

Una familia mexicana de danzas de la conquista

A Mexican family of Conquest dances

Demetrio E. Brisset Martín

Asociación Granadina de Antropología. Granada.

RESUMEN

Es un estudio etnohistórico de ciertos rituales festivos tradicionales en México, como son las llamadas danza de la conquista española y danza de la pluma. Se tiene en consideración la evolución histórica así como el significado actual de la danza como expresión cultural indígena.

ABSTRACT

In an ethnohistorical study of traditional festival rituals in Mexico, we describe the Spanish Conquest dance and the Feather dance. The article considers the historical evolution as well as the current meaning of the dances as indigenous cultural expressions.

PALABRAS CLAVE | KEYWORDS

danzas de la conquista | México | etnohistoria | representación popular | indígenas americanos | Conquest dances | ethno-history | popular performance | American natives

Todo ese festejo
de ese baile y danza
en triste combate
veréis la mudanza.
(Siglo XVIII)

I. Introducción

El presente trabajo es el primer resultado de una investigación en marcha sobre las dramatizadas Danzas de la Conquista, esos modos de expresión colectivos que constituyen un patrimonio histórico vivo en numerosas comunidades americanas.

Mi interés por el tema procede de la investigación etnohistórica sobre las *Representaciones rituales hispánicas de conquista* que culminé en 1988 en mi Tesis Doctoral. En ella analizo e interpreto la evolución y simbolismo de estos rituales tan característicos de las culturas ibéricas y sus áreas de influencia. La parte relativa a las fiestas de Moros y Cristianos, Bailes o Danzas de la Conquista y otras representaciones emparentadas que se celebraban y/o celebran en el continente americano, fue estudiada a partir de la bibliografía disponible en España.

Para conocer personalmente estos rituales festivos indoamericanos y el modo como son percibidos por sus organizadores e intérpretes, efectué dos campañas de trabajo de campo. En el verano de 1989 me dediqué a su estudio en lo Altos de Guatemala, y el verano de 1990 lo empleé en la recogida de datos en la República de México, con lo que he podido abarcar dos de las zonas geográficas que mejor conservan esta tradición secular.

Parte de la campaña del último verano la centré en el trabajo de campo en el Valle de Oaxaca, siendo éste el estado con mayor presencia indígena en todo México. Durante tres semanas me dediqué a:

- Asistir a la representación de cuatro Danzas de la Pluma, para conocer sus elementos formales, desarrollo temporal y actitud de los espectadores.
- Entrevistar a ocho maestros de la danza, que me aportaron su visión personal de este fenómeno cultural.
- Consultar documentos en los archivos y bibliotecas de la capital del estado, en busca de su génesis histórica.

Para terminar con este apartado, señalaré que no encontré ningún estudio global sobre esta modalidad local de las Danzas de la Conquista, e incluso tuve que suplir la carencia de una guía o calendario que informara sobre las localidades y fechas en las que se celebra.

II. Danzas de la conquista española

En la actualidad, las Danzas o Bailes de la Conquista constituyen un complejo festivo-ritual con fuerte implantación en los altiplanos andinos de Perú y Bolivia, los altos de Guatemala y diversos estados del área central mexicana. Su presencia también se registra diseminada por varios otros países latinoamericanos.

A pesar de su lejanía y ausencia de contactos directos, entre sus respectivas Danzas de la Conquista se aprecian las siguientes semejanzas:

- 1) Están arraigadas en comunidades indígenas.
- 2) Poseen un carácter sagrado, integradas a los festejos rituales que se celebran anualmente en honor de los patronos tutelares comunitarios.
- 3) Exigen un elevado desembolso económico por parte de organizadores e intérpretes, que lo aportan en concepto de «mandas» para cumplir promesas o por devoción.
- 4) Constan de una vertiente teatral y otra bailada, requiriendo muchas horas su ejecución completa.
- 5) Sus argumentos se adaptan bastante fielmente a los hechos históricos reflejados, que consisten en: la llegada de los españoles; su toma de contacto con los altos dignatarios incaicos, quichés y aztecas; el enfrentamiento entre los invasores y los nativos; la imposición de la fe religiosa de los españoles.
- 6) Visiones y sueños con malos presagios para los monarcas indígenas al inicio de las representaciones teatrales.
- 7) Destacada intervención de doncellas, princesas o malinches.
- 8) Algunos de sus elementos están relacionados con cultos prehispánicos.
- 9) Son exponentes de una autoafirmación grupal, reforzada por esta actualización de la memoria colectiva [\(1\)](#).

En cuanto a las diferencias significativas, se pueden señalar:

a) *En el ciclo andino:*

- Incomprensión indígena del mensaje-embajada que les entregan escrito en un papel.
- Castigo final de *Pizarro* y resurrección de *Atahualpa*.

b) *En el ciclo guatemalteco:*

- Peleas burlescas entre el brujo *Ajitz* y el español *Don Quirijol*, perdiendo siempre éste, intercaladas entre los serios parlamentos.
- Entierro del valeroso caudillo quiché *Tecum Uman*.

c) *En el ciclo centro-mexicano:*

- Intervenciones de un *negrito* bufonesco.
- Invocación de *Moctezuma* a la Virgen de Guadalupe.

De hecho, salvo el lógico cambio de personajes (aunque *Pedro de Alvarado* intervenga tanto en las obras guatemaltecas como en las mexicanas, debido a su destacada participación en la conquista de ambos territorios), los argumentos son prácticamente iguales. Y todos siguen el esquema argumental de las obras de teatro popular de Moros y Cristianos, tal como he demostrado al aplicar un método de análisis narrativo basado en la comparación de las acciones significativas en el desarrollo de la representación teatral (2). Su evidente dependencia de un modelo narrativo común, ampliamente aplicado a las «relaciones» o embajadas de Moros y Cristianos, responde al mismo planteamiento misionero de *edificar el espíritu deleitando al espectador*, o dicho de otro modo, *instruir con el espectáculo*.

