

La conquista de una utopía: los danzantes concheros y su búsqueda estética

The conquest of a utopia: the Concheros dancers and their aesthetic search

Claudia Morales Carbajal

Universidad Veracruzana

clamorales@uv.mx

<https://orcid.org/0000-0002-3881-1170>

 DOI Foundation

DOI: [10.24901/rehs.v43i172.972](https://doi.org/10.24901/rehs.v43i172.972)

[La conquista de una utopía: los danzantes concheros y su búsqueda estética](#) by [Claudia Morales Carbajal](#) is licensed under [CC BY-NC 4.0](#) 

Fecha de recepción: 24 de noviembre de 2022

Fecha de aprobación: 1 de mayo de 2023

RESUMEN:

En este trabajo se muestra la vocación utópica del movimiento conchero, así como el papel de la estética como estrategia distintiva de persuasión y transmisión de su propuesta. Se hace hincapié en la renovación y readaptación de su discurso y en las respuestas distópicas que genera. Los concheros pertenecen a una corriente de carácter nativista que se ha denominado movimiento de la mexicanidad. En este culto, la danza, junto con otras prácticas rituales, constituye el medio para transmitir y actualizar sus principios filosóficos e ideológicos. Sus seguidores consideran el pasado mesoamericano como fuente de sabiduría, y la reelaboración de los conocimientos y filosofías mesoamericanas como una alternativa a los valores y formas de vida occidental. El texto expone algunas de las transformaciones que ha tenido este movimiento y cómo éstas se han reflejado en la elección de nuevos horizontes utópicos y estéticos. En estos múltiples caminos, los ideales utópicos han enfrentado también a su contraparte distópica y contradictoria, la cual rompe el ideal y hace que la búsqueda continúe. Se muestra, con un estudio de caso, la llegada de dos grupos de danza conchera a la región nahua de la Sierra de Zongolica (Veracruz) y la forma en que se insertan en las comunidades y las distopías, así como los nuevos caminos que se abren.

Palabras clave: Danza conchera, estética, distopía, utopía, Zongolica

ABSTRACT:

This paper shows the utopian vocation of the Concheros dancers, as well as the role of aesthetics as the distinctive strategy of persuasion and transmission of its proposal. Special emphasis is placed on the renewal and adaptation of its discourse and on the dystopian responses it generates. The Concheros belong to a nativist current that's been called the Mexicanness movement. In this cult, dance, along with other ritual practices, constitutes the means to transmit and update its philosophical and ideological principles. Its followers consider the Mesoamerican past as a source of wisdom and the reworking of Mesoamerican knowledge and philosophies as an alternative to Western values and ways of life. The text exposes some of the transformations that this movement had and how these have been reflected in the choice of new utopian and aesthetic horizons. In these multiple paths, utopian ideals have also faced their dystopian and contradictory counterpart, which breaks the ideal and makes the search continue. It shows, with a case study, the arrival of two Concheros dance groups in the Nahua region of the Sierra de Zongolica (Veracruz) and how they inserted themselves in the communities and dystopias, as well as the new paths that opened.

Keywords: Concheros dancers, aesthetic, dystopia, utopia, Zongolica

El baile ha sido de siempre la primera y más frecuente forma de partir hacia otro lugar que el acostumbrado, donde se encuentra uno como acostumbrado (Bloch, 1977, p. 300).

Introducción

Las danzas de concheros o de aztecas, como son denominadas en algunos lugares de México, son la manifestación más popular de un tipo de culto de carácter nativista conocido como *movimiento de la mexicanidad* (De la Peña, 2002; González, 2005),¹ la cual propone mantener vivos los conocimientos filosóficos de los antiguos pueblos mesoamericanos a través de prácticas rituales, teniendo a la danza como principal forma de expresión y difusión.

Uno de los factores que ha jugado un papel muy importante en la amplia expansión y aceptación de este movimiento, incluso fuera de las fronteras mexicanas, tiene que ver con su propuesta estética, la cual se ha ido transformando y adaptando a diferentes contextos históricos y sociales. El corpus estético, además de una técnica dancística, incluye también un bagaje musical, un elaborado vestuario, ceremonias rituales, así como escenarios urbanos y naturales que recrean una forma alternativa de relacionarse con los ancestros, las entidades anímicas y espirituales y la naturaleza. Es en este sentido que la danza conchera representa una utopía, una

forma de resistencia y rechazo a la imposición cultural y espiritual, al etnocentrismo de Occidente y, también, una propuesta alternativa de un futuro posible que se puede “conquistar” a través del movimiento y del conocimiento del pasado indígena.

Este trabajo se propone mostrar, en una panorámica general, las diferentes propuestas estéticas y cómo se han ido transformando sus ideales utópicos a través del tiempo y de los diferentes espacios donde se han desarrollado. A la par, también se dará cuenta de la contraparte distópica de estos ideales, las respuestas contradictorias e imprevisibles que producen en ocasiones caminos contrarios al esperado. Para ejemplificar la forma en que estas utopías pueden derivar en situaciones distópicas, se describe la llegada de los grupos de danza conchera a algunas poblaciones de la Sierra de Zongolica, una región indígena localizada en la porción central del estado de Veracruz, y algunas de las tensiones políticas y culturales que contextualizaron su recepción en la región.

Al hablar de una propuesta estética, nos remitimos a la estética en su definición amplia y contemporánea, alejada de reduccionismos etnocéntricos, como una forma especial de conocimiento que se adquiere a través de los sentidos, en el que interviene un proceso cognitivo que se refleja en la respuesta humana a una experiencia sensorial, codificada a través de un contexto social y cultural (Sharman, 1997). En el caso de una estética proveniente de una cultura diferente a la del receptor, incluye también un acercamiento a nuevas formas de percibir y representar el mundo, es decir, a una epistemología y ontología diferentes.

El arte y la estética han sido mencionados por algunos de los teóricos de la utopía, como Ernest Bloch (1977), como espacios ideales para explorar los discursos utópicos y las posibilidades de futuros: “En esta línea se halla la solución de la cuestión estética: el arte es un laboratorio y, en la misma medida una fiesta de posibilidades desarrolladas, junto a las alternativas experimentadas, teniendo presente que tanto el desarrollo como el resultado tienen lugar en la manera de la apariencia fundada, es decir de la pre apariencia perfecta del mundo” (1977, p. 162).

La estética, para el movimiento conchero, representa tanto la ruta de su travesía como el puerto de llegada. La búsqueda, igual que para Bloch, es una pesquisa antropológica, un viaje al interior de la naturaleza humana en el que interviene la razón, pero también el inconsciente, para encontrar alternativas ante la angustia de una realidad que no le permite la plenitud al ser humano. Esto la convierte en un espacio para representar mundos posibles, para anticipar futuros y es esta búsqueda lo que le da el carácter de utopía antropológica (Jiménez, 1983).

La utopía o, mejor dicho, las utopías que se han inscrito en el movimiento conchero, representan también una estación de llegada, ya que la práctica de la danza, así como los distintos rituales y peregrinaciones que incluye la tradición conchera, encarnan en sí mismos la realización de la utopía a través de una experiencia corporal. Portar el atuendo, bailar, realizar velaciones y alabanzas, son formas de vivir una identidad y, para decirlo en el lenguaje conchero, de “conquistar corazones” a través de la transmisión de este sentimiento, logrando una empatía con quienes lo ven. La realización se experimenta por medio del cuerpo, de sentir la potencia de

su *kinesis* y trascender a una forma diferente de espiritualidad a través de sus sentidos y también del movimiento colectivo de la danza (Rostas, 2009).

