UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

*A Luigi y Renata
cari grandi vecchi*

**LA EPOPEYA DE CUAUHTÉMOC
EN TLACOACHISTLAHUACA**

**Un estudio de contexto y sistema
en la antropología de la danza**

*Para Andrea
in memoriam*

Carlo Bonfiglioli Ugolini

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Roberto Varela

Asesor: Dr. Juan Castaingts

Asesor: Dr. Jesús Jáuregui

México, D. F.

Junio de 1998

INDICE GENERAL

INTRODUCCION	VI
Itinerario	VI
Aportaciones	X
• Agradecimientos	XIII

A Luigi y Renata
cari grandi vecchi

PRIMERA PARTE: DANZA, FIESTA Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL

1. LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN LA COSTA CHICA: FRAGMENTOS DE HISTORIA ORAL	1
Acatepec, el centro difusor	1
De la planicie a la montaña	5
• Censo preliminar de la Danza de la Conquista en la Costa Chica	7
	<i>in memoriam</i>
2. DANZA, PROCESO RITUAL Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL	11
<i>"Rites of conspicuous display", "ritual dramas" y "rites of competition..."</i>	15
3. EL CULTO Y LA MAYORDOMIA DE LA INMACULADA CONCEPCION	17
El culto a los iconos	17
Mayordomía de cuatro, de dos y "fiesta penchi"	18
Nombramientos por designación y por ofrecimiento voluntario	18
Razones (y "sinrazones") para ser y para no ser mayordomo	19
4. EL CAMINO HACIA LA FIESTA Y LA DANZA	20
Fin y comienzo	20
Rezos especiales dedicados a la Inmaculada Concepción	20
Siete pasos previos a la danza	21
Preparación de los espacios festivos y de los adornos de la iglesia	22
Novenarios y velaciones de coronas	22
• 28 de noviembre: crónica de un traslado de la corona y de la estatua de la Virgen a la casa de un feligres	23
• Regreso de la corona y de la estatua de la Virgen a la iglesia	23

INDICE GENERAL

INTRODUCCION	VI
Itinerario	VI
Aportaciones	X
• Agradecimientos	XIII

PRIMERA PARTE: DANZA, FIESTA Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL

1. LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN LA COSTA CHICA: FRAGMENTOS DE HISTORIA ORAL	1
Acatepec, el centro difusor	1
De la planicie a la montaña	5
• Censo preliminar de la Danza de la Conquista en la Costa Chica	7
2. DANZA, PROCESO RITUAL Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL	11
<i>"Rites of conspicuous display", "ritual dramas" y "rites of competition..."</i>	15
3. EL CULTO Y LA MAYORDOMIA DE LA INMACULADA CONCEPCION	17
El culto a los iconos	17
Mayordomía de cuatro, de dos y "fiesta penchi"	18
Nombramientos por designación y por ofrecimiento voluntario	18
Razones (y "sinrazones") para ser y para no ser mayordomo	19
4. EL CAMINO HACIA LA FIESTA Y LA DANZA	20
Fin y comienzo	20
Rezoes especiales dedicados a la Inmaculada Concepción	20
Siete pasos previos a la danza	21
Preparación de los espacios festivos y de los adornos de la iglesia	22
Novenarios y velaciones de coronas	22
• 28 de noviembre: crónica de un traslado de la corona y de la estatuilla de la Virgen a la casa de un feligrés	23
• Regreso de la corona y de la estatuilla de la Virgen a la iglesia	23

5.	PREPARACION DE LA DANZA	25
	¿Conquista o Doce Pares? preferencias en la elección del baile	25
	Búsqueda del maestro y de los danzantes	29
	"A parar el baile..."	31
	Promesas	32
	Ensayos	32
	Ensayar, enseñar, aprender: la relación maestro - danzantes	33
	El "factor promesa" y el "factor espectacular" (continuación de la entrevista)	37
6.	DANZA Y CLIMAX LITURGICO	40
	3 de diciembre: salida de los danzantes (crónica)	40
	4 de diciembre (crónica)	44
	5 de diciembre (crónica)	44
	6 de diciembre: "Alba" y entrega de flores y velas del mayordomo principal (crónica)	45
	7 de diciembre: crónica de la víspera	47
	Segunda "metida de velas" y Misa Mayor	48
	Preludio pirotécnico	48
	¡Ya! ya salen los mexicanos... ..	48
	Representación de la <i>batalla</i>	48
	El culto continúa, "pero ¡ya no es lo mismo!"	50
	Antevíspera y víspera de la Octava (13 y 14 de diciembre)	50
	Comienzo y fin: entrega de la cofradía y despedida	51
7	LA "OTRA FIESTA"	54
	Imagen número 1: el inevitable bazar de colores, olores y sonidos	55
	Imagen número 2: de toros y caballos	55
	Imagen número 3: "el pequeño vicio mestizo"	57
	Imagen número 4: "fiesta sana in corpore sano"	58
	Imagen número 5: "coqueteo para toda la familia (mestiza)"	58
	Las instancias organizativas: comités <i>versus</i> mayordomía	60
8	LA FIESTA (y la danza) COMO REPRESENTACION SIMBOLICA DE LO SOCIAL	62
	El metadiscurso festivo	64
	• Novenario y otras actividades litúrgicas	64
	• La "otra fiesta"	66
	Los dos polos festivos: esfera lúdica <i>versus</i> esfera litúrgica	69
	Baile de parejas, danzas-plegaria y danzas-teatro	75

SEGUNDA PARTE: LA REPRESENTACION DANCISTICA

9. COMPLEJIDAD SEMIOTICA DE LA DANZA	83
Habla, lengua y metalenguaje dancístico	83
Texto, contexto y cultura	85
Texto y gramática, código restringido y código elaborado, rito y juego	88
10. DEL CONTINUUM A LA ARMADURA	92
Estructuras	92
• Una estructura muy formal.....	92
• Kaeppler: la estructura y lo <i>emic</i>	93
• La estructura y lo <i>etic</i>	93
Del <i>continuum</i> a las unidades	94
• Sujetos, acciones, espacios y tiempos	95
• Introducción de la discontinuidad dentro del <i>continuum</i>	97
De las unidades a la armadura	99
• Conjuntos de unidades (bloques narrativos)	99
• Ocurrencias dancísticas	100
• Reiteración / eventualidad de las unidades	100
La interpretación orquestal	100
11. EL COMPLEJO DANCISTICO-TEATRAL DE LA CONQUISTA	103
Rasgos constitutivos del género de danzas de conquista	104
• Algunos matices mexicanos	104
Cuatro subgéneros	107
• Subgénero de Moros y Cristianos	107
• Subgénero de la Conquista de México	109
• Subgénero de la Conquista de Guatemala	110
• Subgénero de la Conquista de Perú	110
Estructura narrativa	111
12. LA REPRESENTACION DANCISTICA: BANDOS Y PERSONAJES	114
Denominaciones y otros rasgos preliminares	114
Un código simbólicamente elocuente: la indumentaria y parafernalia	115
• Aztequismos de los bordados	115
• Parafernalia	116
• Oposición de los bandos	119
• Jerarquías internas	120
• Diferencia de status/ condición entre las mujeres mexicanas	122

13. APRECIACIONES DE TIPO GENERAL SOBRE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA DANZA	125
Traslado al <i>locus choristicus</i>	125
Fase de posicionamiento de los ejércitos y de contactos preliminares	125
Fase de negociación: las embajadas mexicanas	126
Fase de enfrentamientos y traiciones	126
Fase final: la muerte del héroe patrio	128
 14. LA CONTRIBUCION DE LOS CODIGOS VERBALES Y NO VERBALES A LA SIGNIFICACION DANCISTICA	 130
Música y coreografía	131
Parlamentos	137
El <i>locus choristicus</i> : elementos escenográficos	140
 15. LA BATALLA	 143
Traslado al <i>locus choristicus</i>	143
Fase de posicionamiento de los ejército y de contactos preliminares	144
• Bloque narrativo 1): Posicionamiento de los Mexicanos	144
• Bloque narrativo 2): Presagio	146
• Bloque narrativo 3): Vigilancia de los puertos	148
• Bloque narrativo 4): Primeros enfrentamientos	150
• Bloque narrativo 5): Desembarco y posicionamiento de los Españoles	153
Fase de negociación: las embajadas mexicanas	155
• Bloque narrativo 6): Primera embajada mexicana	155
• Bloque narrativo 7): Segunda embajada de los Mexicanos	163
• Bloque narrativo 8): Bautizo de la Malinche y del Negrito Mexicano	168
Fase de enfrentamientos y traiciones	171
• Bloque narrativo 9): Desafío y combate de Zilacatzín y Alamino	171
• Bloque narrativo 10): Primera embajada de los Españoles	178
• Bloque narrativo 11): Nuevos combates y batallas	183
• Bloque narrativo 12): Segunda embajada de Cortés a Moctezuma	194
• Bloque narrativo 13): Robo y rescate de Marina-Malinche	197
• Bloque narrativo 14): Captura de Moctezuma	207
• Bloque narrativo 15): Logros militares de los Mexicanos	212
• Bloque narrativo 16): Rescate y muerte de Moctezuma	222
• Bloque narrativo 17): Muerte de Ovando	231
• Bloque narrativo 18): Conquista de Tenochtitlan	236
• Bloque narrativo 19): Noche Triste de los Españoles	241
Fase final: la muerte del héroe patrio	245
• Bloque narrativo 20): Captura, tortura y muerte de Cuauhtémoc	245
• Bloque narrativo 21): Rescate y sepelio de Cuauhtémoc y Mandil	249

16. PRIMERAS INTERPRETACIONES 259

La oposición Moctezuma / Cuauhtémoc / Cortés: el triángulo del honor y de la infamia	259
La oposición Moctezuma / Malinche: conjunciones y disyunciones sobre el eje de la traición	261
La oposición Malinche-Marina / Reina Xóchitl	263
Conversión y Conquista	264
• El eje de la religión	264
• El eje de la confrontación militar	266

TERCERA PARTE: EL SUBGENERO DE LA CONQUISTA DE MEXICO

17. CASO Y SISTEMA 269

El valor posicional: homologías y oposiciones sistémicas	269
Sistema de transformaciones	270

18. EL SUBGENERO DE LA CONQUISTA DE MEXICO 272

Panorámica	272
Las variantes Cuilapan	272
• El código Gracida	272
• La variante Loubat	275
• La variante Gillmor	277
Otras variantes oaxaqueñas	279
• La variante Méndez - FONADAN	279
• La variante Harris	279
• La variante Brisset	280
• La variante Velasco	281
• La variante Anguiano y Munch	281
La oposición primaria: El conflicto entre Cortés y Moctezuma	281
• La debilidad - pasividad de Moctezuma: de la angustia a la negociación y de la negociación a la acción tardía	281
• El plan de Cortés: conquistar para convertir	283
• Victorias, derrotas y actos de reconciliación	285
• Humillación y conversión de Moctezuma: la variante FONADAN (II)	286
• El apogeo de la conciliación: la variante McAfee (primera parte)	286
La transformación costachiqueña (I)	287
La "epopeya de Cuauhtémoc" en la Costa Chica, en Jalisco y en la Sierra Norte de Puebla	289
• El Cuauhtémoc "glorificado": la variante Bonfiglioli	289
• El Cuauhtémoc convertido: la variante Jáuregui	290
• El Cuauhtémoc demonizado: la variante McAfee (primera y segunda parte)	292

La transformación costachiqueña (II)	293
Las mujeres mexicanas.....	294
Negritos, Morenos y Caras Negras	297
19. ENTRE HISTORIA, MITO Y RITO (a manera de conclusión)	299
La mitificación de la historia	299
¿"Triunfos estéticos"? el caso de Zaachila	306
La construcción de los ideales patrios (a manera de epílogo)	308
BIBLIOGRAFIA	311

INTRODUCCION

Itinerario

La interpretación de un hecho dancístico en su dimensión social y, sobre todo, en su dimensión simbólica es el principal objetivo de este estudio. En lo personal considero que, con relación a la primera, el trabajo explora, con mayor detenimiento, aspectos que hasta ahora había abordado de manera más selectiva y sintética; y en lo relativo a la dimensión simbólica, consolida una metodología aplicada en dos obras previas a ésta así como aporta nuevos conocimientos etnográficos e interpretaciones etnológicas al campo de estudios que nos concierne.

El producto que presento consta de tres partes cada una de las cuales cuenta con una breve introducción teórica, un desarrollo etnográfico y un análisis etnológico. La primera parte, se titula "danza, fiesta y entorno socio-cultural"; la segunda, "la representación dancística" y la tercera, "el subgénero de la conquista de México". La estructuración de las temáticas tratadas en el texto está concebida de manera tradicional. El analista se identifica con un lector-viajero que quiere entender su tema favorito --la danza, y en particular la danza de la conquista de México-- conociendo, primero, el contexto ritual-festivo en el que se representa; segundo, observándolo en los mínimos detalles y finalmente interpretándolo en función de sus correlaciones sistémicas. Esta última "fase cognoscitiva" equivaldría al recorrido que un viajero se propone realizar para aprender "algo más" sobre su tema de interés. Por su sorpresa descubre que muchas de las cosas que les parecían obvias no lo son; que algunos detalles insignificantes diventan reveladores y que las distintas maneras de ver y tratar a un determinado aspecto de la vida social y cultural lo enriquecen y lo relativizan. Lo que parecía una obviedad se disuelve, así, en la diversidad de sus manifestaciones. Con ello quiero reafirmar el planteamiento al que más adhiero: todo estudio de caso debe tomar en cuenta --explícita o implícitamente-- el sistema del que forma parte.

