resume una *versión* que abarca del año de 1541 hasta el 2009.



Fig. 127. “La Virgen de Zapopan a través de la historia”. Se cita como Fuente: Salvador Sepúlveda Contreras, Guardián y Rector de la Virgen de Zapopan (sic).

La guerra del Mixtón es un hecho histórico del que se tienen registros, y con base en la reciente línea de investigación denominada “arqueología del campo de batalla” se propone la aplicación de las técnicas arqueológicas en los campos donde se llevaron a cabo enfrentamientos bélicos, pero se busca según la arqueóloga Angélica María Medrano Enríquez¹⁵¹, localizar los enterramientos de personas muertas en los campos de combate militar.

¹⁵¹ Angélica María Medrano Enríquez, “En busca de los muertos en el campo de batalla: La Guerra del Mixtón (1540-41): La aplicación de las técnicas arqueológicas”: en Estudios de antropología Biológica. XII. 2005. Pp.781-793.

La fragmentación de la historia, se aprovecha aquí, para atribuir el mismo año en que termina el enfrentamiento, a la *intervención* de lo divino a través de la advocación de la Virgen de Zapopan, que según la narrativa franciscana, era llevada colgada al pecho por Fray Antonio de Segovia. Es a partir de aquí que precisamente gracias a esta intervención, se le otorga el título de Pacificadora.

Para el abordaje de los contenidos semióticos, el primer paso fue la lectura de diversos trabajos de dos teóricos mexicanos que han seguido de cerca el desarrollo de esta investigación. Se mencionan más adelante, las contribuciones seminales de Juan Carlos González Vidal y Arturo Morales Campos¹⁵², académicos de La Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, quienes a lo largo de sus contribuciones al campo de la semiótica aplicada a los contextos nacionales y desde su campo de especialidad, los datos de la etnografía realizada pasaron a ser un primer acercamiento al tema objeto de este trabajo.

Los binomios-opuestos en las problemáticas identitarias y de prácticas culturales en las que se enfoca esta investigación requieren precisar lo que es la definición de los *Campos Suprarregulados de Producción semiótica* (CSPS) así, Juan Carlos González Vidal señala:

En toda cultura podemos encontrar ámbitos especializados en donde operan normas particulares en la producción de semiosis. Estos espacios actúan a través de sus normas sobre la materia signifiante que incorporan, dando lugar a sobredeterminaciones que potencializan trayectos de sentido no considerados anteriormente. Codicialmente lo que tiene lugar es una serie de supracodificadores, que con respecto al universo semiótico, son de carácter secundario.

Hemos acuñado la designación de *campos suprarregulados de producción semiótica* para referirnos a estos espacios, con la cual pretendemos suplir – al menos en nuestros trabajos investigativos—la propuesta anteriormente por los semiotistas soviéticos de “sistemas modelizadores (o modelizantes) secundarios”. No se trata simplemente de adoptar una nueva etiqueta para describir un conjunto de fenómenos, sino de buscar una mayor operatividad en los instrumentos descriptivos.¹⁵³

Después de hacer consultas en archivos y fondos reservados, una experiencia por demás enriquecedora, la autora decidió basarse en otras fuentes: los textos escritos por académicos

¹⁵² Arturo Morales Campos, “El mito de Cortés y la Malinche”. *Heterodoxia: estudios de literatura, comunicación y lingüística*. Rodrigo Pardo Fernández (Editor) Facultad de Lengua y Literatura Hispánicas UMSNH. Morelia, Michoacán. 2012. pp. 121-151.

¹⁵³ Juan Carlos González Vidal, “Historia y literatura en la narrativa cristera: convergencia entre campos suprarregulados de producción semiótica”, en *Análisis histórico artístico de objetos culturales de Jalisco, una visión multidisciplinaria*. Jorge Arturo Chamorro Escalante y María Enriqueta Morales de la Mora (Coordinadores). Universidad de Guadalajara. 2010. pp.93-110.

especializados en semiótica, que en la diversidad de temas que son susceptibles de abordar han producido aquellos que vinieron a arrojar luz sobre el primer intento de escritura.

En un artículo acerca de narrativa crístera el autor advierte cómo entra en juego la historia como un CSPA, por lo que González Vidal señala:

[...] la verosimilitud se apoya en este caso en el hecho de que los elementos históricos inscriben la mayor parte del tiempo coordinadas espacio-temporales precisas reconocidas como verídicas, lo que les proporciona un anclaje circunstancial que redundante en la producción de un sentido “de realidad”. Así, frecuentemente tienden a borrarse los límites entre la circunstancia y su posterior representación [...] ¹⁵⁴

La comunidad franciscana mantiene y alimenta sitios en la web en los que se puede hacer el tipo de consultas con base en esquemas y de manera sintetizada. El turista o el devoto tienen el acceso a “información” rápida que no conduce a consultar otro tipo de textos. El responsable de la información que se comparte es el padre guardián y rector de la imagen de la advocación. La comunidad publica en sitios como Facebook, YouTube, Gloria TV y su blog. El Seminario Diocesano también tiene este tipo de vínculos para realizar consultas de manera informal en la red. La información que se ofrece está alojada en al menos seis sitios, entre los cuales están:

<https://peregrinozapopano.blogspot.com/>
<https://es-la.facebook.com/peregrinozapopano/>
<https://www.youtube.com/user/peregrinozapopano>
<https://gloria.tv/peregrinozapopano>
<https://www.youtube.com/user/Reinaymadredejalisco>
www.semquad.org.mx/home/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iv/

En diciembre de 2016, el Ayuntamiento de Zapopan, abrió sus puertas a la exposición, “100 años de Romería” en la que se documentan a través de la mirada del presbítero e historiador Armando González Escoto, el periodo 1917-2017 con imágenes de hemeroteca del diario local “El Informador”. Al pie del cartel se pueden apreciar los logotipos de los patrocinadores. De izquierda a derecha aparecen: “El Informador diario independiente” “Aniversario 100 el informador” “Romería Zapopan, Patrimonio del Municipio de Zapopan” “Charlas sobre patrimonio cultural”, “Cultura: Construcción de comunidad” y “Gobierno de Zapopan”. La exposición habla también sobre el libro del padre Escoto, “La Romería de Zapopan, patrimonio cultural intangible”. Se abordará este último punto un poco más adelante.

¹⁵⁴ Ibíd. P.95.



Fig. 128. Foto del cartel que da inicio a la exposición del presbítero Armando González Escoto, en el Palacio Municipal de Zapopan. Foto de la autora. Enero de 2017.

La Iglesia católica romana *es* el enunciante, la historia de la Virgen, es el enunciado. El público y los devotos son el receptor, solo que al hacerlo desde una posición cultural, el enunciante condiciona la lectura. El relato aquí se acomoda para que sea simétrico a los hechos que son presentados, lo que abona a tener control y regulación sobre la producción de semiosis en el campo dado.

La peregrinación anual, reitera una forma de culto anclada al pasado, que al abrirse paso materialmente a través de la ciudad, mantiene el discurso con la pretendida continuidad de una tradición local, que vista desde luego por el CSPS de la religión, equivale a la versión “oficial”, la verdadera. Esto contribuye a una operación de ideología materializada en prácticas recurrentes.

Hay una profusión de mensajes y textos a interpretar, por lo que se esbozan aquí, solo aquellos destinados al consumo del devoto y el danzante. Las competencias lectoras del receptor son las que finalmente entran en contacto con los diversos textos que se producen constantemente en este campo de la tradición. Ya sea en sentido analítico, o como resultado

de lo que se conoce como “obra por encargo”, en relación con ésta u otras advocaciones marianas.

Otro de los aspectos a considerar es el atuendo de la Zapopana, en el video de YouTube con el título: “Vestido que lucirá la Virgen de Zapopan en la Romería 2013” publicado por el “Peregrino Zapopano” el 8 de octubre de 2013, se hace una descripción detallada de los elementos tanto del diseño como de la elaboración de cada una de las partes del mismo. El trabajo está alojada en el siguiente link: https://youtu.be/0IS_YDGlujs.

El padre Fray Omar Alejandro Macías O.F.M. habla de cómo la Virgen tenía su Cuartel, en el templo de Santa Teresa de Ávila, en el centro de la ciudad de Guadalajara, a donde llegaba ataviada como viajera, para cambiar ahí sus vestiduras por aquellas que muestran su realeza y así dar inicio al recorrido por los templos de la ciudad. Al término de su peregrinaje, llegaba de nuevo al Cuartel para ser ataviada ricamente antes de regresar a su santuario con un atuendo nuevo, mismo que la generosidad de sus devotos ha ido incrementando en elementos con el paso del tiempo.

En el video participan tres frailes que hablan acerca de la historia de los atuendos y el devenir de la imagen a lo largo de su historia en veintiocho minutos de grabación. Se muestran de manera minuciosa y en tomas de *close up*, hilos de oro, perlas, pedrería, sedas, y las técnicas de deshilado y bordado que adornan año con año las monjas carmelitas de España. Los bordados en oro se hacen en técnica mixta además de mostrar relieves y elementos emblemáticos de la mitra, así como de la arquitectura de la Catedral de Guadalajara.

El video cierra con las palabras de Fray Marco Antonio Hernández Quintanilla, quien señala:

[...] queremos compartir con ustedes esta catequesis que para nosotros como Franciscanos responsables de la imagen de Nuestra señora de Zapopan, queremos brindar una forma de evangelizar. María estrella de la evangelización, y con ella nuestra enseñanza o nuestro pensamiento.” [Verbatim min. 27].



Fig. 129. Vista posterior del atuendo de la imagen del año 2014. Foto del Archivo Franciscano. Aniversario CL.



Fig. 130. La Generala ataviada con el traje que aparece en la foto anterior. Imagen tomada del “Semanario”¹⁵⁵, publicación semanal. <http://www.semanario.com.mx/ps/2016/10/madre-cercana-en-tiempos-dificiles/> consultada en octubre de 2016.

Los grupos que conforman la Guardia de Honor de la Virgen de Zapopan, están integrados por niños, niñas, jóvenes, señoritas, señoras. Le sigue la Banda de Guerra, el calabrote lateral, el calabrote central y los custodios, que alcanzan una cifra de trescientas personas aproximadamente. Para los devotos se considera un honor integrarse a esta agrupación de larga historia. Cualquier dato que sea de interés para la comunidad católica lo encuentra fácilmente en el periódico “Semanario”, una publicación de la Arquidiócesis de Guadalajara, que equivale a una extensión semejante a la de Aparato Ideológico de Estado (AIE).

¹⁵⁵ Los medios de la comunidad franciscana definen al “Semanario” como un Órgano de Formación e Información Católica, fundado por el Cardenal Juan Sandoval Iñiguez el 24 de enero de 1997, y pertenece al Sistema de Información de la Arquidiócesis de Guadalajara.



Fig. 131. Imagen de la advocación de Nuestra Señora de Zapopan vista de frente. Mismo atuendo.

Se observa aquí una vestimenta propia de la realeza, cargada de pedrería e hilos de oro, y los símbolos de la mitra en número de tres a cada lado. Sin embargo los rasgos de la imagen revelan una clara manufactura indígena, a diferencia de otras imágenes como la de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y las madonas de procedencia europea.

Entre las principales insignias que identifican el rango de la advocación se encuentran: la corona, el cetro o bastón de mando, la banda azul correspondiente a su rango militar como generala, llaves de la ciudad, y espadín.

Los Medios de Comunicación Masiva y la historia de la Virgen de Zapopan

Los mensajes cambian, y los medios de transmisión también. El ejemplo de los MCM constituye el mejor ejemplo en este sentido. En los usos y la novedad permanente de internet, advierte Juan Carlos González Vidal, “el comienzo de una nueva etapa histórica”. En su libro *Fraude*¹⁵⁶ destaca de manera especial las posibilidades ideológicas del cine y los *multimedia* como un instrumento de comunicación masiva. El autor refiere a que se trata de “instancias especializadas a través de las cuales el poder central (o aquello que lo sustenta) participa de diversos modos en muy variados ámbitos de las interrelaciones sociales”¹⁵⁷.

En la época virreinal el concepto de demonio constituía un controlador social, y con la difusión de una Generala que cuida de sus devotos al ser madre y protectora, la protección de la madre celestial es el bien a obtener. La iglesia Católica funciona como un Aparato de Estado al ejercer un dominio sobre sus feligreses ya que ejerce censura, castigo o exclusión. La ideología implica una misma forma de ver el entorno, y ofrece sentido de orientación para las acciones en relación con una colectividad. En la imagen que se muestra a continuación, se muestra un fotograma captado de un espectáculo de “luz y sonido” al estilo de los que se ofrecen en los sitios arqueológicos para el turismo.

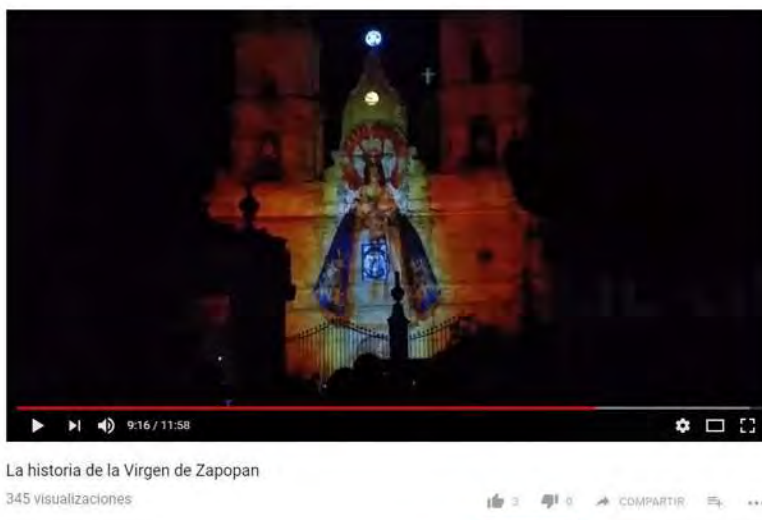


Fig. 132. Video de casi doce minutos de YouTube donde se aloja el espectáculo de “Luz y Sonido” que narra la “Historia de la Virgen de Zapopan”. Publicado el 1º de enero de 2017 por Rodrigo Arce. En la imagen una captura de pantalla. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=TfFx3RfVro8>

¹⁵⁶ Juan Carlos González Vidal, *Fraude México* 2006. Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, Secretaría de difusión Cultural y Extensión Universitaria. Morelia, Mich. 2006. P.21.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p.24.

En este trabajo de “Luz y Sonido” se retoman las características del relato histórico, pero solo se da la versión del fin la guerra del Mixtón, segmentando la información y dándole un tinte de verosimilitud y credibilidad ya que presentan de manera simultánea, narrativa y marco circunstancial fraccionados.

En el video que se proyecta en la fachada de la basílica, no hay argumentación, se da la comunicación en una sola vía, que al ser tocada por la fe del receptor, se toma por sentado que lo que allí se presenta con todo un despliegue de tecnología y sonido, es un hecho, sin mediar una reflexión crítica si el público es de poca escolaridad o bien, un menor en edad preescolar. Es aquí donde el hecho histórico se fragmenta para dar paso al Mito. La comunidad franciscana ha actualizado sus medios de divulgación, así como de difusión y evangelización a través de todas las plataformas disponibles.

Los trabajos por encargo se vienen haciendo desde la llegada de las órdenes religiosas a México. En la época virreinal se cita un ejemplo; es el caso del maestro de Capilla Manuel de Sumaya (México 1678- Oaxaca 1755), cuando éste obtuvo la plaza mediante un concurso de oposición, el cual ganó con el villancico dedicado a la Virgen de Guadalupe, con el título de “Albricias, mortales”¹⁵⁸ para asumir la vacante en la plaza de Oaxaca. La obra está basada en conceptos musicales europeos, y es de muy alta calidad. Una pieza artística dirigida a las clases privilegiadas. Se tiene aquí la influencia de la Iglesia o de las clases dominantes a través de los mecenazgos o puestos clave.

En el caso de la Virgen de Zapopan, este espectáculo de Luz y Sonido tiene la mano de obra y los conocimientos de profesionales ajenos al propósito que los solicita, y es la Iglesia, quien proporciona la posición enunciativa a partir de la cual la presentación será interpretada por el receptor. No hay aquí una dicotomía oficial/no oficial, ya que solo las versiones “autorizadas” circulan. Vemos aquí que la capacidad de modelizar la opinión del espectador se aprovecha al usar los *media-mass* disponibles, y de uso comercial común en los sitios arqueológicos como *Xcaret* o Teotihuacán.