La propuesta conchera corresponde a lo que Bloch (1977) definió como utopías concretas, ya que lejos de ser ideales o sueños vagos e imprecisos, sigue pasos trazados, los cuales incluso han quedado asentados en decálogos y documentos que funcionan como directrices o guías de los diferentes grupos que componen el movimiento. Esta tradición puede incluirse entre los movimientos socioreligiosos que se han presentado en México y otros estados latinoamericanos, los cuales Alicia Barabas (1987) ha definido como utopías indias. Estas configuraciones de carácter religioso se originaron en el contexto de la Colonia, como una respuesta a la imposición de la religión católica y al sometimiento que sufrieron los pueblos mesoamericanos por parte de los colonizadores europeos. Se desarrollaron como una forma de resistencia, ya que, aunque adoptaron santos cristianos y una estructura similar a la de algunos rituales católicos, incluyeron principios correspondientes al culto de deidades mesoamericanas, a través de un complejo simbolismo que permitió que estas prácticas siguieran recreando algunos de los elementos fundamentales de la cosmovisión mesoamericana.

No obstante, el movimiento conchero presenta características que lo distancian de los estudiados por Barabas, en las que radican las causas de su gran complejidad. Uno de estos tiene que ver con la gran dificultad por acotarlo en el tiempo, ya que sus antecedentes pueden encontrarse desde el siglo XVI y sus huellas continúan hasta la fecha. El otro tiene que ver con que, a diferencia de los movimientos que describe la autora, éste no se restringe a la población indígena; es más, los practicantes son en su mayoría mestizos e, incluso, ha atraído a un número importante de extranjeros. El tercero, y el que nos habla más de la dificultad para investigarlo y definirlo, es su gran diversificación y fractalización, lo que ha resultado en ramas muy distintas entre sí; aunque coincide con la preservación de la herencia del pasado mesoamericano, como el sentido del movimiento, ha desarrollado rumbos muy distintos para transmitir y preservar esta herencia.

Las danzas de concheros, como una de las expresiones más populares e icónicas de la mexicanidad, lleva en la misma naturaleza de su estética el sentido distópico y contradictorio de su propuesta. Desde su origen, en que el culto mesoamericano tuvo que ser clandestino y enmascarado a través de la religión europea, se empezó a gestar el germen de una gran contradicción: por un lado, fue la condición para la sobrevivencia de la cultura mesoamericana; por otro, llevaba en sí mismo la aceptación de la conquista y la subyugación. A lo largo de la historia, la utopía ha sido calificada también de poco auténtica y de no ser fiel a sí misma al alinearse a la cultura nacional y, contrario a la defensa de una identidad, ayudar a la cosificación y mercantilización de la misma, cayendo en lo que Luis Vásquez León define como distopías étnicas. Estos ideales utópicos incuban y proyectan también su propia sombra, su forma distópica, sus contradicciones y contrasentidos; en cierta forma, las respuestas perversas o contradictorias que resultan en una distorsión, en este caso, de la etnicidad y del ideal que se persigue alcanzar (Vásquez, 2010, pp. 7-14).

Los cambios y transformaciones que ha sufrido la tradición conchera, cuyo detonante puede encontrarse tanto en transformaciones a nivel internacional, como en las políticas nacionales y en acontecimientos locales, han encontrado en la estética un canal para expresar los diferentes sentidos y rumbos que su discurso ha experimentado a través del tiempo (De la Torre, 2008). A continuación, de manera breve, se presenta un panorama y balance general de las investigaciones más relevantes que se han realizado sobre el fenómeno conchero, principalmente en México

Semblanza de las investigaciones sobre el movimiento conchero

Los estudios académicos sobre la danza de concheros iniciaron a mediados del siglo pasado con los trabajos de Justino Fernández y Vicente T. Mendoza (1940) y de Armando Solórzano y Raúl Guerrero (1947), aunque se encuentran antecedentes y menciones de la danza en otros trabajos mucho más antiguos. En esta etapa temprana, el interés se dirigió a los orígenes del movimiento y la descripción de su organización, así como las principales ceremonias y rituales que conforman su corpus religioso. También son importantes para esta primera etapa las investigaciones que describen la técnica dancística y sus características particulares (Kurath, 1946; Martí, 1961) y el trabajo de María Sten (1990 [1974]) que, aunque no se especializa en los concheros, su investigación sobre el papel de la danza en época prehispánica ayuda a ubicar esta herencia en la tradición conchera.

La danza de concheros y su organización no se encuentra entre los temas más populares de las investigaciones antropológicas que se realizaban durante los años sesenta y setenta del siglo pasado; sin embargo, el interés de algunos investigadores tan importantes como Guillermo Bonfil B. y Arturo Warman, motiva a muchos más a considerar el movimiento como un fenómeno sociocultural que podría aportar información sobre la cultura popular y la identidad mexicana. El libro de Martha Stone *At the Sign of Midnight: the Concheros Dance Cult of Mexico* (1975) también abona al interés sobre este movimiento. El valor de esta obra es su carácter etnográfico, a través de la cual la autora narra su introducción al mundo conchero en un recorrido de más de 25 años, desde sus inicios como danzante iniciada hasta su consagración como capitana de danza. En estos años, Stone obtuvo información privilegiada de las diferentes ceremonias, como el sistema jerárquico al interior de la organización, las Mesas existentes y sus diferencias entre sí, con una perspectiva emic y desde la mirada de una extranjera.

Durante los años ochenta y noventa, el fenómeno conchero fue documentado por numerosos investigadores que se ocuparon de las diferentes corrientes que se consolidaron dentro del movimiento, de sus líderes, su relación con el Estado nacional, entre otros asuntos que dan cuenta de la complejidad y diferencias dentro de la organización.

Ya en el siglo XXI, destacan algunas obras que presentan una panorámica del fenómeno conchero y son resultado de investigaciones de largo aliento, que llevaron a sus autores a la observación y seguimiento del movimiento durante varios años y, en algunos casos, su incorporación como ejecutantes y miembros de la organización. En estos trabajos se muestran aspectos de la estructura y jerarquía de la agrupación, en especial, las diferentes vertientes que la componen, sus vínculos políticos y su relación con la danza prehispánica. Entre estos trabajos

se pueden mencionar: *Danza tu palabra. La danza de los concheros*, de Yolotl González T. (2005); *Los hijos del Sexto Sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*, de Francisco de la Peña (2002); y *Carryn the World. The Concheros Dance in Mexico City*, de Susana Rostas (2009).

En las dos primeras décadas de este milenio, la danza conchera se presenta como parte de un movimiento de gran complejidad que muestra un crecimiento exponencial, en el que es posible distinguir claramente diferentes vertientes y aristas. Las perspectivas de análisis que se han desarrollado en estos años han tomado un rumbo más cercano a su papel como parte de la modernidad líquida y de una dimensión global y cosmopolita. Se reafirma su gran capacidad de adaptación y su dimensión política, que aparece desde sus inicios como un elemento que cuestiona y a la vez reafirma y construye los nuevos discursos e ideologías que envuelven a los imaginarios nacionalistas y a los futuros que se vislumbran a nivel global.

Entre los intereses recientes es posible mencionar la tensión entre la construcción de subjetividades individuales, identidad étnica e imaginarios nacionalistas que se alimentan de los discursos de la mexicanidad que reproducen los danzantes (De la Peña, 2002; Kathleen, 2014). Una vertiente similar a la anterior es la que remite a la relación entre los danzantes y los sitios arqueológicos y las diferencias entre los diferentes grupos de danzantes y su apropiación del pasado (Rostas, 2021). Otra ruta es la transnacionalización del movimiento y sus ramificaciones en otros países, principalmente en Estados Unidos y España (De la Torre, 2008a, 2008b, 2018; Olivas, 2017; De la Torre y Gutiérrez, 2017). Una vía diferente es la que sitúa a la danza en el marco de los estudios sobre performance, la experiencia del cuerpo y la construcción de subjetividades (Rostas, 2009).

En el siguiente apartado se muestran algunas de las propuestas estéticas del movimiento, así como su contraparte distópica.