La intervención eclesiástica en ambos géneros de teatro épico es indudable. Y su asimilación forzosa - como única posibilidad de pervivencia- a las ceremonias paralitúrgicas, los dotó de tal rigidez formal que apenas han experimentado variaciones a lo largo de más de cuatro siglos. Y así se entiende la causa de la sorprendente similitud para estas representaciones rituales en áreas culturales tan distantes.

III. La danza de la pluma

En lo que respecta a la Danza de la Pluma, que es considerada la «joya de las tradiciones oaxaqueñas», constituye una subvariante del *ciclo azteca*, con tal vitalidad, difusión y espectacularidad coreográfica que se ha convertido en la más conocida de las Danzas de Conquista mexicanas.

En idioma zapoteco la Danza de la Pluma se denomina *zahatoviguetza*, que se traduce por *fiesta (zaha) de plumas (tovi) brillante, colorista (guetza)* (3), lo que refleja el efecto causado por los danzantes «al brincar con tal ritmo y viveza que semejan aves de bello plumaje» (4). En cuanto a sus pasos coreográficos, guardan gran parecido con los de otras danzas indígenas de la Sierra de Oaxaca.

Su área de difusión son las comunidades zapotecas del valle (o más apropiadamente valles) de Oaxaca, desde donde ha sido trasplantada por grupos de emigrantes a otros estados. De los 56 grupos étnicos identificados en la República Mexicana, el de los zapotecos es uno de los más numerosos, con cerca de 600.000 miembros tan sólo en su Oaxaca natal.

Las localidades en las que se ejecuta actualmente esta danza son:

Cuilapan (25-I)

Jalpan (?)

Ocotlán (3-V)

San Agustín de las Juntas (28-VIII)

Santa Ana del Valle (26-VII:13-VIII)

San Andrés Zautla (?)

San Bartolo Coyotepec (24-VIII)

San Jacinto Chilteca (17-VIII)

San José el Mogote (?)

Santa María Atzompa (15-VIII)

San Martín Tilcajete (15-I)

Teotitlán del Valle (8-VII:8-IX:8-X)

Zaachila (6-I)

Zimatlán (20-I:10-V:10-VIII:1-IX)

El modelo canónico de esta danza se compone de dos bandos bien diferenciados:

- Por un lado, el grupo de los *danzantes*, entre 9 y 17, que representan a los indígenas, encabezados por *Moctezuma*, al que siguen en escalafón jerárquico dos *teotiles* y dos *capitanes*. Visten «camisa holgada, calzones blancos con varias franjas de brocado de diferentes colores, capa corta con dibujos bordados y sostienen sobre la cabeza un amplio y alto penacho semicircular cubierto de plumas de guajolote (pavo) de vivos colores armónicamente combinados y sembrados de pequeños espejos. En la mano diestra sostienen una especie de cetro de madera y en la siniestra unas sonajas con las que sincronizan el ritmo de la música y el movimiento de los pasos» (5). Normalmente cuentan con más de 18 años, aunque se suelen formar nuevos grupos de danza con niños de alrededor de 11 años.

- Por otro lado está el bando de los *soldaditos*, que representan a los españoles, encabezados por *Hernán Cortés*. Visten chaqueta y pantalón azul oscuro, imitando el uniforme de los policías del porfiriato de principios de siglo, con espadas a la cintura. *Cortés* lleva tricornio de plumas, una banda al pecho y un crucifijo en la mano. El *alférez* enarbola la bandera nacional española. Actualmente apenas intervienen en la función, limitándose a un papel casi decorativo. Forman parte del grupo niños de edades entre 6 y 12 años, constituyendo su vía de inserción en el complejo festivo-ritual. La tendencia general va en el sentido de suprimir los diálogos o parlamentos y la presencia de los *soldaditos*, inponiéndose la pura danza sobre la vertiente teatral del espectáculo ceremonial.

Cuando intervienen los dos bandos antagónicos, cada uno cuenta con su respectiva doncella: la *Malinche*, con vistoso sombrero, en el grupo *español*, y la *Cihuapilli*, con diadema de plumas y un carcaj con tres flechas a la espalda, de parte de los *aztecas*. Si no actúa el bando de los *españoles*, ambas doncellas (menores de 15 años) se colocan a los lados de *Moctezuma*.

Otros personajes que aparecen son los dos *campos* o graciosos, especie de bufones con máscaras atemorizantes de animales y vestimenta bicolor, encargados de mantener el orden y evitar que los espectadores invadan el terreno de la representación. Suelen burlarse de todos los presentes (tanto músicos y danzantes como autoridades y público en general) y lo mismo se dedican a jugar al toreo, simulando ser uno el toro y el otro el torero, que a «robar besos» de las mujeres asistentes, que consiste en pasarles de improviso un pañuelo por la boca y salir corriendo para restregárselo por la cara a algún hombre, bromeando con vínculo que han establecido públicamente entre ambos.

El desarrollo íntegro de la función lleva como mínimo un día completo, aunque se suele interpretar a lo largo de dos o tres días, alternándose una treintena de bailes con los parlamentos o las frases sueltas que en su lugar pueden declamar alguno de los danzantes. Los pasos coreográficos son bastante similares,

basados en los *piquetes* y las *palancas con salto*, combinados en figuras como la *media redonda*, los *rayos* o el *paso a tres*. Varias de las figuras coreográficas (especialmente cuando intervienen las doncellas) corresponden a bailes de salón. Unido este aspecto al de las partituras musicales, que suelen ser *polcas*, *valeses* y *chotis* interpretados por bandas con profusión de instrumentos de viento, denotan una recreación musical de la Danza de la Pluma durante el s. XIX, posiblemente por influencia francesa. En su vertiente musical, lo único autóctono de esta danza es el ritmo que imponen las sonajas que mueven los danzantes (6).