Los trajes de los danzantes que se usan para ilustrar una parte de este estudio de caso, muchas veces son censurados por los frailes en turno a la hora de la representación, ya que los atuendos son desaprobados por los religiosos al considerarlos “indecorosos” y en ocasiones

¹⁵⁸ En la UMSNH hay evidencia de una grabación que se realizó dentro de un proyecto de “Inserción temprana a la investigación” llevado a cabo por medio de un trabajo de vinculación de cátedra con tres profesores, y dos grupos de estudiantes de pregrado inscritos en carreras de música en Guadalajara. 2017b.

los señalan de forma peyorativa como “los encuerados” (sic), por considerarlos “indecentes” (sic). Para la realización del levantamiento de video sobre la ocasión de la “petición de permiso” y salutación para la imagen antes de dar comienzo a la danza que se realiza en el atrio de la basílica, les fue denegado el acceso por lo señalado arriba, por ende no se filmó esta parte y no se incluye en el DVD que acompaña a este trabajo la petición de permiso de *otro grupo*, para no sustituir el que estaba proyectado, y también para dar cuenta de este contratiempo.

La ambivalencia se hace presente. La comunidad es la responsable de “evangelizar” y muestra poca tolerancia. Se percibe en los ámbitos internos y externos a la Romería.

El aparato de Estado “tolera” las romerías, vigila y establece dispositivos para guardar el orden. Con una asistencia calculada en 2.5 millones de peregrinos, hay una derrama económica, por lo que hay que ofrecer “seguridad” pública. Aquí se repite varias veces el uso del término “tolera” para dar una idea de que hay antagonismos presentes y que no se sabe la trascendencia de estos hechos. Así: la Iglesia no solo tolera la Romería, sino que la mantiene ya que muestra un despliegue de su poderío en un evento multitudinario. El aparato de estado tolera a la Iglesia y tolera el culto público. La Iglesia tolera al aparato de estado, tolera los atuendos indecorosos, y el “fanatismo” ya que prohíben también los desplazamientos con muestras de penitencia por parte de los visitantes.

Cuál es aquí, la permeabilidad diferenciada en un solo sentido: la derrama económica. Se “mueve” dinero. Recientemente se elevó una petición a la UNESCO para que declare “Patrimonio de la Humanidad” a la Romería, lo que lógicamente apunta a recibir un fuerte apoyo económico tanto para sostenerla como para promocionarla.

En relación con los títulos, grados e insignias de la advocación mariana, se presentan varias contradicciones, como son:

Es Generala, porta bastón de mando y espadín.	Tiene el título de Pacificadora.
Es la Virgen de los pobres.	El atuendo es costoso y se describe como el que corresponde a su realeza. (sic).
Es Virgen.	Es Nuestra Señora de la Expectación, una virgen encinta.

Tabla 7. Contradicciones en las advocaciones marianas.



Fig. 133. La tríada de advocaciones regionales: Zapopan, San Juan de los Lagos, y Talpa de Allende, Jalisco. ¿Podría tratarse de una trinidad femenina equiparable a la de Dios Padre, Dios hijo y Dios Espíritu Santo en esta alegoría?

3.4 Análisis semiótico visual de la expresión dancística: los espacios

La ciudad



Fig. 134. La imagen es puesta en un templete para recorrer el trayecto final hacia su sede en la cabecera municipal de Zapopan. Imagen de archivo.

Una vez al año, la imagen de la Generala se abre paso por las calles de la ciudad: a) para visitar todos los templos y decanatos de la ciudad, b) el regreso a su sede, que se caracteriza por ser un evento multitudinario donde se encuentran autoridades civiles y eclesiásticas.

Las romerías han dejado de ser manifestaciones sencillas y silenciosas, el aumento de peregrinos que se desplazan de otras localidades para estar presentes en este día, hacen que la configuración del espacio en los días previos y los que siguen a esta manifestación se vuelvan conflictivos.

Las redes sociales se inundan de comentarios fervorosos y de comentarios en contra, argumentando el caos vial que representa para aquellos que tienen que desplazarse a sus centros laborales, lo pasado de moda de ésta práctica, que irónicamente crece. En la década de

los años sesenta, asistir a la Romería era prácticamente un día de campo para el que familias enteras se preparaban para disfrutar.

Las calles



Fig. 135. Barrio del Retiro, visita de la imagen de la Virgen de Zapopan. Foto de la autora. 2007.

Los barrios donde hay manifestaciones más acentuadas de fervor religioso, se transforman al cubrir sus calles con alfalfa o tapetes de aserrín, por donde solo el paso de la imagen puede dejar huella.

Los tambores se adueñan del panorama sonoro de la ciudad, y cada noche, a partir del mes de mayo, los grupos de danza salen a las calles a practicar, para adquirir condición y estar en la mejor forma posible para el recorrido que hace la imagen y que ellos acompañan a lo largo de ocho kilómetros que deberán recorrer danzando.



Fig. 136. Al llegar el vehículo que lleva la imagen los niños sueltan palomas. Foto de la autora. Inédita. 2007.

Los grupos de danza y las asociaciones de devotos recorren la ciudad en un peregrinaje que va de mayo a octubre y concluye con la romería. Cuando la imagen visita el lugar donde reside un grupo de danzantes, éstos serán los que reciban y despidan a la imagen. Las

asociaciones de devotos como la adoración nocturna y otras, son los que pasan la noche en vela al interior del templo para “acompañar” a la imagen.



Fig. 137. Se cierra el paso al tráfico vehicular, para adornar calles y vestir niños como angelitos o representando santos. Los vecinos se dividen los gastos equitativamente.



Fig. 138. Otras colonias adornan las calles con tapetes de aserrín, que serán barridos una vez que pasen la imagen y los danzantes. Imagen del sitio web “peregrino zapopano”.

Los dispositivos de la Secretaría de Vialidad se despliegan para agilizar el ya de por sí saturado tráfico en la zona metropolitana de Guadalajara. El parque vehicular aumenta día con día y los cierres de calles por las visitas a los templos, complica aún más el desplazamiento por los cruces que cierran el paso para ser decoradas.

Danzantes e imagen circulan en un espacio delimitado por el calabrote que tiran los elementos que conforman la guardia, ya que el vehículo que transporta la imagen solo está encendido pero en neutral, por lo que la fuerza humana es lo que mueve al vehículo.

Los espacios están siempre vigilados por los frailes, y por las autoridades.

Las avenidas



Fig. 139. Un aspecto del regreso de la imagen a Zapopan en un 12 de octubre. Imagen del sitio web “Tráfico Zona Metropolitana de Guadalajara”.

<http://traficozmg.com/2017/07/zapopan-inicia-preparativos-romeria-2017/> .



Fig. 140. “Mini romería” que instituyó “Tata” Juan Plascencia y que se sigue llevando a cabo por cada uno de los cuarteles. Esta imagen pertenece al Cuartel de Danzas Chimalhuacanas de Tonalá. Foto de la autora, inédita. Enero de 2003.

Los cuarteles de danza se adueñan de algunos espacios públicos y realizan cada uno su mini-romería.



Fig. 141. Imagen de la Generala. Pertenece al Cuartel de Tonalá. Foto de la autora, 2003.

El interior de la basílica, las plazas de Zapopan y Tlaquepaque se llenan de banderas pertenecientes a los cuarteles de danza, que siguen fielmente un calendario festivo.



Fig. 142. Presentación de banderas, Cuartel de Danzas Chimalhuacanas de Tonalá, en el interior de la basílica de Zapopan, los días 18 de cada mes. Foto de la autora. 2003.



Fig. 143. Presentación de banderas en la plaza principal de Tlaquepaque, una semana después de la Romería, para dar gracias porque todo salió bien. Foto de la autora, 2003.



Fig. 144. Un “Moreno” de la danza de sonajeros posa mientras llegan los integrantes. Los primeros grupos en llegar eligen los mejores sitios. Foto de la autora, 2003.



Fig.145. Los frailes acompañan la procesión de la imagen por el atrio y supervisan las actividades que se llevan a cabo en el mismo.



Fig. 146. Las asociaciones femeniles preceden el paseo por el atrio.



Fig. 147. La Banda de Guerra. Fotos del banco de imágenes de la autora. Inéditas. 2007.

En los espacios de la ciudad, así como en los atrios de los templos, los contingentes de danzantes y el personal que desempeña cargos para la custodia de la imagen *demarcan* espacios y lugares. Redoblantes y trompetas marcan el paso de la marcha. Devotos y danzantes forman una valla y estos últimos hacen sonar sus instrumentos al paso de la imagen. Los entornos se cargan de estímulos visuales y auditivos que remiten la atención del espectador a campos semánticos de oposiciones.

La Guardia	Los danzantes
Campo semántico del poder militar.	Conjunto de mensajes disímiles.
Instrumentos de la milicia.	Instrumentos que evocan el México antiguo.
Tambores redoblantes de banda de Guerra.	Percusión que acompaña a la danza.
Cada toque tiene un significado.	Tiene códigos auditivos propios.
Trompetas.	Caracolas, flautas, ocarinas.
Lanzas con picas.	Bastones sonaja, arcos con flechas.
Protectores	Servidores.
Escoltan.	Resguardan.
Medio de mando.	Devotos.

Tabla 8. Comparativo de opuestos en la dotación instrumental de la banda y los danzantes.



Fig. 148. Los grupos de danzantes hacen formación antes de entrar a la basílica para presentar banderas a la Generala. Cuartel de Tonalá. Foto de la autora, inédita. 2003.



Fig. 149. Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia. El cuerpo de danza. Foto de la autora, octubre de 2007.

En un día de danza, en el atrio de la basílica de Zapopan, se tiene un espacio muy cómodo para la representación. Este tipo de foro es idóneo ya que ofrece las mejores posibilidades de apreciación para el público, ya que la audiencia se coloca alrededor del círculo de danza y se puede desplazar si así lo desea, sin que se encuentre con mayores obstáculos para la apreciación del desarrollo del evento.

El espacio al aire libre y las dimensiones del atrio equivalen a un foro público donde todos pueden acercarse y participar sin tener que hacer un registro, ni pago por admisión. La disposición de los danzantes es en un círculo. En el Grupo Ritual Azteca de los Hermanos Plascencia los integrantes pueden alcanzar el número de doscientos o más participantes, lo que ofrece la ventaja de no tener que esperar un turno para danzar ante la falta de espacio, como sucede en el santuario de la Virgen de Guadalupe en la zona metropolitana de Guadalajara, en la Villa de Guadalupe en la CDMX u otros espacios donde se reúnen agrupaciones de todo el país, y que pertenecen a diversos géneros de danza que se dan cita para pagar sus mandas.

Dependiendo del número de participantes para la ocasión se forman de uno a tres o más círculos. En el espacio central del círculo, se colocan aquellos a quienes se les pide interpretar “su danza” o “su baile”. Este espacio está destinado a los grupos invitados o visitantes. Éste es también el espacio destinado para los intérpretes de mayor virtuosismo y solistas o invitados de otra localidad.

En el círculo inmediato exterior, se colocan los danzantes en grupos, ya sea de familiares, amigos, jovencitas o niños. En este círculo también se coloca el abanderado que lleva el estandarte del grupo, y se mantiene siempre cerca del “ombligo de la danza”, que es un paliacate rojo denominado “corazón” sobre el que se colocan los sahumeros que contienen el copal, y el carbón encendido que deberá ser alimentado constantemente por la capitana de sahumadoras quien es responsable de mantener el fuego y que no se extinga.

En el último de los círculos, el exterior, se colocan los tambores. Los frailes les permiten llevar un máximo de cuatro por el volumen que puede alcanzar la sonoridad de los mismos, y no deben interrumpir el desarrollo de las misas que se celebran al interior de la basílica, ya que demasiado volumen en los micrófonos generan reverberación provocando retroalimentaciones que significan un problema tanto para la homilía como para el desarrollo

de las misas y actividades del culto. Los frailes limitan el número de tambores sobre todo en los días de fiesta y el 18 de cada mes, ya que ese día se presentan los cuarteles de danza y la saturación del sonido se convierte en ruido y sus efectos colaterales. El sitio destinado para la percusión siempre es el mismo, no se desplaza, y los cambios de percusionistas se dan de manera discreta.



Fig. 150. Espacio que utiliza el grupo de los Hermanos Plascencia. Foto de Miriam Alejandra Rivera Varela. 2017.



Fig. 151. Vista desde los balcones de la basílica. Foto de Miriam Alejandra Rivera Varela.



Fig. 152. Procesión que se realiza con la imagen cada día 18 del mes. Las hermandades, cofradías y la Guardia preceden a la imagen. Foto de Edgar Martínez. Octubre de 2016.



Fig. 153. Danzante Capitana sahumadora en la petición de permiso para dar inicio a los ensayos que culminarán con la Romería. Mayo de 2015. Foto de la autora.



Fig. 154. En este lugar se da inicio a los ensayos previos a la Romería. Imagen de *google maps*. 2015.

Los diversos géneros de danza toman los lugares públicos cercanos para llevar a cabo los ensayos cuando los grupos son muy numerosos. Otros espacios que se usan son el jardín de Mexicaltzingo, la Plaza de la Bandera, la plazuela del Santuario o la plaza de Tlaquepaque.



Fig. 155. En uno de los costados del lugar de ensayos, se coloca la imagen del oratorio en la casa de los Plascencia Quintero. El sargento de Mesa se ocupa de montar el pequeño altar, y lo asiste Julia Plascencia Vázquez a su derecha. Foto de la autora. 2015.



Fig. 156. Ensayo general en la calle aledaña a la vivienda de los Plascencia Delgado. Foto de Cristian Martínez Martínez. Octubre de 2015.

La procesión por el barrio se lleva a cabo antes de dar inicio al ensayo general. Éste se hace en la calle que cruza con la rúa en que se ubica el domicilio de la familia Plascencia Quintero.

El Sargento de Mesa es el encargado de hacer el altar en el que se coloca la imagen de la Virgen de Zapopan de la familia, y preside el ensayo desde su sitio a un lado de los percusionistas. En esta ocasión se grabó el ensayo general. Parte de las imágenes recogidas de este evento son las que se encuentran ya en el DVD que acompaña a este texto.

Familiares y vecinos se presentan al lugar del ensayo, y gracias a la ausencia de iluminación adicional se grabó el evento con la luz proveniente de las luminarias del alumbrado público y del fuego del contenedor que se usó para la representación de la danza del fuego.

No hubo escaleta, la ocasión es única, y se permitió el acceso a los camarógrafos. Después del evento se recabaron los nombres de los integrantes que son los que aparecen en los agradecimientos al final del trabajo de video.

3.5 El sincretismo como característica de la mexicanidad



Fig. 157. En la imagen la danzante y fotógrafa Alicia Aguilar, de la CDMX con un “Guerrero Águila”. En el recuadro derecho inferior, aparecen un *chimalli* o escudo realizado con arte plumaria y una concha. Foto cortesía de Alicia Aguilar. 2017.

Los altares. Entre los aspectos sincréticos de la devoción conchera y aquéllos del catolicismo, se encuentra el hecho de que en cada altar, mesa o cuartel de danzas se aprecian las devociones, la inclinación y fidelidad hacia ciertas imágenes ya sean éstas objeto de veneración colectiva como es el caso de las tres advocaciones marianas de Jalisco y los santuarios a las que pertenecen, o bien se trate de alguna imagen que reciba un culto especial por parte de un conchero.

La disposición de los objetos de veneración en los cultos católicos permite conocer cuál es la jerarquía de estos elementos. En el caso de los altares concheros éstos siguen las propias reglas y preferencias. En la observación y clasificación de objetos culturales en estas dos manifestaciones rituales se pueden apreciar similitudes y contrastes. Ejemplos:



Altar de la Basílica de Zapopan
Octubre de 2015



Altar del Señor de la Conquista
Familia Plascencia Ramos. Foto
de la autora, marzo del 2016.

Fig. 158. Aspectos comunes: Imágenes de Cristo, advocaciones marianas, profusión de elementos florales, ceras votivas e incienso.

Definición de sincretismo. Según el diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano, el término fue introducido en la terminología filosófica por Brucker, para señalar: “una

conciliación mal hecha de doctrinas filosóficas totalmente disidentes entre sí”¹⁵⁹. Más adelante, en la misma entrada advierte que el término se ha usado en el terreno de lo religioso y que “muestra una superposición y fusión de creencias de distinta procedencia”.

Esto se puede apreciar en varios aspectos de las tradiciones danzarias que conviven en Jalisco. En relación con las coreonimias, las denominaciones devocionales o emblemáticas muestran éstos aspectos de fusión y superposición que van surgiendo en los grupos de reciente creación. Entre los estandartes que cada grupo lleva, se encuentran: “Danza de San Juan Diego” cuando se canonizó al personaje en la visita del Papa Juan Pablo II a México, y otras de reciente creación como Danza “La Rosa de Guadalupe” y la “Danza azteca del Santuario Mártires de Cristo”.