Los danzantes concheros a través de su historia

Las danzas de concheros han sido consideradas como parte de un grupo muy amplio de danzas que surgió durante la Colonia, cuyos antecedentes se remontan a las danzas de moros y cristianos. Los españoles las instituyeron como parte de una “cultura de conquista”, la cual se popularizó en España para recordar la expulsión de los moros y reafirmar el sentido de cruzada religiosa que quisieron dar a dicho suceso. En territorio americano, estas danzas fueron implementadas por los religiosos con fines evangelizadores y pedagógicos, en un juego de sustitución en el que la religión pagana de los pueblos mesoamericanos remplazaba a la musulmana (Warman, 1972). Jáuregui y Bonfiglioli (1996) también las incluyeron en una clasificación general; sin embargo, consideraron que “los moros y cristianos” era sólo una temática de las muchas que existieron para las danzas mesoamericanas; prefirieron llamarlas danzas de conquista por su contenido temático que teatraliza la ocupación del territorio y la imposición de una nueva religión.

Sin embargo, aunque la génesis de las danzas concheras tiene su raíz en la Conquista y hereda elementos de las danzas renacentistas europeas, esta no representa una batalla entre dos bandos y tiene características que la separan de las demás. En cuanto a su ejecución, se realizan en torno a un estandarte o insignia del santo al que está dedicada la Mesa, e inician con alabanzas y los movimientos siguen un patrón circular. Aunque se pueden presentar otros, el circular concéntrico es el más común.

El movimiento de apertura lo ejecuta el capitán, quien se coloca en el centro del círculo. Posteriormente, algunos de los demás danzantes también se distribuyen en el centro del círculo y realizan un movimiento denominado “estampar su firma”, que consiste en dirigir sus pasos a los cuatro puntos cardinales (Stone, 1975, p. 18). Gertrude P. Kurath, especialista en danzas indígenas, encuentra original el estilo conchero, aunque apunta que es posible reconocer en él influencias de los grupos del norte de Estados Unidos, así como de otros grupos indígenas de México y también de danzas europeas. La técnica dancística incluye giros y flexiones de las rodillas. Una de sus características es que los giros ocurren dentro del eje del danzante, en su mismo espacio de desplazamiento. La autora señala que una de las características de esta danza es que todo el cuerpo se mueve, no está inerte como en la mayoría de las danzas indígenas:

Contrary to the style of most Indian dancing of that region, the body is not inert. The torso is held erect, with a slight forward tilt, but it responds to the rebound of the footwork. A forward lean lends emphasis to a stamp. In the skip the shoulders shift lightly in opposition to the raised foot, in the slide and grapevine they parallel the forward foot. In the skip, the knee is “natural” slightly bent; in the low kick or grue it is straight. Never are the jumps or kicks very high; always they are definite and clearcut (Kurath, 1946, p. 389).

El concepto de danza como una forma de práctica religiosa -como es considerada por los concheros-, en la que a través del cuerpo en movimiento se transmite y construye el acto religioso, tiene sus antecedentes en el papel central que tuvo la danza entre los pueblos mesoamericanos. Su importancia fue registrada desde los primeros encuentros entre españoles e indígenas, por ser una de las características más representativas de la cultura mesoamericana.²

Podemos asegurar que los concheros siguen algunos de los principios de los pueblos mesoamericanos para la ejecución de la danza, teniéndola como una forma de acercamiento al mundo espiritual, con todo el rigor de un ejercicio en el que se busca experimentar a través del cuerpo la potencia divina y, a la vez, ofrecerla como un “sacrificio” u ofrenda a la deidad. Los concheros acompañan la danza con un tipo de instrumentos particulares, como la mandolina elaborada con concha de armadillo, que le ha dado su nombre a la organización. También incluye un tipo de música en la forma de alabanzas y cantos, que han sido ampliamente estudiados y recopilados por Gabriel Moedano Navarro (Hernández, 2012; González, 2012).

Los rituales que, junto con la danza, constituyen las prácticas principales de este culto, son las velaciones, ceremonias nocturnas dedicadas a las almas de los difuntos, en especial de los

miembros de la hermandad y los capitanes muertos; rituales diurnos que consisten en ofrendas florales, comunicación con los muertos a través de la santa cuenta y peregrinaciones.

Existen dos principios fundamentales para los danzantes concheros: conquista y sacrificio, los cuales han ido encontrando nuevas estrategias para sus fines a lo largo de su historia, adaptándose a las transformaciones del entorno y operando en formas estéticas diferentes. La conquista se refiere a una de carácter espiritual a través de la danza, en la que se busca ganar adeptos y llevar la palabra a diferentes espacios. Esta conquista también se realiza de manera interna, en la que unos capitanes compiten con otros para incluir miembros de sus grupos tomándolos de otras mesas.

La estructura organizacional del movimiento expresa su orientación hacia fines y objetivos concretos, muestra la forma en que se proponen “conquistar” o llevar su palabra al mayor número posible de adeptos, duplicando las células de su organización. Estas unidades que componen dicha organización se denominan Mesas y pueden definirse como “... un oratorio o altar doméstico en el que se encuentra depositada la palabra, noción que designa el compromiso o la obligación contraída por aquellos que tienen la tarea de preservar y difundir la tradición” (De la Peña, 2002, p. 57). En estas existe una estructura jerárquica centralizada que retoma rangos del sistema militar, utilizados en las danzas de conquista. El mayor rango es el de capitán, que en este caso corresponde al líder del grupo, quien tiene la responsabilidad de organizar y costear los diferentes eventos en los que participa el grupo como peregrinaciones, velaciones y otros más. El cargo inmediato es el de sargento que, en la versión femenina, equivale al de Malinche; le sigue el de alférez y, por último, el de soldado-danzante (De la Peña, 2002, p. 58). El capitán o jefe de la danza tiene también la responsabilidad de congregar y enseñar a los demás miembros los pasos y técnicas dancísticas, la filosofía y reglas de la organización (Stone, 1975).

La “conquista” también se refiere a la apropiación del territorio, en este caso, de espacios que, a través de la acción ritual y performática, conforman una geografía sagrada. En la Ciudad de México existen cuatro santuarios, correspondientes a los cuatro puntos cardinales, que construyen este espacio sagrado: la basílica de Guadalupe, ubicada al Norte; el santuario del Cristo de Chalma, al Sur; el Santuario de la Virgen de los Remedios, al Oeste; y al centro de todos estos se ubica el templo del apóstol Santiago, en el barrio de Tlatelolco (De la Peña, 2002, p. 60). Estas plazas son representativas tanto del culto católico, por la construcción de templos, como de la cosmogonía mesoamericana. Este mismo patrón ocurre en otras ciudades del territorio mexicano. De la misma manera, su calendario festivo tiene referencias de ambos cultos.

En cuanto al sacrificio, este se asume como una ofrenda que se da a la deidad a través del esfuerzo y sacrificio del cuerpo. La ejecución de la danza demanda de los danzantes un gran esfuerzo, a través del cual se llega a establecer una forma de comunicación con un plano espiritual. Éste no es fácil de conseguir y se logra después de una gran voluntad y entrenamiento.

Aunque existen diferentes versiones sobre origen de la tradición conchera, la más conocida es la que refiere que el 25 de julio de 1531, durante un enfrentamiento entre los pueblos otomíes-

chichimecas, que se habían mantenido en oposición a su cristianización, y un grupo de indígenas que se había convertido a la religión católica, comandados por Conin -un indígena otomí originario de Xilotepec, Tlaxcala-. Estos grupos se enfrentaron en una batalla en el Cerro de San Gremal, localizado en Querétaro, y durante el encontronazo aparecieron en el cielo la figura del apóstol Santiago, la de san Francisco y la de la Virgen de Guadalupe. Al ver el reflejo en el cielo, los indígenas rebeldes comprendieron que había llegado el momento de aceptar la religión católica y establecer un pacto de paz con el nuevo gobierno.³ Este pacto quedó simbolizado en la frase ¡Él es Dios!, que permanece como su grito de guerra y el símbolo de la aceptación de la religión católica. Para conmemorar este evento, se construyó una cruz de piedra en torno a la que se realizan danzas que duran varios días. Según [Yolotl González \(2005\)](#), algunos de los indígenas convertidos que participaron en esta conversión a la religión católica iniciaron los linajes de la danza que se conservan hasta la fecha.