En la primera parte abordo distintas temáticas, tal vez demasiadas, pero no he querido sustraerme a mis propósitos iniciales: comprender la relación entre el entorno social, el proceso ritual y el hecho dancístico. Dos frases, una de Turner y una de Valeri, resumen el enfoque adoptado en esta primera parte:

[...]interpretations offered by specialists [...] are not enough to give us an adequate understanding of celebratory symbols. We have to view them in action, in movement, in becoming, as essentially involved in process.
(Turner, 1986: 20)

Entre las reglas de la fiesta y las reglas cotidianas --dice Valeri-- siempre hay una diferencia, aunque no necesariamente una relación invertida. La fiesta

puede oponerse a la sociedad "normal" o bien representarla de manera sintética e ideal. (Valeri, 1979: 95)

El itinerario es el siguiente:

- En el capítulo 1 proporciono una visión panorámica de corte histórico relativa a la difusión y al arraigo de la Danza de la Conquista en la Costa Chica.
- En el capítulo 2 preciso cuál es mi posición dentro de un campo de discusión teórica que incluye a especialistas en "antropología de la danza" y en "antropología del contexto".
- En los capítulos 3, 4 y 5 apporto datos sobre la organización de la danza y de las demás actividades litúrgicas. La lectura de estos capítulos debe de dejar claro quienes son los protagonistas sociales de estas actividades.
- En el capítulo 6 describo de manera detallada las distintas fases del proceso ritual.
- En el capítulo 7 abro un paréntesis, que me parece importante, para describir a la "otra fiesta", esto es, el conjunto de actividades lúdicas protagonizadas por los mestizos.
- En el capítulo 8 presento mis interpretaciones de la danza en función de la relación que ésta mantiene con su entorno socio-cultural. Es aquí donde busco deslindar la relación entre el orden de lo simbólico y sus referentes sociales.

La SEGUNDA PARTE del estudio la dedico a la descripción e interpretación de la representación dancística propiamente dicha. En la introducción teórica aclaro cuáles son los puntos básicos del enfoque adoptado. Algunos de los lineamientos teórico-metodológicos fueron tomados de escritos anteriores (Bonfiglioli, 1995; Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Me refiero, básicamente, a la adaptación de los postulados teóricos del estructuralismo levistraussiano al estudio de las danzas rituales, al análisis proppiano de los cuentos folklóricos y al trabajo de Brisset sobre rituales de Conquista. También retomo el concepto, en parte levistraussiano y en parte leachiano, de considerar la danza, al igual que los mitos, como si fuera una partitura musical interpretada por distintos agentes (Bonfiglioli, 1995). La combinación de estos modelos sigue siendo el meollo de mi metodología analítica. No obstante, creo que casi todas estas ideas han sido ampliadas y perfeccionadas.

El itinerario de esta segunda parte es el siguiente:

En los capítulo 9 y 10 expongo mi posición teórico metodológica -- marcadamente estructuralista.

En el capítulo 11 trato de proporcionar una panorámica de tipo sistémico sobre el gran género de "danzas de conquista". Uno de los subgéneros que lo

conforma es precisamente el de la Conquista de México del que, el caso de Tlacoachistlahuaca, es una variante entre otras.

En los capítulos 12, 13, y 14 trato evidenciar las particularidades del caso estudiado, esto es, la caracterización de los bandos y de los personajes sobre todo a partir del análisis detenido del código de la indumentaria y de la parafernalia; la estructuración de las principales fases narrativas; la aportación de los códigos de la música, de la coreografía, así como las principales características de los parlamentos y del espacio escenográfico.

En el capítulo 15 se presenta la descripción detallada de la representación dancística. El *continuum* etnográfico se encuentra descompuesto y jerárquicamente ordenado en cuatro fases principales, 21 bloques narrativos y 192 unidades.

El capítulo 16 es meramente interpretativo. En él busco evidenciar la estructura subyacente a la relación entre los personajes y a la relación entre los principales elementos narrativos.

La TERCERA PARTE está enteramente dedicada a elucidar el subsistema de transformaciones al que pertenece el caso estudiado, esto es, el subgénero de la Conquista de México. La obra que más funge de guía para este tipo de análisis sigue siendo La vía de las máscaras. Es a ella que me remito cuando, para comprender la singularidad del caso estudiado, busco también entender cuáles son las posibilidades que los vecinos han escogido y cuáles aquéllas que han rechazado.

El capítulo 17 consta en una breve introducción teórica para mejor comprender el alcance etnológico del capítulo que sigue, el 18. El itinerario seguido por los apartados que conforman este último capítulo comienza con un análisis de las transformaciones de las variantes oaxaqueñas. El análisis de estas variantes una oposición importante entre el grupo de variantes de Cuilapan y aquello de Teotitlán del Valle y Santa Ana del Valle y San Martín Tilcajete. Después, el análisis se desplaza a las variantes de Jalisco y Puebla que, al igual de las variantes costachiqueñas, integran al personaje Cuauhtémoc dentro de la narración. Este último bloque de variantes también se caracteriza por un contraste interno a pesar de su homogeneidad. En este capítulo se proporcionarán ulteriores elementos de reflexión con respecto a otro tipo de transformaciones.

En el capítulo conclusivo, el 19, se abordan tres aspectos. 1) Se buscan los puntos de articulación (de la manera indicada por Wachtel) entre las estructuras dancísticas y, en la medida de lo posible, las determinantes históricas; 2) se redondean las características generales del sistema incluyendo las aportaciones de algunas "fugas"; 3) se propone un enlace entre el género dancístico de la Conquista de México y otras representaciones de la historia patria.

Sin embargo, en la introducción a este libro concluimos nuestras reflexiones con la siguiente afirmación: "Somos conscientes de que todavía no hemos

Cuando me encontré por primera vez con el profesor Victor Marroquín, costachiqueño y también maestro de danza folkórica, para pedirle una asesoría sobre mi futura investigación, recuerdo que fui directo al punto y le pregunté cuál era, según él, la mejor comunidad para emprender un estudio sobre la danza de la Conquista de México. Victor se puso a pensar pero no me dió su respuesta sino hasta varias semanas después. "Yo creo que Tlacoachistlahuaca. El vestuario es de primera y bailan muy bonito". A distancia de años le agradezco enormemente su indicación. La variante que se realiza en esta comunidad es, efectivamente, de las más representativa no sólo en cuanto a fastuosidad de la indumentaria-parafernalia y ejecución coreográfica, sino también en lo concerniente a la música (tocada por una banda semiprofesional) y a la solemnidad declamatoria. Por otra parte, siendo éste un poblado amuzgo-mixteco-mestizo, fue interesante observar cómo se desenvuelven las relaciones interétnicas en el entorno dancístico al que hacemos referencias.

La investigación de campo que sustenta este trabajo comenzó a realizarse en diciembre de 1992, el mismo año que conocí a Victor. Desde ese entonces nunca he dejado de estar presente en las fiestas patronales de la comunidad, pero también en otras fiestas, cívicas y religiosas. Mis visitas a la comunidad se han realizado de manera alternada de acuerdo a las exigencias del registro etnográfico o bien en función de las interpretaciones etnológicas. Su duración también ha sido variada pero en ningún caso han sido prolongadas: desde un mínimo de 10 días hasta un máximo de 40. La visita de otras comunidades de la región me ha permitido madurar una visión de contexto amplio. Paralelamente al estudio sobre la danza de la Conquista de México he emprendido investigaciones sobre distintas variantes de la danza del tigre en las comunidades amuzgas de Xochistlahuaca y Cozoyoapán, Guerrero, y las comunidades mixtecas de Santa María Huazolotitlán y San Juan Colorado, en la Costa Chica de Oaxaca. Dentro de esta misma región he tenido también la oportunidad de visitar la comunidad afromestiza de Morelos, Oaxaca, lo cual ayudó a forjar una perspectiva más amplia del contexto cultural. Por último, señalo que una investigación sobre los combates rituales que se realizan en la región de Tixtla, Chilapa y Zitlala, me permitió entrar en contacto con el ethos impetuoso de los rituales guerrerenses de esa región.

Aportaciones

Sesenta años después de que Ricard (1932) llamara la atención de los antropólogos respecto de la escasez de investigaciones sobre danzas de Moros y Cristianos, hay que alegrarse de que el panorama haya cambiado. El subgénero de la Conquista de México también se ha beneficiado. Afortunadamente, su registro etnográfico se ha multiplicado y, a pesar de las lagunas, en lo relativo a los códigos verbales, hoy podemos cimentarnos en análisis de tipo comparativo. Dentre de este panorama, los trabajos de Warman (1968), Wachtel (1967), Brisset (1988) y el trabajo colectivo coordinado por Jáuregui y Bonfiglioli (1996) son de los pocos que, por una u otra razón, vale la pena mencionar.

Warman nos habla "de una danza y de su historia" --la Danza de Moros y Cristianos-- o, más bien, de la historia de un entorno dancístico, de su evolución, diversificación y aculturación en el tiempo y el espacio sociales. Contrariamente a lo que uno puede esperar, de la danza propiamente dicha casi no habla. La perspectiva de Wachtel es, en cambio, completamente distinta. El suyo es "un análisis regresivo desde el presente hacia el pasado" para detectar, a través de algunas danzas actuales, cuál es la visión que ciertos grupos indígenas de Perú, Guatemala y México tienen de su propia historia o, de manera más precisa, los efectos simbólicos actuales que les produjo "el traumatismo de la Conquista". Brisset ha avanzado en esa dirección al demostrar una doble unidad estructural, en el tiempo y en el espacio, entre las danzas de Moros y Cristianos y las de la Conquista.

Ya he aclarado que en este nuevo producto se consolida un enfoque, una metodología y unos conocimientos que proceden de obras anteriores. En los libros Fariseos y matachines en la sierra tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista (Bonfiglioli, 1995) y en Las danzas de conquista I. México Contemporáneo (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996) ya están planteados esos lineamientos teórico-metodológicos. Pero es en esta última obra que quedan bosquejadas las características estructurales del gran género de "danzas de conquista" al que pertenece el estudio aquí presentado.

La intención de los coordinadores y de los colaboradores --Bonfiglioli, Brisset, González, Jáuregui, Nava, Ramírez, Rubio y Valle-- fue 1) aportar nuevo material etnográfico en un campo que tradicionalmente brilla por la carencia de datos y detalles, en particular los que se refieren a los códigos no-verbales; 2) proponer una "perspectiva metodológica integral" que incorpora, al momento del análisis textual, el conjunto de todos los códigos dancísticos y no solamente algunos. Esto permitió enriquecer y rectificar las interpretaciones que se tenían sobre este tema, ya que se pudo extender el estudio también a aquellos casos no-verbales cuyo examen era habitualmente omitido por los especialistas del tema.

Sin embargo, en la introducción a ese libro concluíamos nuestras reflexiones con la siguiente afirmación: "Somos conscientes de que todavía no hemos

llevado los postulados teóricos, que planteamos como guías analíticos, hasta sus últimas consecuencias. "

El producto que hoy presento avanza por el camino trazado por esta última obra, complementándolo --espero-- en profundidad y riqueza analítica. De los tres corpus temáticos que ahí se plantean he buscado caracterizar las propiedades estructurales de uno de ellos a partir de uno de sus extremos. Lo que se representa en Tlacoachistlahuaca es, en efecto, la variante más proindigenista que se conozca y esto se debe a una convergencia de elementos históricos y culturales. Por un lado, a partir de la independencia, "el país" reclama una reescritura de la historia patria y el rescate de héroes autóctonos --es en virtud de esta razón que se justifica, para nuestro caso, la inserción de la "epopeya de Cuauhtémoc". Por otra parte, el ethos regional reclama la intensificación de determinados elementos dentro de la representación. La importancia de nuestro caso radica, pues, en esta convergencia de términos.

Con respecto a mis propósitos iniciales, esta tesis presenta algunas lagunas. Estas se pueden resumir en cuatro puntos:

- A) En lo metodológico me hubiera gustado incorporar nuevas categorías al análisis narrativo, esto es, complementar los aportes proppianos --que son mayores de lo que el texto deja transparecer-- con aquéllos greimasianos.
- B) En lo relativo a las interpretaciones etnológicas, hubiera querido:
 - a) Detenerme más en el análisis comparativo de los códigos no verbales para explorar mejor el campo de sus posibles transformaciones, no obstante, el inconveniente mayor, para este tipo de análisis, habría sido la heterogeneidad de los datos.
 - b) Incorporar un apartado dedicado a los casos no mexicanos.
 - c) Incorporar una etnografía-etnología de las demás fiestas patrias ya que su eje interpretativo se intersecta con el tema de la conquista de México.
- C) En lo relativo a las características generales del trabajo --redacción, ritmos expositivos, claridad de presentación, equilibrio entre las partes-- me hubiera gustado dejar descansar más el texto para emprender un trabajo de síntesis. Una futura publicación no deberá superar las 250 ó 300 cuartillas.

En el entendido de que todo trabajo siempre se apoya en antecedentes y siempre deja abierto un campo de proyecciones, presento este "estudio imperfecto" con la esperanza, y la no tan secreta convicción, de que reúna los requisitos básicos que le corresponde a una disertación doctoral. Es a mi director de tesis, mis asesores y al comité dictaminador que le tocará decir en qué medida lo he logrado.

Agradecimientos

Para la realización de este trabajo me siento endeudado con innumerables personas e instituciones.

En primer lugar, un gracias de corazón a todos los tlacoacheños por la hospitalidad, la amistad y la confianza que me brindaron a lo largo de mis estancias en su hermoso pueblo. Todas las veces que estuve en su casa -- Tlacoachistlahuaca-- fue realmente como si estuviera en la "mía". El listado de personas que debería nombrar, al respecto, es muy amplio; por limitación de espacio sólo menciono a aquellos que más directamente han tenido que ver con mi trabajo. Las familias de don Pedro Ignacio, Gildardo Díaz, Celio Zepeda y Angela Carmona, Ignacio Carmona, Andrés Ignacio, Nico Ignacio, Marino Ignacio, Cliserio Zepeda, Gabriel y Socorro Zepeda, Tila Zepeda, Germán López, Gregorio Carmona y Chico Galindo, entre otras, me dieron todo tipo de apoyo e informaciones. También agradezco el apoyo de los *principales* indígenas -- encabezados por don Alberto Guerrero-- y de las autoridades municipales. En Xochistlahuaca y en Acatepec aprecié mucho la recepción hospitalaria de la familia de Agadeo Polanco y de Bartolo de la Cruz, respectivamente.