En la representación de danza



Fig. 159. Danza de Conquista “Águila de Oro”. Al frente, Cortés y Malinche. Grupo que pertenece al Cuartel de danzas Chimalhuacanas de Tonalá. Tlaquepaque, 2003. Foto de la autora.

¹⁵⁹ Diccionario de Filosofía, Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía. México. Fondo de Cultura económica, 2010. P. 977.

Danzantes	Iglesia católica
Atuendos de inspiración indígena.	Ornamentos de origen europeo.
Ofrendas y saluciones a los puntos cardinales.	Ofrendas y saluciones a la Virgen.
Generales.	La Virgen es Generala.
La imagen de la Virgen es de manufactura indígena.	Es ataviada como reina.
En la procesión son soldados morenos.	La Guardia Suiza.
Frailes como controladores.	Frailes como servidores.
Tambores.	Cordófonos.
El que representa al indígena elige seguir danzando.	El fraile sigue evangelizando.
Participan en prédicas y procesiones en los atrios franciscanos originales.	Participan en prédicas y procesiones en los atrios franciscanos originales.
Ahora son los danzantes, operarios, los que viven en los sectores pobres o marginales.	Criollos, y clases altas.
Acción católica.	Legionarios de Cristo entre otros.

Tabla 9. Similitudes y diferencias en las prácticas del culto.

La siguiente tabla describe la dificultad para separar el sincretismo de la devoción conchera que se pueden observar en la basílica de Zapopan, ya que hay un traslape.

Formas de culto propias.	Asiste a los templos.	Ofrece a los puntos cardinales y a la imagen católica
Culto a los antepasados.	Culto a las ánimas benditas del Purgatorio.	Rinde culto a los dos conceptos.
Tienen ceremonias de siembra de nombre indígena.	Son católicos practicantes.	Cultiva devociones concheras.
Las vírgenes son morenas.	Les rinde culto en los templos.	Tiene altares domésticos y familiares para antepasados.

Todos los conceptos son europeos.	La versión es morena.	Son marginados.
Hacer conquista, es hacer adeptos.	Peregrinaje a centros marianos locales o nacionales.	Las prácticas de velación.
Ofrenda corporal.	Sacrificios, privaciones, ayuno en cuaresma.	Privación de sueño.
La danza es una ofrenda.	Lleva flores y velas a los templos.	Ofrece velas, flores y alimentos en sus ceremonias.
Venera imágenes diversas.	Hace peregrinaciones a los templos.	Hace peregrinaciones a los sitios concheros.
La oración es una ofrenda.	Lleva flores y velas a los templos.	Hay ofrenda corporal con danza y fuego.
Venera a Santiago	Pertenece a las dos tradiciones.	Venera a Santiago.
Venera a las vírgenes morenas.	Realiza practicas sincréticas	Mantiene un altar doméstico
Niño Dios católico.	Fusiona las dos imágenes.	Niño Dios danzante.
Lo franciscano y lo indígena se mezclan.		Lo franciscano y lo indígena se mezclan.
Conoce los cantos del devocionario católico		Conoce e interpreta el repertorio de alabanzas concheras
Visita los altares católicos.	Lleva ofrendas.	Visita los lugares de culto conchero.
Tiene compadres de ceremonias católicas.	Tiene ahijados de las dos tradiciones.	Considera el compadrazgo ritual como parentesco espiritual.
Visita los cementerios considerados como tierra santa para el catolicismo.		Los personajes “se visitan” Imágenes de “Tata” Juan que visita en el panteón católico a sus hermanos fallecidos.

Tabla 10. Similitudes y diferencias entre formas de culto concheras y católicas.

En los altares de algunas mesas se pueden apreciar imágenes de Cristo con tocados de plumas. En todos los elementos del culto católico presentes en la tradición conchera se da una transferencia simbólica, se viste a las imágenes con objetos propios de los danzantes y se les adorna con tocados de plumas. Encontramos así, imágenes de San Miguel Arcángel objeto de sincretismo, y danzantes concheros que son devotos de la Santa Muerte. Todo cabe.



Fig. 160. Virgen de Guadalupe Danzante, 12 de diciembre del 2006. Recuperada de internet. Foto de la BBC de Londres.

Imágenes conocidas como Niño Jesús o Niño Dios



Fig. 161. Día de la Candelaria. Corporación de Concheros Sociedades Unidas. Foto del muro de Facebook. Febrero de 2016.

A estas imágenes al llegar a los altares domésticos, mesas, altares o cuarteles, se les cambia el atuendo por el del Santo Niño de Atocha, el niño doctorcito (sic) o atuendos indígenas afines a las creencias de los grupos y danzantes.



Fig. 162. Niño Dios conchero en el altar de Graciela Vega Campos en Tonalá, Jalisco. Foto cortesía de Graciela Vega Campos. Febrero del 2016.



Fig. 163. Misma imagen con distinto atuendo. Cortesía de Graciela Vega Campos. Abril del 2016.



Fig. 164. Niño Dios conchero. Foto cortesía de Miguel Peña Araujo. Enero del 2016.



Fig. 165. (Izquierda) Madrinas de Niño Dios danzante, febrero de 2016. Foto cortesía de Silvia Plascencia Ramos. Los trajes son elaborados por Silvia, Paty Plascencia o su hijo José “Kuautleko” Carrillo Plascencia.

Fig. 166. (Derecha) Niño Dios danzante, *visitando* el altar de la familia Plascencia Ramos. Foto cortesía de Arturo de la Torre. Marzo de 2016.



Fig. 167. Las jerarquías en los altares concheros. Foto de la autora marzo de 2017.

De manera semejante a los altares de los templos católicos, se aprecia la jerarquía de las imágenes en orden descendente: un Cristo o la imagen del santo patrono principal, después las advocaciones marianas, en este caso la Zapopana, la foto del difunto o antepasado a quien se dedica, en este caso, al general “Tata” Juan Plascencia Quintero. Bajo el cirio que está a los pies de la foto del General “Tata” Juan Plascencia, se pone un cirio, que parecería dividir las dos manifestaciones: hacia arriba, símbolos del catolicismo, en el suelo, el permiso plantado con sus cuatro luces los puntos cardinales, y en la parte inferior de la foto, se puede ver el trabajo de la Santa forma que después se usa para vestir la custodia conchera. Aquí no hay un altar católico, en lugar de una mesa, se usa el piso para trabajar *de rodillas* con elementos sincréticos que ya se han descrito.



Fig. 168. Aniversario luctuoso de Celia Plascencia Quintero. Foto cortesía de José “Kuauleko” Carrillo Plascencia. Enero de 2016.

La familia acude al panteón, donde se presentan la imagen del Señor de la Conquista y la imagen de “Tata” Juan Plascencia que *visitan* en esta ocasión, la tumba de la capitana Celia Plascencia Quintero.

Están presentes la custodia conchera y los bastones elaborados en la velación de la víspera. Ambos elementos han estado presentes en la danza, y al final se dejan como ofrenda en el panteón.

Se pueden advertir elementos de animismo, presentes en la transferencia simbólica sobre imágenes y objetos a los que se les concede estar imbuidos de fuerzas o espíritu; todo ello forma parte de las creencias y costumbres de este personaje colectivo de tradición sincrética. Ser danzante, y ser católico.



Fig. 169. General “Tata” Juan Plascencia. Misma imagen de la fig. 23 que da comienzo a la etnografía del ritual, en el apartado 2.4 de este trabajo.

En la parte superior de la foto, la Virgen Zapopan, y al pie del altar, el general con su bastón de mando. “Tata” Juan daba órdenes a través del mismo. Aunque no estuviera ataviado como danzante, el hecho de portarlo, indicaba que estaba allí en su calidad de General para supervisar el desarrollo de las actividades.



Fig. 170. La imagen coronada



Fig. 171. Corona o *Copilli* de danzante. Foto cortesía de Jorge Mendoza.



Fig. 172. Custodia católica



Fig. 173. Custodia conchera



Fig. 174. Estandarte de la Danza de San Juan Diego, a raíz de la canonización del mismo.

Los elementos presentes en los estandartes ofrecen otros aspectos interesantes a considerar. Muestran al público lo que se desea comunicar. Fechas de fundación, imágenes de santos o advocaciones, tipo de danza, quién es el director o heredero y el lugar de procedencia entre otros. Aquellos de la Iglesia ofrecen cierto tipo de símbolos, telas y tipo de confección distintos a los de los grupos de danza. Sin duda, ambos constituyen un componente más de este universo de símbolos y alegorías.

Conclusiones

La división de los municipios de la zona metropolitana de Guadalajara ha cambiado. Antes se reconocían los cuatro principales: Guadalajara, Zapopan, Tlaquepaque y Tonalá. Ahora el INEGI reporta que son ocho municipios.

- 1) Tlaquepaque
- 2) Tonalá
- 3) Zapopan
- 4) Tlajomulco de Zúñiga
- 5) El Salto
- 6) Juanacatlán
- 7) Ixtlahuacán de los Membrillos
- 8) Guadalajara

Quedan así, seis centrales y dos exteriores (Juanacatlán e Ixtlahuacán).

Al inicio de este trabajo se señaló algo que se perfilaba a raíz de las lecturas sobre el tema. Se propuso la existencia de un corredor conchero imaginario, del que ahora la evidencia declara no solo la existencia del mismo como cosa del pasado, y que pertenecía al mundo de las descripciones de etnógrafos o viajeros, sino como algo cotidiano, que está allí, más actual a través de los *mass-media*, y en esas colonias a las que pocas veces el ciudadano promedio se asoma, ya sea por el ritmo que la vida en esta ciudad impone, o bien porque no está en su área de intereses esta manifestación devocional en general, y danzaría en particular.

Estos portadores de la tradición pueden ser comprendidos mediante la visión de la experiencia cultural en periodos de investigación prolongados, pero no es fácilmente comunicable. La observación participante deja ver las particularidades de esta tradición en contraste con el danzante del centro del país, más cercano a las migraciones, a ser parte de territorios en movimiento, y más cercano a las comunidades indígenas que le rodean.

El danzante conchero urbano en Jalisco, es el portador de una serie de saberes y costumbres en constante contraste con las demandas de la vida citadina. Se ha visto aquí cómo

la danza es parte de un colectivo que ha desarrollado formas de producción que le permiten solventar sus necesidades económicas, pero también aquellas de formar vínculos de amistad y compadrazgo, más allá de la economía, más allá de los límites de un contrato social que lo deja al margen de la vida productiva debido a sus necesidades de peregrinar, de asumir la toma de responsabilidades y compromisos desde otra perspectiva.

Documentar esta tradición jalisciense, podría ayudar a entender y a explorar más a fondo la importancia que para el individuo tiene su identidad social. La Romería a la Virgen de Zapopan en la zona conurbada de Guadalajara, como la Fiesta a la Virgen en la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, son los testimonios multitudinarios más importantes de la experiencia ritual urbana que se ha forjado con los años. De igual importancia son las festividades de Nuestra Señora de Talpa en el Sur de Jalisco y la de San Juan de los Lagos en los Altos de Jalisco.

Otro aspecto relevante en el contexto de los concheros urbanos del siglo XXI no es únicamente la diferencia social sino la diferencia regional entre el centro y el occidente de México. En las observaciones de campo realizadas al visitar dos de las festividades nacionales más importantes que son la Romería de la Virgen de Zapopan y la Fiesta de la Virgen de Guadalupe en la Ciudad de México, he llegado a la conclusión de que si bien, la Iglesia Mexicana, promueve y reconoce en ambas festividades un momento importante del año cristiano contemporáneo, habría que advertir también que las advocaciones del culto mariano se regionalizan y no se adoptan como una tendencia unificadora en las buenas actitudes sociales, la paz unificadora, la prueba de humildad, la ayuda solidaria, la espiritualidad y todo tipo de virtudes ideales.

Lo que sucede en la realidad social de los concheros y en el culto mariano, es una tendencia de apropiación, defensa y pertenencia a regiones. Probablemente sigue teniendo vigencia un viejo antagonismo social entre el centro y el occidente de México, que se ve reflejado en las agrupaciones danzarias. La diferencia se representa también de manera simbólica en las imágenes del culto cristiano.

A diferencia de los concheros del centro del país, quienes manifiestan y expresan una afinidad con “lo azteca” o “lo mexicana”, es decir lo que viene del centro, se puede observar que

en el pensamiento de los danzantes de la zona conurbada de Guadalajara, se mantiene una metáfora de unidad e identidad, la herencia indígena de los ancestros en el occidente rivaliza con la metáfora del aztequismo Guadalupano. Hoy en día no es difícil reconocer que los concheros modernos en la Ciudad de México cuando se remiten a su historia cultural, entienden a la Virgen de Guadalupe como parte del mundo mexicana, mientras que los concheros modernos de Guadalajara mantienen la ideología de la otra Virgen Morena, que identifica tanto a criollos como a mestizos urbanos con aspiraciones a convertirse en indígenas.

El conchero del centro se afilia a la idea del origen a partir de la batalla de Santiago en Sangremal, en tanto que, el conchero de Guadalajara es conchero mariano centrado en la divinidad femenina. El intercambio cultural ha reintegrado a Santiago, si se recuerda que Jalisco perteneció originalmente a la provincia de los santos Francisco y Santiago.

En todos estos ámbitos de la experiencia festiva cristiana contemporánea, la danza, el canto y la ejecución de los cordófonos rituales, han encontrado suelo fértil, su permanencia con aspectos diversos de innovación responde tanto a necesidades individuales como colectivas. Entre las necesidad individuales se pueden reconocer la motivación, el compromiso ritual, la identidad religiosa y de gremio. Entre las necesidades colectivas, también se involucra la identidad social, el sentido de referencia ("nos identificamos con") y el de pertenencia ("nuestra danza es...").

Las acciones de los danzantes, las innovaciones de cultura material y las nuevas denominaciones de los grupos hablan de cambios, dentro de un marco de aparente continuidad. Desde la innovación se incorporan elementos acústicos y materiales novedosos, colores fluorescentes, utilería y accesorios más sofisticados del danzante-Conchero. Los nuevos Concheros con el nombre de danza *San Juan Diego* y la *Danza Azteca del Santuario de los Mártires de Cristo Rey* han aparecido a partir de sus canonizaciones.

Como parte del panorama contemporáneo en el cambio de la danza de Concheros, hoy en día se pueden ver grupos de danza integrados por migrantes, extranjeros, profesionistas, visitantes de otras regiones del país y gente de los diferentes sectores sociales de la zona conurbada de Guadalajara o de otras ciudades. También se incorporan individuos de diferentes procedencias a las agrupaciones locales de conquista y Concheros, con una gran variedad de

propósitos y se presentan cada año en velaciones y en la Romería de la Virgen de Zapopan. Tal gama de propósitos incluye desde la iniciación mística, la religiosidad, el apadrinamiento, la terapia, el compromiso ritual o la identidad, y se advierten como agentes de cambio. Este agente de cambio es consciente, evoluciona, se mezcla y la tradición se adapta.

La danza y la velación de Concheros como cultura ritual y expresiva, forman parte del patrimonio del Jalisco profundo, permanece viva, aun cuando la opinión de la antropología postmoderna afirma que nos enfrentamos a la extinción o el abandono de las culturas tradicionales en favor de la modernidad, la mercadotecnia, la estandarización y la globalización.

Sin embargo, la realidad que se puede observar de manera cotidiana dentro de las prácticas religiosas urbanas sobrevivientes, invita a pensar en procesos de revitalización de las expresiones populares y en un aumento en el número de grupos de danza e individuos que se refugian en la expresión dancística en el ámbito urbano en donde emana una lucha de tendencias antagónicas. Por un lado el mundo moderno prefiere olvidar o abandonar al mundo tradicional y, por el otro, la tradición lucha por su permanencia haciendo ajustes, adaptándose a los nuevos tiempos.

No obstante la presión o presunción de la modernidad por superponerse en el escenario de la experiencia cultural, habría que reconocer que en la práctica de la danza y la música de los Concheros, nace un paradigma, que es la transferencia simbólica. En la práctica ritual de la danza y las velaciones, afloran los símbolos y las metáforas, cuya razón de ser no es únicamente la explicación del sincretismo, la religiosidad o la permanencia de un mito prehispánico.

Si bien se advierte por ejemplo que en las guitarras de concha, hay una representación simbólica de armas y que la danza escenifica combates de conquista, la metaforización y simbolización más profunda se encuentra en la explicación de la realidad actual, en acciones que moldean la participación colectiva de un sector marginado de la zona conurbada, cuyo objetivo es el deseo de hacerse visible y presente frente a los “otros”, los que promueven la marginación social.

Desde la visión arquitectónica se ha dicho que la historia de una ciudad dividida como Guadalajara, se explica en la “cuadrícula” o en la perspectiva del espacio urbano, teniendo como frontera de dicha división el Río de San Juan de Dios, hoy Calzada Independencia en el centro de la ciudad y que dicha frontera ha marcado una diferenciación entre pobres y ricos. Sin embargo tal diferenciación de urbanismo y clases sociales, no es la única para explicar a la ciudad dividida.