Entre los elementos rituales incorporados a esta danza destacan la ofrenda de comida, bebida y tabaco efectuada por los *mayordomos* -para agasajar a las autoridades, músicos, danzantes e invitados- y la *oración* a la que se entregan los danzantes en el interior del templo parroquial antes de iniciar su actuación. En el caso de Zimatlán, al oficiarse la misa mayor o «de función» el día de la fiesta patronal, durante el ofertorio el *Moctezuma*, con su penacho puesto, interpreta el primer baile, y al hincarse a su término, el resto de los danzantes exponen si piensan seguir en el grupo, y en caso de comprometerse, su obligación será por un mínimo de tres años.

IV. Evolución histórica de la danza de la pluma

A continuación expondré datos históricos de diversas procedencias que pueden aclarar la trayectoria del complejo festivo que ha desembocado en la actual Danza de la Pluma.

Los más antiguos elementos que he podido relacionar con este ritual festivo son las representaciones escultóricas del *dios zapoteco de la fertilidad y la muerte* encontradas en los yacimientos arqueológicos de *Monte Albán* y de *Mitla*. Estas figuras antropomorfas portan sobre las cabezas enormes tocados, algunos semicirculares y otros con abundantes y complicado adorno plumario (7).

Monte Albán, fundada hacia el s. VI a.C., fue una de las primeras ciudades de América, y ejerció su control sobre los valles de Oaxaca como centro religioso-administrativo. Allí, la nobleza zapoteca del período clásico elaboró un complejo ritual funerario basado en el culto a los antepasados. A partir de su decadencia en el s. X d.C., tomaron su relevo como centros de poder en los valles, *Cuilapan*, *Zaachila* y *Mitla*.

A mediados del s. XIV irrumpieron en Oaxaca desde el Norte los fuertemente militarizados *mixtecos*, quienes dominaron la mayor parte de estos valles a través de sus ciudades-señoríos independientes. A pesar de su profunda enemistad, *zapotecos* y *mixtecos* mantuvieron una alianza temporal para combatir contra un poderoso enemigo común: el imperio *nahuatlaca* o *azteca*.

Por aquel entonces, poco antes de la aparición en escena de las tropas españolas, los *mixtecos* adoraban al *dios del baile* («Yya Yaasitasaha») bajo la siguiente apariencia escultórica:

«Se le representaba en traje de danzante y con actitud de bailar. Su tocado lo formaba un casco azul con diadema de oro, de la que se erguía un vistoso penacho de plumas largas desplegadas en forma de abanico, de color azul, blanco, rojo y verde, en cuyo centro brillaba un disco de oro... Empuñaba en la mano derecha una sonaja y en la izquierda un ramo de flores. Su estatua servía a los danzantes de modelo para su indumentaria... No tenía templo... La fiesta de este numen tenía lugar el 6 de agosto... Traslataba la estatua que lo representaba, de la casa del mayordomo al santuario... la colocaban en el altar, junto a las imágenes del dios de la Música y del dios del Canto... ceremonias rituales consistentes en sahumeros de copalli, rezo y sacrificio de un venado y cinco codornices que les ofrecían los cofrades. Los músicos tocaban sus instrumentos y cantaban cantares alusivos» (8).

A finales de 1521, culminada la definitiva toma de Tenochtitlán, las huestes castellananas se apoderan de los principales núcleos habitados en los valles de Oaxaca, apenas sin resistencia. Pedro de Alvarado

emprende dos expediciones por los confines de los valles, mientras que Hernán Cortés queda admirado por su fertilidad y belleza de tal modo que en 1527 solicitó y obtuvo de Carlos V la concesión del *marquesado del Valle* (y la propiedad de casi todo lo que hoy día constituye el estado de Oaxaca) como remuneración por sus servicios a la corona imperial. Al año siguiente llegaron los frailes dominicos a Oaxaca, siendo los primeros en propagar la fe cristiana entre sus habitantes. Se descubrieron ricas minas, y la intensa explotación de los indígenas dio lugar a frecuentes rebeliones desde 1530. En 1555 comienzan los dominicos la edificación de su enorme convento de *Cuilapan*, desde el que se volcaron en la evangelización de los indígenas oaxaqueños.

A lo largo del siglo XVI se va gestando el en virreinato de la Nueva España la formación de un modelo de espectáculo inspirado en los hechos sucedidos entre los españoles y los últimos aztecas. Así, en 1566 celebró Martín Cortés (el hijo que la Malinche diera a Hernán Cortés) el nacimiento de dos hijos mellizos con una escaramuza festiva entre dos bandos de españoles, uno encabezado por él mismo representando a su padre, y el otro bando simulando ser indios, encarnando Alonso de Avila al desgraciado *Moctezuma* al frente de sus caciques. Y lo más sorprendente de esta mascarada es que fue organizada para encubrir la conspiración que estaban forjando ambos (9). Más adelante, en 1595, «lo comisarios de la fiesta del Corpus en la ciudad de México gastaron seiscientos pesos en la *comedia de la conquista*» (10).