A lo largo de estos últimos años de formación académica mis principales interlocutores fueron los integrantes del Seminario sobre Procesos Simbólicos de México: Roberto Varela, Juan Castaingts, Jesús Jáuregui, director y asesores de esta tesis, respectivamente; además, León Ferrer, Victor Franco, Saúl Millán, Cristina Nuñez, María Eugenia Olavarría y Miguel Angel Rubio. A todos ellos les agradezco mucho sus comentarios sobre las versiones iniciales de este escrito, así como por haberme invitado a compartir discusiones quincenales sobre temas de orden teórico y etnográfico. Hago extensivo este agradecimiento a los etnomusicólogos Arturo Chamorro, Fernando Nava, y a los antropólogos y etnocoreólogos Andrés Oseguera, Ruth Canseco, Ana Ivette Guillén y Doris Silva estos últimos del taller de etnocoreología de la danza tradicional de la Escuela Nacional de Danza Folklórica.

Un reconocimiento especial se lo debo a Maira Ramírez, por haber realizado los gráficos de la danza que integran la segunda parte de este escrito; a Gabriel Bourdín, Leonor Teso y Eva Grosser, por su trabajo de corrección y mejoría estilística; a Karl Link y Claudia Trejo, por su asesoría y colaboración en la elaboración de una base de datos multimedial. A Rosario García, Bob y Pim Schalkwijk, Teresa Arias, Leonardo Rubio, les agradezco haberme acompañado al trabajo de campo en distintas ocasiones colaborando con grabaciones musicales, fotografías y notaciones coreográficas y, a Lina Montes de Oca, la transcripción textual de los parlamentos de la danza.

En el ámbito institucional este trabajo ha podido realizarse gracias al financiamiento y a los apoyos técnicos y administrativos que, en distintos

1. LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MÉXICO EN LA COSTA CHICA: FRAGMENTOS DE HISTORIA ORAL

La Danza de la Conquista de México tiene hoy en día una amplia difusión, no sólo en territorio mexicano sino también en América Central e inclusive en otros continentes. Concordamos con Jáuregui (1996: 33) en que su extensión debe de haber sido mayor que la que nos permiten vislumbrar los estudios aparecidos sobre ella. Se tiene registro de su representación en España (Alenda y Mira, 1903, II: 51), Filipinas (Arago, 1851: 154-155), Las Antillas (hoy República Dominicana) (Henríquez Ureña, 1960: 712), Panamá (Cheville, 1964 y Arosemena, 1975), El Salvador (Matos, 1979), Guatemala (Bode, 1957, *apud* Reiffler Bricker, 1989: 253).

En México, la danza se ha difundido en tres regiones: Sur (edos. de Guerrero y Oaxaca), Oriente (edos. de Puebla y Veracruz) y Occidente (edos. de Jalisco y Nayarit). En cambio brilla por su ausencia en la región que fue teatro principal de los acontecimientos representados: el altiplano central.

De acuerdo a una reconstrucción de la historia de la danza en la región de la Costa Chica las cosas se dieron de la siguiente manera.

DANZA, FIESTA Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL

Acatepec, el centro difusor

"Anteriormente --dice don Pedro Ignacio Feliciano, anciano indígena de Tlacoachistlahuaca, persona curiosa y apasionada-- en Tlacoachistlahuaca sólo se bailaban los 12 Pares..." pero en otros poblados cercanos, como Acatepec, Ometepec o Xochistlahuaca, la danza de la Conquista tenía arraigo. De repente a una persona "de gusto" se le ocurre hacer algo nuevo. Así pasó con Amancio Reyes en 1949, el mayordomo que invitó por vez primera a un maestro de Acatepec para que montara la danza en Tlacoachistlahuaca. Don Pedro me aclara que en los años cuarenta, entre los fieles de Acatepec y los de Tlacoachistlahuaca existía un intercambio de "promesas": durante las respectivas fiestas patronales unos y otros fieles se devolvían las visitas con propósitos religiosos.

En ese tiempo --dice don Pedro-- sí iba mucho la música de aquí y aquéllos también venían. Pero ya a lo último nosotros pensamos a invitar la danza de allá. Antes ellos venían nomás a su promesa, pero después querían que uno invitara... [esto es, que les pagaran los gastos] El maestro me decía: mira don Pedro yo voy a enseñar la danza y no voy a cobrar ni un cinco, yo voy a hacer eso por promesa a la Virgen. El único [que] queremos [es] que ustedes

¹ Es posible que esto se deba a la presencia masiva de otra representación de conquista (esta vez espiritual): la danza de los Concheros (cfr. Jáuregui y Bonfiglioli 1996: 7-30).

1. LA DANZA DE LA CONQUISTA DE MEXICO EN LA COSTA CHICA: FRAGMENTOS DE HISTORIA ORAL

La Danza de la Conquista de México tiene hoy en día una amplia difusión, no sólo en territorio mexicano sino también en América Central e inclusive en otros continentes. Concordamos con Jáuregui (1996: 33) en que su extensión debe de haber sido mayor que la que nos permiten vislumbrar los estudios aparecidos sobre ella. Se tiene registro de su representación en España (Alenda y Mira, 1903, II: 51), Filipinas (Arago, 1851: 154-155), Las Antillas (hoy República Dominicana) (Henríquez Ureña, 1960: 712), Panamá (Cheville, 1964 y Arosemena, 1975), El Salvador (Matos, 1979), Guatemala (Bode, 1957, *apud* Reifler Bricker, 1989: 283).

En México, la danza se ha difundido en tres grandes regiones: Sur (edos. de Guerrero y Oaxaca), Oriente (edos. de Puebla y Veracruz) y Occidente (edos. de Jalisco y Nayarit). En cambio brilla por su ausencia en la región que fue teatro principal de los acontecimientos representados: el altiplano central¹.

De acuerdo a una reconstrucción de testimonios orales, en la región de la Costa Chica las cosas se dieron de la siguiente manera.

Acatepec, el centro difusor

"Anteriormente --dice don Pedro Ignacio Feliciano, anciano indígena de Tlacoachistlahuaca, persona curiosa y apasionada-- en Tlacoachistlahuaca sólo se bailaban los 12 Pares..." pero en otros poblados cercanos, como Acatepec, Ometepec o Xochistlahuaca, la danza de la Conquista tenía arraigo. De repente a una persona "de gusto" se le ocurre hacer algo nuevo. Así pasó con Amancio Reyes en 1949, el mayordomo que invitó por vez primera a un maestro de Acatepec para que montara la danza en Tlacoachistlahuaca. Don Pedro me aclara que en los años cuarenta, entre los fieles de Acatepec y los de Tlacoachistlahuaca existía un intercambio de "promesas": durante las respectivas fiestas patronales unos y otros fieles se devolvían las visitas con propósitos religiosos.

En ese tiempo --dice don Pedro-- sí iba mucho la música de aquí y aquéllos también venían. Pero ya a lo último nosotros pensamos a invitar la danza de allá. Antes ellos venían nomás a su promesa, pero después querían que uno invitara... [esto es, que les pagaran los gastos] El maestro me decía: mira don Pedro yo voy a enseñar la danza y no voy a cobrar ni un cinco, yo voy a hacer eso por promesa a la Virgen. El único [que] queremos [es] que ustedes

¹ Es posible que esto se deba a la presencia masiva de otra representación de conquista (esta vez espiritual): la danza de los Concheros (cfr. Jáuregui y Bonfiglioli 1996: 7-30).

vengan el día que se va a hacer ensayo. Pero ellos lo que querían es que nosotros lleváramos la bebida porque como sabían que aquí hay fábrica [de aguardiente] y que lleváramos la cena cuando terminaba la batalla.

Al cabo de un tiempo, los tlacoacheños quisieron tener su propia danza:

Nosotros tuvimos que ir pero a lo último le dije yo [a los principales de Tlacoachistlahuaca]: oye digo, qué andamos buscando los gastos, qué andamos haciendo allá, mejor vamos a poner la danza aquí. Ese maestro vino dos veces. Los mayordomos pagaron para que viniera a enseñar la danza aquí.

Don Pedro aclara también que la danza de Acatepec continuó visitando Tlacoachistlahuaca incluso cuando la gente del poblado había ya instaurado su propia representación de la Conquista. No obstante, a los pocos años de haberse introducido la danza en Tlacoachistlahuaca, la costumbre de las visitas se interrumpió. Al respecto don Lalo argumenta:

Mire, yo le voy a decir la pura neta. Aquí la gente es muy de gusto, aquí la gente son elegantes, les gusta vestirse bien y los de Acatepec ya no quisieron venir porque ellos vestían muy pencos; con decirle que a veces, como ellos venían en el camino, que traían su ropa en su bolsa y que ahí en el camino se vestían y no le ponían mucho brillo. Y la danza de aquí siempre salía adelante. Y ellos vieron el lujo y desde luego aquí, no es por decir, pero la gente está un poquito más civilizada. Tocó de que bailó pura raza buena, puros mestizos, todos se expresaban bien y entre ellos --los danzantes de Acatepec-- habían personas que fallaban en las relaciones, en cuanto a vestuario, en cuanto al habla, pues ahí también dependió de que ya no... por miedo de que se burlen de uno. Eso fue uno de los puntos más principales [por] que los de Acatepec ya no vinieron. Y los de Tlacoachistlahuaca al no venir ellos ya no fueron allá. Ese fue el motivo, no fue otra cosa y mucho [s] de ellos lo manifestaron.

Después de haber entendido cómo se había introducido la danza en Tlacoachistlahuaca, intenté reconstruir con don Pedro las vicisitudes de la misma en una región más grande y pronto me dí cuenta de que todos los caminos conducían a Acatepec, el pueblo que todos indicaban como el lugar del comienzo. Tampoco me quedaba claro quién había sido el maestro que había enseñado la danza por primera vez allí en Tlacoachistlahuaca. Arnulfo, Rodolfo... don Pedro no lograba acordarse bien. Lo que sí tenía nítido en su mente era el lugar de procedencia, Acatepec, e incluso el nombre de la persona que en aquella época fue maestro de todos los maestros, esto es, el iniciador de la danza en el mismo Acatepec. Casimiro se llamaba el señor. También había conocido en una ocasión al hermano de quien introdujo la danza en

Tlacoachistlahuaca, "un tal Bartolo no-sé-qué", quien, según él, aún vivía allá, en aquel pueblo. Al saber eso le solicité a don Pedro: "¿usted no me acompañaría a buscar a ese señor?" Al día siguiente estábamos en Acatepec, poblado nahua-mestizo, a 20 minutos de taxi de Ometepec. Dato curioso e inesperado: la escuela primaria lleva el nombre de Hernán Cortés. Como en los viejos tiempos, don Pedro pasó primero por la iglesia a saludar a la Virgen de los Remedios. Llegamos luego a la casa de Bartolo de la Cruz, persona con trato cálido, amable hasta en la mirada. Rápidamente llegaron a recordar lo que los había unido medio siglo antes. Noté en los ojos de ambos cómo esos recuerdos fluían "en la marcha" y con velada nostalgia:

En aquel tiempo sí estábamos más nuevos. Cuando se llevó la danza en Tlacoachistlahuaca --dijo Bartolo--, ¡híjole!, la querrián de corazón... Y a la gente le gustaba que se fueron allá a Tlacoachistlahuaca el 8 de diciembre... Y luego vinieron más a pedir la danza...

Don Pedro asintió dando a entender que estaba entre los tlacoacheños que iban hasta Acatepec para solicitar la presencia de la danza.

El que dió principio a la danza de la Conquista en Acatepec fue Casimiro Jiménez. Ese señor no fue de aquí. Vino de por allá, de aquel lado de aquel cerro, de Guadalupe, de Huixtepec. Cuando ese señor dió principio a esa danza, aquí no la conocíamos. Aquí --en la región-- se comenzó la Danza de la Conquista por ese señor de allá. Y ahora sí, de allí para allá dicen que un señor de Ometepec tenía la historia completa. Efrén Sandoval se llamaba ese señor, que también ya es finado. Y ése le acabó de ampliar la historia de la Conquista ...ese señor le dió las relaciones que le hacían falta a aquel finado Casimiro.

Casimiro fue maestro de mi hermano Adolfo. El --Adolfo-- comenzó a bailar chiquillo, primero de Negrito, con la cartilla más sencilla. Ahí comenzó, y bailando y bailando ya iba cambiando cartilla y cambiando cartilla hasta que llegó a ser el general Cortés. Y allí, pues, agarró la onda.

El fue, pues, el que nos lo enseñó a todos. Aquí, en Azoyu, San Luis Acatlan, Cuajinicuilapa, él anduvo mucho. Anduvo trabajando con el finado Fidel Ruiz. ... Un día, casi que en frente de todos, Casimiro y Adolfo hicieron una conformidad con este Fidel, se pusieron de acuerdo para trabajar parejo. Luego, mi hermano Adolfo le pasó la historia a mi hermano Chico (Francisco de la Cruz). Y ya después de eso me tocó a mí. Yo veía que también ya... [es decir, que por viejo ya no podía enseñar más]. Hermano ya, le decía yo, pásame la historia o véndamela, ¿Cuánto vas a querer? Me dijo que le diera yo 15,000 pesos para la historia, hace más de 20 años yo creo. Era mucho y yo lo veía que ya no podía. Pásame la historia mano, digo, a ver si

podemos chambear nosotros ¿Y qué, de veras? dijo. Sí, dije yo. Cuando tengamos algún trabajo te vamos a pasar algo para que comas. Orale pues, y me da todas las relaciones. Las saqué en limpio, como yo puedo hacer [escribir], saqué todo. Que luego me sale un trabajito y yo le regalé 25,000 a mi hermano; luego mi sobrino que comenzó a trabajar conmigo, le regaló 50,000 y ya quedó contento. Y otra vez hermano que haya otra movida te damos más y así fue que me hizo responsable de todo. Así yo tengo ahí todas las relaciones y aumento de relaciones que me las dió un maestro de Ometepec que se llamaba Pedro Rodríguez, que era maestro de la danza también. Ese también ya murió. Y le digo una vez que lo veo: caramba, maestro, aquí le hacen falta unas relaciones. Si quiere se las doy [dijo él]. Sí, pues, y me las pasó.