La información que existe de esta etapa temprana del movimiento es un tanto nebulosa y se basa, principalmente, en la tradición oral y la memoria, conservados por algunos de los jefes de danza y miembros de la hermandad. En esta primera etapa, queda claro que el ideal utópico se dirigía a conservar y transmitir los conocimientos y religión de sus antepasados indígenas a través de una estrategia de sustitución, la cual funcionó muy bien, pues, aunque algunos sacerdotes eran conscientes de lo que sucedía, no ponían demasiado empeño en evitarlo y la organización se mantuvo vigente. En este momento, la naturaleza guerrera de sus fundadores se manifestaba en la subversión de la religión impuesta al conservar la propia.

Lo contradictorio y distópico de este momento se refleja en la aceptación de la religión católica que, poco a poco, también germinó en su mundo y llegó a ser tan importante como la que querían conservar, dándose un proceso de fusión que resultó en lo que más tarde se identificará como religiosidad popular.

La organización, antes del siglo XIX, se mantuvo poco visible y funcionó de cierta manera como un culto clandestino. Fue hasta después de la independencia que las danzas se volvieron visibles y recibieron acogida en un discurso nacional que buscaba construir una identidad nacional basada en la grandeza de los imperios azteca y maya. En este contexto, llegó a la Ciudad de México, procedente del Bajío, la primera Mesa dirigida por el capitán Jesús Gutiérrez en 1876.

Hasta ese momento, el traje, al que ellos llaman uniforme, en el caso de los hombres se componía de una falda o enaguilla de colores brillantes, conchas en las pantorrillas y tocados. En las mujeres, de vestidos de telas brillantes hasta las rodillas, de satín o terciopelo. Existen muchas variaciones que han quedado plasmadas en fotografías y dibujos, pero, en general, llevaban falda y mangas largas. Este periodo se ha definido como de reconquista, ya que, el ideal utópico de alcanzar la libertad se había obtenido, ahora el objetivo se centró en ganar nuevos adeptos para la danza y conquistar reciprocidades, levantar nuevas Mesas y asistir a los grandes santuarios católicos del país ([De la Torre, 2008a, p. 83](#)).

El siguiente evento histórico que afectó de manera importante a los grupos de danza fue la Guerra Cristera y, posteriormente, la Revolución Mexicana. En el primero, la persecución de

este tipo de manifestaciones, que son consideradas religiosas, hizo que muchas organizaciones vivieran en la sombra y se redujera el número de sus integrantes, así como sus actividades en espacios públicos. El ambiente inestable y violento generado por la gesta revolucionaria también extinguió muchas de las organizaciones y cortó las actividades rituales realizadas por los grupos, tanto en la Ciudad de México como en otras partes del país.

Como contraparte a los periodos anteriores, después de la Revolución, el movimiento nacionalista revaloró la cultura popular mexicana y, en especial, la herencia precolombina, lo que resultó en un gran apoyo para la expansión del movimiento. En este escenario posrevolucionario, se hizo evidente la escisión del movimiento en dos vertientes: una que defendía la tradición mesoamericana, separada del culto religioso, al que consideran colonizador y contaminante; y otra que incluía al culto cristiano (De la Peña, 2002). A principios de la década de los cuarenta se dio un giro en la estética del movimiento que Renée de la Torre ha llamado la “aztequización de la danza conchera” (2008a), que se manifiesta en un cambio radical en los atuendos, que ahora copian los trajes de los guerreros aztecas, breves taparrabos y atractivos penachos, en lugar de las faldas de los primeros tiempos. También inicia una búsqueda hacia otros instrumentos musicales, además de la mandolina de concha de armadillo, como el huehuelte, el teponaxtle, el caracol y las sonajas de origen mesoamericano.

En esta primera mitad del siglo XX tomó fuerza la dimensión mesiánica del movimiento en la forma de un culto a figuras precolombinas, entre las que destacó Cuauhtémoc (Torres, 2010), el último emperador azteca, a quien comenzaron a rendir culto a través de peregrinaciones rituales en torno a su estatua colocada en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México. En este sentido, también destacaron los intentos de ligar al mítico emperador con los linajes de la danza y de localizar sus restos. Este último evento fue muy renombrado, ya que incluyó la participación de Eulalia Guzmán, investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, quien se dio a la búsqueda fallida de los mismos.

El movimiento nacionalista, que permeó todos los espacios del país, encontró en los concheros la figura representativa de un estereotipo mexicano que toma como referencia a los guerreros aztecas. Esto ha llevado a algunos de los jefes más importantes de la Ciudad de México a participar en los eventos promovidos por el gobierno, así como en películas que fueron parte de la etapa de oro del cine nacional.

La estética que caracterizó este momento corrió a la par con la representación nacional de lo indígena, tomada de los códices y exaltada a través del cine y la plástica. La danza ritual conchera se transformó en danza azteca al adquirir también una modalidad de espectáculo (coreografías espectaculares, como la danza del Sacrificio de la doncella y la Danza del fuego); pero al mismo tiempo y de manera paradójica, contribuyó a una “autoctonización” de las raíces aztecas en la danza conchera, la que impulsó a que se retomara el vestuario y los instrumentos musicales de los pobladores del Anáhuac, y a que se reanudara la danza en torno a las deidades aztecas. También se introdujo la traducción de los principales elementos de la danza al náhuatl y la resignificación de los símbolos con un trasfondo azteca. Poco a poco, algunos grupos concheros se fueron “aztequizando” (De la Torre, 2008a, p.88).

La conquista se traduce como una apropiación del espacio, ya que los grupos se extendieron por otras partes del territorio nacional. También es posible sumar a la connotación de conquista, la promoción de una estética propia, en la que los danzantes encarnan un ideal étnico que se promueve a través de las políticas culturales del momento.

La gran expansión y visibilidad de los concheros en este momento representó un gran logro, pero también lo que podría considerarse como una forma de pérdida de los preceptos principales de la organización y la cooptación de estos por las instituciones nacionales. De cierta manera, la difusión de su organización por medios masivos, como el cine y la televisión, así como la transformación de algunos de sus líderes, como Manuel Pineda y otros, en actores y bailarines del ballet folclórico de Amalia Hernández, hizo que el movimiento perdiera legitimidad y contribuyera, de cierta manera, a la cosificación de la identidad indígena.

En la década de los sesenta del siglo pasado, las grandes transformaciones a nivel global repercutieron en cambios trascendentales para la danza conchera, lo que se reflejó en el surgimiento de diferentes ramas dentro de la tradición y en modificaciones en cuanto a la propuesta estética que había prevalecido en años anteriores. Para [Yolotl González \(2005, pp. 159-163\)](#), además de los movimientos internacionales, un detonante importante fue el documental *Él es Dios* (1965), producido por los antropólogos Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Víctor Antón y Alfonso Muñoz, que expone las actividades de los concheros más allá de la danza y los muestra como un grupo místico que ha conservado parte de las tradiciones mesoamericanas a través de numerosos rituales. [González \(2005\)](#) considera que el documental despierta la curiosidad y el interés de intelectuales, artistas y, en general, de miembros de una clase socio-económica diferente a la que participaba en las ceremonias concheras. Este grupo buscó en las prácticas concheras un espacio alternativo a un mundo occidental que empezaba a ser cada vez más cuestionado.

Lo anterior propició que, dentro del movimiento, se creara una rama que [Francisco de la Peña \(2002\)](#) ha denominado como neoconcheros, en la que se incluye la influencia internacional. Las corrientes posmodernas impactaron en el movimiento, específicamente, en una rama que comenzó a incluir cultos tomados de otras latitudes, que incorporaron a la práctica conchera, como la Gran Fraternidad Universal, disciplinas como el yoga, sufismo y actividades de los grupos indios de Estados Unidos.