Del siglo siguiente procede una información de primera mano, fundamental para entender los orígenes de la danza que estamos estudiando. Su autor es fray Francisco de Burgoa, descendiente de los primeros conquistadores, nacido en Oaxaca en el 1600. Dominaba el zapoteco y el mixteco, y profesó en la orden dominica, de la que fue elegido provincial, visitando casi todo el estado. Ya anciano se retiró a Zaachila, en donde ejerció como vicario y escribió sus eruditas obras históricas. En su *Geográfica descripción de la parte septentrional*, publicada en 1674, cuenta lo sucedido cuando los vecinos zapotecos y mixtecos se aliaron para luchar contra los dominantes aztecas:

«Luego, el rey zapoteco, hallándose muy pujante de gente de armas... envió un embajador cacique, y valiente capitán, a notificar a los mixtecos desamparasen las tierras que tenían en el país del valle, y se subiesen a la sierra... El embajador venía con resolución de ejecutar el orden de su señor, echándolos con el rigor que fuese necesario... embistieron a él los mixtecos con tanto furor, que aprisionándolo lo colgaron de un palo, matáronle mucha gente... enviándole a decir al rey zapoteco, que a él esperaban a que viniese en persona a echarlos... salieron acometiendo a los campos del zapoteco, y le fueron ganando los pueblos... y de esta forma se iba enseñoreando el mixteco, cuando llegó el marqués a la conquista, y después de ella han perseverado este reconocimiento al mixteco, sin darle en cosa alguna al zapoteco» (11).

Refiriéndose luego a la vida de los mixtecos en *Zaachila*, explica que estaban siempre preparados para defenderse:

«...y para alentar a sus descendientes, y fervorizarles la sangre contra los zapotecos, hicieron cantares de todas las historias, que con ellos les habían pasado, y del Embajador que les había ahorcado, y para que fuera al vivo la representación de la historia, los días de sus mayores festines la renovaban, sacando a un venerable y arrogante indio, con la figura del Embajador, que les decía el razonamiento del rey zapoteco, y otro del suyo y la resolución de castigársela, con aquella violencia, poniéndole los lazos al representante, añudados, que no le lastimasen, aunque él hacía sus visajes, y fingía estar muerto, y ellos con grande algazara, y vocería, celebraban el hecho, y *ha durado este paso hasta hoy, que lo he visto, en la gran fiesta de su patrón Santiago*, y lo hacen con tanta propiedad, como ensayados de casi doscientos años, sin olvidar las triunfales victorias de sus antepasados» (12).

Tratando luego sobre la nación zapoteca, refiere los

«muchos villancicos y chanzonetas de que se aprovechan en sus fiestas, y éstas celebran con

muchas danzas, y bailes con costoso adorno de trajes y plumería, con tantos sencillos de plata, cosidos en los penachos, que pasan de ciento» (13).

El poder alcanzado por los frailes dominicos fue inmenso: a principios del siglo XVIII formaban una gran corporación de unos 220 miembros que regentaban las mejores y más numerosas parroquias del estado de Oaxaca, y sus templos rebosaban las riquezas acumuladas. Pero la política reformista emprendida por los ilustrados en la metrópoli les afectó en sus posesiones ultramarinas, viéndose obligados a ir cediendo sus bienes patrimoniales. Así, en 1753 fueron expulsados de su gran convento de *Cuilapan*, situado junto al palacio renacentista de Martín Cortés y a unos 6 km. tanto de *Zaachila* como de *Monte Albán*. Los libros y documentos que allí guardaban fueron trasladados a la biblioteca de su convento-madre en la capital del estado, en donde permanecieron hasta 1859 cuando fueron exclaustros, y los bienes que les quedaban incautados por el gobierno. Pero los documentos que consideraron más valiosos tuvieron tiempo para depositarlos en las manos de sus hermanas de religión, las monjas del convento de Santa Catalina de Siena. A su vez, cuando a éstas les llegó la exclaustros, acarrearón en sus maletas con algunos papeles, que se fueron transmitiendo como herencia común de unas a otras. Y uno de estos documentos, tras azarosas vicisitudes, llegó en 1960 a la vista de un investigador, que reconoció en él al texto original de la *Danza de la Pluma de Cuilapan*:

«En el códice, en buen romance y en castellano castizo del siglo XVIII, se describe la conquista del imperio azteca en forma épica, bastante, bastante aproximada a la realidad de los hechos. Al mismo tiempo el texto contiene todo un tratado de catequesis, la exposición de las verdades fundamentales del cristianismo puesto en boca de los personajes ... El códice es además un verdadero libreto para uso del maestro de la danza; señala los decorados y los momentos en que se debe declamar y aquellos en que se debe danzar; señala las intervenciones del coro; cuándo deba tocar la música; marca las entradas y salidas de cada personaje y hasta llega a sugerir la conveniencia de, en determinados pasajes, valerse de algunos efectos de sonido. ... El texto está íntegro ... y perfectamente legible desde la primera hasta la última de sus treinta páginas» (14).

Los personajes que intervienen en esta obra teatral de los dominicos son:

- *Españoles y sus aliados*: Hernán Cortés, Alvarado, Alférez, Sargento, Paje, 2 soldados, Rey de Tlaxcala, 4 capitanes tlaxcaltecas, Marina, capitán tlapaneco (también intérprete y embajador).
- *Aztecas y sus aliados*: Moctezuma, Malinche (su esposa), 4 capitanes, 4 reyes aliados.

Un dato muy interesante es que *ninguno de los españoles danzan*, su papel se reduce a la declamación. La danza queda a cargo de los tlaxcaltecas, los aztecas y sus aliados y las dos mujeres.

En cuanto al contenido ideológico de la obra, queda resumido así por el prologuista dominico de la reciente edición:

«Comparto plenamente la tesis que prevalece en la Danza de la Conquista de principio a fin, esto es, que el móvil principal que tuvieron Hernán Cortés y su gente al venir a México fue dar a conocer el verdadero Dios a los indígenas, desterrar su falsos dioses y suprimir los sacrificios humanos... Por eso, al embarcarse, dicen:

«Adiós, corte de Madrid
Adiós nobleza de España
A introducir nuestra Fe
o a morir en la campaña»(15).