Bartolo dice que no conoce la fecha de los comienzos. No obstante, es posible fechar la introducción de la danza a partir de los siguientes datos. 1) Cuando Casimiro enseñó por primera vez la danza en Acatepec, Adolfo bailó de Negrito. 2) Bartolo sabe que en ese entonces Adolfo "estaba chiquillo", lo que quiere decir que tenía aproximadamente 10 ó 15 años. 3) Adolfo nació aproximadamente en 1900, ya que le llevaba alrededor de 20 años a Bartolo, quien a su vez dice haber nacido en 1920. 4) Por lo tanto, la introducción de la danza en Acatepec puede haber ocurrido entre 1910 y 1915.

En el proceso de difusión la versión de Acatepec sufrió dos modificaciones. La primera, ya lo hemos visto, ocurrió en Ometepec por obra de Efrén Sandoval; la segunda, en el poblado predominantemente amuzgo de Xochistlahuaca, y estuvo a cargo del maestro Victoriano Agustín López.

En Xochistlahuaca la danza fue introducida antes que en Tlacoachistlahuaca; así, cuando la danza y el maestro de Acatepec dejaron de ir a Tlacoachistlahuaca, fue invitado un maestro de aquel pueblo --Victoriano Agustín López-- para que lo reemplazara.

Resumiendo:

- a) Quien introduce la danza en la región es don Casimiro Jiménez.
- b) Efrén Sandoval, de Ometepec, amplía las relaciones de Casimiro.
- c) Casimiro fue maestro de Adolfo de la Cruz (hermano mayor de Bartolo) y de Filiberto Carmelo de Jesús.
- d) Adolfo estuvo trabajando con el finado Fidel Ruiz.
- e) Adolfo de la Cruz vende la danza a Francisco de la Cruz (su hermano).
- f) Francisco de la Cruz la vende a Bartolo de la Cruz (su hermano).
- g) La versión que tiene Bartolo fue aumentada en algún momento por Pedro Rodríguez, de Ometepec.

h) En Xochistlahuaca aumentaron esas dos partes y agregaron más relaciones y más sones a la música.

	CASIMIRO JIMENEZ (de Huixtepec) introduce la danza en Acatepec 1910-1915 EFREN SANDOVAL (de Ometepec) aumenta las relaciones	
ADOLFO DE LA CRUZ (de Acatepec) adquiere el cuaderno de Casimiro		FILIBERTO CARMELO (de Xochistlahuaca) adquiere el cuaderno de Casimiro Jiménez
FRANCISCO DE LA CRUZ (de Acatepec) adquiere el cuaderno de su hermano Adolfo de la Cruz		VICTORIANO AGUSTIN (de Xochistlahuaca) copia el cuaderno de Filiberto Carmelo
BARTOLO DE LA CRUZ (de Acatepec) adquiere el cuaderno de su hermano Francisco de la Cruz (versión aumentada por PEDRO RODRIGUEZ de Ometepec)		AGADEO POLANCO (de Xochistlahuaca) copia o compra el cuaderno de Victoriano Agustín
	GILDARDO DIAZ enseña en Huehuetonoc en 1953	
		ANDRES IGNACIO (de Tlacoachistlahuaca) aprende con Gildardo Díaz y compra el cuaderno de Agadeo Polanco

De la planicie a la montaña

Una vez llegada a Xochistlahuaca y Tlacoachistlahuaca, la danza siguió difundiéndose hacia la Montaña. Gildardo Díaz y Andrés Feliciano, maestros de la danza en Tlacoachistlahuaca; Victoriano Agustín, Filiberto Carmelo de Jesús y Agadeo Polanco, maestros de Xochistlahuaca, desempeñaron en la región de la Montaña el mismo papel que Casimiro Jiménez, los hermanos de la Cruz y otros han desempeñado en la planicie costachiqueña. Todos ellos, junto con los mayordomos y otra gente "de gusto", han sido los protagonistas de esta difusión. Entre muchas otras historias, retomaré una parte de la entrevista que sostuve con Gildardo Díaz (don Lalo), uno de mis principales informantes. Don Lalo logró ser dueño de un índice de relaciones (cuaderno de la danza) cuando tenía sólo trece años de edad; a los quince, enseñó la danza por primera vez en el poblado amuzgo de Huehuetónoc. Al respecto, nos dice:

....Yo fui que difundí todo aquí arriba. Al principio, pus, fue a Huehuetonoc; el segundo año me tocó aquí [estamos hablando de 1954, cuando don Lalo tenía 16 años]. Ese año que comencé aquí iba a venir Adolfo de la Cruz --el maestro de Acatepec que inició la danza en Tlacoachistlahuaca-- y quién sabe por qué, pero falló; la gente ya estaba reunida y el mayordomo ya con gastos; entonces dijeron: ya vimos que Lalo ya puede; por lo menos, si hay alguna falla, ya es muy pequeña, ya vamos a tratar de que él enseñe aquí ya, porque vimos que la danza de Huehuetonoc salió muy bien, entonces hay que darle preferencia a él. Entonces me buscaron a mí y ahí sí salió la danza bien y ya con que me quedé y cada año y cada año yo enseñaba. [Por otra parte] Enseñando en Huehuetonoc venían unos de El Carmen, que uno que salía con la danza de Huehuetonoc es de allá [de El Carmen] y me invitó, me presentó con su familia (...) Así fue pues, como yo llegué al Carmen. --

En ese tiempo --continúa don Lalo-- yo tenía como 4 ó 5 años enseñando la danza, ya estaba yo más práctico. Ya de ahí me contrataron en San Pedro, que era adelantito. Y estando yo en Huehuetonoc vino uno de Terrero Venado a contratarme para que yo fuera a enseñar la danza allá. Entonces yo de ahí iba a enseñar allá y me regresaba yo en Huehuetonoc. Así fue también como yo agarré San Pedro y Terrero, ¿verdad? Yo dilaté en Terrero el Venado ocho años. A lo último vino las Minas [otra comunidad cerca de Tlacoachistlahuaca]. Hubo un año que yo sí enseñaba en cinco comunidades. Llegaba yo a la casa, me dormía y salía para otra comunidad. Unas me tocaban entre semana, otras el domingo...

De esta manera, don Lalo ha difundido la danza en distintas rancherías y poblados: La Guadalupe, Huehuetónoc, Jicayan de Tovar, Las Minas, Rancho Viejo, San Jerónimo, San Pedro Cuitlapa, El Terrero Venado, Yoloxóchil, El Carmen, llegando a enseñar incluso en el pueblo afromestizo de Cuajinicuilapa. Hoy en día la danza se encuentra sólidamente arraigada en decenas de poblados mestizos, amuzgos y mixtecos de la costa y de la sierra, en un triángulo cuyos vértices parecen ser los municipios de San Luis Acatlán y Cuajinicuilapa, en Guerrero, y Santa María Zacatepec, en Oaxaca.

Han quedado pendientes algunas preguntas: ¿dónde aprendió Casimiro la danza? ¿de dónde la trajo? Nuestro amigo Bartolo de la Cruz sólo dijo que Casimiro no era nativo de Acatepec, sino de Huixtepec, "un cerro rumbo al estado de Oaxaca". ¿Acaso debemos suponer que la variante aquí analizada procede de este estado, que también es conocido por sus danzas de conquista (las Danzas de la Pluma)? El análisis sistémico que presentaré en la tercera parte de este estudio nos permitirá postular un claro origen regional para el corpus de variantes costachiqueñas, aunque, claro está, ninguna creación puede presumir de ser plenamente original. De hecho se puede también postular, para nuestra

variante, una influencia oaxaqueña (concretamente de las variantes de Cuilapan), pero hay que dejar en claro que, de todos modos, las diferencias son superiores a las semejanzas: el marcado carácter proindigenista de las versiones costachiqueñas permite distinguirlas de todas las demás.

Censo preliminar de la Danza de la Conquista en la Costa Chica

Hasta el momento me he podido enterar (básicamente por medio de entrevistas) de que la danza en cuestión se realiza en 33 comunidades, de las cuales 15 se encuentran en el municipio de Tlacoachistlahuaca. Estimo que lo mismo sucede en los municipios de Xochistlahuaca, San Pedro Amuzgo y Ometepec --las zonas fuertes de la danza-- llegando a fluctuar el número entre 40 y 70 casos.

1	COZOYATAN	Municipio de Xochistlahuaca, Gro.
2	CRUZ GRANDE	do Xochistlahuaca, Gro.
3	CUAHUACALPAN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
4	CUAHUACALPAN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
5	EL CARMEN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
6	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
7	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
8	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
9	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
10	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
11	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
12	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
13	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
14	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
15	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
16	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
17	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
18	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
19	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
20	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
21	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
22	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
23	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
24	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
25	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
26	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
27	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
28	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
29	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
30	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
31	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
32	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.
33	GUARAPUATÁN	Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.

	LUGAR	FECHA	ETNIA
1	ACATEPEC, Municipio de Ometepec, Gro.	1 de septiembre (Virgen de los Remedios)	NAHUAS, MESTIZOS
2	AZOYU, Gro.	8 de mayo (aparición de San Miguel Arcángel); 29 de septiembre (San Miguel Arcángel)	TLAPANECOS y MESTIZOS
3	COCHOAPA, Municipio de Ometepec, Gro.	28-29 de junio (San Pedro)	AMUZGOS
4	COLONIA HIDALGO, Municipio de Ometepec, Gro.	11-12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	¿AMUZGOS?
5	COZOYOAPAN, Municipio de Xochistlahuaca, Gro.	19-20 de enero (San Sebastián)	AMUZGO
6	CRUZ GRANDE, Gro.	¿?	MESTIZO
7	CUAJINICUILAPA, Gro.	12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	MESTIZOS y AFROMESTIZOS
8	CUANANCHINICHA, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	2 de febrero (La Candelaria)	NAHUAS
9	EL CARMEN, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	¿?	MIXTECOS
10	GUADALUPE VICTORIA, Municipio de Xochistlahuaca, Gro.	11-12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	AMUZGOS
11	HUEHUETONOC, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	Primer viernes de cuaresma	AMUZGOS
12	IGUALAPA, Gro.	Tercer viernes de cuaresma; 6 de agosto (Señor del Perdón)	¿Mestizos?
13	JICAYAN DE TOVAR, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	2 de febrero (La Candelaria)	MIXTECOS
14	LA GUADALUPE (Rancho), Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	11-12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	MIXTECOS
15	LAS MINAS, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	Segundo viernes de cuaresma	AMUZGOS
16	MANO DE LEON, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	¿AMUZGOS; MIXTECOS?

17	OMETEPEC, Gro.	3 de mayo (Sta. Cruz); a veces 12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	MESTIZOS; AMUZGOS
18	QUETZALAPA, ¿Municipio de Igualapa? , Gro.	(¿2 de noviembre?)	MESTIZOS
19	RANCHO NUEVA DEMOCRACIA, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	15 de mayo	MIXTECOS
20	SAN CRISTOBAL, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	20 de diciembre	MIXTECOS, TLAPANECOS, MESTIZOS
21	SAN JERONIMO, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	30 de septiembre	MIXTECOS
22	SAN LUIS ACATLAN, Gro.	¿?	MESTIZOS
23	SAN MARTIN, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	11 de noviembre (San Martín obispo) y 4 de agosto (¿?)	MIXTECOS
24	SAN PEDRO AMUZGO, Oax.	1 de octubre (Virgen de los Remedios)	AMUZGOS, MESTIZOS
25	SAN PEDRO CUITLAPA, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	29 de junio (San Pedro y Pablo)	MIXTECOS
26	SANTA MARIA ASUNCION, Municipio de Ometepec, Gro.	Tercer viernes de cuaresma; y 15 de febrero (¿?)	MESTIZOS
27	SANTA MARIA HUASPALTEPEC, Oax.	Cuarto viernes de cuaresma	MIXTECOS
28	SANTA MARIA ZACATEPEC, Oax.	8 de diciembre (Inmaculada Concepción)	MIXTECOS, MESTIZOS
29	TERRERO VENADO, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	15 de agosto y 12 de enero	MIXTECOS
30	TLACOACHISTLAHUACA , Gro.	7-8 de diciembre (Inmaculada Concepción)	AMUZGOS, MESTIZOS
31	XOCHISTLAHUACA, Gro.	28-29 de septiembre (San Miguel Arcángel); 11-12 de diciembre (Virgen de Guadalupe)	AMUZGOS; MESTIZOS
32	YOLOXOCHIL, Municipio de Tlacoachistlahuaca, Gro.	24 de julio	MIXTECOS

No ha dejado de sorprenderme, desde un principio, la enorme semejanza existente entre las representaciones de unas y otras comunidades. Por ejemplo, en la actualidad los coloquios de las representaciones de Tlacoachistlahuaca, Xochistlahuaca, Cozoyoapan y Ometepec son, salvo algunas excepciones, copia fiel unos de otros. La coreografía y la música son también muy parecidas. Curiosamente, la homogeneidad de las decenas de representaciones dancísticas que se acaban de mencionar, contrasta con la gran variedad cultural de la región. En un territorio menor a los dos mil kilómetros cuadrados (los municipios de Tlacoachistlahuaca, Xochistlahuaca, Ometepec y Cuajinicuilapa) conviven amuzgos, mixtecos, nahuas, tlapanecos, afromestizos y mestizos. El municipio de Tlacoachistlahuaca es muy representativo de esta diversidad, ya que, a excepción de los afromestizos, todos los otros grupos mencionados están arraigados --en mayor o menor escala-- dentro de esta circunscripción.

Podría esperarse que tal diversidad social se viera reflejada en la danza, pero no sucede así. ¿Acaso se debe esto a que la introducción en esta zona de la danza en cuestión ha sido muy reciente y por lo tanto no se ha producido aún la diversificación observada en otras partes? Pienso que efectivamente es así. Además de ser reciente, la introducción de esta danza ha coincidido con una fase de transición cultural aguda. A consecuencia de ello, la flexibilidad de la transmisión oral está siendo sustituida por un esclerosamiento en el tipo de transmisión. Esto es producto del uso cada vez mayor de la escritura. En cierta medida viene dándose también un esclerosamiento de la danza, ya que una parte importante de lo que se aprende es vendido y difundido bajo la forma de cartillas escritas.