En el ámbito de las prácticas rituales-danzarias, la autora ha tenido la oportunidad de conocer la experiencia cultural desde la óptica de los danzantes. Si bien es cierto, que ellos mismos advierten la división espacio-social de la zona conurbada, existen otras formas de división social que experimentan los Concheros, y es la referente a la lucha por mantener sus formas expresivas y por defender su identidad de gremio o acción simbólica.

Es claro entender que el hecho de que se haya generado una explosión creciente de población danzante, indica que los sectores sociales menos favorecidos, buscan de manera insistente una plataforma de expresión para hacer un frente común. Toda vez que el sector social marginado se incorpora a las agrupaciones danzarias, adquiere fuerza y poder de cohesión social, lo cual no solamente preocupa a los sectores privilegiados, sino también al poder eclesiástico, el cual prefiere mantener la batuta de la orquesta en los asuntos de creencias y prácticas religiosas y pone un cierto freno a la expresión que también es un *ex voto* danzario.

En la zona conurbada de Guadalajara, la transferencia simbólica en la danza de concheros se vincula a la realidad social de los danzantes, más que a la representación metafórica de la conquista o de lo prehispánico. Si bien no dejan de sorprender las contribuciones de los antropólogos estructuralistas para detallar las unidades jerarquizadas de la danza o los contenidos históricos de la conquista, representados en diálogos y movimientos, la realidad de la ciudad dividida hoy en día, está menos preocupada por los protagonistas de la historia de la conquista. Los nuevos danzantes han ido abandonando esta tradición para dedicarse a resolver los problemas de la sobrevivencia de una urbe que los presiona y margina.

No obstante que puede reconocerse competencia o rivalidad entre agrupaciones de danza devocional, o entre cuarteles que luchan también por el prestigio y la posesión de los espacios para danzar a la Virgen, en realidad todas las agrupaciones desde su amplia diversidad

de formas de expresión, mantienen un sentido de unidad que no es únicamente mantener viva la tradición, sino mantener abierta la posibilidad de expresar su propia concepción de lo sagrado o mantener sus propias acciones y protocolos rituales, y en los términos etnomusicológicos, mantener abierta la puerta de su propia concepción del sonido musical, no necesariamente afinado a la manera del mundo occidental, además de mantener el papel social de las danzas a las que han dedicado su vida muchas generaciones.

La danza de Concheros ha sido la puerta de ingreso a esta alegoría de la que solo he sido testigo con una pluma en la mano para poder describir las manos dedicadas al trabajo, los pies dedicados a la danza. Los pies descalzos acarician la piedra, la piedra desgarrar los pies.

Se describen en este trabajo tres textos: Uno privado y dos públicos.

- 1) La peregrinación a Zapopan como espectáculo.
- 2) Las prácticas rituales en espacios cerrados.
- 3) La representación de danza en las calles y en la basílica de Zapopan.

La peregrinación a Zapopan como espectáculo.

Este evento multitudinario, desde la óptica de las artes escénicas, es lo que se conoce como una puesta en escena. Independientemente de los contenidos, la ciudad se transforma al menos durante 72 horas en un escenario, en un foro gigantesco.

Es prácticamente imposible abarcar todos los aspectos de un fenómeno que involucra tantos aspectos y disciplinas, cuyos métodos e instrumentos muchas veces tendrán que ser adaptados al objeto de estudio.

En el terreno del espectáculo nada está escrito en piedra, los acercamientos muchas veces parecen opuestos o contradictorios. Desde los dominios de la semiología, resulta enriquecedor observar y describir, ya que la tarea de interpretar, resulta riesgosa si no se le dedica el espacio que requiere ya que estamos frente a un texto polisémico.

Estamos frente a lo que son comportamientos humanos, espectaculares y organizados. Gran parte de este trabajo se basa en documentos, imágenes y testimonios.

En el caso de las tomas que abren el DVD que acompaña esta investigación, se presenta, en primer término, una toma aérea, realizada desde un helicóptero de la policía. Las imágenes que ellos captan tienen otro objetivo, el de detectar cualquier actividad sospechosa. Para la autora, cumple el propósito de documentar cómo se aglutinan los peregrinos en un 12 de octubre.

El video quedará como un documento y testimonio, ya que las obras en curso de la expansión de la línea 3 del transporte urbano han cambiado el curso de la Romería a Zapopan. No se sabe si se retome la vía de la avenida Ávila Camacho para la Romería en un futuro próximo. No sabemos si volverá a verse el mismo espectáculo, ya que la escenografía ha cambiado.

El video es también parte de otro tipo de testimonial. Cuando se acude al paso de la imagen por la vía pública, se pueden presenciar distintas manifestaciones de júbilo: oraciones, ¡vivas! ¡Viva Cristo Rey!, oraciones en voz alta, cánticos, aplausos, porras y gritos de alegría, elementos que sin duda no están presentes en una reseña de periódico o eventos televisados por los canales públicos y privados, nacionales e internacionales. Éstos tienen un carácter de solemnidad y formalidad que les da la presencia de narradores y sacerdotes invitados para acompañar la transmisión.

La autora hizo una reflexión comparada al ver las tomas de helicóptero para un noticiario matutino televisivo, con la experiencia de ver y escuchar a la gente que acude. Los tambores de los grupos de danza, los silbatos de los agentes de tránsito, y el claxon de los vehículos conducidos por aquellos que se impacientan ya que no pueden tomar otro camino hacia su trabajo.

De manera personal, la autora ha presenciado el mismo espectáculo, desde las masas en movimiento y a través de aquellas imágenes de los registros en video, que ofrecen otro tipo de recepción. Surgen las preguntas que buscan la posibilidad de encontrar un hilo conductor para aquello que se “presencia” en los dos eventos.

Por una parte se trata pues, de la narración de elementos escénicos. En el video se hace una “selección” de la representación multitudinaria, y la puesta en escena de la danza. De manera privada se registraron las imágenes correspondientes al ritual.

El análisis de la dramaturgia se remonta a Diderot, sin embargo en esta representación hay muchos actores, muchos directores, cada cual con un guion distinto. Se pueden apreciar, sin embargo, los mecanismos ideológicos de la Iglesia y del Estado, mecanismos ideológicos y estéticos de esta puesta en escena en particular.

Hay una ruptura con el presente, como sucede con el espectáculo teatral a puerta cerrada. El video tomado desde el helicóptero nos ofrece la primera aproximación sintética de una festividad de la que solo se intuye una parte.

En el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades (CUCSH) de la Universidad de Guadalajara, se presentó una ponencia en el año de 2014, con el título de: “Sol y Luna, Ritual y Performance en la danza de Concheros en la ZMG”, dicha exposición tuvo como punto de partida, la dualidad Sol-Luna como referencia a las actividades que se realizan en el interior de los espacios concheros, de noche con la complicidad de la luz de la luna: la velación. Como el Sol, las actividades diurnas y la representación de danza que sigue al ritual, es lo que se hace a la luz del sol, a cielo abierto.

Los opuestos manifiestos, lo que la Iglesia “no sabe” lo que ocurre de noche, y los que no alcanza a controlar, lo que pasa en el día en sus atrios, ya que las danzas les suenan a paganismo.

Los espectáculos masivos que la Romería ofrece no pueden ser abordados en este espacio limitado, dedicado a revisar la iconicidad vestimentaria y del performance; sin embargo tampoco se puede evitar que los otros eventos en los que está inserta la danza de Concheros se hagan visibles. Son parte de una totalidad determinada. Tenemos aquí, elementos empíricos para un análisis futuro.

La Romería es una puesta en escena, abstracta, desde la perspectiva muda de una cámara de TV en un helicóptero. La reflexión consciente, inconsciente y la no consciente se unen a la contemplación de este espectáculo.

Se tienen aquí, los conceptos de texto y meta-texto, el espectáculo al interior de su materialidad y la situación concreta de su enunciación. Dos textos, el que ofrece el camarógrafo desde el helicóptero y la narración desde aquel que se encuentra in situ.

El espectador en teatro, o frente a la televisión, o en un espacio cerrado no expresa. El espectador en la calle, expresa de manera corporal y verbaliza sus emociones, porque no le obliga el silencio de un estudio de televisión, o el aparato receptor que le da cuenta de lo que sucede, tampoco le ofrece la ocasión de poder “responderle” porque no hay un interlocutor. En la calle por el contrario, hay muchos que comparten la experiencia.

La cámara muestra otro panorama, un desfile de composición sociocultural que vincula circunstancias y lugares propios de la peregrinación.

Las circunstancias sociales cambian y el evento parece ser un reforzador de la “memoria” colectiva, susceptible a la mediatización. El 12 de octubre, el tiempo parece detenerse por tres horas, las barredoras del ayuntamiento y el restablecimiento de la vialidad, regresan al aquí y ahora.

Los signos teatrales desaparecen de la vía pública, dejando una estela de imágenes por interpretar, que han entrado a la conciencia como una secuencia de sistemas semiológicos prefabricados por la lengua, el estado, la Iglesia y la cultura.

Hay aquí, un desfile de signos teatrales. El danzante aporta colorido, movimiento y sonido como apoyo a la representación temática. Presencia así el espectador, las tendencias contradictorias y muchas veces escindidas, de los conflictos sociales.



Fig., 175. La Basílica de noche.



Fig. 176. Imagen de Guadalajara en 1958.

Se aprecia la Calzada Independencia que divide a la ciudad. En la figura 1 de este trabajo, aparece la división de la cuadrícula. Esta división simbólica prevalece hasta nuestros días.

Entrevistas concedidas por:



Don Rosendo A. Plascencia Quintero, *Ego*. Imágenes cortesía de Ana Paola Cisneros Rivera. 2014.



José *Kuautleko* Carrillo Plascencia, Paty Plascencia, la autora y Silvia Plascencia Ramos. Tres personajes *Ego*: hijas y nieto de “Tata” Juan Plascencia Quintero. Foto de Cristian Martínez Martínez, 2015.



José Reyes, Capitán regidor segundo. Maestro de chihuanda y *Ego*. Campamento del grupo durante la Romería. Foto de la autora. Octubre de 2015.



José Manuel Pasillas González. Músico, cantor, compositor de alabanzas y diseñador de atuendos para danzante en sus ratos libres. *Ego*. Foto de la autora, octubre de 2017.

Bibliografía

- Arias, Juan Guillermo Contreras. *Atlas Cultural de México/Música*. México: Planeta/ Instituto Nacional de Antropología e Historia- SEP, 1988.
- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Al, Adrienne Love J.W. Kaeppler et. «Language in musical settings.» Adrienne L. Kaeppler and J.W. Love, Editors. *The Garland Encyclopedia of World Music: Australia and the Pacific Islands*. Vol. 9. New York: Garland publishing, Inc., 1998.
- Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.
- Bakhtin, Mikhail Mkhailovich. *Speech, Genres and Other Essays*. Trad. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Barfield, Thomas. *Diccionario de Antropología*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- Barthes, Roland. *Elements of Semiology*. New York: Hills and Wang, 1986.
- . *The Fashion System*. New York: Hill and Wang, 1984.
- Beuchot, Mauricio. *La Semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Semiótica*. México: Paidós, 2014.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, The Jessie and John Danz Lectures, 2000.
- Bonani, Filippo. *Antique Musical Instruments and their players [Gabinrto Armonico 1723]*. New York: Dover Publications, Inc., 1964.
- Bonfil, Guillermo Batalla. *México Profundo: Una Civilización Negada*. México: Grijalbo, 1989.
- Bruner, Edward M. «Experience and its expressions.» *The Anthropology of Experience*. Ed. University of Illinois Press. Chicago: Victor W. Turner & Edward M. Bruner, Editors, 1986.
- Campos, Arturo Morales. «El mito de Cortés y la Malinche.» (EDITOR), Rodrigo Pardo Fernández. *HETERODOXIA: estudios de literatura, comunicación y lingüística*. Morelia: Facultad de Lengua y literaturas Hispánicas. Universidad Michoacana de san Nicolás de Hidalgo, 2012. 121-151.

- Castañeda, Vicente T. Mendoza y Daniel. *Instrumental Precortesiano*. México: Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, 1933.
- Correa, Phyllis M. «la religión popular en el estado de Guanajuato: el culto a la Santa Cruz del Puerto de Calderón.» (1992). www.uaq.mx/filosofia/auriga/cap4./html.
- Domínguez, Francisco. «Informe sobre la investigación folklórico-musical reaizada en Chalma, estado de México.» *Investigación Folklórica en México*. Vols. Sección de investigaciones musicales, Vol. I: Materiales. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Música, 1962.
- Ducrot, Tzvetan Todorov y Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 1972.
- During, Jean. *Quelque Chose se Passe (L'Orient musical)*. Ed. Centre National du Livre. Téheran: L'Institut Français de Recherche en Iran, Verdier, 1994.
- . *Quelque Chose se passe: le sens de la tradition dans L'Orient musical*. Iran: Verdier & L'Institut Français de Recherche en Iran, 1994.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1972.
- . *Signo*. Barcelona: Labor, 1994.
- . *Tratado de Semiótica General*. México: Random House Mondadori, 2005.
- Enríquez, Angélica María Medrano. «En busca de los muertos en el campo de batalla Guerra del Mixtón (1540-41) La aplicación de las técnicas arqueológicas.» *Estudios de Antropología Biológica* XII (2005): 781-793. ISSN 1405-5066.
- . «En busca de los muertos en el campo de batalla: La Guerra del Mixtón (1540-41) La aplicación de las técnicas arqueológicas.» *Estudios de Antropología Biológica* XII (2005): 781-793. ISSN 1405-5066.
- Escalante, Jorge A. Chamorro. «Los Instrumentos de Percusión en México.» Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán/Conacyt, 1984.
- Escalante, Ma. Guadalupe Rivera Acosta y Jorge A. Chamorro. *Catálogo etnográfico del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco (2001-2004)*. Guadalajara, Jalisco: Parceiro: Danza y Percusión Étnica S.C., 2005.
- Fernández, Juan Carlos González Vidal y Rodrigo Pardo. *Historia y ficción en imágenes*. Morelia: CONACYT, DIAC, 2016.
- Fernández, Justino. *Danzas de los Concheros en San Miguel de Allende. Estudio Histórico, Costumbrista y Coreográfico de Recolección y Estudio de Textos Musicales de Vicente*

- T. Mendoza. *Con ocho estampas de Antonio Rodríguez Luna*. México: El Colegio de México, 1941.
- Florescano, Enrique. *Memoria Indígena*. Vol. Pensamiento. México: Taurus, 2000.
- Gardner, Howard. *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Geertz, Clifford. *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona: GEDISA, 2005.
- Gerhard, Peter. «La jurisdicción de Tonalá.» Jaime Olveda, Compilador. *Tonalá: historia y alfarería*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999.
- Gillmore, Frances. «Diferentes conceitos de Los Tastoanes, un drama tradicional en Jalisco.» *Revista Brasileira de Folclore* 10, No. 28 (1970).
- . «Mouros e cristaos no México.» *Revista Brasileira de Folclore* (1969): 17-23.
- . «Spanish texts of three dance dramas from Mexican Villages.» *Boletín de Humanidades* XIII No. 4 octubre (1942).
- González, Anahuac. «Los Concheros de la (Re) Conquista.» Bonfiglioli, Jesús Jáuregui y Carlo. *Las danzas de Conquista I México Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- González, José Luis Valencia. *Las Alabanzas concheras, voces de resistencia interdiscursiva, cuentos de la memoria de una cultura*. México, D. F.: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008.
- Gryj, Arturo Warman. «La Danza de Moros y Cristianos.» Vol. No. 46. México: Colección SEP Setentas, 1972.
- Guadalupe, Luis Gómez-Gastélum y Rivera-Acosta Ma. «Uso de Trompetas de caracol marino en el occidente de México: pasado y presente.» *Estudios sobre la Malacología y Conquilología en México* (2007).
- Hanna, Judith Lynne. *The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- . *To Dance is Human. A Theory of Non-Verbal communication*. Austin: The University of Texas Press, 1979.
- Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- . *Antropología Cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Hood, mantle. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: University of California, 1971.

- Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. Los Angeles: University of California, 1971.
- Hornbostel, Curt Sachs y Erich M. Von. «Systematik der Musikinstrumente.» *Zeitschrift für Ethnologie*. Vol. 46. 1914.
- Izikowitz, Karl Gustav. *Musical and other Instruments of the South American Indians. A Comparative Ethnographical Study*. Leipzig: Göteborg Wettergren & Kurber, 1934.
- Jáuregui, Jesús. «Cortés contra Moctezuma-Cuauhtémoc: el intercambio de mujeres.» (Coords.), Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli. *Las danzas de Conquista*. Vol. I México Contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la cultura y las Artes, 1996.
- Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (Coordinadores). «Introducción: el Complejo Dancístico-teatral de la Conquista.» *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Justino Fernández, Felipe y Lorenza Flores García. *Organología Aplicada a Instrumentos Musicales Prehispánicos: Silbatos Mayas*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984.
- Kaeppler, Adrienne. «Method and Theory in Analyzing Dance.» *The Garland Encyclopedia of World Music: Australia and the Pacific Islands* 9 (1998).
- . «Method and Theory in Analyzing Dance Structure, with an analysis of Tongan Dance.» *Ethnomusicology* 16, y vol No. 12 (1972).
- Kroeber, Clyde Kluckhohn y Alfred. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Harvard: Harvard University Press, 1952.
- Lotman, Iuri. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*. Vol. 9. Puebla: Escritos: Revista de Estudios del Lenguaje, 1993.
- Lotman, Iuri M. «La semiótica de la cultura y el concepto de texto.» *Escritos: Revista de Estudios del Lenguaje* (1993).
- . «La semiótica de la cultura y el concepto de texto.» *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura* 2 (2003).
- Ma. Guadalupe Rivera Acosta, Jorge A. Chamorro Escalante. *Catálogo etnográfico del Cuartel General de Danzas Chimalhuacas del estado de Jalisco (2001-2004)*. Ed. s.c. Parceiro: Danza y Percusión Étnica. Tonalá: Ediciones de la Noche, 2013.

- Martínez, Francisco de la Peña. *Los Hijos del Sexto Sol, un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. Ed. INAH. Vol. Serie Antropología Social. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica., 2002.
- Martínez, Juan Aranzadi. *Introducción histórica a la antropología del Parentesco*. Ed. Antropología Social UNED. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2008.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- Michels, Ulrich. *Guide Illustre de la Musique*. Évreux, France: Librairie Arthème, Fayard, 2008.
- Molina, José Gerardo Bohórquez. *Coatlicue sanjuanita: La peregrinación a San Juan de los Lagos: un rito solidario de retorno a Aztlán*. Ed. Universidad de Guadalajara. primera. Guadalajara,: Universitaria, 2008.
- . *Los Concheros en el siglo XXI: El espíritu y el cuerpo del barrio de San Francisquito*. Ed. Facultad de Filosofía. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Diario de Querétaro., 2014.
- Montalembert, Claude Aromont y Eugène de. *La Théorie de la Musique*. Évreux, France: Librairie Arthème Fayard et Editions Henry Lemoine, 2001.
- Moreno, Eduardo López. *La Cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana*. Guadalajara, México: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1992.
- Morris, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. Illinois: The University of Chicago Press, 1975.
- . *Foundations of the Theory of Signs*. Illinois: The University of Chicago Press, 1975.
- Navarro, Gabriel Moedano. «Los Hermanos de la Santa Cuenta: un culto de crisis de origen chichimeca.» *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología* (1972).
- Ojeda, Silvia Herminia Contreras. «Las tierras de las comunidades indígenas de Tonalá.» Jaime Olveda, Compilador. *Tonalá: historia y alfarería*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Vol. II. Harvard: Harvard University Press, 1975.
- . *Collected Papers, Vol II*. Harvard: Harvard University Press, 1974.

- Plon, Élisabeth Roudinesco y Michel. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos aires: Paidós., 2008.
- Puig, Andrés Fábregas. *Ángel Palerm Vich*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1997.
- . «Una reflexión antropológica en torno a la antropología en México.» *Ensayos Antropológicos 1990-1997* (1997).
- Rappaport, Roy abraham. *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Remnant, Mary. *Historia de los Instrumentos Musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.
- Reuter, Jas. *La Música popular de México: origen e historia de la música que toca y canta el pueblo mexicano*. México: Panorama, 1981.
- Roa, Victoriano. *Estadísticas del Estado Libre de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco, 1981.
- Rojas, Irma Beatriz García. «El lugar y la región en la cartografía colonial. el caso de Guadalajara y la Nueva Galicia.» *Scripta Nova, Revista electrónica de geografía u ciencias sociales* X, núm 218 p.71 (2006). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-71.htm>.
- Sachs, Curt. *Musicología Comparada: la música de las culturas exóticas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- Sachs, Curts. *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton and Company, 1968.
- Santana, Higinio Vázquez. «Danzas que concurren al Santuario de Zapopan.» *Fiestas y Costumbres Mexicanas, Tomo II*. México: Ediciones botas, 1953.
- . «La Danza de Concheros.» *Revista Nacional de Turismo, No. 2* (1931).
- Saussure, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*. New York: Mc Graw Hill Book, 1966.
- Silvi Salupere, Peter torop y Kalevi Kull. *Beginnings of the semiotics of Culture*. Tartu: University of Tartu Press, Tartu Semiotics Library 13, 2013.
- Silvi Salupere, Peter Toropo y Kalevi Kull. *Beginnings of the Semiotics of Culture*. Vol. Semiotics Library 13. Tartu: University of Tartu, 2013.
- Stevenson, Robert. *Music in aztec & Inca territory*. Berkeley: University of California Press, 1976.

- Todorov, Oswald Ducrot y Tzvetan. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. México: Siglo XXI Editores, 2009.
- Toor, Frances. *A Treasury of Mexican Folkways*. New York: Crown Publishers, Inc., 1973.
- Torre, Renée de la. «Danzar es una manera de practicar la religión.» *Estudios Jaliscienses*, mayo No. 60 (2005).
- Torres, Yolotl González. «Conchero's sanctuaries and Pilgrimages.» *Papers University of Colorado*. Ed. Boulder: Conferencias de la Universidad de Colorado. University of Colorado, 1999.
- . *Danza tu Palabra: La danza de los concheros*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, Sociedad Mexicana para el Estudio de la Religiones, 2005.
- Turino, Thomas. «The charango and the sirena: music:, magic and the power of love.» *Latin American Music Review* 4 .1 Spring/Summer (1983): 81-119.
- Ugolini, Carlo Bonfiglioli. *La Epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca: un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Difusión Cultural, 2004.
- Velarde, Salvador Silva. «Las Danzas, herencia de fervor y tradición.» *Presencia Zapopana* Año 1.3 (2002): 16-18.
- Vidal, Juan Carlos González. *Fraude, México 2006, Las posibilidades ideológicas del cine como medio de comunicación masiva*. Segunda edición, julio 2016. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Secretaría de difusión Cultural y Extensión Universitaria, 2006.
- Vidal, Juan Carlos González. «Historia y literatura en la narrativa cristera: convergencia entre campos suprarregulados de producción semiótica.» *análisis histórico artístico de objetos culturales de Jalisco, una visión multidisciplinaria*. Ed. Jorge Arturo Chamorro Escalante y María enriqueta Morales de la Mora (Coordinadores). Guadalajara: Universidad de Guadalajara CUAAD, 2010. 93-110.
- Weber, José López Portillo y. «la Conquista de Tonallam.» (Compilador), Jaime Olveda. *Tonal{a: historia y alfarer{ia*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, 1999.
- Zaragoza, José Luis Razo. *Historia Temática Jalisciense, Parte I, Reyno de Nueva Galicia*. Guadalajara: Ediciones de la Universidad de Guadalajara, 1981.

Otras fuentes consultadas:

Entrevistas realizadas en trabajo de campo para la tesis. Diarios de campo de la autora. Inéditos.

José Félix Zavala, *Los concheros de Querétaro*, <http://eloficiodehistoriar.com.mx/>.

Frente y reverso de documento escaneado, cortesía de la Familia Landeros. “Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan” Zapopan Jalisco, octubre de 2008.

Imagen de la fig. 1, tomada de INEGI, *Atlas cartográfico histórico* 1988.

Imágenes de archivo cortesía de la familia Plascencia Ramos.

Imágenes de archivo cortesía de la familia Plascencia Delgado.

Levantamiento fotográfico y de video, realizado en trabajo de campo con las familias de los Hermanos Juan Plascencia Quintero y Rosendo A. Plascencia Quintero, del 2015 al 2017. Inéditos.

Registros de trabajo de campo de la autora, mapas, planos, croquis y diagramas de análisis para la representación de danza en la basílica de Zapopan. 2017. Inéditos.

Fuentes fonográficas:

“Al General Juan Plascencia Quintero” Aniversario luctuoso. Grabación familiar que da cuenta de la historia del grupo. 10 tracks. Guadalajara, Jalisco, México. 2007.

CD “Alabanzas a la Virgen de Zapopan” Asociación Lumen 2000, A.C. Guadalajara, Jalisco; México. 2000.

Arturo Warman, sobre la Danza de Concheros, es el de *Testimonio Musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, volumen 26, 1967. Actualmente en formato de disco compacto.

Fuentes hemerográficas:

Periódico “El informador” octubre 13 de 2014, 2015, 2016 y enero de 2017.

Revistas:

Presencia Zapopana, “Danzas, herencia de fervor y tradición”. Dirección general de desarrollo Social y Cultura. Ayuntamiento Constitucional de Zapopan, año 1, número 3, p. 16. Zapopan Jalisco., Octubre de 2002.

Páginas Web:

José Félix Zavala, *Los concheros de Querétaro*, <http://eloficiodehistoriar.com.mx/>.

El Peregrino Zapopano. <https://peregrinozapopano.blogspot.mx/>

El Peregrino Zapopano en Facebook <https://es-la.facebook.com/peregrinozapopano/>

Peregrino Zapopano en YouTube <https://www.youtube.com/user/peregrinozapopano>

Gloria TV <https://gloria.tv/peregrinozapopano>

Reina y Madre de Jalisco <https://www.youtube.com/user/Reinaymadredejalisco>

Seminario diocesano de Guadalajara www.semguad.org.mx/home/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iv/

Glosario de términos concheros.

Abanderado.- Persona encargada de portar una bandera. Tiene un lugar determinado en la distribución del grupo así como durante la representación de danza y en la formación ordinal que siguen los danzantes durante la romería a Zapopan.

Alférez. Es el encargado de llevar estandarte y palabra.

Afinación de la concha y la chihuanda.- De cuatro órdenes: *sol, re, la, y mi*. De cinco órdenes: *la, re sol, si y mi*.

Ahijado.- Se dice del director, grupo, mesa o danzante que tiene un padrino de danza.

Alabancero.- Conjunto de alabanzas reunidas en carpetas de argollas, cuadernos, engargolados, ediciones de autor, etc. Cada grupo tiene al menos uno, y en las visitas que se hacen a otros compadritos se intercambian o regalan.

Alabanza.- Pieza musical de carácter laudatorio que se canta en ritual, así como antes de iniciar la danza a la imagen venerada. Se considera una distinción que se le solicite cantar una a quien representa a una agrupación. Las alabanzas relatan historias, se hacen como homenaje a ciertos personajes o para conmemorar eventos. Hay cantos de alabanza para invitar a los asistentes a dar inicio a la ceremonia de velación, y se entonan durante toda la noche. Antiguamente se recopilaban con mayor dificultad, hoy en día se encuentran disponibles muchas de ellas en grabaciones que se comparten por medio de la *web*.

Anfitrión. Es el que recibe a los danzantes para una festividad, también se le conoce como el que “carga” o “trae” la fiesta. Puede tratarse de un solo individuo, un grupo o de una familia.

Altar. Es un sitio sacralizado por el uso al que se destina. Cuando se llega al altar que servirá como punto de reunión, se presentan, estandartes, palabras, familias o grupos. Ayuda a fortalecer los lazos con los antepasados, se intercede, o se pide la ayuda de lo divino. Es el punto focal de una velación. Los altares familiares deben tener siempre una cera encendida y flores.

Ánimas.- Toque de campanas que se da en los templos católicos por la noche, para que se ruegue por las almas de aquellos creyentes que están en el purgatorio (lugar de expiación) antes de ser purificadas para poder ir al cielo.

Ánimas conquistadoras.- 1. Se considera entre los danzantes de otros géneros así como entre los Concheros del estado de Jalisco, que cuando un danzante o director fallece, pasa a formar parte de este grupo de antepasados que ahora velan por sus descendientes, amigos, compadres y compañeros. 2. En las ceremonias de los grupos, se invita a las ánimas conquistadoras a participar, se coloca su foto en el altar, y en el mismo se le ofrece un plato de comida, lo mismo que compartirán con los invitados a la fiesta o velación. 3. Al inicio del ritual se canta una alabanza al “Ánima Sola” y también se les invita a los danzantes que han fallecido a participar en velaciones y círculos de danza mediante los toques de trompetas de caracol hacia los cuatro puntos cardinales. Santiago es considerado como uno de los santos de mayor importancia: “el correo de los cuatro vientos”.

Ánimas, llamado de. Cuando se lleva a cabo una ceremonia de velación, se invita a participar a las almas de los danzantes que han fallecido en las familias que participan y también a los antepasados comunes a la tradición. 1.- En la velación, el llamado de ánimas, se hace desde el altar, con el canto “ya empezó la velación”, y en ocasiones con el toque de caracolas a los cuatro puntos cardinales. 2.- Hay una pieza muy conocida del repertorio conchero, con el título de “pasión de velación” misma que se interpreta solo con instrumentos, y un solista que toca la melodía. Es aquí cuando se marca el momento de dar inicio a la velación. 3.- Antes de dar inicio a la danza, se saluda a los cuatro puntos cardinales con el toque de caracolas y se invita a los que han fallecido a participar del encuentro.

Ánima sola.- Imagen muy popular dentro del fervor católico. Se ve la representación de una mujer rodeada de fuego. Ésta se encuentra en todo altar conchero porque de este modo se reconoce la presencia y protección que siguen otorgando los que ya fallecieron. Al colocar esta imagen en el altar de una mesa, se pone también, una imagen del santo o advocación favorita de aquel a quien se rinde honor en la velación. Representa a las almas que no han llegado al cielo todavía y se les considera como grandes mediadoras entre el hombre y la divinidad.

Apadrinamiento.- Ceremonia que tiene lugar en la primera presentación de un grupo. El padrino impone un rosario, y después padrino y ahijado danzan juntos. Esto establece un rito de paso para el nuevo grupo y en adelante se le considerará parte de la comunidad danzante. Se considera entre ellos que adquieren parentesco espiritual.

Baile.-

1. Composición musical destinada a ser danzada. Los más conocidos, son de Concheros y algunos se realizan con acompañamiento de instrumentos de cuerdas.
2. Los grupos de danza azteca sólo se hacen acompañar con percusiones, membranófonos verticales o tambores conocidos como *huehuetl*. Ocasionalmente intervienen una flauta o un tambor horizontal hecho a partir de un tronco ahuecado con una horadación en forma de H mayúscula, y recibe nombres como teponaztli, teponastle, tepenahuaste, y otras variantes regionales. Los grupos de Concheros, aztecas y danzantes de la mexicanidad comparten repertorio.
3. Sinónimo de danza (una pieza). En el círculo de danza se saluda al que se invita diciendo: “ÉL es Dios compadrito, su baile”.

Bandera.- Guarda un lugar estratégico durante la formación, y en los actos públicos como invitaciones, romería, misa del danzante, etc. El grupo puede llevar cuantas desee. Estas pueden ser de los colores que representan al grupo, además de una tricolor representando a México.

Bandera negra.- Representa a los directores y danzantes que han fallecido. Cada grupo de danza tiene una, y los cuarteles como agrupación llevan otra. En el sorteo que se hace para asignar un número ordinal en la formación para la romería, el grupo que obtiene el número uno, será el encargado de llevar esta bandera a todas las presentaciones y será su custodio durante un año, hasta la fecha del siguiente sorteo.

Bastones. En el desarrollo de la velación, se adornan cuatro o seis bastones. Se dejarán dos en el templo que se visite y se dejan dos para el altar de los anfitriones. Cuando se visita algún panteón, se dejan bastones en la tumba del familiar o compadre a quien se recuerda. En algunas agrupaciones Concheras, se usan los bastones que se destinan al para realizar limpias, o

“cruzaditas” para alejar alguna condición negativa y para atraer prosperidad a la persona a quien se le hace una.

Cabo de año. Velación que se realiza al cumplirse un año del fallecimiento de un jefe o danzante. Se guarda luto durante tres años, y después se retoma la festividad. 2. Aniversario luctuoso.

Capitán. Puesto de mando, rango de un danzante. Los Concheros están organizados de acuerdo a jerarquías semejantes a las de un ejército.

Capitán de marcha. Guían la formación para llegar y salir del lugar en el que se danzará. Su responsabilidad principal es el orden, que la gente no se mezcle con los danzantes. Ellos son los que definen el espacio de representación (o escénico). En la temporada previa a la Romería, en que se llevan a cabo los ensayos en la calle, el capitán deberá encargarse de tener los permisos correspondientes de las autoridades civiles (Secretaría de Vialidad y Transporte, Ayuntamiento) y de las autoridades eclesiásticas (para poder tener una imagen expuesta). Véase, celador.