Aunque los expulsados dominicos se llevaron consigo de su convento de *Cuilapan* el manuscrito original de su obra épico-catequista, los habitantes de la localidad debieron seguir representándola por su cuenta,

ya que se conserva un cuaderno donde se han ido escribiendo los parlamentos de remozadas versiones del mismo argumento a lo largo de más de un siglo. Los trozos más antiguos, casi ilegibles debido a lo estropeadas que están las hojas, están fechados en 1835, terminando así el texto:

- *Moctezuma*: «...viéndome a prisión / solo el morir apetezco.»
- *Cortés*: «Quitad al rey las prisiones / y dadle la libertad.»
- *Moctezuma*: «Agradezco tu piedad / y pido que me perdones.»
- *Cortés*: «Hasta aquí, noble auditorio / dio fin a questa conquista, / que es historia verdadera / en México sucedida.
Perdonaréis nuestros yerros / os pido por vuestra vida, / diciendo: ¡Que viva Dios, / y su madre Santa María!»

Otra de las redacciones, fechada en 1919, está encabezada por el título *Cuaderno de conquista de Moctezuma y Cortés*, seguida por unos trozos a lápiz de 1954, y otro texto distinto fechado en 1963 bajo el título *Cuaderno de Danza de la Pluma* (16).

La última de las referencias históricas que pude encontrar sobre el tema consiste en una prohibición legal emanada del gobierno del Estado Libre de Oaxaca en una etapa de triunfo liberal y en plena guerra contra lo Estados Unidos. Así, el 17 de julio de 1846 se reduce la prohibición sobre danzas y mojigangas establecida por un decreto dos años anterior a:

«la danza antigua de pluma en que se representaban algunas escenas que llamaban de la conquista»,

reiterándose la prohibición a salir danzantes enmascarados o con la cara desfigurada con pintura

«en las funciones religiosas y políticas de las cabeceras y pueblos de sus distritos ... (cuya) duración será de 3 días a lo más» (17).

Finalmente, en la misma *Cuicuilapan* se han recogido otras dos versiones de su Danza de la Pluma. Antes de 1900 J. F. Loubat halló un texto que termina con la derrota de *Cortés*, quien es perdonado y liberado por un generoso *Moctezuma*. En cuanto a las mujeres, sólo interviene una, que desdobra su papel, siendo al principio *Malintzin*, la esposa del monarca azteca que se cambia de bando, convirtiéndose en *Doña Marina* (18).

En 1938 se escribió (o copió) una adaptación muy singular, recogida por F. Gillmor: los bandos enfrentados son el de los *mexicano*, encabezado por *Benito Juárez* y el *General Zaragoza*, y que cuenta con la intervención de un personaje alegórico de la Nación bajo la forma de una *India*, y el de los *franceses*, al mando del *General Laurence*. Entrecortada con bailes, la acción muestra la embajada de los *franceses*, que encubren su invasión bajo el pretexto de la conversión del pueblo mexicano al verdadero Dios. Derrotados en la batalla, son puestos en libertad por los victoriosos mexicanos (19).

V. Significado actual de esta danza

Para conocer la categorización mental de este drama ritual por parte de maestros de la danza, danzantes y organizadores, o sea, la perspectiva *emic* o visión desde dentro del propio grupo cultural, procedí a efectuar diversas entrevistas personales. Para facilitar su lectura voy a distribuir las ideas más significativas de acuerdo con unos pocos bloques temáticos.

a) ¿Qué representa la Danza de la Pluma?

- «Representa la conquista de México. Reciben a Hernán Cortés con bailes, con diversiones. Habla la finalidad que viene a evangelizar a México.» (D. Juan García, 55 años, campesino, maestro de la danza de *Santa Ana del Valle*: «Mi papá fue maestro de la danza y tenía todos los papeles. Cuando él murió me los dejó a mí. Su papá platicaba la danza empezando este siglo».)

- «Los españoles descubrieron México. Los indios adoraban piedras, los falsos dioses. Esos eran los de los penachos, la relación habla de todo eso. Trajeron la Sagrada Escritura, conocieron al Dios. Moctezuma no, estaba muy bajo de cultura. Los danzantes representaban a los mixtecos.» (D. Luis Peña, 66 años, campesino, maestro de la danza de *Santa María Atzompa*: «Mi abuelo fue danzante el siglo pasado».)

- «Representa que se les fue inculcando la religión católica. En ese tiempo, para los mexicanos había muchos dioses en este lugar, y los dominicos fueron los que empezaron a inculcar la cuestión religiosa. En la danza no hubo variedad, pero sí mencionan mucho a Dios en los diálogos que hacen.» (D. Raúl Martínez, 29 años, maestro de primaria, maestro de la danza de *Zaachila*.)

- «Hacían su entrada, su embajada, sus batallas, y gana el Moctezuma primero, al final gana el Hernán Cortés, ya queda que haya la religión que trajo Hernán Cortés, porque antes adoraban a ídolos, y cuando Hernán Cortés llegó, empezaron a tener dioses.» (D^a Ana Chávez, 37 años, artesana dedicada a elaborar coronas de plumas y trajes de danzantes, *Santo Tomás Jalieza*: «Mi papá hacía coronas y hacía la historia. Antes de morir nos dijo que cuidáramos esos papeles, que eran de su abuelito.»)

- «Se representa la caída de Tenochtitlán.» (D. Andrés Lázaro, 27 años, danzante de *Teotitlán del Valle*.)

- «Fue un vehículo para conquistar espiritualmente a los indígenas. Sabemos que los mexicas eran un imperio: ¡Vean lo que les pasó a los mexicas porque no creyeron en la religión!» (D. Fidel Silva, 33 años, instructor de danza del S. E. P. en Oaxaca capital y director de un grupo de danza.)

b) ¿Por qué siguen recordando una derrota?