En la Costa Chica debemos rendirnos ante la evidencia contundente de los datos: contrariamente a lo que uno esperaría encontrar, la Danza de la Conquista de México tiende más a borrar las diferencias culturales que a reflejarlas. Es, en otras palabras, uno de los elementos que contribuyen a conformar la identidad dancística regional. Esta es --por sí misma-- una buena justificación para el presente estudio. Investigar e interpretar cualquiera de las variantes significa conocer las otras sesenta o setenta que se representan en la región. En términos cuantitativos, este corpus sólo encuentra un equivalente en el conjunto de Danzas de la Pluma que se bailan en el valle de Oaxaca. Pero mientras el primer corpus se presenta muy homogéneo, el segundo es todo lo contrario. Esto es lo que veremos en la tercera parte de este estudio. Pasamos, ahora, al análisis de los elementos contextuales del caso de Tlacoachistlahuaca.

2. DANZA, PROCESO RITUAL Y ENTORNO SOCIO-CULTURAL

"When a social group [...] celebrates a particular event [...] it also 'celebrates itself'. [...] it attempts to manifest, in symbolic form, what it conceives to be its essential life". (Turner, 1982: 16)

Tal como está documentado en el apartado correspondiente², en las madrugadas del 6 y 7 de diciembre, los danzantes de la Conquista recorren los cuatro rincones del pueblo de Tlacoachistlahuaca. No hay alma que esté despierta. En cada rincón, al general Alvarado le toca declamar los "vivas" y más clara no puede ser la celebración que, por intermediación de los danzantes, el pueblo hace de sí mismo:

*¡Que viva el lienzo mexicano!
¡viva!
¡que viva la Santísima Inmaculada Concepción!
¡viva!
¡que vivan los mayordomos!
¡viva!
¡que vivan los principales!
¡viva!
¡que viva el pueblo de Tlacoachistlahuaca!
¡viva!
[...]*

El postulado turneriano mencionado en el epígrafe me lleva a plantear algunas preguntas. En primer lugar, siendo la población tlacoacheña étnicamente variada ¿quiénes son los que se autocelebran y de qué manera lo hacen? Por otra parte ¿cuál es el papel que desempeña la danza dentro de la celebración? ¿Cuál es, en sustancia, la relación entre el entorno social, el proceso ritual y el hecho dancístico? Una afirmación de Spencer me lleva a reflexionar, desde un punto de vista teórico, sobre lo siguiente:

Dentro de los patrones de los movimientos dancísticos hay algún código inconsciente que se remonta a las mismas fuentes de la existencia social. [...] Esto significa cambiar el énfasis analítico de la 'danza per se' [...] --su forma coreográfica-- a su contexto ritual.

[...] La danza no es una entidad en sí misma, sino que pertenece justamente al análisis de la acción ritual en sentido amplio [...]. En un sentido muy importante, la sociedad ha creado la danza y es a la sociedad que tenemos que regresar para comprenderla. (Spencer, 1985: 38)

² Ver pp.45-46.

Esta afirmación debe ser ubicada dentro del panorama de estudios que el mismo autor proporciona. Está claro, por ejemplo, que el principal blanco de Spencer son los folkloristas eslavos indirectamente acusados por él mismo --y con razón, añado yo-- de exceso de formalismo en sus análisis coreográficos. Pese a ser ejemplar y a la vez precursor en los aspectos tratados, el estudio que han presentado Martin y Pesovar (1961: 1-40) a principio de los sesentas sobre las danzas folklóricas húngaras poco aporta al conocimiento del hombre y del folklore húngaro.

Distinta ha sido la tendencia de la escuela antropológica británica, pues su énfasis estriba, básicamente, en considerar a la danza como un producto más de la interacción social. Algunos ejemplos. Evans-Pritchard (1928), en un artículo sobre la 'danza de la cerveza' --*ghere buda*-- entre los Azandes, artículo que por cierto está repleto de detalles contextuales y que no tiene una sola mención relativa a la danza en sí misma, plantea que ésta desempeña la función de canalizar la libido sexual dentro de ciertos espacios armónicos. Para Gluckman (*apud* Spencer, 1985), las danzas que se realizan entre los Swazis durante las 'ceremonias de los primeros frutos' contribuyen a disminuir las ansiedades de tipo económico que caracterizan la temporada que las antecede. Por su parte, Lewis (1971) interpreta algunos ritos de posesión que se realizan en ciertas regiones del mundo como una forma de protesta de los sectores marginados de la población, que buscan, de esta manera, su parte de protagonismo. Al analizar unas ceremonias de iniciación masculina en Madagascar, donde los jóvenes de una comunidad son obligados por los adultos a sujetarse a estrictas reglas dancístico-ceremoniales, Bloch (1974) sugiere que las danzas allí ejecutadas son un dispositivo inhibitor por medio del cual se les inculca a los jóvenes miedo y respeto hacia los adultos, quienes, según él, se sienten amenazados por el creciente poder de las nuevas generaciones. En su libro sobre los indígenas de las islas Andamanes, Radcliffe-Brown (1922) interpreta a la danza como un instrumento para el mantenimiento equilibrado de los sentimientos del grupo. Al percibir los distintos cuerpos de los danzantes como un solo cuerpo social, el antropólogo inglés ve que la danza, al igual que la música, funciona como una fuerza moral cohesionadora; así, la experiencia estética es a la vez experiencia ética.

El énfasis puesto por estos autores en el contexto social ha sido seguramente la gran aportación de la tradición antropológica británica al estudio de la danza. Su deficiencia, ya lo he mencionado, ha sido desatender el orden de lo simbólico y en particular los códigos dancísticos propiamente dichos. Sobra decir que esta ruptura no ha sido ciertamente benéfica para nuestro objeto de estudio. Del otro lado del océano los colegas norteamericanos proponían un

enfoque distinto³. Inspirados primero por la antropología de Boas, Herskovitz e incluso Bateson (*apud* Kaeppler, 1991), sus trabajos trataron de analizar los patrones dancísticos dentro de la cultura de la que forman parte. Por otro lado, las propuestas de Pike --su distinción emic/etic--, Birdwhistell --toda significación gestual es contextual-- y de la lingüística estructural norteamericana influenciaron muy de cerca la perspectiva de otros autores. En mi opinión el mayor aporte de esta escuela ha sido destacar los nexos entre texto dancístico y contexto cultural, haciendo uso de una metodología bastante precisa (derivada de la lingüística). Hoy en día, dice Kaeppler: "[...] *the aim is not to understand dance in its cultural context, but rather to understand society through analyzing movement system.*" (1991: 18).

La contradicción entre las afirmaciones de Spencer y Kaeppler parece evidente; sin embargo, puede superarse fácilmente aceptando una naturaleza dialéctica de la relación texto/contexto, en lugar de una relación de naturaleza transitiva entre uno y otro. Hay que reconocer, por otra parte, una relativa autonomía entre el orden de lo simbólico y el orden de lo social. En otro estudio, ya he sostenido y demostrado que las danzas, al igual que los mitos, "son buenas para pensar" y, aún más, son buenas para experimentar una sensación kinestésica que ningún pensamiento puede concebir o expresar; por esto es también concebida, tal vez desde los comienzos, como una forma expresiva para dirigirse a los dioses. En este sentido, no "re-presenta" sino "se inspira" y/o "trasciende" la relación con el entorno social. ¿Cómo comprender, de otra manera, la razón por la cual en el poblado de Cuilapan han habido versiones proindígenas de la conquista de México y otras prohispanas⁴? En términos de coherencia lógica, por lo menos, hay que pensar que las danzas, más que "hablar" con su contexto inmediato, "hablan" entre ellas como parte de un mismo sistema de transformaciones. Como dice el maestro del estructuralismo:

[...] una máscara [una danza] no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir, elige no representar. Igual que un mito, una máscara [e igual que una máscara, una danza] niega tanto cuanto afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye. (Lévi-Strauss, 1981: 124)

Al ser las danzas actividades eminentemente expresivas, se convierten en un objeto de análisis común para la narratología, la semiología y la antropología simbólica; no obstante, por ser producto de determinadas sociedades humanas, las propiedades de un texto y de su género no pueden separarse de aquéllas del contexto social y cultural. No se pueden separar porque, por una parte, muchos de los elementos que conforman una danza están cargados de una significación

³ Ver, al respecto el interesante artículo de Kaeppler (1991: 11-21)

⁴ Cfr. Brisset, (1996).

previa procedente de la cultura a la que pertenece --por ejemplo, el significado "marcha" que le podemos asignar a un determinado paso no se desprende del paso en sí sino del contexto militar (extra-dancístico) al que hace referencia--, y por otra parte, no podemos disociar las propiedades expresivas del texto de la función (el "valor de uso" del contenido simbólico) que éstas desempeñan en una determinada sociedad. Esto nos ayudará a descubrir cómo un pueblo piensa que deben darse las relaciones entre hombres y hombres; o entre hombres y mujeres; o entre hombre y divinidad; o entre hombre y naturaleza. Dicho con palabras de Turner:

[...] interpretations offered by specialists [...] are not enough to give us an adequate understanding of celebratory symbols. We have to view them in action, in movement, in becoming, as essentially involved in process. Much of an object "meaning" is equated with its use: we must observe what a celebrating group does, not merely what it says. We must find out how they act toward an object, what attitudes group members publicly display when they use it, handle it, venerate it, destroy it, dance around it, or otherwise orientate themselves toward it. Is their behaviour defined as sad, penitent, joyful, decisive, aggressive, respectful? [...] what kinds of persons [gender, social status, age, kin] compose the group [...] who are the absent [and why]. I would call this level or field of "meaning" the operational meaning. Social structure, social organization, and social psychology are all involved here. (Turner, 1986: 20)

Ante la vieja disyuntiva entre quienes han sostenido la primacía de las estructuras sociales sobre las estructuras simbólicas y quienes han abogado por lo contrario (la existencia del simbolismo como condición *a priori* de la aparición de lo social), buscaría yo una posición más complementaria que antagónica. Desde que el hombre se ha convertido en un animal simbólico, su manera de concebir la vida en sociedad se ha liberado de muchas constricciones genéticas y ambientales; pese a esto, la arbitrariedad de sus elecciones no puede ser infinita y en sus momentos iniciales el pensamiento simbólico tiene que hacer pactos con ciertos condicionantes sociales. En este sentido, comparto la afirmación de Spencer y también la de Turner de que, por lo menos, a un nivel de la significación dancística, las propiedades del contexto ritual (la fiesta completa de la Inmaculada Concepción, en el caso de Tlacoachistlahuaca), con su entorno social y sus protagonistas (la comunidad y el contexto multiétnico costachiqueño) influyen sobre la danza del mismo modo en que el todo influye sobre sus partes. Estoy de acuerdo también con el punto de vista de Kaeppler cuando afirma que la danza habla del entorno social --de la relación con la divinidad, de representaciones históricas-- por medio de un "lenguaje" que le es propio. Por último, concuerdo plenamente con la idea de Lévi-Strauss, de que una variante textual sólo encuentra su plena interpretación dentro del sistema del que forma parte.

"Rites of conspicuous display", "ritual dramas" y "rites of competition..."

Siguiendo la tipología que nos proporciona Falassi (1987: 4-5), a lo largo de la fiesta patronal de Tlacoachistlahuaca encontramos tres distintas categorías de rituales. El primer tipo --rites of conspicuous display-- se refiere básicamente a las velaciones, las misas y las demás actividades que conforman el novenario, así como todo lo que es oración y culto: las danzas, las alabanzas y las sonatas.

Rites of conspicuous display permit the most important symbolic elements of the community to be seen, touched, adored, or worshipped; their communicative function is "phatic", of contact. Sacred shrines, relics, magic objects are solemnly displayed and become the destination of visitations from within the immediate boundaries of the festival or of pilgrimages from faraway places. In sacred processions and secular parades. The icons and symbolic elements are instead moved through space specifically adorned with ephemeral festive decorations such as festoons, flower arrangements, hangings, lights, and flags. In such perambulatory events, along with the community icons, the ruling groups typically display themselves as their guardians and keepers, and as depositories of religious or secular power, authority, and military might.

El segundo tipo --ritual dramas-- se refiere a la danza de la Conquista de México, representación ritualizada del gran mito de origen de los mexicanos.

Ritual dramas are usually staged at festival sites, as rites have a strong tie to myths. Their subject matter is often a creation myth, a foundation or migratory legend, or a military success particularly relevant in the mythical or historical memory of the community staging the festival. By means of the drama, the community members are reminded of their Golden Age, the trials and tribulations of their founding fathers in reaching the present location of the community, the miracles of a saint, or the periodic visit of a deity to whom the festival is dedicated. When the sacred story is not directly staged, it is very often hinted at or referred to in some segments or events of the festival.

El tercero --rites of competition-- se refiere al conjunto de actividades lúdico-rituales que conforman lo que más adelante denominaré "la otra fiesta", es decir, la carrera de caballos, el jaripeo, la pelea de gallos, el gran baile de feria, el torneo de basketbol.

Rites of competition, which often constitute its cathartic moment in the form of games. Even if games are commonly defined as competitions

regulated by special rules and with uncertain outcome (as opposed to ritual, the outcome of which is known in advance), the logic of festival is concerned with the competition and the awards for the winner; the rules of the game are canonic, and its paradigm is ritual. The parts or roles are assigned at the beginning to the personae as equals and undifferentiated "contestants", "hopefuls", "candidates". Then the development and the result of the game create among them a "final" hierarchical order— either binary (winners and losers) or by rank (from first to last). Games show how equality may be turned into hierarchy.⁵

Recorramos ahora la secuencia cronológica relativa a la organización de la fiesta patronal, a la conformación de los grupos que en ella participan y, finalmente, al desarrollo de las actividades que constituyen el clímax de la fiesta misma.