Capitán de chihuandas, conchas o clarines. Es el encargado de enseñar los cantos y alabanzas a los nuevos integrantes, así como de conducir las sesiones de estudio dentro de la mesa o grupo en los días que se destinan para ello.

Capitán de Mesa. Es el encargado de mantener limpio y ordenado el altar u oratorio de un grupo. Deberá tener flores frescas, renovarlas, y cuidar que las luces o velas siempre estén encendidas por si alguien llega a visitar a la imagen del santo patrono o advocación que veneran.

Capitán de tambores. Es el encargado de dar mantenimiento a los membranófonos y transportarlos al lugar donde se danzará. También se le encomienda la enseñanza de las piezas del repertorio a los nuevos integrantes que desean ser “tamboreros” o huehueteros como se denominan entre ellos.

Capitán general. Nombramiento que reciben solo aquellos que son reconocidos por su desempeño, trayectoria, conocimientos y labor de “Conquista” trabajar con otros grupos y estrechar lazos. Solo un general puede levantar estandartes, esto es otorgar un nombramiento

público y hacer el ritual correspondiente, para que puedan seguir trabajando y ser reconocidos por los demás grupos.

Capitán regidor segundo. Es el que le sigue en jerarquía al general.

Capitana de Campana.- Puede pertenecer también al grupo de sahumadoras. Cuando se nombra a una persona, o a un santo, la encargada hace sonar la campana que custodia. Se dice que hacer sonar ésta, es para que en el cielo se escuche lo que se acaba de decir en el lugar de reunión. Al mencionar personas, grupos visitantes o ánimas conquistadoras, se responde “Él es Dios” y se hace sonar.

Capitana de Sahumaduras o Malinches. Es la principal. También se encarga de preparar a las jovencitas para asistirles en pequeñas tareas dentro del ritual mientras éstas se van familiarizando con el proceso y desarrollo de un ritual. Se cree que si algo va mal en el ritual o la danza, los participantes comenzarán a manifestar malestares o dolor.

Capitana Sahumadora. Es la encargada de mantener y alimentar el fuego con copal. Es la principal responsable del acto de purificar con el humo del sahumador, recintos, lugares, personas, instrumentos, ofrendas, ceras, etc. Es la primera en llegar, y la última en abandonar un lugar; es la encargada de “cerrar” el ritual saludando a los cuatro vientos.

Capitán de marcha. Es el encargado de mantener el orden en las formaciones antes y durante los actos públicos y/o religiosos, en los lugares donde se acostumbra a danzar o cuando se hace peregrinaje a otros centros importantes del país. Es la autoridad cuando el dueño o director está ausente. Es el encargado de coordinar y dirigir.

Chihuanda.- Cordófono elaborado a partir de un carapacho de armadillo. Se distingue de la concha por este elemento en particular. Ambos se consideran sagrados. También hay una variante en la denominación, chiguanda. Se usan de manera indistinta.

Chihuandero, a. Ejecutante de chihuanda.

Compadrito(s).- Relación de parentesco espiritual que se adquiere entre directores y/o miembros de un grupo, al apadrinar una danza nueva, por pertenecer a una mesa, o al ingresar a una danza.

Comadrita. Femenino del término compadre.

Concha. Cordófono cuya afinación es igual a la chihuanda, pero su caja de resonancia está elaborada de madera o bien, a partir de un calabazo. Es el instrumento que distingue a una danza.

Conchero. Es el portador de una tradición. Toca el cordófono que le da nombre a la agrupación. Toca y canta alabanzas durante los rituales y acompaña ciertas danzas.

Compromiso. Aceptación de una invitación para ir a bailar. Se considera cumplido, al término de la danza, al despedirse de las imágenes veneradas. En la basílica de Zapopan, se pagan las mandas el día 13 de octubre y/o cuando se asiste a Tlaquepaque, una semana después de la Romería del 12 de octubre, en acción de gracias por haber podido asistir y cumplir sin contratiempos ni impedimentos.

Concha. Instrumento que da nombre a los grupos de bailarines conocidos como Concheros. La concha es un cordófono de la familia de las mandolinas, que puede ser de cuatro o de cinco órdenes y se elabora de madera o a partir de un calabazo. El cuerpo cóncavo del instrumento puede ser elaborado con la técnica de barril, por la disposición de varias hojas de madera que se pegan para dar forma a la caja de resonancia.

Conformidad.- Compromiso de buena voluntad hacia los hermanos bailarines, además de la aceptación de un reglamento que se ofrecen al afiliarse al cuartel, a una mesa o a un grupo.

Conquista, hacer. Corresponder a las invitaciones que se le hacen a una mesa, palabra o bailarín. Se considera algo muy meritorio ganar adeptos para la tradición o veneración de una imagen, santo, cristo o advocación mariana.

Copal.- esta resina proviene del árbol *bursera bipinnata*. Está íntimamente ligado tanto a las ceremonias del catolicismo como a las de origen étnico o sincrético.

Corazón de la danza. Es un paliacate rojo, y constituye el punto central del círculo de danza. Es el corazón metafórico, sobre el que se colocan los sahumeros que contienen el copal, un recipiente con agua y otro con el carbón encendido que deberá ser alimentado constantemente por la capitana de sahumadoras quien es responsable de mantener el fuego y que no se extinga.

Contiene los cuatro elementos y se considera como otro de los puntos que une lo terrenal con lo divino. Desde allí se ofrece la danza y se hacen las peticiones personales.

Cuartel.- Es la sede donde se reúnen los directores de grupo afiliados y la mesa directiva de la agrupación. Éste funge como mediador entre los danzantes y las autoridades civiles y eclesiásticas. Organiza el calendario de actividades de los danzantes en torno a la devoción mariana en su advocación de Nuestra Señora de la Expectación, más conocida como la Virgen de Zapopan, y la de Guadalupe, que se festeja el 12 de diciembre a lo largo y ancho del territorio nacional. En la zona metropolitana hay tres cuarteles: uno en Tonalá, Jalisco y dos en la cabecera municipal de Zapopan.

Cuenta.- Se llama así a las velas de sebo que se colocan en un pequeño ritual que se conoce como “plantar el permiso”. Las velas de sebo o cuentas deben colocarse a un lado de la reliquia o corazón del altar. Se colocan en número impar, y lo que se hace en ese momento es algo muy personal del que lo planta. Esto solo lo pueden hacer Concheros de alto rango o los anfitriones de la festividad.

Cumplimiento, dar.- Se refiere a los compromisos que adquiere *motu proprio* un danzante o un director de grupo, para la celebración de la Romería o ante el hecho de aceptar una invitación o danza en lugares como Talpa, la basílica de Guadalupe en la ciudad de México, o los festejos en honor del santo patrono de otra localidad. Para los Concheros, el dar cumplimiento comienza con los preparativos, el viaje si hay que desplazarse y la participación en la velación de la víspera. Se esperan de él: orden, puntualidad, actitud reverencial y la ejecución de su danza.

Cumplir una manda.- Tiempo en que termina una obligación o plazo. En este caso, una manda. Se dice que se ha cumplido cuando se asiste a la Romería; se considera el compromiso cumplido cabalmente al danzar el número de ocasiones que se promete, en los lugares estipulados para ello.

Danza.- Grupo al que pertenece un danzante. Se les reconoce por denominación emblemática o devocional. v.gr. Danza de “Los Concheros de Talpita”.

Danza, dueño de la.- Sinónimo de director o jefe.

Danzada.- Invitación que se hace a un grupo o que se acepta para asistir a determinado lugar y hacer una presentación. Los gastos de transporte, hospedaje y alimentación corren a cargo de quien invita -cuando es en otra localidad- o bien cada danzante cubre sus gastos, esto último puede llegar a considerarse como una forma óptima del cumplimiento o pago de una manda.

Danzada de compromiso.- Se refiere a la presentación de un grupo para danzar: 1) en el aniversario de otro, 2) si hay relación de padrinazgo, 3) por el fallecimiento de un danzante o director, 4) cuando se visita otra localidad, 5) por el cumplimiento de una manda o peregrinaje.

Danzada obligatoria.- Es el compromiso que adquieren los grupos de danza, turnándose para hacer determinado número de presentaciones en el atrio de la basílica de Zapopan los días 18 de cada mes. Se considera meritorio, por lo que se lleva un registro por parte de los cuarteles, y la acumulación de danzadas favorece la obtención de un buen lugar en el sorteo de formación para la salida de los grupos en la Romería.

Danzante.- Integrante de un grupo. Puede pertenecer al cuerpo de danza y además desempeñar algún cargo como abanderado, tesorero, ensayador, etc.

Danza o danzante libre.- Se refiere al individuo o grupo de danza que no pertenece a ningún cuartel o mesa. Su participación en los eventos y días festivos se lleva a cabo de manera independiente. En la Romería a Zapopan, no participan con un número ordinal. Acuden de manera espontánea y se retiran al llegar. No tienen obligación de permanecer a lo largo de las festividades. 2. También se aplica el término a los danzantes de orientación esotérica o trasfondo ideológico, que pertenecen a los grupos que se presentan en plazas, explanadas o que acuden al Cerro de la Reina en Tonalá, al Ixtépete y en diversos sitios arqueológicos. Se presentan en fechas conocidas como “veintenas” señaladas en el antiguo calendario mexicano. Los danzantes reconocen a estas danzas o individuos como “los libres” o danzantes de la cultura.

Despedida de patio.- Es la ceremonia durante la cual, la imagen de la Virgen de Zapopan es entregada por los frailes a los danzantes y al pueblo devoto, para que éstos sean su compañía a lo largo del recorrido de la imagen por la ciudad, mientras va visitando las parroquias y templos católicos de la Arquidiócesis de Guadalajara, hasta su regreso a la basílica de Zapopan en la Romería del 12 de octubre.

Devoción.- Amor, fervor y veneración religiosos. Manifestación externa de estos sentimientos. Los danzantes católicos de cualquier género de danza, así como los Concheros afirman que se debe danzar por devoción.

Director.- Es el titular de una danza y se le conoce también como "el dueño" de la misma. Es el representante del grupo, responsable de aceptar los compromisos, coordinar las actividades del mismo, de establecer las normas, diseñar o autorizar la elaboración del atuendo del grupo, los colores, etc. recae en él la decisión de escoger la advocación o santo patrono a quien está dedicada y el género de la misma. Se puede fundar una danza por iniciativa propia, o bien recibirla como herencia. En el caso de los danzantes Concheros, el sistema de organización interna es semejante a la milicia.

Donar bastones. Segmentos de madera cilíndricos de mayor longitud que grosor, sobre los que se forman hileras alternadas de follaje, flores blancas y rojas que se sujetan al mismo con hilaza de algodón. Se confeccionan en el transcurso de la ceremonia de velación. Se considera una distinción ser elegidos para ello, y se estiman como ofrenda.

Él es Dios.- 1. La recitación de esta frase, es el saludo mediante el cual se reconocen los danzantes como una hermandad. Se toman por el antebrazo y se besan el dorso de la mano en señal de respeto. Cuando se dice en una danzada, todos responden con la misma frase; esto puede indicar el término de un son, o que alguien hará uso de la palabra. 2. Cuando se usa en los cantos, se toma como una indicación del cantante solista de que termina la pieza o bien para cantar en forma responsorial, un estribillo.

Ensayador.- Es el encargado de vigilar la correcta ejecución del ejercicio coreográfico y de enseñar a los nuevos integrantes de una danza.

Entrada.- Al llegar a un templo, los danzantes saludan a la imagen que se venera y piden permiso para llevar a cabo su presentación. En el caso de los Concheros, ingresan en primer término los músicos-cantores con conchas o chihuandas, después los estandartes y banderas, y al final los danzantes-cantores. No se ingresa a los recintos con tambores.

Ensayo real.- Denominación que recibe el trabajo la víspera de la fiesta del 12 de octubre, y que cada grupo realiza con todos los integrantes que participarán en la Romería. Es un ensayo

general de lo que se representará el día siguiente, con los atuendos y elementos que usarán durante la fiesta.

Estado Mayor. Las agrupaciones concheras se consideran parte de un sistema militar cuya función contempla una forma jerárquica de organización. En las mesas se cuenta con General, Capitanes, Sargentos, Alférez y tropa; esta última conformada por Guerreros y Doncellas. El Conchero es un guerrero espiritual. A los de mayor rango se les da el tratamiento de *Jefe* o *Jefa*.

Estandarte.- Insignia que identifica y representa a una danza. Confeccionada en diversos materiales, lleva al frente la imagen de la advocación o santo patrono, tipo de danza y la fecha de la fundación. Al reverso, el nombre del fundador, lugar de origen, etc. Se lleva a bendecir antes de la primera presentación de un grupo y cuando se cambia. Se le conoce como “Palabra” o *Pantli*. (del náhuatl, bandera). El estandarte acompaña siempre al representante del grupo o mesa, y en las velaciones se van acomodando según el orden de llegada a un lado del altar. Al término de la velación son entregados con el mismo orden en que se recibieron.

Festividad. Celebración que consiste en una velación y representación de danza al día siguiente. Se hacen principalmente por aniversario de un grupo, por devoción en fechas importantes como el 12 de diciembre, la fiesta de un santo patrono o bien, por el peregrinaje a un lugar de culto como San Juan de los Lagos, Chalma, San Miguel de Allende, y los puntos cardinales donde reside un protector.

Forma. Se conoce como la santa forma o *súchil*, al objeto que es igual o muy semejante a la custodia que la iglesia romana usa para exponer una hostia consagrada que representa al Santísimo. La santa forma de la tradición conchera se tiende: esto es, se dispone sobre el piso se elabora con follaje y flores, se le coloca una cera encendida al centro de la cruz, y el representante de cada palabra o mesa le da la bendición al sahumarla. Se le conoce también como “canto y flor”. Una vez dispuesta o “tendida” se dice que toma la esencia del que la planta, las ánimas ofrecen y dan su protección como guardianes de la velación. Se tiende la forma acompañada de canto y música (alabanzas). Se dice entre los danzantes que esto viene de la época cristera, cuando se ocultaban los objetos relacionados con el culto católico.

General.- Es el máximo nombramiento que puede recibir un danzante. Se puede obtener por méritos, recibirse por unción o herencia.

General.- La Virgen de Zapopan tiene el grado de Generala, por ello porta en su atuendo el bastón de mando y su banda azul.

Guaje.- Se usan los frutos de *Lagenaria Siceraria*, fam. Cucurbitáceas., como cajas de resonancia para las conchas y chihuandas de fabricación artesanal. sin. Bule, calabazo.

Guardia.- Hermandad que acompaña y resguarda la imagen de la Virgen de Zapopan en sus visitas a los templos de la ciudad a lo largo del año. Se les reconoce por el uniforme en colores marino y blanco.

Hermandad y conquista.- Lema del Cuartel General de Danzas Chimalhuacanas del Estado de Jalisco. Busca promover la convivencia armónica entre los grupos, los individuos, y preconiza que los logros o conquista, sean en beneficio de todos los danzantes.

Heredar una danza.- Encargo o representación que por elección se confiere a una persona. Implica la aceptación de los compromisos y responsabilidad de representar a una danza, para cumplir con el deseo del director que la deja, de continuar con una tradición vinculada muchas veces al parentesco. Se considera un gran honor. Para ello se pueden seguir tres procedimientos: ungir a quien será el heredero, hacerlo del conocimiento público durante una ocasión especial para el grupo o sometiéndolo a votación.

Hora santa.- Celebración que se lleva a cabo en la basílica de Zapopan, los días 18 de cada mes, se presentan banderas y estandartes en representación de todos los grupos, mesas y cuarteles. Se oficia una misa por los danzantes. Los cuarteles tienen reservada una hora especial para cada uno.

Ida, a Zapopan.- Es el recorrido que hace la imagen de la Virgen de Zapopan en su regreso desde la Catedral de Guadalajara hacia su sede en la cabecera municipal. Los devotos, peregrinos, la Guardia y los danzantes acompañan a la imagen en la Romería que tiene lugar cada año, el día 12 de octubre. También se le conoce popularmente como "la llevada". En el caso de los danzantes, el recorrido se realiza danzando de la catedral metropolitana hacia la Basílica de Zapopan, sede de la imagen. El recorrido se hace por las avenidas elegidas para

ello y que ese día se cierran al tráfico vehicular durante unas horas. Los músicos de todos los grupos tocan el mismo ritmo, mientras los participantes ejecutan lo que se conoce como *paso de camino* o *paso de caminante*.

Jefe, fa. m. y f. Categoría superior a la de capitán, inferior a general.