- «Los diálogos marcan donde Cortés supuestamente mata a Moctezuma, y ahí no se modifica nada, porque si no ya no tendría el significado que se le dice, que es la conquista. A lo mejor es algo triste decir 'porque los españoles nos derrotaron'. Pero no se tiene ese dolor, se respeta lo que significa la danza. Lo que les gusta en el pueblo es que bailen la danza» (D. Raúl).

- «Según la historia, cuando la conquista de México Hernán Cortés luchó y los zapotecos también luchaban en guerra con Hernán Cortés. Y dice la historia que Hernán Cortés cuando vio que toda su gente ya murieron, lloró allí en México, y por eso hay un árbol que le dicen sabino y le llamaron 'árbol de la noche triste'. En la Historia está amplio, pero no sabemos más cómo dice la Historia de Hernán Cortés» (D. Juan).

- «El bando mexicano ya no se somete a los españoles considerándoles dioses, sino humanos. En muchas versiones la Danza de la Pluma en Oaxaca termina con la noche triste, con la derrota de Cortés y no con la derrota de Moctezuma humillado» (D. Fidel).

- «Suprimimos el 'misterio' o bautismo de Moctezuma.» (D. Alejandro López 29 años, maestro de primaria y profesor de danza en la Casa de la Cultura de Oaxaca, maestro de la danza de *Zimatlán*, en donde intervino 11 años como danzante.)

c) ¿Cuál es el papel de la Malinche en la danza?

- «Una representa a la española, que es la que hace la transmisión de los españoles a los mexicanos, pues antes no se hablaba español y cada uno tenían su idioma. La otra era la mexicana, también la

intermediaria entre Moctezuma y Cortés para los diálogos» (D. Raúl).

- «La Malinche y la Cihuapila eran las mujeres de Moctezuma. Fue su suerte, tener dos mujeres. Una le traicionó, la Cihuapila, al lado de Cortés» (D. Luis).

- «Cuando hay el embajada que le dicen, se pelean y le quita el Cortés la Cehoapila al Moctezuma, porque tiene dos, la Cehoapila y la Malinche. Pierde el Moctezuma y quita el Cortés una mujer y se la lleva para su lado. Ya ganó la mujer, y entonces empieza el pelea que le dicen. Así es.» (Doña Francisca Navarro, 60 años, desde hace 40 años -que se casó- se dedica a construir coronas en *Santo Tomás Jalieza*: su esposo fue maestro de la danza, y sus hijos Ana y Valentín también trabajan la misma artesanía.)

- «Es la mezcla de las dos razas. Del obsequio de la Malinche a Hernán Cortés surge el mestizaje» (D. Andrés).

d) Organizadores no particulares

- «El comité de ancianos, llamado 'barrios unidos', quiere que no desaparezca la danza, y se haga el 1º de septiembre sin vínculo religioso» (D. Alejandro).

- «Desde que empezó a funcionar el museo comunitario, éste se encarga de la danza municipal, y el municipio comunica al pueblo quiénes jóvenes tienen el deseo de participar en la Danza de la Pluma. Se nombran 4 ó 5 comités que son los representantes de la Danza, que vigilan para que el grupo funcione bien, que no haya desórdenes. Anteriormente cada danza compraba su indumentaria y los penachos, pero ahorita, al ser danza cultural dependiente del museo comunitario, éste da una gran ayuda para los gastos de compra. Y el pueblo coopera en pagar la banda de música» (D. Juan).

- «La danza está unida con la presidencia municipal, que se encarga de la música y los trajes. También hay dos mayordomos que se encargan de los altares y las invitaciones.» (D. Elpidio Mendoza, 41 años, campesino, *San Jacinto Chilteca*: danzante desde los 9 a los 16 años, desde hace 11 años es el maestro de la danza.)

e) Objetivo de la representación

- «Para que los visitantes vean las fiestas y las tradiciones de aquí, nuestro patrimonio, que no lo queremos olvidar, sino que se siga» (D. Juan).

- «Organizarlas para mí fue como un reto, porque como es una tradición tan bonita, que uno decía: '¡Que no se pierda en el pueblo!'. Uno valora lo que tiene cuando otros maestros de danza saben reconocer el grupo que uno tiene» (D. Raúl).

- «Es la herencia que les vamos a dejar» (D. Luis).

- «Independientemente del sentido religioso que tiene actualmente, expresa nuestra mexicanidad, porque nos hace revivir nuestra historia» (D. Fidel).

VI. Conclusiones

Las Danzas o Bailes de la Conquista Española de América constituyen un homogéneo complejo festivo-ritual de numerosas comunidades indoamericanas, integradas al ceremonial callejero para-litúrgico en honor de los seres sagrados protectores.

Dentro del *ciclo azteca* de estos bailes dramatizados, el subgrupo formado por las zapotecas *Danzas de la*

Pluma de los valles de Oaxaca destaca por su simbolismo y belleza estética. Representadas actualmente en más de una docena de pueblos, son uno de los elementos culturales que reafirman su personalidad colectiva indígena.

Rastreado la evolución histórica de esta popular danza-teatro oaxaqueño encuentro como influencia genética más lejana al *ritual funerario zapoteco*, que tuvo su máximo esplendor en el período clásico de *Monte Albán*, con un elaborado culto a los antepasados y a un dios de la fertilidad y la muerte portador de un inmenso tocado de plumas.

La ocupación de las ciudades sagradas zapotecas por parte de los militaristas mixtecos, en el siglo XIV, propició la adopción por éstos de ciertos ceremoniales autóctonos, y la influencia mutua de ambas culturas.