⁵ Esta categoría de rituales no se refiere, evidentemente, a actividades de tipo religioso, sino de tipo laico. Para Turner, estas actividades, que tienen la apariencia de un ritual sin ser dirigidas a un destinatario sobrenatural, no son rituales sino ceremonias, ya que se caracterizan por la ausencia de un polo sagrado propiamente dicho. No es mi interés, por el momento, tomar partido sobre estos argumentos, sino utilizar el carácter descriptivo de la definición.

3. EL CULTO Y LA MAYORDOMIA DE LA INMACULADA CONCEPCION

El culto a los iconos

"Sí es bien milagrosa la Virgen. Si usted tiene por ejemplo una enfermedad grave y que vaya con la Virgen y te arrodille y le pida con todo y tu corazón... Cuando sea tu día, Madre, yo voy a ser tu mayordomo, te voy a poner tu manto, te lo voy a comprar. Yo voy a ser el mayordomo de todos los gastos que vengan, yo estoy dispuesto de lo que sea. Ayúdame, Madrecita, ayúdame... Entonces ella te ayuda. Si uno no la respeta ella lo castiga feo, le pasa enfermedad, se muere. Todo lo que uno le pide, ella puede hacer milagro. Ella no da efectivo, pero encuentra la manera para que uno gane." (indígena amuzga).

Según Geertz, el conjunto de ideas que se tienen acerca de una divinidad y el conjunto de prácticas culturales que la gente realiza en torno a ellas, obran para:

[...] establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres 3) formulando concepciones de un orden general de existencia y 4) revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal que 5) los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único. (Geertz, 1987: 89)

El epígrafe que abre este apartado reafirma esta cita. Es obvio que las motivaciones que subyacen a las prácticas culturales obedecen al propósito de *"proporcionar un puente o canal de comunicación a través del cual el poder de los dioses pueda estar a disposición de los hombres, de lo contrario impotentes"* (Leach, 1978: 112). Se trata de una necesidad compartida por todos los fieles. Salvo rarísimas excepciones, todos dicen venerar a la Virgen de la Inmaculada Concepción --representada, en nuestro caso, por una estatuilla de aproximadamente 60 centímetros de alto, situada en el altar mayor, contorneada por 11 coronas de plata que le han sido obsequiadas, a lo largo del tiempo, por fieles que creen haber recibido de su parte alguna gracia especial-- y, por lo menos en las intenciones manifiestas, no se distinguen diferencias entre fieles indígenas y mestizos. No obstante, cuando de estados anímicos se trata, los diferentes grupos de fieles profesan su fe con distinta intensidad, de acuerdo al grupo étnico, la edad y el género al que pertenecen. A pesar de las excepciones, la religión se convierte en un campo donde se expresan diferencias sociales. Sólo en el momento del clímax religioso las barreras se desvanecen en favor de una efímera comunión entre todos los fieles, la *communitas* turneriana. Inmediatamente después regresan las diferencias.

Mayordomía de cuatro, de dos y "fiesta penchi"

Con mayor frecuencia que en el pasado, las velas de la cofradía quedan hoy en día estacionadas en la iglesia, esperando que aparezcan voluntarios para recibirlas. En estos tiempos de crisis de las mayordomías, no son muchos los que se ofrecen para ocupar el cargo. Cuando la mayordomía está completa, los encargados son cuatro: dos para la fiesta principal y dos para la octava. La última vez que sucedió esto fue en 1988. En los últimos seis años solamente dos veces hubo doble mayordomía (un mayordomo para la fiesta principal y otro para la octava). Cuando hay cuatro mayordomos se duplican las misas (una en la antevíspera y otra en la víspera de la fiesta principal y de la octava) y también las velas y las flores en la iglesia; los otros gastos (comida, bebida, cohetes y castillos) se reparten entre los cuatro. Cuando no hay mayordomos se dice que la fiesta o el baile están "penchi"⁶.

Cuando es 'baile penchi' quiere decir que lo hace el pueblo y los principales [el consejo de ancianos] eligen a una persona [que presta la casa] donde se va a hacer toda la fiesta. Por cooperación del pueblo vamos hacer en casa de Fulano. Allí hacen la enramada, matan a vacas, marranos, lo que sea, le dan de comer a los danzantes, a los músicos... (Gildardo Díaz)

Las vacas, los marranos y otros alimentos, son comprados con el dinero de las cooperaciones; también los castillos y la "pólvora"; los gastos de los ensayos provienen también de allí. Todo funciona por medio de la cooperación. El que se ofrece como mayordomo del pueblo pone a disposición su casa y su trabajo para la preparación de los alimentos; no obstante, los acuerdos pueden variar cada año. En ocasiones especiales, el mayordomo puede nombrar a alguien de su confianza para que ocupe su lugar en las tareas organizativas. En este caso el arreglo es: "yo (mayordomo) costeo; tú (ayudante) organizas y ejecutas a cambio de una compensación".

Nombramientos por designación y por ofrecimiento voluntario

En los tiempos en que el sistema de mayordomías gozaba de buena salud⁷ el

⁶ Esta palabra, cuya etimología desconozco, significa huérfano. Una fiesta o un baile son "penchi" cuando son huérfanos de mayordomos.

⁷ Difícil es decir hasta cuándo gozó de buena salud este sistema. A mediados del siglo pasado llegaron a Tlacoachistlahuaca las primeras familias mestizas. En 1872 el pueblo se convirtió en municipio. Desde un principio, los presidentes municipales fueron mestizos "por lo del idioma castellano", se dice. Según don Pedro Ignacio, los principales se ponían de acuerdo y apoyaban al mestizo que más les convenía. Parece ser que por varias décadas se alcanzó una convivencia relativamente pacífica entre una mayoría indígena y una minoría mestiza que necesitaba del apoyo de los primeros para gobernar. A su vez, los principales elegían un representante para apoyar el trabajo del ayuntamiento. Las obras cívicas se ejecutaban con el trabajo de topiles, mayores y pistores indígenas. De acuerdo a informaciones aún preliminares, en 1963 los indígenas dejaron de apoyar al ayuntamiento. Al parecer, su decisión fue motivada por la escasísima

nombramiento de un mayordomo se efectuaba de acuerdo a un principio muy obvio: si había voluntarios, bien; en caso contrario, éstos eran designados por los principales. La decisión no podía ser impugnada por ningún motivo. En la actualidad se dice que el carácter obligatorio del nombramiento ha sido sacrificado en nombre de la libertad de elección: ahora uno se propone "de su propio corazón", por fe a la Virgen y no por "dedazo". Este cambio se debe, en realidad, a un tipo de razones ya conocidas por los antropólogos. La progresiva intromisión de los brazos políticos del estado dentro de la esfera civil ha producido un grave desequilibrio del antiguo sistema. En primer lugar, ha desmotivado la participación de los ciudadanos dentro del sistema de cargos, ya que las instancias municipales desempeñan ahora ("deberían desempeñar"), con mayor despliegue de medios, lo que antes hacía la comunidad de manera voluntaria. En segundo lugar, quienes se han visto mayormente afectadas por esta intromisión han sido las autoridades tradicionales. Su ejercicio del poder se ha circunscrito al ámbito ceremonial, pero esto no compensa la inversión que hacen para elevar su rango. Hoy en día, uno se pregunta para qué invertir tantos esfuerzos y dinero si, una vez llegado a la cúspide de los cargos, el único poder que queda para ejercer se limita al ámbito religioso. Con estos antecedentes, el principio de obligatoriedad de la mayordomía sólo tenía una salida: convertir al cargo en un cargo voluntario.

Razones (y "sinrazones") para ser y para no ser mayordomo

No son pocos los mestizos que piensan que el sistema de cargos debería desaparecer ya que --según ellos-- ha mostrado ser causa de pobreza y de abuso, más que de alivio. *"Hay gente pobre que después de la fiesta se queda sin nada, con muchas deudas. Ese gasto es un gasto tonto"*, dicen. Para este punto de vista, el concepto de "dar" no es compatible con el "exceso"; se argumenta incluso que este último es hijo del fanatismo. Es éste un tema que desplaza la discusión sobre la mayordomía del ámbito económico-político al ámbito religioso. En efecto, el argumento de quienes gastan "en exceso" es el siguiente: si uno cree en Dios y en la Virgen, cree también en su apoyo y magnanimidad y por ello hace lo posible para atraer sus favores, ya que las divinidades, al igual que los humanos, no los reparten por derecho sino por méritos. De acuerdo al principio de la reciprocidad, para recibir (en este caso favores) no hay otro remedio que dar. La mayordomía se carga, así, con la misma acepción simbólica de los dones: cuanto más onerosa es la ofrenda, más altas son las posibilidades de ser escuchados y agraciados por la divinidad. Dentro de la perspectiva de un creyente se trata de un discurso perfectamente lógico y nada fanático. En cambio, lo que a esta gente le parece "fanático" es el espíritu de acumulación del mestizo, quien gasta más en beneficio propio o bien de manera totalmente injustificada (para un indígena), como en las grandes apuestas para las peleas de gallos o en las carreras de caballos: *"Esos son gastos tontos, nadie come con ese dinero"*.

influencia que sus autoridades ejercían en las decisiones del ayuntamiento.

4. EL CAMINO HACIA LA FIESTA Y LA DANZA

Fin y comienzo

Algunos meses o semanas antes de su nombramiento, los futuros mayordomos manifiestan ante los principales su deseo de "servir al pueblo", proponiéndose como organizadores de la fiesta que la comunidad celebra a la Virgen el 7 y 8 de diciembre de cada año. De manera independiente, cada quien establece el primer contacto con las autoridades tradicionales. El día de la clausura formal de la fiesta, generalmente el primer domingo después de la Octava, el nombramiento será ratificado oficialmente. En este día, llamado también "día de la Despedida", los mayordomos salientes y entrantes terminan y asumen sus respectivos compromisos con la entrega formal de las velas y del copal de la "cofradía"⁸. De esta manera, el cierre de la fiesta es a la vez preludio de aquélla que vendrá.

Rezos especiales dedicados a la Inmaculada Concepción

Con o sin mayordomo ("fiesta penchi"), el "primer movimiento" comienza en primavera o a comienzos del verano, con los rezos que mensualmente se dedican a la patrona, esto es, la "novena de cada mes".

De acuerdo a las creencias amuzgas, no todos los días son buenos para rezar. Según don Alberto, los días que mejor se prestan para este propósito son conocidos, en el calendario amuzgo, con el nombre de "día de flor"⁹. Es costumbre que los rezos se realicen un sábado, coincidencia (la del sábado y del "día de flor") que se da cada veintiocho días.

⁸ La palabra "cofradía" indica, de acuerdo al sentido que le dan los mismos agentes, el compromiso del mayordomo. Cada uno de los mayordomos salientes compra cuatro velas y un puñado de copal para entregarle a su correspondiente entrante. Estos elementos serán utilizados a lo largo de la Semana Santa, en los rezos mensuales a la patrona o en rezos de tipo familiar.

⁹ En el calendario amuzgo el ciclo de los días es cuaternario. Los días que lo componen y que se repiten son: el "día de flor", el "día frío"; el "día de enfermedad" y "el día de tempestad". Ningún día es bueno o malo por sí mismo, sino que depende de las cosas que se deben hacer. Por ejemplo, el día de flor es bueno para rezar, pedir novia, cosechar, etcétera; pero "si uno siembra el día de flor, hace puros desastres, porque en el día de flor las plantas tienen un olor agradable, entonces cualquier animal pueden echar a perder la semilla. Pero para rezarle a la patrona el día de flor es el mero día" (Alberto Guerrero, traducción del maestro Francisco).

Siete pasos previos a la danza

Paralelamente al novenario comienzan los "movimientos para sacar el baile". Con palabras de Gildardo Díaz, el camino ideal es el siguiente:

- ◆ Primer paso: acuerdo mayordomo-principales. Consiste en lograr el apoyo y la autorización de los principales. Este apoyo consiste, hoy en día, en brindar la ayuda para buscar a los futuros danzantes.
- ◆ Segundo paso: acuerdo formal entre principales y autoridades municipales.
- ◆ Tercer paso: acuerdo con los músicos: el mayordomo y los principales logran el compromiso de los músicos para tocar en la danza, ya sea por medio de una paga o sin paga alguna.
- ◆ Cuarto paso: elección del baile: con la autorización del presidente, el apoyo de la autoridad, el compromiso de los músicos, se decide el tipo de danza que se va a bailar.
- ◆ Quinto paso: búsqueda de danzantes y del maestro de danza. Una vez que se han encontrado los danzantes, los principales o el mayordomo se dirigen a buscar al maestro y lo comprometen a él también.
- ◆ Sexto paso: "parada del baile", esto es, entrega de cartillas y compromiso de los danzantes ante la Virgen. El mayordomo y los principales arreglan con el maestro todo lo referente a las cartillas que éste debe escribir. Una vez que el maestro ha completado las cartillas --fecha que él mismo puede estimar--, se puede marcar la fecha para "parar el baile". Al recibir las cartillas, los danzantes se comprometen ante la Virgen a desempeñar su papel de la mejor manera.
- ◆ Séptimo paso: realización de los ensayos. Cuando se ha "parado el baile" y se han entregado las cartillas, entonces siguen los ensayos. El maestro se pone de acuerdo con los danzantes, con los principales y con el mayordomo, sobre la fecha en que comenzarán los ensayos. Tanto los mayordomos como los principales deben conocer las fechas de ensayos porque en esos días serán los responsables de las comidas.

Los primeros "movimientos" (pasos 1-5) comienzan en mayo. La "parada del baile" (paso 6) se efectúa entre finales de julio y principios de agosto; los ensayos, entre agosto y noviembre. Después del último ensayo, la danza "está lista para salir bailando". La primera salida se hará con el propósito de participar

en las velaciones que se realizan en las casas de los fieles durante los días que anteceden a la fiesta. Más adelante volveré a hablar de estos segmentos rituales, con mayor detenimiento.