Levantamiento de Cruz.- Esta ceremonia se realiza a los nueve días de que la persona a quien se dedica falleció, y se cree que al levantar la cruz, previamente formada con flores blancas deshojadas, acompañando el ritual por medio de cánticos el alma del fallecido se desprende del plano material en forma definitiva liberándose así de los vínculos con los deudos.

Luces.- En todo altar conchero hay una iluminación profusa que viene de la colocación de numerosas velas de cera de abeja (cirios), veladoras de parafina que los peregrinos aportan al altar que visitan, y las velas de sebo o cuentas. Se dice que las velas o luces, iluminan el camino y la vida cotidiana de quienes las ofrendan.

Manda.- Ofrecimiento, promesa, obligación contraída por propia voluntad de hacer el recorrido de regreso acompañando a la Virgen hacia Zapopan, o bien, de danzar en ciertas ocasiones y lugares. Los danzantes que deben una manda, deberán participar en el recorrido, danzar en el atrio el día doce y según la disponibilidad de espacio, durante el transcurso del día trece hasta el atardecer que es cuando se considera cumplido el pago de la misma. Una manda puede hacerse por un año, tres, o por toda la vida y se considera la retribución simbólica o agradecimiento por un milagro o favor recibido.

Misa del danzante.- Celebración eucarística ofrecida por todos los danzantes en el atrio de la basílica, el día 13 de octubre y los días 18 de cada mes, en la basílica de Zapopan.

Músico.- Ejecutante de los sones que se danzan. En muchos casos es el director del grupo. En ocasiones es alguien a quien se contrata para acompañar a los danzantes en sus compromisos y no siempre pertenece al grupo.

Ofrenda.- f.s. Dádiva o presente que se ofrece con gratitud a las imágenes veneradas por los Concheros. Se presentan ante el altar o son parte de los elementos que lo conforman, como flores, follaje, fruta, dulces, ceras, esencias, copal, velas de sebo, plumas, canto, danza etcétera. Los danzantes dicen “ofrendar” al acto de presentar un regalo en cualquier mesa o altar.

Omblogo de la Danza. Es un lienzo de color rojo donde se colocan ciertos objetos y se considera el centro del círculo.

Oratorio. Lugar que contiene el altar familiar.

Otorgar una palabra. Conceder el uso de la palabra, solicitar una intervención, cantar una alabanza o realizar algún tipo de actividad dentro de una velación.

Padrino. Persona que presenta y acompaña a una danza o danzante, en su primera actuación.

Palabra. Insignia de presentación con otros grupos. 2. Representante de un grupo de danza, mesa o cuartel.

Pasión de velación.- Se denomina así al cirio central, (para Dios) es el de mayor tamaño e importancia. 2. Al encenderlo se acompaña esta acción con una melodía del repertorio conchero conocida con el mismo nombre: "Pasión de velación".

Permiso cantado. Pieza que se interpreta por los danzantes al comienzo de la velación.

Permiso plantado. Es un cuadrado de piedra sobre el que se colocan ciertos elementos que pertenecen a la persona que funge como oficiante en un ritual de velación. Es de uso estrictamente personal. Se considera que une a la tierra con el cielo, el bien con el mal. Es un llamado, una ofrenda a lo superior. Se cubre con pino, claveles rojo y blanco. En la ciudad de Querétaro se usa la flor de cucharilla blanca.

Presentación de estandartes.- En los eventos de tipo religioso, se lleva siempre el estandarte que representa e identifica al grupo. Se puede hacer también, presentación de banderas. Para los eventos culturales, "se bajan" estandartes, es decir, no se llevan, únicamente las banderas.

Promesa.- Ofrecimiento, manda.

Recibimiento.-

1. Acción mediante la cual se da la bienvenida a un miembro del grupo.

2. Acción de acogida o aceptación que se da al invitado antes de una ceremonia o de una danza. La encargada del copal, le sahúma antes de ingresar al recinto o en su caso, al espacio de la danza.

Reliquia.- Es una piedra delgada, plana, de forma cuadrada o redonda y que se utiliza para plantar el permiso, y es al mismo tiempo un mediador: aquello que une la tierra con el cielo, las ánimas con los vivos, el bien y el mal. También se le conoce como ofrenda y se colocan encima de esta piedra, follaje de pino, claveles de color blanco y rojo, una flor conocida como cucharilla y velas de sebo, que por su corta duración solo acompañan oraciones, peticiones y plegarias de quien lo planta.

Retaguardia.- Formación de abanderados que delimita el espacio entre una danza y otra. Última fracción de una columna en marcha, separada del núcleo principal.

Rezandero. Persona que es invitada para recitar ciertas oraciones en determinado lugar.

Ritualero. Es la persona que debe conocer el proceso de los rituales para llevar a cabo su desarrollo con fluidez.

Romería.- Se conoce también por "ida" a Zapopan o "llevada" de la Virgen entre los danzantes y devotos.

Rosetón. Ornamento que se obsequia al instrumento (no al músico) como recuerdo de la participación en una velación. A los estandartes también se les dan rosetones, se consideran sagrados y como los instrumentos, participan de la ceremonia.

Santa forma.- Es la Santa Cruz del catolicismo. Es igual a la custodia de los servicios religiosos católicos, donde se expone la hostia consagrada y se cree que en su interior está expuesto "El Santísimo". En el ritual conchero la custodia está elaborada con madera, se recubre de follaje y flores, cantos, y se sahúma por los asistentes a una velación. Se usa para *levantar la sombra* del danzante que ha fallecido, a los nueve días del deceso. En otro tipo de velaciones se usa para colocarla sobre los bastones, que luego se llevarán al templo, al panteón y se le dejan dos a la imagen de la Virgen o santo patrono.

Santa marcha. Se denomina así, al trayecto que se recorre una vez que termina la velación. Los danzantes se dirigen hacia el templo, ataviados y listos para danzar en el atrio.

Santa obligación, la. Viene después de la velación. Se danza para cumplir con este compromiso antes de volver al lugar de origen o a las actividades cotidianas. En Zapopan se cumplen las mandas el día 13 de octubre.

Sahumador (sic). Sahumerio. Recipiente de barro donde se quema copal. Se dice del humo, que es el portador de las oraciones hasta el cielo. Une lo humano con lo divino. La primera acepción del término sahumerio en el diccionario de la Real Academia Española (RAE) refiere al proceso y el resultado de sahumar. Este verbo hace mención a generar un humo con aroma para lograr que algo tenga un perfume agradable o para proceder a su purificación.

Sahumador negro. Se usa solo en las velaciones para las ánimas conquistadoras o danzantes que han fallecido y en las velaciones previas a los días de muertos. Puede ser de cualquier color o ponerle algo que lo distinga de los otros. Su uso y cuidado son estrictamente personales.

Sahumadora.- (sic) Mujer que cuida y alimenta el fuego que porta en el sahumador. Son las encargadas de purificar el ambiente, las personas, instrumentos y ofrendas que llegan a un recinto. El acto de sahumar se realiza antes, durante, y al término de una velación. Es un requisito que la sahumadora purifique siempre: participantes, ofrendas o instrumentos antes de danzar. Las sahumadoras abren paso a los danzantes y son siempre las últimas en retirarse.

Sargento. Hay diversos nombramientos que llevan implícito el cargo que se desempeña, y se denominan sargento primero, segundo, tercero, etc.

Sargento de ceremonia.- Es aquel danzante que canta y se encarga de elegir cantos y oraciones durante la ceremonia. Usualmente invita a los representantes de otros grupos, mesas o cuarteles de otras localidades a interpretar una alabanza o realizar cierta actividad durante la velación.

Sorteo.- Evento que se realiza los primeros días del mes de octubre en los Cuarteles. En él, se asigna el número ordinal que cada grupo tendrá en la formación general de los danzantes que acompañan a la imagen, en el trayecto de regreso a su sede en Zapopan. Los primeros

lugares se reparten por este medio, entre los grupos que acumulan un mayor número de presentaciones en la basílica de Zapopan.

Súchil.- Custodia de madera que se recubre con follaje y claveles de color blanco y rojo. Esta acción se acompaña con la ejecución de cantos y alabanzas con conchas, chihuandas, algunos otros instrumentos como ocarinas, tamborcillos, además del ofrecimiento de copal y ceras. Se le conoce también como la “flor y canto”.

Tendido de la forma. sobre un lienzo en el suelo, se van colocando flores y follaje que después se transfieren a la custodia de madera para “vestirla” y presentarla a los cuatro rumbos antes de llevarla al templo, para dejar los bastones como ofrenda y llevar esta custodia como componente esencial de la representación de danza en después de una velación.

Teomalma.- Término conchero para designar a la mujer que ha alcanzado el décimo tercer grado de conocimientos para ejercerlos y para poder transmitirlos a las jovencitas que son aprendices.

Ungir.- Signar con óleo sagrado a una persona. Entre los danzantes, se conoce como el acto de designar un sucesor, un heredero del grupo que después se hará público en ocasión de una festividad.

Velación.-

1. Ceremonia nocturna que se lleva a cabo en la sede de los cuarteles o en las mesas de Concheros, por los danzantes y directores que han fallecido. Consiste en hacer cánticos y oraciones en honor de los muertos. Con frecuencia, cuando un danzante fallece, el último día del novenario, se lleva a cabo, lo que se conoce como un levantamiento de cruz, además de un pequeño homenaje.

2. Ceremonia que se efectúa en las mesas de Concheros, en éstas se destina el tiempo para la oración, cantos, se estrenan alabanzas. Se busca la unión y convivencia con danzantes del mismo grupo o invitados en la víspera de una festividad, celebración, romería o peregrinaje.

Anexos

Imágenes de la tradición conchera.

DVD que acompaña el trabajo de tesis.

Árbol genealógico *in extenso* (inserto sin número)

Algunas imágenes históricas de la tradición conchera.



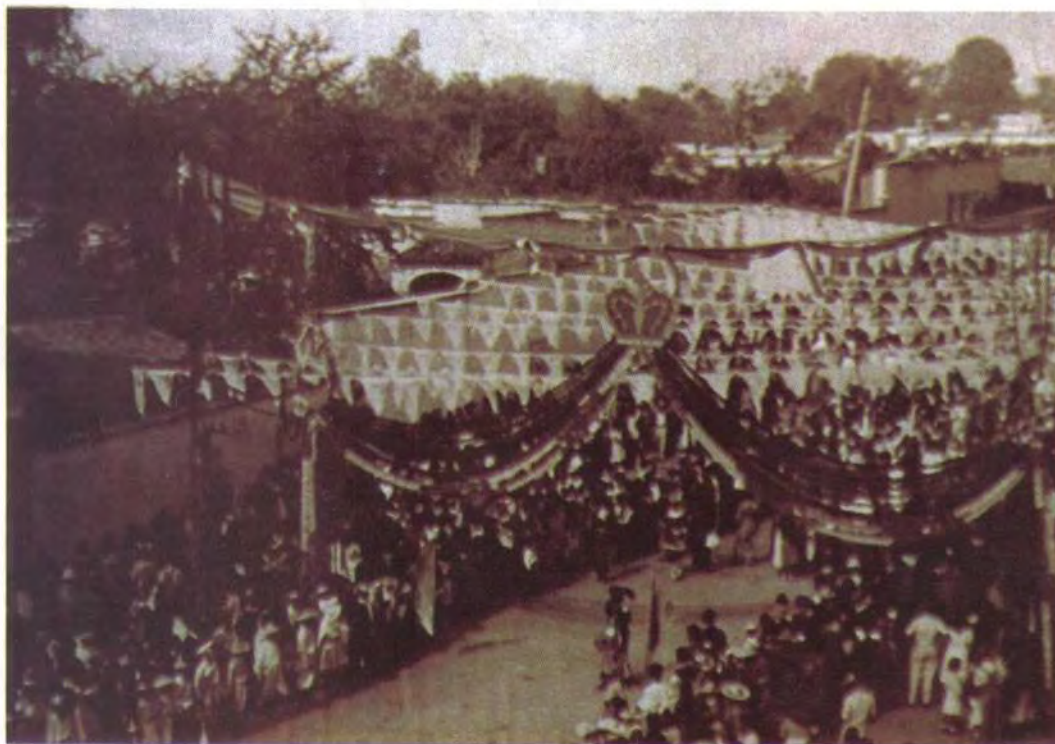
Fig. 1. Joaquín Mora, *ca.*1905. Foto cortesía de Romualdo García. Guanajuato, México.



Fig. 2. Río San Juan de Dios *ca.*1900. Al fondo aparece el templo de San Juan de Dios. La urbanización lo cubrió dando origen a la Calzada Independencia, que divide a la ciudad, territorial y socialmente con una frase que sigue teniendo vigencia: vivir “de la Calzada para allá” señalando hacia el oriente, y “de la Calzada para acá”, la parte centro y poniente de la ciudad. Imagen de archivo. Cortesía de Héctor E. Villicaña. 2016.



Fig. 3. **Danza de Conquista “Águila Negra” ca. 1930.** Izquierda: Juan Ramos Medina (español) abuelo materno de la familia Plascencia Ramos. Derecha: Ramón de la Torre (indígena). Imagen cortesía de Paty Plascencia Ramos y Ramón de la Torre, nietos de los dos personajes en la foto. Abril de 2015.



En los años 40's sólo dos danzas acompañaban a La Generala desde la Catedral Metropolitana.

Fig. 4. Imagen de la Revista Presencia Zapopana. En este número se entrevistó a don José Landeros, Director del Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan. Año 1. Octubre de 2002, número 3. P.16-18.



Fig. 5. Garita de San Pedro Tlaquepaque, *ca.*1940.



Fig. 6. Otro aspecto de la garita. Foto del grupo “Historia de Guadalajara” imagen publicada en su muro de Facebook. S.f.



Fig. 7. Corporación de Concheros Sociedades Unidas. En la imagen: Jefe Felipe Hernández, Jefa Conchita Hernández, jefe Encarnación Rodríguez Jefa María de Jesús, Hernández Cerritos., ca.1935



Fig.8. Chalma 1922, Placa conmemorativa en homenaje al fundador Felipe Hernández. Foto del muro de Facebook de la Corporación de Concheros de México, sociedades Unidas”.

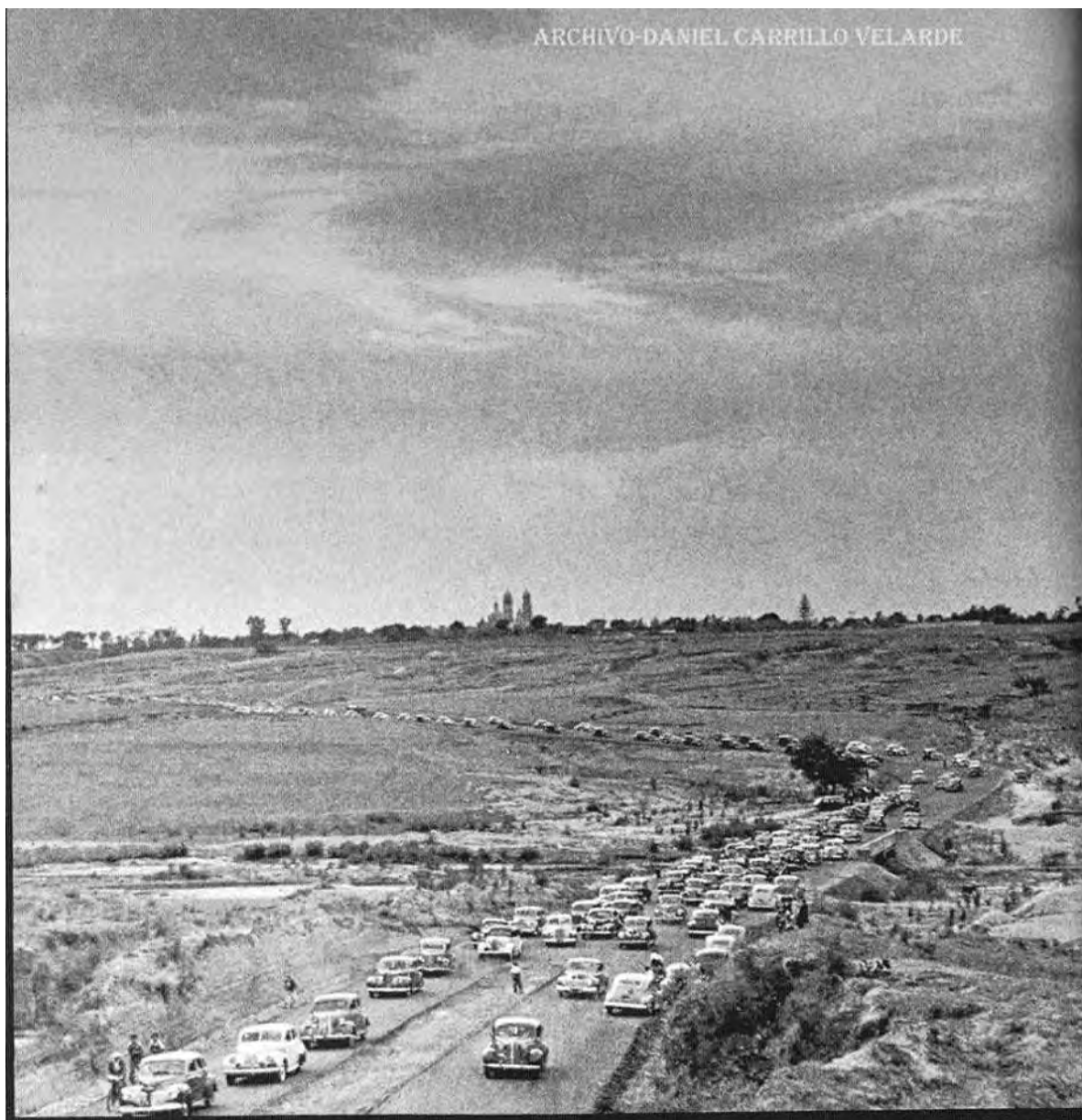


Fig. 9. Antigua carretera a Zapopan, hoy tiene el nombre de prolongación Américas. Imagen del archivo personal de Daniel Carrillo Velarde. Foto sin fecha.