En los valles de la mixteca se adoraba al *dios del baile*, figurado como un danzante con amplio penacho de plumas, que servía de modelo formal para la indumentaria de los jóvenes danzantes. Y se conmemoraba la victoria alcanzada sobre los zapotecos alrededor del 1500, con una representación dramático-ritual de los sucesos, que incluía embajadas, batallas, muertes y cantares alusivos.

Inicialmente aceptada la sujeción a los invasores españoles que habían derrotado a los dominadores aztecas, Cortés y Alvarado pronto impusieron en la Guaxaca su férreo concepto del poder, al mismo tiempo que los frailes que les acompañaban procedían a la conquista espiritual de las naciones sometidas. Una herramienta muy eficaz en la estrategia misionera fue transformar los ritos religiosos prehispánicos en formas de culto católico, sustituyendo los objetos de veneración.

Durante el siglo XVII los conquistadores españoles fomentan las representaciones festivas de *funciones de moros y cristianos* y sus emparentadas *comedias de conquista*. Los frailes dominicos de Antequera, o la Guaxaca virreinal, conocen los dramas rituales representados por los mixtecos en honor de sus antepasados, así como las danzas de plumas de los zapotecos, y las utilizan como vehículo de evangelización. Y hacia 1700 escriben en su convento de *Cuilapan* el texto para un baile-drama de carácter épico-doctrinal, metamorfoseando la significación de aquellos rituales indígenas.

Desconozco el proceso por el que *Cuilapan* y *Zaachila* vuelven a la cultura zapoteca, pero el caso es que la primera se convierte en activo centro impulsor de la nueva *Danza de la Pluma* mixteco-dominica entre las otras comunidades zapotecas de los valles. Y como pruebas de su función difusora tenemos la variada serie de relaciones, argumentos o diálogos para la parte teatral de la Danza que allí se elaboran ya ausentes los dominicos (el cuaderno con versiones desde 1835 hasta 1963; el texto sobre la invasión francesa, etc.), así como la enseñanza de sus *maestros de la danza* impartida a los grupos formados en diversas localidades (20).

La vitalidad de lo que sus propios actores sienten como *expresión cultural indígena* está propiciando ciertos desajustes de impredecibles consecuencias. Parece clara la misión o función de *iniciación* o acceso a la vida ceremonial de la comunidad para los jóvenes danzantes que cumplen este tipo de rituales. Los grupos de danza se van formando por afinidad cada varios años, renovándose con adolescentes. El elevado coste del vestuario, que supera los 10 millones de pesos en la actualidad (D. Juan), está implicando a los organismos comunitarios en su mantenimiento. Y el orgullo que legítimamente suelen sentir los responsables de la persistencia local de la danza (21) se contrapone a los cambios de la mentalidad de la juventud rural. («Aquí dejó de hacerse hace quince años, porque los muchachos no quisieron animarse. Aquí tengo todo, la ropa, la corona, el archivo de la música, pero ellos ya no quieren, ya no son del gusto como antes. Ya no bailan» -Doña Francisca-) Por otro lado, en la capital del Estado se experimenta un destacado interés por las danzas folclóricas, con numerosos talleres de aprendizaje, y en esa mescolanza de bailes-espectáculo turístico que es la *guelaguetza*, se incluye un trozo de la Danza de la Pluma totalmente descontextualizada. Así como el afán innovador de ciertos jóvenes maestros de la danza que les lleva a introducir coreografías influenciadas por otras formas de baile, lo que desagrade a muchos defensores de las tradiciones.

En lo que respecta a los elementos significativos de la actual Danza, me fijaré en tres:

1. Los *campos* o bufones, a los que se atribuye un origen precortesiano, pero que se pueden asimilar, formal y funcionalmente, con numerosos personajes diabólicos de los paloteos y danzas rituales diseminados por la Península Ibérica, bajo nombres tales como guirrias, birrias, botargas, cascaborras y otros, descendientes directos de los enmascarados invernales que representan a las fuerzas de la muerte.

2. Las *malinches* o doncellas que escoltan a los jefes de la danza, y que representan un enigmático papel. Son princesas, esposas o hijas del monarca indígena, objeto simbólico de la lucha entre los dos bandos antagónicos. Suelen designarse casi indistintamente con los nombres de *malinche*, *D^a Marina* (su nombre cristiano) y *Cipahuila* («niña o mujer pequeña»). En el canónico texto dominico de Cuilapan se coloca a D^a Marina en el bando de Cortés y a la Malinche en el azteca, aunque ésta traiciona a su esposo Moctezuma y a los suyos. En el posterior *Cuaderno de la Danza* del mismo pueblo, dice el personaje de la *Sehupila* respecto a Cortés: «Me ha robado la atención / su nobleza y su poder ... intento ser su esposa / bautizándome después / para llamarme dichosa». Para uno de mis informantes (D. Juan): «El Malinche representa con el Moctezuma, pero viene el Pedro de Alvarado, va y conquista a D^a Marina y la lleva, y ella hace este compromiso a Pedro de Alvarado y se casa con él.» Este significado de raptó de la doncella me fue transmitido actualizado cuando platicaba con los responsables de la Danza de la Pluma de Santa María Atzompa, y al admirar a las dos jóvenes malinches que aparecían en público, me dijeron: «¡No dejaremos que se casen con un español!», «¡Pero si soy cubano!», les repliqué. «Entonces, sí.» Y no sería extraño que en la memoria colectiva perdure el recuerdo del mestizaje forzoso impuesto por los raptóres de sus mujeres. Aunque también es probable que en el antiguo culto dedicado al dios zapoteco de la muerte y la fertilidad intervinieran jóvenes doncellas.