Preparación de los espacios festivos y de los adornos de la iglesia

Los sábados anteriores a la fiesta, además de ser utilizados para ensayar la danza, se ocupan también para preparar el *locus choristicus*; adornar la iglesia, construir las enramadas, preparar la comida para todos los que participan en estas actividades, etcétera. Estas tareas son coordinadas básicamente por los principales, quienes tienen que buscar gente para que las realice. A los mayordomos les toca la preparación de la comida. El número de personas involucradas en estas labores puede ser de diez a treinta, y son preponderantemente indígenas; en los adornos de la iglesia participan mujeres mestizas. Salvo rarísimas excepciones, los ausentes son los hombres mestizos. Contrariamente a los indígenas, ellos no ponen su mano de obra o su tiempo, sino el dinero, que funge como equivalente.

Novenarios y velaciones de coronas

"Para los que creen, la corona sí hace milagros: cura, ayuda..."

Se trata del conjunto de actividades litúrgicas (misas, velaciones y oraciones especiales entonadas por cantantes amuzgos) que marcan la proximidad de la fiesta mayor y que, desde luego, cambian también el ritmo festivo. Hay dos novenarios: el que se refiere a la fiesta principal (que va del 28 a la antevíspera) y el que se hace antes de la Octava (que va del día 8 hasta terminar la Octava). Dentro de estas actividades, la velación de los iconos sagrados --las coronas y la estatuilla de la Inmaculada Concepción¹⁰-- es tal vez la actividad más importante.

Lo que sigue es una breve crónica de las actividades litúrgicas que caracterizaron los primeros días del Novenario de 1994, cuando la danza aún no había salido.

¹⁰ Con el correr del tiempo hubo feligreses que regalaron a la iglesia del pueblo coronas de plata para la Virgen. A lo largo del año estas coronas --cuyo número es de 11-- yacen a los pies de la estatuilla. Cuando los fieles lo solicitan, pueden ser retiradas del templo para ser veladas en las casas.

28 de noviembre: crónica de un traslado de la corona y de la estatuilla de la Virgen a la casa de un feligrés.

Al comenzar la noche, un pequeño grupito de personas, acompañado por un par de músicos y un cantor que entona algunos cantos sagrados, se dirige a la iglesia para solicitar la entrega de la corona y de la estatuilla de la Virgen¹¹. Es la familia del mayordomo. La coronita quedará en su casa a lo largo de todo el Novenario; la estatuilla, en cambio, será devuelta después de una noche de velación. El chiflido-estallido de los cohetes acompaña a los participantes a la procesión en su trayecto y, al acercarse a la iglesia, se suman los toques de campana. Es la hora de la misa, por lo que el grupito espera en la entrada del templo. Al terminar, el representante de la familia solicitante recibe los iconos de las manos del tesorero-sacristán. Normalmente se trata de una "entrega" rápida, casi informal; sin embargo, en esta ocasión (quizás por ser la primera entrega) los feligreses permanecen dentro de la iglesia para asistir a un rezo cantado. El comienzo del Novenario es subrayado por un largo estallido de cohetes y pólvora ("bombazos"); otra vez tocan las campanas. A lo largo de todo el Novenario, el gasto de la cohetería que se consume en el atrio de la iglesia o en otros actos litúrgicos está a cargo de los mayordomos. Durante el traslado de los iconos a la casa del fiel que los solicita aumenta el número de participantes y de velas encendidas. Llama la atención la indiferencia de quienes no participan directamente en el traslado: mientras la pequeña procesión pasa por las calles, casi nadie le hace caso. Los chavos siguen jugando basketbol y en la plaza se escucha música a todo volumen. De hoy en adelante, la escena se repetirá muchas veces. Entre idas y regresos, los pequeños traslados procesionales llegan a sumar cincuenta o sesenta. Al llegar a la casa, la estatuilla es depositada sobre un altar doméstico. Encabezados por los dueños de la casa, los presentes rezan arrodillados frente a las iconos. Turnándose, seguirán haciéndolo durante toda la noche. No se trata de la única velación. Otras dos coronas serán veladas en otras casas del pueblo.

Regreso de la corona y de la estatuilla de la Virgen a la iglesia.

Antes del amanecer, más o menos a las cinco y media de la mañana, se escucha la primera llamada de campanas. Desde la casa donde se realizó la velación, un cohete parece contestar: "estamos preparándonos, ahorita vamos". En efecto, después de unos veinte minutos, una descarga de cohetes señala que los procesionantes ya están en la calle. Sigue una segunda llamada de campanas; una tercera se da cuando la procesión está entrando al atrio de la iglesia; y al entrar al templo sigue otra descarga de cohetes y un par de bombazos. Semánticamente hablando, las llamadas y los estallidos desempeñan distintas

¹¹ Se trata de una copia más chica de la estatuilla principal

funciones: fungen como aviso para la gente que quiere participar; espantan al diablo; son acompañantes de la liturgia festiva. En fin, este concierto de pólvoras y campanazos viene a ser la herramienta sonora de un diálogo elemental entre fieles. Dependiendo del contexto en el que se escuchan, los mensajes transmitidos pueden ser los siguientes: "prepárense para salir", "mensaje recibido, ya nos vamos a preparar", "estamos saliendo", "estamos llegando", "estamos esperándolos", "estamos listos", "vengan", "participen", "aleluya", etcétera.

La pequeña procesión llega, pues, a la iglesia, de la misma forma en que había salido la noche anterior. El grupito es encabezado por algunas mujeres (seis u ocho) formadas en dos filas, que llevan velas y ramitas de flores en sus manos; en el centro se encuentra una mujer con la estatuilla y una muchacha con la corona; sigue un grupito de fieles. Llama la atención la casi total ausencia de hombres en los traslados de la madrugada, es decir, la hora en que no hay espectadores, sobre todo si se trata de una procesión de mestizos. Cuando se trata de asuntos religiosos y en particular del cuidado de las imágenes, se destaca, como en otras regiones del país, una oposición entre el grupo más participativo --las mujeres indígenas-- y el menos participativo, los hombres mestizos.

En la iglesia, la corona y la estatuilla de la Virgen son recogidas por el tesorero. Otra vez estallan los cohetes y los campanazos. Les siguen unas oraciones cantadas y la misa matutina. Mientras tanto, llega una segunda procesión, más modesta que la primera, y luego una tercera. En ambas procesiones las mujeres llevan velas y cantan, pero no hay músicos ni cantantes. La participación de estos últimos, así como la de los danzantes, está generalmente relacionada con la posibilidad de ofrecer comida, café, chocolate, etcétera. Por esta razón, la gente que desea esmerarse más en los traslados ("ofrecer más a la Virgen", dicen los fieles), espera hasta el 3 de diciembre para solicitar las coronas, cuando ya participan los danzantes y varios músicos.

La intensidad de los acontecimientos litúrgicos va en aumento a medida que éstos se suceden, concentrados sobre todo en las horas nocturnas. Se celebran dos misas al día: una a las siete de la mañana y otra a las siete de la tarde. Con respecto a las velaciones y a los traslados de coronas, una estadística somera nos muestra que a partir del día tres hay más gente que pide la corona con el acompañamiento de los danzantes, señal de que es más la gente que quiere esmerarse --invitando gente y gastando en comida-- que la que no quiere hacerlo. La fiesta ha llegado ya a la recta final. El 3 de diciembre es un día de conjunción; un día en que la danza se integra oficialmente a las demás actividades litúrgicas. Permítanme, antes de reanudar la crónica, abrir un paréntesis retrospectivo para describir cómo se ha preparado la danza para llegar a este momento.

5. PREPARACION DE LA DANZA

Toda fiesta es fruto de un acuerdo explícito e implícito entre distintos actores sociales; en nuestro caso: los mayordomos, los principales, los músicos, el maestro de danza, los danzantes, las autoridades municipales y finalmente los feligreses. En las páginas que siguen quisiera abordar algunos de los aspectos -- dinámicas, estrategias y requisitos por medio de los cuales interactúan estos actores sociales-- que hacen posible la realización del hecho dancístico.

¿Conquista o Doce Pares? preferencias en la elección del baile

...En mayo empiezan a pensar los principales. Si el baile es del pueblo [es decir, si no hay mayordomo] comienzan a ver qué danza se va a poner. Si hay mayordomo, se ponen de acuerdo con él. Se reúnen ellos en los domingos y platican y llegan a un acuerdo. (Germán López)

Las opciones temáticas son dos: la Danza de la Conquista de México y los Doce Pares de Francia¹². La constante semántica que las hace intercambiables --su "contenido edificante" diría el historiador Robert Ricard-- es el triunfo del cristianismo sobre el paganismo. Ambas danzas gozan de gran aceptación¹³ y hasta hace poco tiempo se tenía la costumbre de escenificarlas alternadamente. Sin embargo, hoy en día estamos presenciando un cambio: la Danza de la Conquista está a punto de desplazar definitivamente a la de los Doce Pares. La primera de las dos ha sido escogida siete veces en los últimos 10 años y la segunda, sólo tres.

Hay que aclarar, además, que de las siete veces cinco han sido en los últimos seis años. ¿Acaso debemos pensar que los Doce Pares está a punto de salir del escenario dancístico tlacoacheño? Es posible que sí. Algunos comentan que no es una cuestión de gustos, sino de organización. Al parecer, para los principales indígenas es más fácil encontrar jóvenes que actúen en la primera que en la segunda danza. En la vecina comunidad de Xochistlahuaca se dice que los Doce Pares ya no gozan del favor de la gente por una cuestión económica, lo cual tiene su parte de verdad; en efecto, si esta danza fuese escogida casi todos los

¹² Se llama Doce Pares a una danza que, en realidad, es de Ocho Pares.

¹³ Antes que se llegara a escenificar la Conquista de México, se realizaba aquí en Tlacoachistlahuaca una danza más, la danza de Moros, que al parecer se ha perdido por falta de aceptación.

danzantes deberían comprar su vestuario aparte. Con la Conquista esto no sucede. Dado que en los últimos diez años sólo ha salido esta última danza, no faltan quienes tienen guardada su indumentaria por si se requiere usarla nuevamente, prestarla, o bien rentarla. Según algunos tlacoacheños, el problema no es la indumentaria sino el tiempo para aprender los parlamentos y para ensayar. Con la Conquista es más fácil encontrar gente que ya sabe su cartilla por haber salido en años anteriores y, consecuentemente, no se necesita invertir tiempo en el aprendizaje. El tiempo es dinero, se sabe.

No creo, por mi parte, que los ingresos de la gente hayan disminuido respecto a veinte o treinta años atrás. Los factores económicos mencionados por algunos de los entrevistados son verdades a medias, a veces, una vía cómoda para ocultar otras razones, la más importante de las cuales se refiere a las nuevas exigencias de consumo. No es un misterio para nadie que estas últimas se hayan acomodado a otro tipo de cambios: el de los valores y de los gustos, los cuales han influido, a su vez, en la redefinición de los gastos ceremoniales. Ha disminuido, por ejemplo, el interés por las danzas tradicionales y ha aumentado el interés por los bailes profanos. Puesto que los dos bailes se ejecutan el mismo día, hay mestizos que no participan en los bailes del primer tipo para no perder la posibilidad de hacerlo en el "gran baile de feria". Además, la presencia de este último baile ha quitado público a la danza tradicional, contribuyendo a restarle importancia.

Por otra parte, la instauración de la mayordomía voluntaria ha llevado a una redefinición de las tareas organizativas y al arraigo de un nuevo principio orientador: por un lado, está el mayordomo que costea la fiesta y organiza ciertos servicios (dar comida, atender a los danzantes, etcétera); por otro, están las autoridades tradicionales, cuya responsabilidad es coordinar las actividades ceremoniales. El gasto, pues, es del mayordomo (generalmente mestizo); el trabajo, de los indígenas. Por ejemplo, la tarea de buscar danzantes se ha convertido en una responsabilidad de los principales indígenas. Dadas estas circunstancias, me parece que lo observado en estos últimos años respecto a la elección de la misma danza debe ser interpretado como una tendencia a la simplificación organizativa, que refleja, a su vez, la simplificación sufrida por el sistema de cargos. En efecto, cuando una danza comienza a repetirse, se reduce el espectro electivo pero aumenta la oferta de danzantes reclutables, de vestuario reutilizable, de conocimiento, etcétera: menor es el sacrificio, mayores son las posibilidades de que la gente participe. En tiempos de crisis, una de las estrategias posibles es la repetición: el sacrificio de una danza permite la sobrevivencia de otra.

Con los argumentos anteriores he intentado explicar las razones de una tendencia hacia la simplificación electiva de las danzas. Lo que aún queda sin respuesta es el por qué de una preferencia: ¿por qué escoger la Conquista y no

los Doce Pares? ¿qué hay detrás de una "simple cuestión de gustos"? Dice el dicho antiguo que los gustos y los colores no pueden --por una supuesta combinación de "arbitrariedad" e "inocencia"-- ser objeto de disputa¹⁴. Como antropólogo, diría que los gustos comienzan a ser significativos en el momento en que son compartidos por un grupo representativo de personas. Normalmente el número de actores indígenas que participa en la Conquista es superior al de los mestizos. Cuando, en cambio, salían los Doce Pares, sucedía lo contrario. Al parecer, hay una tendencia étnica de los gustos. ¿Cómo explicarla? Una de la primeras explicaciones que he podido recoger es la de Germán López y se refiere a la dificultad de encontrar indígenas que sepan montar caballos. Una de las partes más apreciadas de los Doce Pares es "el desafío entre Oliveros y Fierabrás", que se realiza a caballo¹⁵: *"Entonces, como ya es difícil encontrar indígenas que sepan hablar bien, con la cosa de que no saben montar, pos, se queda peor todavía; por eso no salen los 12 Pares."*

Para el viejo don Juan Estrada (†), mestizo de 90 años, ex danzante y maestro de los Doce Pares, la razón es diferente: *"Al natural le gusta mucho esa pieza [la Conquista] porque poco hablan y es puro bailar, puro correr, puro jugar. Los Doce Pares es todo lo contrario: mucho hablar y poco correr"*.

O bien, como dice Isaías de Jesús González, indígena amuzgo escolarizado, de 24 años:

A la gente le gusta más la Conquista por la música. Es más llamativa. En la Conquista el son de guerra es más activo, más alegre... Hay gente que ya han bailado y cuando escuchan el son de guerra se animan [emocionan] para entrarle otra vez.