Fig. 10. Romería del año 1950, Zapopan, Jalisco. Imagen cortesía de la señora Juana Rodríguez Sandoval.



Fig. 11. Chinas con peribanas. Al fondo se aprecian las torres de la Basílica de Zapopan. Romería del año 1954. Foto cortesía de la señora Juana Rodríguez Sandoval.



Imagen de Guadalajara en 1958.

Fig. 12. Aquí se aprecia la Calzada Independencia que divide a la ciudad. En la figura 1 de este trabajo, aparece la división de la cuadrícula. La vista de la imagen es de Sur hacia el Norte. Esta división simbólica prevalece hasta nuestros días.



Fig. 13. Capitán General Manuel Pineda Escalona, Capitán General Manuel Rodríguez Campos, Capitán General Juan Plascencia. Sangremal, Querétaro. Septiembre de 1969. Foto cortesía de la familia Plascencia Ramos.



Fig. 14. Fundación General de Conquista en Guadalajara, 1960 ca. De izq. a derecha: Capitán General Emeterio Plascencia, Capitán General **Juan Plascencia**, Capitán General Abundio Plascencia, Capitán General Rosendo Plascencia, Capitana General Celia Plascencia. Imagen de archivo cortesía del jefe Rosendo Plascencia Quintero.



Fig. 15. Capitán General Manuel Rodríguez Colchado, Capitán Miguel Ángel Pineda, Capitán Rosendo A. Plascencia Quintero, y Capitán Mario Andrés Pineda. Foto cortesía de la familia Plascencia Quintero. Junio de 2015.



Fig. 16. Julián García, Emeterio Plascencia, don Rosendo Plascencia, “Tata” Juan Plascencia Quintero y Celia Plascencia. El niño no está identificado, *ca.* 1960.



Fig. 17. General Manuel Rodríguez Campos con los Capitanes Generales Hermanos Plascencia, en Querétaro, Qro. Septiembre de 1970. Foto cortesía de la familia Plascencia Ramos.



Fig. 18. En la foto, (izquierda) David Calzada, con sus hijos David (al fondo) y Javier Calzada (con instrumento) descendientes de Ponciano Calzada, miembro fundador de los “Concheros de Talpita” así como del Cuartel de Danzas Chimalhuacanas del estado de Jalisco. Foto de la autora.



Fig. 19. Grupo Ritual azteca de los Hermanos Plascencia. Basílica de Zapopan. Foto de la autora, 2007.



Fig. 20 Altar de Graciela Vega en Tonalá, Jal. Foto de la autora, abril de 2016.

Índice de tablas y figuras.

- Fig. 1. Plano antiguo de la ciudad de Guadalajara.
- Fig. 2. Frente y reverso del documento escaneado.
- Fig. 3. Don José Landeros Serrano, Cuartel de Danzas Autóctonas de Zapopan.
- Fig. 4. “Listos para la Romería”. Revista Presencia Zapopana.
- Fig. 5. Jalisco, en el occidente de México.
- Fig. 6. Mapa del eje transregional de los Concheros entre Querétaro, Guanajuato y Jalisco.
- Fig. 7. Chitarra batente (izquierda) y bandurria (derecha) según Willi Apel.
- Fig. 8. Iconografía de la guitarra latina (izquierda) y mandora o guitarra morisca.
- Fig. 9. Vihuela de mano
- Fig. 10. Organograma de la ejecución de la chihuanda desde la sistemática de Mantle Hood.
- Fig. 11. Posición de la técnica de ejecución de la chihuanda en ritual de velación.
- Fig. 12. Afinación aproximada de la concha y chihuanda de 10 órdenes
- Tabla 1. Cuadro de las diferencias y similitudes entre la concha y la chihuanda
- Fig.13. Afinaciones de concha o chihuanda de 5 órdenes, en Clave de Fa (sonido real).
- Fig. 14. Afinaciones de concha o chihuanda de 5 órdenes, en Clave de Sol (transportada).
- Fig. 15. Chihuanda 2, de cuatro órdenes triples. Frente.
- Fig. 16. Cara posterior
- Fig. 17. Maquinaria del tricordio y monograma del constructor.
- Fig. 18. Frente, concha de guaje.
- Fig. 19. Parte posterior.
- Fig. 20. Detalle de boca del instrumento, roseta y disposición de órdenes.
- Fig. 21. Diagrama que muestra los tonos más usados.
- Fig. 22. Las guitarras de concha y chihuandas

2.4 Etnografía del ritual

- Fig. 23. General “Tata” Juan Plascencia con su bastón de mando, en el altar familiar.
- Tabla 2. Datos registrados en trabajo de campo por la autora, la noche de la velación.
- Tabla 3. Cuadro de componentes o armadura del proceso ritual en la Ceremonia de Velación
- Fig. 24. Esquema taxonómico de los atributos del chihuandero y/o conchero en relación al canto.
- Fig. 25. Esquema taxonómico de atributos de la Alabanza.

Fig. 26. En la imagen se muestran las portadas de los alabanceros

Tabla 4. Relación de ejemplos de cantos de alabanza, algunos tradicionales y del repertorio conchero recogidos en trabajo de campo en la ZMG.

Fig. 27. Ejemplo de una alabanza a don Juan Plascencia. Transcripción musical y letra.

Fig. 28. Acordes más usados para los cordófonos concheros.

Fig. 29. Acordes de uso común para cordófonos concheros.

Fig. 30. Grupo de Chihuanderos de “Tata” Juan Plascencia Quintero, en el atrio de la Basílica de Zapopan.

Fig. 31. Colección de chihuandas de “Tata” Juan Plascencia, ca. 1970.

Fig. 32. Invitación para la festividad de la familia Plascencia Ramos.

Fig. 33. La invitación para la festividad, marzo de 2016.

Fig. 34. Vista del recinto desde el punto de ingreso al evento.

Fig. 35. Recuerdos que obsequian a los invitados y se atan a los cordófonos.

Fig. 36. Adrián Plascencia Delgado es recibido por Ana Bertha Gracia.

Fig. 37. Se recibe a los visitantes, ofrendas e instrumentos utilizando el sahumerio.

Fig. 38. El Altar de la familia Plascencia Ramos, para la festividad del 2016.

Fig. 39. La familia Plascencia Ramos, anfitriones.

Fig. 40. Se “Planta el Permiso”.

Fig. 41. El altar y sus elementos.

Fig. 42. Asistentes a la velación. Nombres y lugar de procedencia.

Fig. 43. Colocación del lienzo, que da inicio al “Tendido de la forma”.

Fig. 44. Detalle del altar y sus imágenes .

Fig. 45. Follaje y flores son “el canto y la flor”.

Fig. 46. La forma tendida, todavía en proceso.

Fig. 47. Una vez que se termine se vestirá la santa forma.

Fig. 48. El Señor de la Conquista se baja para cambiar su atuendo.

Fig. 49. El padrino de atuendo que el cristo llevará durante un año.

Fig. 50. El nuevo ropaje se presenta y es sahumado.

Fig. 51. El representante de cada grupo sahúma y bendice la santa forma.

Fig. 52. Momento en que se cambia la vestidura.

Fig. 53. Cristina y Roy unen a dos familias de danzantes.

Fig. 54. Los procesos durante una velación son simultáneos.

Fig. 55. Cada danzante que sahúma la forma representa...

Fig. 56. Capitanes y herederos representan a sus agrupaciones

Fig. 57. La imagen recibe su nueva vestimenta.

Fig. 58. El Señor de la Conquista será devuelto a su sitio en la cúspide del altar.

Fig. 59. Se recorre el recinto con la imagen una vez ataviada.

Fig. 60. Compadres que donan bastones como ofrenda.

Fig. 61. Detalle de la nueva vestimenta.

Fig. 62. Se reintegra la imagen a su lugar.

Fig. 63. Elaboración de bastones para la custodia.

Fig. 64. Los compadres elegidos para este trabajo presentan su ofrenda.

Fig. 65. Proceso de elaboración de bastones.

Fig. 66. Antes de sostener la custodia ya terminada.

Fig. 67. La santa forma está lista, y está siendo sahumada para presentarla.

Fig. 68. Cada elemento se purifica constantemente.

Fig. 69. Capitán Jorge Mendoza de la Mesa del Sagrado Corazón,

Fig. 70. La presencia del sahumerio o sahumador (sic).

Fig. 71. Esperar su turno para ser sahumar bastón.

Fig. 72. La custodia está terminada

Fig. 73. Sobre el número de bastones que se elaboraron.

Fig. 74. Purificación de los bastones terminados.

Fig. 75. Detalle de la purificación por una de las anfitrionas.

Fig. 76. La supervisión del trabajo de las jovencitas.

Fig. 77. Representantes de Chalma y de san Luis Potosí.

Fig. 78. Presentan la ofrenda de bastones.

Fig. 79. Emplumar tocados o copilli antes de descansar.

Fig. 80. Organización de los espacios para dormir y dejar sus pertenencias.

Fig. 81. Una vez terminada la velación, hijos de “Tata” Juan Plascencia.

Fig. 82. Imagen de niño Dios Danzante.

Fig. 83. Anfitriones de la velación.

Fig. 84. Cinco de la mañana.

Fig. 85. La danza que cierra la festividad.

Fig. 86. Detalles para destacar la presencia de la custodia en la danza.

2.5 La familia Plascencia Ramos.

Fig. 87. Danza de conquista, Juan Ramos Medina.

Fig. 88. Los Hermanos junto al actor del cine mexicano Pedro Armendáriz.

Fig. 89. Fundación General de Conquista en Guadalajara.

Fig. 90. Imagen en el altar permanente de la familia Plascencia Ramos.

Fig. 91. Portada del CD en el que se relata la historia del grupo.

Fig. 92. Árbol genealógico de la familia Plascencia Ramos.

Capítulo III. La producción de sentidos en la danza de concheros.

Fig. 93. El jefe Rosendo Plascencia Quintero.

Fig. 94. El jefe Chendo y sus hijos danzantes.

Tabla 5. Oposiciones binarias en la danza en Jalisco.

Fig. 95. Árbol genealógico de la familia Plascencia Delgado.

Fig. 95. Elementos que introducen la representación de danza.

Fig. 96. Danza de guerreros, que presenta a los participantes de esta ocasión.

Fig. 97. El orden de aparición.

Fig. 98. Autosacrificio corporal, parte interna del muslo.

Fig. 99. Danza frente al fuego, Pablo Plascencia Quintero.

Fig. 100. Autosacrificio corporal.

Fig. 101. Julián Plascencia García, creador de esta danza.

Fig. 102. Deja su bastón de mando, comienza a encender las esferas.

Fig. 103. Colocación de las esferas de fuego una a una en dirección al altar.

Fig. 104. Una vez colocadas las cuatro bolas de fuego votivas.

Fig. 105. Daniel Plascencia Quintero.

Fig. 106. Realiza su improvisación de danza.

Fig. 107. Ofrenda corporal. Atrás del ejecutante se aprecian las cuatro esferas extinguiéndose.

Fig. 108. Recreación de una escena del México antiguo según don Rosendo Plascencia.

Fig. 109. Recorrido de los participantes por el espacio escénico.

Fig. 110. La jovencita realiza una serie de giros sobre su eje.

Fig. 111. El sacerdote se dispone a realizar el sacrificio.

Fig. 112. Inclinación sobre la doncella para sacarle el corazón.

Fig. 113. Una vez sacrificada la doncella, el sacerdote danza.

3.2 El relato histórico (prehispánico)

Fig. 114. Imagen que recrea a un guerrero del México antiguo.

Tabla 6. Breve relación de los sones más populares del repertorio.

Fig. 115. Alicia Aguilar posa junto a un guerrero águila.

Fig. 116. La jefa Rosita Maya.

Fig. 117. Escudo trabajado en arte plumaria.

Fig. 118. Integrantes del Grupo Ritual Azteca de los Hnos. Plascencia.

Fig. 119. Escarificación con motivo zoomorfo.

Fig. 120. Rockero Vigo.

Fig. 121. Miquiztli Mictlán.

Fig. 122. Miquiztli Mictlán con máscara.

Fig. 123. Una vista de los 4 círculos concéntricos en el atrio.

Fig. 124. Paty y Silvia Plascencia Ramos con Alicia Aguilar.

Fig. 125. José Carrillo Plascencia, madre, hermana y sobrina.

3.3 El relato mítico-religioso: la Virgen de Zapopan.

Fig. 126. Basílica de Zapopan.

Fig. 127. La Virgen de Zapopan a través de la historia.

Fig. 128. “100 años de romería”.

Fig. 129. Vista posterior del atuendo de 2014.

Fig. 130. Romería a Zapopan en curso, mismo atavío. 2014.

Fig. 131. La imagen vista de frente, mismo traje.

Fig. 132. Fotograma de espectáculo de luz y sonido.

Tabla 7. Contradicciones en las advocaciones marianas.

Fig. 133. Alegoría de la tríada mariana.

3.4 Análisis semiótico visual de la expresión dancística: los espacios.

Fig. 134. La imagen colocada en un templete.

Fig. 135. Barrio del Retiro.

Fig. 136. Niños con palomas.

Fig. 137. Se cierra el paso al tráfico vehicular.

Fig. 138. Tapetes de aserrín.

Fig. 139. Un aspecto del regreso de la imagen.

Fig. 140. Mini romería.

Fig. 141. Imagen de la virgen del Cuartel de Tonalá.

Fig. 142. Presentación de banderas.

Fig. 143. Presentación de banderas en Tlaquepaque.

Fig. 144. Un Moreno posa.

Fig. 145. Frailes en la procesión.

Fig. 146. Las asociaciones femeniles.

Fig. 147. La banda de guerra.

Tabla 8. Comparativo de opuestos en la dotación instrumental.

Fig. 148. Los danzantes en filas.

Fig. 149. Grupo Ritual Azteca en círculo en el atrio.

Fig. 150. Espacio del Grupo Ritual Azteca.

Fig. 151. Vista desde los balcones.

Fig. 152. Vista de la imagen en procesión.

Fig. 153. Danzante capitana sahumadora (sic).

Fig. 154. Lugar de los ensayos.

Fig. 155. En uno de los costados del lugar de ensayos.

Fig. 156. Ensayo general.

3.5 El sincretismo como característica de la mexicanidad.

Fig. 157. Alicia Aguilar y Guerrero Águila.

Fig. 158. Aspectos comunes en altares católicos y concheros-

Fig. 159. Danza de Conquista “Águila de Oro”.

Tabla 9. Similitudes y diferencias entre las tradiciones religiosas marianas en Jalisco.

Fig. 160 Virgen de Guadalupe Conchera.

Fig. 161. Día de la Candelaria

Fig. 162. Niño Dios conchero

Fig. 163. Misma imagen con distinto atuendo

Fig. 164. Niño Dios conchero de Miguel Araujo

Fig. 165. Madrinas de Niño Dios danzante

Fig. 166. Niño Dios danzante, visitando el altar de la familia Plascencia Ramos

Fig. 167. Las jerarquías en los altares concheros.

Fig. 168. Aniversario luctuoso de Celia Plascencia Quintero

Fig. 169. General “Tata” Juan Plascencia.

Fig. 170. La imagen coronada

Fig. 171. Corona o *Copilli* de danzante

Fig. 172. Custodia católica

Fig. 173. Custodia conchera

Fig. 174. Estandarte de la Danza de San Juan Diego

Fig., 175. La Basílica de noche.

Fig. 176. Imagen de Guadalajara en 1958.