3. Los *bandos en confrontación*, núcleo agónico del ritual dramatizado, se configuran de diversas formas:

MIXTECOS vencedores sobre ZAPOTECOS

ESPAÑÓLES vencedores sobre MEXICAS

MEXICANOS vencedores sobre ESPAÑÓLES

MEXICANOS vencedores sobre FRANCESES

CATOLICOS vencedores sobre PAGANOS

De hecho, lo más espectacular de estos drama-danza son los bailes de los *danzantes de plumas*, y en la misma composición física de los bandos se expresa la superioridad de los *jóvenes guerreros de la tribu* sobre los débiles niños que encarnan al bando de los enemigos. Y la tendencia es a suprimir el bando de los *soldaditos* y quedarse con la «pura danza». Una Danza de la Conquista de los amuzgos de Xochistlahuaca, en el borde occidental de Oaxaca, que muestra la lucha entre apaches y gachupines, rememorando la independencia mexicana, y el hecho de que muchas Danzas de la Pluma terminen con la Noche Triste en la que fueron derrotadas las huestes cortesianas, expresan otro recuerdo histórico más reciente: Los mexicanos *conquistados* en 1521 *vencieron* en 1823, por lo que a largo plazo, la derrota o rendición ante Cortés quedó vengada.

Este *relativismo histórico* permite el distanciamiento hacia la estructura canónica de la Danza de la Conquista, que no duela recordar la derrota inicial, que guste mantener viva la *danza de los antepasados*, que se hayan interiorizado los poderes de los *nuevos dioses* y que se renueve el sentimiento de *pertenencia a una comunidad cultural*.

Notas

1. A. Barabas y M. Bartolomé, p. 41. También dicen que la reasunción periódica de los rituales de inserción en la historia (de la etnicidad nahua en el caso que ellos estudian) se manifiesta como una forma de «autoafirmación grupal».

2. Me he basado en el método diseñado por V. Propp para analizar las narraciones según las *funciones* que cumplen los personajes. Ver cap. 3 de mi Tesis, editada por la Universidad Complutense de Madrid en 1988.

3. W. C. Cruz, p. 138.

4. Según D. Andrés Lazaro, danzante de Teotitlán del Valle. Para J. M^a Bradomín, destaca el «aire fúnebre, lúgubre y triste de esta danza, ... es una marcha a la tumba ... ritual ... trágico destino de la raza», pp. 148 y 172.

5. J. M^a Bradomín, p. 147.

6. Informaciones facilitadas por D. Fidel Silva.

7. Como se aprecia en la tumba 104 de Monte Albán (Museo Nacional de Antropología de México) y en varias esculturas halladas en Mitla (Museo Frissell de Mitla).

8. M. Martínez Gracida, p. 104.

9. A. Warman, p. 80.

10. A. Warman, p. 82.

11. F. de Burgoa, p. 394-5.

12. F. de Burgoa, p. 396.

13. F. de Burgoa, p. 416.

14. J. Martínez Vigil, p. 8.

15. E. Arroyo, p. 3.

16. Cuaderno manuscrito a tinta y lápiz que se guarda en la sala Martínez Gracida de la Biblioteca del Estado de Oaxaca.

17. *Colección de leyes ...*, art. 1 de la ley del 17-VII-1846.

18. D. Brisset, p. 785.

19. D. Brisset, p. 787.

20. «El que enseñaba la danza en muchos pueblos, José Hernández, de Cuilapan, hacía las historias a su manera, las cambiaba 'para que no sean iguales estos y otros, lo mismo digan esta y otra danza', como nos decía él. Por eso no son iguales». (D^a Ana de Sto. Tomás Jalieza)

21. «¡Cómo llegó el milagro para mí, para enseñar esto!», me dijo el ayudante del maestro de la danza de Sta. María Atzompa.

Bibliografía

Alenda y Mira, J.

1903 *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* (2 vols.). Madrid.

Arroyo E. (y J. Martínez Vigil)

1970 *El código Gracida Dominicano sobre la danza de YA HA ZUCU hoy CUILAPAN*. Oaxaca.

Barabas, A. (y M. Bartolomé)

1981 *Ritual y etnicidad entre los nahuas de Morelos*. México, Cuadernos de los Centros Regionales, INAH.

Bradomín, J. M^a.

1960 *Oaxaca en la tradición*. México.

Brisset, D.

1988 *Representaciones rituales hispánicas de conquista*. Madrid, Universidad Complutense.

Burgoa, Fray F.

1934 *Geográfica descripción de la parte septentrional, del polo Artico de la América, y nueva iglesia de las Indias Occidentales*. Tomo I. México, Publicaciones del Archivo General de la Nación XXV.

1909 *Colección de leyes y decretos del Estado libre de Oaxaca*. Tomo I, Oaxaca.

- *Cuaderno de la Danza de la Pluma de Cuilapan*. Oaxaca, Mss. en la Biblioteca del Estado.

Cruz, W. F.

1946 *Oaxaca recóndita*. México.

Gay, J. A.

1986 *Historia de Oaxaca*. México, Porrúa (reed.).

Gillmor, F.

1943 «The dance dramas of mexican villages». University of Arizona, *H. Bulletin*, n^o 5.

Loubat, J.-F.

1900 *Ponencia en la XII sesión del Congreso Internacional de Americanistas*. París.

Martínez Gracida, M.

1905 *Historia antigua de la Mixteca*. Libro IV. Oaxaca, Mss. en la Biblioteca del Estado.

Marroquín, E.

1989 *La cruz mesiánica*. Oaxaca, Univ. Autónoma B. Juárez.

Sleight, E. F.

1988 *The many faces of Cuilapan*. Florida, Pueblo Press.

Warman, A.

1985 *La danza de moros y cristianos*. México, UNAM (2ª).

Publicado: 1991-06