Otra vertiente importante fue la que se generó a partir de las publicaciones del escritor [Antonio Velasco Piña \(1987, 1990\)](#) en las que, a través de la literatura de ficción, narra la historia de Regina, una mujer que nace en el Tíbet y muere en 1968 en la plaza de Tlatelolco durante la matanza de estudiantes. En este personaje, el autor propone la unión de diferentes tradiciones culturales en una narrativa de carácter universal que plantea los vínculos de los espacios sagrados en el planeta.

Estas nuevas propuestas hicieron que el movimiento tomara una forma diferente, una estética de carácter incluyente. La búsqueda de esta nueva vertiente se dirigió a lograr una realización personal del ser a través de la danza, desligándose de la búsqueda de una identidad nacional

hacia un proyecto de carácter universal de trascendencia; las “transformaciones estéticas reflejan cambios de sentido que abren las puertas a horizontes más amplios al desanclarlos de su raíz ligada al catolicismo popular a espacios internacionales” (De la Torre, 2008, p. 74). A la vez, también crea consciencia de la importancia y trascendencia del movimiento en sus miembros.

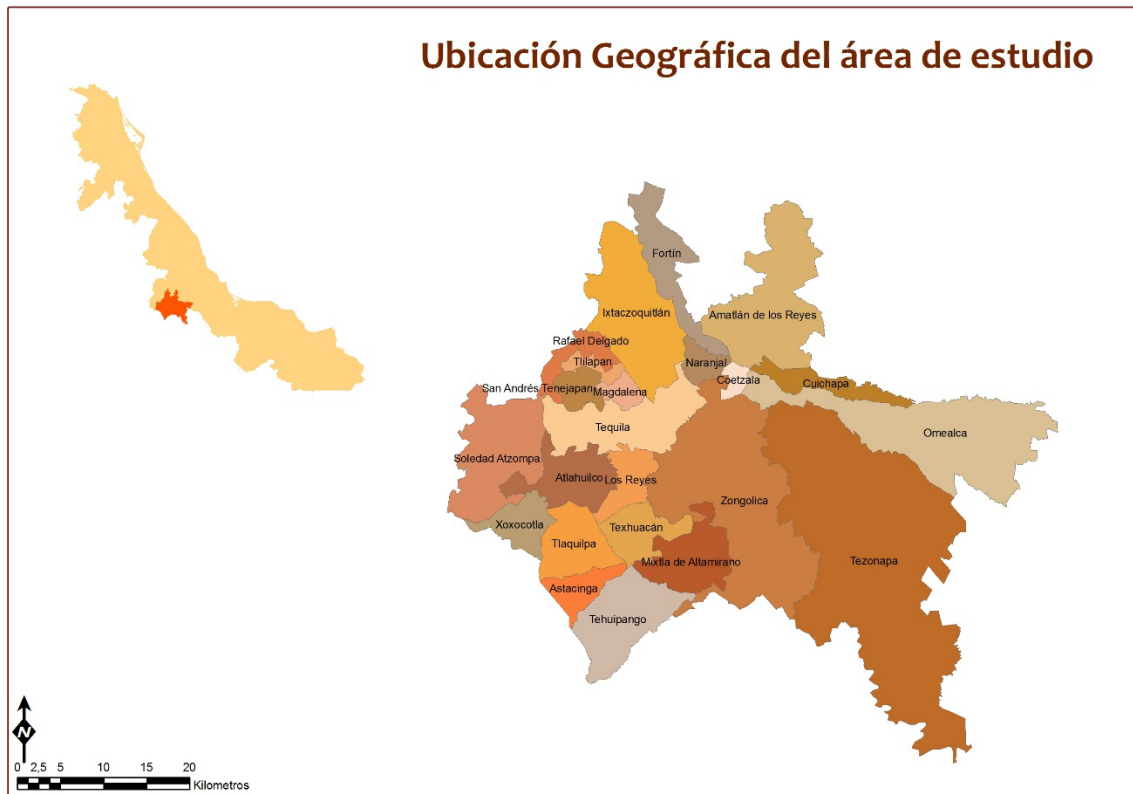
La propuesta estética, en esta nueva fase, comienza a incluir a los sitios arqueológicos como generadores de energía y a relacionar a las deidades con los elementos naturales, como la Tierra en su advocación de Madre Tierra, dadora de vida como las entidades a las que ofrendar su sacrificio.

La descripción general de las diferentes ramificaciones y sus propuestas estéticas no refleja la complejidad y multitud de matices que las danzas concheras tienen, ni la forma en que se han insertado en los diversos contextos sociales y los cambios que van, poco a poco, construyendo a su paso. El siguiente apartado tiene como propósito abonar al registro de los diferentes matices y capacidad de adaptación que los concheros despliegan para adaptarse y ocupar un lugar en los territorios que conquistan por medio de su particular estética. Se muestra, a través de una narrativa etnográfica, los caminos que siguieron dos grupos de danza diferentes que incursionaron en la Sierra de Zongolica, de las cuales una propuesta es más abierta y apegada al movimiento neoconchero, y otra más cercana a conservar los elementos mesoamericanos sobre todos los demás saberes. Se propone mostrar algunas de las respuestas que ha generado su presencia estética, algunas en el camino de la utopía, otras más cercanas a lo distópico.

La búsqueda de nuevos espacios sagrados: la llegada de los danzantes concheros a la Sierra de Zongolica

Actualmente, las danzas de concheros son un espectáculo común en el ciclo ritual anual de las comunidades nahuas localizadas en la Sierra de Zongolica⁴ y sus estribaciones. Es muy frecuente verlos en las fiestas patronales, en la Bendición de las Semillas el 2 de febrero, en las ceremonias de mayordomías, en las fiestas a la Virgen de Guadalupe el 12 de diciembre, en la misa que se ofrece el 2 de noviembre al *Ánima Sola*, y durante las celebraciones del primer viernes de marzo que se llevan a cabo en las grutas de la región. Sin embargo, aunque se han vuelto estampas cotidianas, su presencia -relativamente reciente, aproximadamente tres décadas- ha construido un espacio propio de representación estética que ha generado nuevos circuitos de interacción y captado seguidores en sectores sociales y culturales diferentes a los de las danzas indígenas. También han generado formas distintas de relacionarse con las instituciones gubernamentales y con la población urbana y rural de los alrededores [ver **Figura 1**].

Figura 1. Mapa de la Sierra de Zongolica



Se muestran sus municipios y ubicación en el Estado de Veracruz.

Fuente: Elaborado por Ana Paulina Deménegui Calatayud.

A continuación, describo en voz de dos danzantes pioneros en “conquistar” este territorio, la forma en que se inició la práctica conchera en la región, las distintas maneras de acercarse a los espacios sagrados y las reacciones y distopías alrededor de su llegada.

La danzante Adriana Eseverri, de origen argentino, llegó a la sierra en la década de los años ochenta como parte del grupo de la Mesa del Santo Niño de Atocha. Esta Mesa fue invitada a participar en una ceremonia en la gruta de Totomochapa por parte de uno de sus miembros, el maestro normalista Miguel Ángel Tepole, originario de la región de Zongolica. El maestro Tepole, junto con trabajadores del entonces Instituto Nacional Indigenista (INI), ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), y algunos vecinos de la gruta, entre los que se encontraban los dueños del predio donde se localiza, decidieron volver a darle vida a una ceremonia que se realizaba en cuevas de la región décadas atrás.

Los actuales dueños del terreno donde se encuentra el acceso a la gruta narran que, cuando eran niños, su padre, el dueño del beneficio de café cercano a la cueva, realizaba una ofrenda en su interior, la cual consistía en un guajolote hervido. No saben qué más hacía, pues el padre asistía a colocar la ofrenda de madrugada y sin compañía. Ese mismo día por la mañana tenía

lugar la “fiesta de la viuda”, ceremonia que marca el fin de la cosecha de café en la región. Ésta incluía bailes y comida en los terrenos cercanos a la gruta. Al morir el dueño de la hacienda cafetalera, sus hijos no continuaron con la fiesta del fin de la cosecha y la tradición se perdió (L. Teppa Vásquez, comunicación personal, 2009).

El maestro Tepole y los empleados del INI les propusieron recuperar la tradición de realizar ofrendas en la cueva, sólo que ahora harían un ritual de *xochitlalli*,⁵ una ofrenda a la Tierra que es uno de los rituales más frecuentes entre los pobladores nahuas de la sierra, e invitarían a los danzantes concheros a realizar ceremonias al interior. Así fue como los danzantes de la Mesa del Santo Niño de Atocha llegaron a la sierra.

Una de las danzantes narró que su Mesa identificó a la gruta como un “lugar sagrado”, un santuario, y tomaron la responsabilidad de rendirle culto a través de la danza y las velaciones. Mencionó que, en un primer momento, había un grupo de ancianos de la región que dirigía las ceremonias que se llevaba a cabo. Sin embargo, un día decidieron “entregar la cueva a los danzantes” y no volver más, dejando la responsabilidad de la cueva en manos de su Mesa y posteriormente en las suyas, ya que ella reside en la ciudad de Huatusco, una población ubicada también en Veracruz (Adriana, comunicación personal, mayo 2010).

Durante los primeros años que asumieron la responsabilidad de resguardar la gruta, el grupo de danzantes comandados por Eseverri creó un espacio sagrado mediante la realización de velaciones al interior de la cueva, las noches anteriores al primer viernes de marzo y danzas en la mañana siguiente. Su presencia atrajo a otros danzantes, dando lugar a un encuentro animado y armonioso. Adriana dice que se abrió “una época muy hermosa de convivencia” (Adriana, comunicación personal, mayo 2010) (ver [Figura 2](#)).

Figura 2. Los danzantes en la cueva de Totomochapa, marzo del 2009



Fuente: Cortesía de Carlos A. Casas Mendoza.

Además de instituir la realización de rituales, el grupo de danzantes instruyó a los propietarios de la ex hacienda de café a preservar la cueva, a no realizar construcciones de cemento en su interior, proyecto que habían empezado a desarrollar con el ánimo de convertir la gruta en un espacio turístico. El discurso ecológico, que en su momento fue instrumentado por una bióloga a la que invitaron los danzantes, se convirtió con el tiempo en el discurso de los propietarios del predio. Este ambiente de protección y defensa de la tierra y la ecología hizo una simbiosis con grupos de amantes de la naturaleza, biólogos y aficionados a los deportes extremos que acudían a la gruta en la fecha en que se realizaban los rituales.

Poco a poco, los rituales del primer viernes de marzo comenzaron a ganar convocatoria. En estos días se les unían grupos de excursionistas, espeleólogos procedentes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), así como otros visitantes que gustaban de los deportes extremos, pues la gruta está conectada a un sistema de sótanos y a pocos metros de la cascada del Popócatl, ambos espacios de gran belleza natural.

Los dueños del ex-beneficio de café empezaron a preparar la gruta para recibir a los visitantes y también a realizar negocios con su llegada. Acondicionaron los terrenos cercanos como

estacionamiento y los días del ritual desplegaban pequeños puestos de comida y bebidas embriagantes, así como la instauración de cobro para el acceso a la gruta. Poco a poco, fue creciendo la oferta de entretenimiento del primer viernes de marzo, concurriendo jóvenes ejecutantes de danza árabe, hindú, así como vendedores de artesanía y otros bienes y servicios.

Aunque Adriana no se queja de esto, sí afirma que llegar a la cueva representaba un gran sacrificio, pues el trayecto era difícil y no recibía apoyo para su traslado, ni para el de las Mesas y danzantes invitados. Algunas veces, los hermanos dueños del predio los apoyaban, pero otras no, y resultaba en una fuerte inversión económica para ella. Otro asunto que empezó a causar molestia en la danzante fue que, en ocasiones, durante el *xochitlalli* se ofrendaba un guajolote al que enterraban vivo, pese a su negativa de hacerlo, ya que lo que se ofrenda no es el sufrimiento de un animal, sino su sangre, cuestión que también comenzó a molestarla, ya que se inclinaba por evitar la muerte de los animales. Así que decidió dejar de asistir al evento; su misión había terminado en esta gruta, estaba lista para buscar otros espacios de paz (Adriana, comunicación personal, mayo 2010).

En el 2010, los numerosos asistentes que llegaron a Totomochapa recorrieron la gruta, se detuvieron en los puestos de comida, oyeron la estridente música de un equipo de sonido y esperaron que algo especial ocurriera al dar las 12 del día, hora en la que se realiza el ritual de *xochitlalli*. Los visitantes y algunos danzantes foráneos que llegaban a bailar con la Mesa de Adriana esperaron inútilmente su llegada. Ante la presión de la expectativa, uno de los organizadores del evento trajo un pollo guisado de un puesto de comida y lo colocó junto a la cruz de flores de café dispuesta en el centro de la gruta. Los asistentes se miraron entre sí decepcionados: los danzantes no llegarían, la magia había terminado.

A Jerónimo Colohua Tcohua lo conocí en el municipio de Tequila, Veracruz, en la casa de un mayordomo que lo había invitado, junto con su grupo, a bailar como parte de la ceremonia de entrega de la mayordomía. El joven tenía muchos deseos de dar a conocer a su grupo y las actividades que realizaban, así que rápidamente se me acercó para contarme de sus experiencias como conchero y de las enseñanzas que había adquirido con sus maestros de la capital, en especial con un arqueólogo que le había enseñado mucho sobre la historia prehispánica y los rituales mexicas.

Diez años atrás, Jerónimo vio por primera vez a un grupo de danzantes concheros invitados a una fiesta del santo patrono de Rincón de las Maravillas, una población localizada en las estribaciones de la Sierra de Zongolica. Llamó tanto su atención la danza que se acercó al capitán y le pidió que le enseñara; éste aceptó y así se inició una relación con este grupo de concheros de la Ciudad de México. El joven se incorporó al grupo y empezó a tomar clases con maestros que pertenecían a la Mesa, antropólogos y personas que conocían acerca de la tradición de los pueblos aztecas; aprendió a bailar y en pocos años, junto con un amigo que se convirtió en el capitán de su organización, y fundaron *Nahui Ollin Quetzalcoatl*, el primer grupo de danzantes concheros de la sierra.

Dos años después, lo encontré en la Cuesta del Mexicano, localidad situada en las estribaciones de la Sierra de Zongolica, durante las ceremonias del primer viernes de marzo a las que su grupo había sido invitado. Quedaba poco del muchacho sencillo que había conocido, ahora se había convertido en jefe de la danza, portaba un atractivo atuendo azteca y un tocado de plumas que, como me dijo, era muy costoso y difícil de conseguir, pues estaba hecho con plumas naturales de un ave no común. A su alrededor, un grupo de visitantes, en su mayoría procedentes de las ciudades de Córdoba y Orizaba, esperaba su turno para fotografiarse con él.

La ceremonia en que participaba Jerónimo era una réplica de las que se originaron en la cueva de Totomochapa. Cuando estas primeras empezaron a ser conocidas en la región y a recibir visitantes y lograr un público numeroso, provocó que fuera reproducida en otros puntos de la sierra a través de la iniciativa de algunos funcionarios de los ayuntamientos y, en ocasiones, con apoyo de instituciones culturales. Esto ocasionó que empezara a tomar forma de una “práctica” regional y recibir visitantes de las ciudades cercanas a la sierra. Es decir, se fue conformando lo que [Hobsbawm \(2012\)](#) ha definido como una tradición inventada.

En la Cuesta del Mexicano, la celebración ocurre el mismo día y se ofrece, igual que en Totomochapa, un *xochitlalli* a la madre Tierra, a *Tlaltikpaktli*, según la cosmogonía nahua, para favorecer las próximas cosechas y a la comunidad en general. Se presentan algunas variaciones en las dos grutas: en Cuesta del Mexicano, los organizadores son los miembros del ayuntamiento y, el ritual, junto con la presencia de los danzantes concheros, es uno más de los eventos que se realizan en este día, ya que la fiesta sirve como espacio para la promoción del ayuntamiento (ver [Figura 3](#)). La ceremonia del primer viernes ha servido como telón de fondo para el lanzamiento de personajes políticos, como escaparate para la venta de productos de la región, también como foro para el encuentro de especialistas en medicina tradicional y escenario para danzas folclóricas, entre otros ([Morales y Rodríguez, 2018](#)).

Figura 3. El grupo *Nahui Ollin Quetzalcoatl* danzando durante las celebraciones del Primer Viernes de Marzo en la Cuesta del Mexicano



Fuente: Fotografía tomada por Claudia Morales Carbajal.

El grupo de Jerónimo asiste cada año a esta celebración porque “es su deber”, ya que se trata de una ceremonia dedicada a la Madre Tierra, a la que ellos le rinden culto. Explica que cuando acuden a ceremonias como las mayordomías o alguna otra celebración que tiene lugar en las comunidades indígenas, reciben una retribución por su danza por parte de los mayordomos. Sin embargo, en esta ceremonia vienen porque es su obligación, su danza es una ofrenda y a la vez recibe energía y aliento vital de estos espacios sagrados. Me comenta que, aunque no cobran por su asistencia, llegar al lugar representa gastos para ellos y el ayuntamiento los invita, pero no ofrece ni siquiera alimentos o transporte (J. Colohua Tecohua, comunicación personal, marzo 2008).

El grupo de Adriana y el de Jerónimo pertenecen a dos tradiciones de la danza conchera, orientadas a búsquedas estéticas y utópicas diferentes que han fructificado de manera distinta en el entorno serrano. La iniciativa del grupo de Adriana tuvo tal aceptación y fuerza en un inicio que hizo que la ceremonia del Primer Viernes de Marzo fuera replicada en numerosas cuevas de municipios cercanos y empezara a considerarse como una fiesta tradicional de la región. En Totomochapa, después del 2009, continuó realizándose sin la danza conchera; en lugar de esta, los dueños del predio, junto con autoridades municipales, organizaron una ceremonia en la que participan miembros de la comunidad que bailan sones en torno a una

ofrenda. Aunque la celebración fue suspendida debido a la pandemia del Covid-19, reinició en el 2022, logrando numerosa asistencia y su difusión a través de diferentes medios.⁶

Por su parte, los danzantes concheros o mexicas, que en la sierra son llamados “aztecas” -como el grupo de Jerónimo- han proliferado en Zongolica y sus estribaciones en la forma de grupos locales que interactúan con los grupos de danza tradicional. En general, la estética conchera ha tenido una buena acogida entre las poblaciones localizadas alrededor de la sierra, en las localidades donde las prácticas rituales y la lengua náhuatl casi han desaparecido y los pobladores ya no se identifican como indígenas. Esto se pone de manifiesto en el surgimiento de varios grupos de danza y de una red de relaciones entre los mismos.

Entre los elementos de su propuesta estética que han resultado exitosos, especialmente para su reconocimiento con la población urbana y con un nivel educativo alto, está la relación de ambos grupos con una visión ecológica en favor de la protección a la Tierra, mostrándose a ésta como una entidad viva dentro de la cosmovisión nahua, que sufre y es sensible a las ofrendas. Esta nueva perspectiva del movimiento, ante el cambio climático y la angustia que se vive actualmente a nivel mundial, por los pronósticos desoladores de la progresiva destrucción planetaria, posicionan los planteamientos alternativos de los concheros como una propuesta viable.

Considerar que los fines de los ambientalistas y ecologistas pueden tener una arena común con la forma en que los indígenas actuales consideran a la naturaleza, se ha vuelto un tema presente en muchas regiones indígenas del mundo como la Amazonia (Conklin y Graham, 1995). Sin embargo, dar por sentada la coincidencia de objetivos y miradas es un tanto artificial y vuelve, de nueva cuenta, a revivir situaciones de minoría de edad con respecto a las poblaciones indígenas al utilizar elementos de la cosmovisión indígena con el propósito de legitimar un discurso político.

Otro factor que ha sido importante para la aceptación de la danza en estas comunidades, tiene que ver con la gran interacción que tienen las localidades ubicadas en las estribaciones de la sierra con los Estados Unidos y el norte del país, a través de la migración estacional, lo que alimenta la necesidad de reafirmar más sus lazos identitarios a través de una estética más abierta a diferentes estilos y prácticas culturales, como la de los danzantes concheros.

Sumado a lo anterior, el sentido de comunidad y hermandad que brinda la pertenencia a la organización conchera es también un factor que ha contribuido positivamente para la aceptación y buena acogida de esta propuesta. La red de relaciones que los concheros establecen con otras Mesas y los vínculos generados al interior de la propia son, en cierta manera, similares a las relaciones de reciprocidad y ayuda mutua que las poblaciones indígenas establecen a través del sistema de mayordomías y relaciones entre ahijados y padrinos. Este tipo de intercambios resulta muy importante para crear un sentido de comunidad entre la población, y muy necesarios en situaciones como las de los migrantes que se encuentran en territorio extranjero.

Por otro lado, la construcción de una imagen con una clara referencia simbólica a los indígenas precolombinos, enaltecidos por el imaginario nacional, propicia la captación de los danzantes en espacios como las ceremonias del Primer Viernes de Marzo en Totomochapa y Cuesta del Mexicano, derivando en la utilización de su danza en lo que Vázquez (2010) define como negocios étnicos o distopías, en los que un ayuntamiento, por un lado, y algunos pobladores, por otro, sacan provecho de su imagen, generando interacciones que, aunque les dan visibilidad, los posicionan como figuras estereotipadas y exóticas. Esto crea un oxímoron, una contradicción que les aleja de los objetivos iniciales de su búsqueda espiritual y utópica.

Reflexiones finales

El movimiento conchero es un espejo de algunos de los sueños y también de las contradicciones de los pueblos latinoamericanos y mexicanos, en particular, en los que la identidad y la herencia colonial han dejado una huella que sobrevive hasta el presente. Pensar la propuesta utópica de los concheros, con sus múltiples facetas y transformaciones a lo largo de los siglos, es una manera de reflexionar sobre nuestra identidad y las formas en las que vamos construyendo nuestras propuestas de futuros. Su gran complejidad representa un reto, una potente utopía que ha tenido la capacidad de reinventarse durante cinco siglos, en la que también se presentan grandes contradicciones y distopías.

La llegada de grupos de concheros a espacios como la Sierra de Zongolica y sus estribaciones nos habla de la continua expansión del movimiento y de nuevas estrategias y facetas que han desarrollado para su adaptación en contextos rurales como el de esta región. Su propuesta ha encontrado una buena acogida en las poblaciones que tienen una gran interacción con el norte del país y los Estados Unidos, en el que la identidad guerrera y conquistadora de los aztecas les resulta atractiva y los posiciona en un mundo donde ellos representan una minoría frágil y menospreciada.

Entre las respuestas que podríamos considerar como distópicas está la apropiación por parte de los gobiernos locales de los discursos y acciones propuestas por los miembros del movimiento. La cooptación de eventos como las ceremonias del Primer Viernes de Marzo, por parte de las autoridades locales, diluye el contenido espiritual de la danza y del ritual como ofrenda y consagración, convirtiéndolo más en espectáculo y espacio de promoción comercial y política. Esta es la gran contradicción del movimiento que lo ha acompañado desde sus inicios, el momento de mayor crecimiento y difusión de su discurso durante el nacionalismo cultural de los años veinte, en que son considerados prototipo de lo mexicano y logran la conquista de espacios y seguidores; también en el que, a su vez, fueron “conquistados” por el Estado. Una marca que los persigue hasta la fecha.

La principal característica de esta utopía es su gran flexibilidad y plasticidad, lo que le ha resultado en su permanencia a través del tiempo. Su capacidad para transformarse y ramificarse le ha permitido transitar por diferentes grupos sociales, económicos y culturales, y también por distintos periodos históricos. En estos tránsitos, la utopía se ha reelaborado, su propuesta estética también, pero el ideal de soñar con un mundo mejor a través de la danza continúa. Este

sueño se puede transmitir a través del lenguaje del movimiento, tiene un carácter universal y puede seguir su camino en varios futuros posibles.

Bibliografía

ÁLVAREZ SANTIAGO, H. (1991). *El xochitlali en San Andrés Mixtla. Ritual e intercambio ecológico entre los nahuas de Zongolica*. Gobierno del Estado de Veracruz.

BARABAS, A. M. (1987). *Utopías Indias. Movimientos socioreligiosos en México*. Editorial Grijalbo.

BLOCH, E. (1977). *El principio esperanza*. Biblioteca Filosófica Aguilar.

CONKLIN, B. y GRAHAM, L. (1995). The sifting middle ground: Amazonian Indians and Eco-Politics. *American Anthropologist*, 97(4), 695-710. https://www.uio.no/studier/emner/sv/sai/SOSANT2510/h14/pensumliste/conklin_the-shifting.pdf

DE LA TORRE, R. (2008a). La estetización y los usos culturales de la danza conchera-azteca. En K. Argyriadis, R. de la Torre, C. Gutiérrez y A. Aguilar (Coords.), *Raíces en movimiento. Prácticas religiosas tradicionales en contextos translocales* (pp. 73-110). CIESAS, IRD, ITESO, El Colegio de Jalisco.

_____ (2008b). Tensiones entre el esencialismo azteca y el universalismo New Age a partir del estudio de las danzas 'conchero-aztecas'. *Trace* (54), 61-76.

_____ (2018) Itinerarios teórico-metodológicos de una etnografía transaccional. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 12(24), 17-50.

DE LA TORRE, R. y GUTIÉRREZ ZÚÑIGA, C. (Coords.). (2017). *Mismos pasos y nuevos caminos. Transnacionalización de la danza conchera azteca*. El Colegio de Jalisco.

DE LA PEÑA MARTÍNEZ, F. (2002). *Los hijos del Sexto Sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. INAH.

GONZÁLEZ TORRES, Y. (2005). *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. CONACULTA, INAH, PYV.

_____ (2012). Gabriel Moedano y sus aportaciones a la investigación sobre los concheros: de las alabanzas de la conquista a la reapropiación de lo prehispánico. En *Buenas noches Cruz Bendita...Música ritual del Bajío. Gabriel Moedano Navarro In memoriam* (pp. 110-165). INAH.

FERNÁNDEZ, J. y MENDOZA, V. T. (1940). *La danza de los concheros en San Miguel de Allende*. El Colegio de México, FCE.

- GUERRERO, R. (1947). Danzas mexicanas. En *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Tomo II (1941-1946)* (pp. 259-278). Talleres Gráficos de la Editorial Stylo.
- HERNÁNDEZ RAMOS, G. (2012). El sagrado canto entre los danzantes concheros. En *Buenas noches Cruz Bendita...Música ritual del Bajío. Gabriel Moedano Navarro In memoriam* (pp. 54-71). INAH.
- HOBBSAWM, E. (2012). *La invención de la tradición*. Crítica.
- JÁUREGUI, J. y BONFIGLIOLI, C. (Coords.) (1996). Introducción: el complejo dancístico-teatral de la conquista. En J. Jáuregui y C. Bonfiglioli. *Las danzas de conquista I. México contemporáneo* (pp. 7-28). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ, J. (1983). *La estética como utopía antropológica Bloch y Marcuse*. Editorial Tecnos, S.A.
- KATHLEEN, A. M. (2014). Aztec dance along the ruta de Cortés: a search for new ethnic identities. *Hispanófila*, (171), 157-180.
- KURATH PROKOSCH, G. (1946). Los concheros. *The Journal of American Folklore*, 59(234), 387-399. <http://www.jstor.org/stable/537038>
- MARTÍ, S. (1961). *Canto, danza y música precortesianos*. FCE.
- MORALES CARBAJAL, C. y RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. T. (2018). Los rituales indígenas como patrimonio cultural: un estudio de caso en las Altas Montañas de Veracruz. *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, (32), 55-88. <https://ulua.uv.mx/index.php/ulua/article/viewFile/2604/4481>
- OLIVAS HERNÁNDEZ, O. L. (2017). Danza azteca y nación imaginada en la frontera. En R. de la Torre y P. Arias (Coords.), *Religiones transpantadas. Recomposición religiosa en nuevos escenarios transnacionales* (pp. 153-182). El Colegio de la Frontera Norte, Juan Pablos Editor.
- ROSTAS, S. (2009). *Carrying the world. The concheros dance in Mexico City*. University Press of Colorado.
- SHARMAN, R. (1997). The anthropology of Aesthetics: a cross-cultural approach. *JASO*, 28(2), 177-192. https://www.anthro.ox.ac.uk/sites/default/files/anthro/documents/media/jaso28_2_1997_177_192.pdf
- STEN, M. (1990). *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. Joaquín Mortiz Editorial.

STONE, M. (1975). *At the sign of Midnight. The Concheros Dance Cult of Mexico*. University of Arizona Press.

TELEVISA VERACRUZ. (4 de marzo de 2022). *EN VIVO: Xochitlallis Ixtaczoquitlán 2022* [Archivo de video]. Facebook. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=265555749095021

TORRES ORTÍZ, S. (2010) La consigna de Cuauhtémoc en el siglo XXI. En M. Camareno Ocampo (Coord.), *La construcción de la memoria colectiva* (pp. 59-81). INAH, CONACULTA, ENAH.

VÁSQUEZ LEÓN, L. (2010). *Multitud y distopía. Ensayos sobre la nueva condición étnica en Michoacán*. UNAM.

VELASCO PIÑA, A. (1987). *Regina*. Editorial Jus.

_____ (1990). *Cartas a Elizabeth. La mujer dormida ha dado a luz*. Editorial Círculo Cuadrado.

VIVE EL FOLKLORE. (31 de marzo de 2022). *Ritualistas de la Sierra de Zongolica, Veracruz no hablan del Xochitlalli en la cueva de Totomochapa* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=miGghYdghnQ>

WARMAN, A. (1972). *La danza de Moros y Cristianos*. SEP SETENTAS.

Notas

¹ Para algunos autores, el movimiento de la mexicanidad se inicia a mediados del siglo pasado, derivado del Movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anáhuac. Aquí retomo la definición de Yolotl González (2005, pp. 11-12), quien considera al movimiento de la mexicanidad como una configuración mayor que incluye tres variantes: la mexicayotl, los neoconcheros y los danzantes de la tradición.

² Existen descripciones muy amplias y completas de las danzas en las obras de Fray Diego Durán, Fr. Bernardino de Sahagún, Fr. Pedro de Gante y muchos otros más. Para una descripción más detallada y analítica ver Sten (1990) y González (2005).

³ Esta referencia aparece en la Relación de Michoacán de Beaumont y Frías, referida en González (2005, p. 113-114).

⁴ La Sierra de Zongolica es un macizo montañoso que forma parte de las altas montañas de Veracruz, se localiza en la porción central del estado. Su población es de origen nahua, registrándose un alto índice de población nahuahablante.

5 Se trata de uno de los rituales más frecuentes en la región que incluye flores, rezos y alimentos, que se realiza para pedir por la salud de un enfermo, por el éxito de las cosechas o para agradecer los bienes recibidos. Héctor Álvarez (1991) considera que es una metáfora de las relaciones de reciprocidad que los pobladores nahuas mantienen con su entorno natural.

6 Las ceremonias recientes han quedado registradas en numerosos videos alojados en YouTube, los cuales son producidos por las televisoras locales y los mismos pobladores (Televisa Veracruz, 2022; Vive el Folklore, 2022).