La opinión de un amuzgo de 28 años, (Abraham López), que ha salido cuatro veces en la danza, refuerza lo anterior, aunque con otros argumentos:

A mí me gusta más la Conquista porque se ve la historia de antes de los mexicanos. Es que muchos aquí no saben las letras y esta danza habla de la historia de uno, pues, de cómo fue todo eso de la conquista. Yo creo que a mis compañeros le gusta más la Conquista por lo mismo.

Estas opiniones nos brindan elementos de reflexión sobre dos caras de la misma moneda. En las primeras tres, la predilección indígena para la Danza de la Conquista, o bien su imposibilidad para participar adecuadamente en los 12 Pares, es presentada como un problema de forma expresiva; en la tercera, como

¹⁴ *De gustibus et coloribus non disputandum est.*

¹⁵ También cabe señalar que además de estos dos personajes, salen a caballo los demás actores, lo cual complica las cosas.

mera cuestión de contenido.

En una investigación anterior (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996) hemos podido constatar una tendencia: casi todas las versiones no-verbales de la Conquista de México han sido preponderantemente elaboradas por indígenas, mientras que las versiones verbales tienen, en su gran mayoría, un origen mestizo. A esto hay que añadir otra tendencia: la paulatina apropiación indígena de danzas ricas en parlamentos. Naturalmente existen excepciones¹⁶. De hecho, los casos que estamos tratando son altamente significativos por la gran importancia que en ellos desempeña el código verbal. Esta es otra demostración de que los tiempos han cambiado: aquí en Tlacoachistlahuaca y en muchas otras comunidades de la región, los indígenas ya no se sienten cohibidos cuando tienen que hacer declamaciones verbales. Pese a esto, el castellano no deja de ser, para ellos, una segunda lengua, lo cual repercute en el arte declamatorio. Hasta hace poco tiempo la declamación en castellano ha sido, para la mayoría de los amuzgos, un verdadero desafío. Aún hoy, lograr un buen estilo declamatorio o fracasar con la declamación puede ser motivo de orgullo o de vergüenza. Desempeñar el papel de Cortés, Moctezuma, Alvarado, o inclusive Fierabrás u Oliveros, es un importante reto lingüístico, es como "superar o reprobar" un examen y también una manera de mostrar que saben estar a la altura de un mestizo, e incluso de superarlo en este arte.

El fracaso de un indígena puede ser marcado por expresiones del tipo: *"no, ése no la hace, tiene lengua de trapo, se le atora la lengua"*. El modelo para evaluar una buena actuación --hablar fuerte ("recio") y con sentimiento-- es aceptado y compartido por ambas partes y no cabe duda de que en esto los mestizos se desempeñan mejor. Actuar en su propio idioma les da seguridad. Además, los modelos televisivos hacen escuela, influyen en la actuación y, puesto que los mestizos tienen más acceso a ellos, les resulta más fácil actuar de acuerdo a estos nuevos patrones. Está claro que no todos los indígenas desempeñan bien su papel. Algunos actúan con timidez, con "pánico escénico", como se suele decir, pero ¿qué haría un mestizo en la situación opuesta, frente a un público que lo mide con su parámetro cultural? ¿Cómo le saldría la prueba si tuviera que declamar decenas de relaciones en lengua indígena?

En resumen: la idea de que los amuzgos tienen mayor gusto por la acción mímica y/o dancística y menor predilección por las declamaciones verbales me parece acertada. No hay que olvidar, empero, que las razones pregonadas por varios mestizos, de su dominio del arte declamatorio, sólo tienen validez relativa y reversible. No hay idioma que no marque diferencias, barreras, discriminaciones y, en este caso, los mestizos salieron favorecidos por obvias

¹⁶ En este rubro habría que incluir algunas en lengua indígena. Entre las más conocidas: la versión de la Danza de la Pluma de Oaxaca, el Baile de Cortés y el drama del Rabinal Achí en Guatemala.

razones. Así, con matices y explicaciones, no debe sorprender que entre una danza con declamaciones verbales (la de los Doce Pares) y otra con acción (la de la Conquista), los indígenas prefieran la que presenta menores dificultades —que además, de acuerdo a sus gustos, es también la que tiene "buena música" y mucha acción— y los mestizos aquélla que, por sus características, les permite exhibir su mejor desempeño verbal.

Respecto del contenido general de las dos danzas, el lector se preguntará por qué el tema de la Conquista de México debería ofrecer al amuzgo más motivos de predilección que al mestizo. La exégesis que nos brinda el informante es muy clara: para muchos amuzgos la representación continúa siendo la única manera de conocer la "historia" de la Conquista. Para un mestizo, este argumento no opera con el mismo nivel de exclusividad. La información de los medios masivos de comunicación (básicamente radio y televisión) y la escolarización, le han dado acceso a otras formas de reproducción ideológica, las cuales marcan una distancia con las formas de experiencia directa aún utilizadas por los indígenas. Por otra parte, el contenido proindigenista de esta variante de la Conquista le debe agradar al indígena mas no al mestizo, quien en un contexto de relaciones interétnicas se siente mucho más próximo al español. Regresaré sobre este punto después de haber analizado los contenidos semánticos de la representación dancística.

Búsqueda del maestro y de los danzantes

Se reúnen diez o doce principales en los domingos y platican y llegan a un acuerdo y ponen una fecha especial para ir a buscar el personal. (Germán López).

Al primero que buscan los principales es al maestro. Su búsqueda depende de la combinación de tres factores: la presencia o ausencia de mayordomo, el tipo de baile que se ha escogido, la mayor o menor disponibilidad de dinero para el gasto festivo. En el pueblo hay dos maestros de la Conquista y uno de los Doce Pares. Por otra parte, de los tres maestros, dos (mestizos) cobran "tarifa entera", esto es, la cuota relativa a la dirección de los ensayos y la relativa al copiado y repartición de las "cartillas", y el restante (amuzgo) sólo cobra lo referente a las cartillas. Con respecto a la Conquista: si el baile es penchi, se contrata, con mucha probabilidad, al maestro que cobra menos. Cuando hay mayordomo, la posibilidad de contratar al maestro más antiguo (el que cobra más caro) aumenta. Los que optan por contratar a este último (generalmente los mayordomos mestizos) consideran que tiene más oficio, esto por haber estudiado, por tener voz ladina, por ser músico y por ser mestizo. Muchos indígenas, entre ellos varios principales, aprecian que el maestro ofrezca su servicio, al igual que lo hacen los músicos, en honor de la santa patrona.

En lo que se refiere al reclutamiento de los danzantes se consideran varios factores.

1) Habilidades: dicho con palabras de un danzante de Doce Pares:

En este pueblo que es chico nos conocemos todos a fondo: quién puede montar, quién no puede montar --se refiere a la danza de los Doce Pares que es su favorita--, quién puede bailar mejor, quién puede hablar mejor, y por lo tanto la gente que ha participado más en esa clase de danza opinan que hay que darle la cartilla a Fulano, Mengano o a éste y éste... El maestro que sabe de la danza dice: éste puede salir de Fierabrás porque sabe montar a caballo, éste de Oliveros, éste para Balán, Carlo Magno, hasta que se forme el grupo... En la danza hay tres mujeres [Floripes, primera Dama, segunda Dama] y se ve quién tiene más personalidad para ser la Floripes. Y también cuenta mucho la voz que tenga... Porque eso es lo importante de los Doce Pares: el canto de las mujeres. Porque las tres cantan. Son mujeres y por lo tanto deben de tener una voz ladina ¿verda'? Porque cuando hay una danza que casi sólo mestizos son los que la interpretan, se llena la iglesia ahí en el atrio. (Germán López).

2) Dinero: evidentemente los danzantes deben disponer de suficiente cantidad como para elaborar el vestuario (requisito muy importante para los papeles femeninos). Este punto será tratado con más detenimiento en el apartado relativo a indumentaria y parafernalia.

3) Hay requisitos que interesan específicamente a las mujeres.

Para ser Reina o Malinche --al igual que Floripes, primera Dama y segunda Dama, en los Doce Pares de Francia-- se toma en cuenta la belleza. Desde luego, a ninguna candidata se le puede negar el reclutamiento; ni siquiera se discute o se deja transparentar cualquier inconformidad. No obstante, todas saben que por algunos días van a estar en el centro de la atención, lo cual es una razón suficiente para que se imponga una autoselección de acuerdo a criterios no expresos.

4) Otro requisito de las candidatas es la castidad, elemento común a muchas danzas mexicanas.

No está de más precisar que todos los papeles femeninos son disputados por las muchachas del pueblo, con dos o tres años de anticipación. Por lo mismo, no dudo que el día de la representación es considerado por las candidatas como uno de los más importantes de su adolescencia. Con los varones no sucede lo mismo. Desde hace varios años, el número de voluntarios no logra cubrir la

cifra requerida. Cuando esto acontece, los principales y el maestro buscan a los candidatos faltantes, especialmente entre quienes han desempeñado algún papel en los años anteriores.

Más allá de los requisitos y las tendencias mencionadas, la edad, las condiciones sociales y la pertenencia étnica siempre han sido muy variadas. Me parece importante señalar que, al igual que en otras danzas mexicanas, en los últimos tiempos ha bajado la edad de los actores (la gran mayoría no pasa de los 18-20 años). Desde luego, hay que relacionar este dato con la disminución del número de voluntarios, lo cual se debe a su vez a la concomitancia de varios factores, esto es, la crisis económica, la crisis de ciertos valores tradicionales, la presencia de nuevos atractivos, etcétera. Por otra parte, la disminución de la edad y la elección de maestros que no siempre demuestran estar a la altura de su cometido, ha desembocado en una baja calidad de las actuaciones. Este fenómeno ha sido tan repentino y evidente que para poner remedio los principales han decidido sensibilizar e involucrar a gente más madura y responsable. He sido testigo de tal reacción en el grupo que conformó la danza de 1996: pude notar que a partir del tercero y cuarto ensayo la calidad mejoraba, comparando con lo que se había logrado en el mero día de la representación del año anterior; incluso el público había aumentado.

Por último, cabe señalar que, tanto en la asignación de la mayordomía como en el reclutamiento de los danzantes, la pertenencia a un determinado barrio no es un requisito tomado en cuenta por los principales.

"A parar el baile..."

Después del nombramiento del maestro de danza y del reclutamiento de los danzantes, se decide la fecha en que se va a "parar el baile", esto es, el día en que danzantes y músicos formalizan su compromiso oficial frente a la Virgen e, indirectamente, ante la comunidad. Ese día también se reparten las "cartillas" a los danzantes. La fecha en que se "para" el baile es variable, pero no tiene que ser ni demasiado cercana a aquélla en que se nombra al maestro --para darle tiempo de mecanografiar las 26 cartillas--, ni demasiado lejana --puesto que hay que darles tiempo a los danzantes de ensayar siete veces antes de la fiesta. Cuando me entrevisté con don Alberto Guerrero, el rezandero oficial, para preguntarle qué día era bueno para "parar el baile" me contestó:

...para parar el baile puede ser cualquier día. Pero cuando él va a prender las velas debe ser un "día de flor", para que aprendan la cartilla. También dice que para que no haya pleito o riña dentro del baile entonces él reza el "día frío" que es especial para enfriar la riña. (Traducción simultánea del amuzgo del maestro Francisco Vidal)

Promesas

A la santa patrona se le solicitan variedad de cosas, entre ellas, curación de alguna enfermedad, protección para la familia, protección en el trabajo, protección contra maldades de gente mal intencionada, apoyo en los estudios, etcétera. Cabe precisar que el "factor promesa" no es asumido con la misma importancia por todos los danzantes. A los danzantes que se han ofrecido para agradecer o pedir un favor a la Virgen se suman aquéllos que entran tras la insistencia de amigos o familiares, o bien quienes aceptan sustituir e interceder en favor de otras personas. Para todos los participantes (aunque de manera particular para las jóvenes) hay que considerar como motivación importante ciertos deseos de protagonismo. En estos casos, me parece que la promesa termina siendo un factor complementario, una razón "a posteriori": "primero entro, luego busco el por qué". Ex-profeso o por añadidura, los danzantes deben ofrecer su promesa a la Virgen el día que se para el baile. Bailando con vela y flores en la mano (la vela y las flores de la promesa), todas las razones se transforman en un supuesto sentimiento religioso y este último en un compromiso formal frente a la comunidad. En este acto no hay ningún ofrecimiento explícito de la promesa por parte de los danzantes. Hay, más bien, una persona que interpreta a todos: don Alberto Guerrero, la "cabeza indígena" en cuestiones religiosas. Con respecto a la relación entre rezos y danzas, le he preguntado a don Alberto qué santos invoca para contraer la promesa de los danzantes ante la Virgen. Conforme a la traducción del maestro Francisco Vidal, su respuesta fue la siguiente:

El invoca a San Pedro, como es el jefe de la iglesia y sabe de leyes, entonces invoca a San Pedro para que los danzantes se aprendan la cartilla del personaje que van a representar y a San Pascual Bailón, para que ellos se aprendan de memoria la cartilla, suelten la lengua para hablar y los brazos y los pies para bailar... Ahora, hay una danza, la danza de las Malinches, donde él nada más invoca a San Pascual Bailón porque ellos no tienen que aprender nada de memoria... Cuando hay ensayos, cada 8 ó 15 días él invoca a la Inmaculada Concepción, al Santísimo Sacramento, la Corona de Espinas, la Transfiguración y la Virgen de Juquila para que no haiga una persona de mala fe que quiere pelear durante el ensayo...

Una vez contraída la promesa, sólo se puede renunciar por causas mayores; de lo contrario uno se expone al posible castigo de la Virgen.

Ensayos

La representación de la danza requiere de un aprendizaje realizado en

determinados tiempos, bajo la dirección de un maestro de danza y con la participación de danzantes, músicos y personal de apoyo.

La dinámica de un ensayo de la Danza de la Conquista es la siguiente:

Después de aproximadamente una hora, cuando ambos bandos han tomado ya posición en sus respectivos campos, se suspenden las actividades para permitir a los participantes ir a desayunar a la casa del mayordomo o bien de quien se haya comprometido a pagar en su lugar los gastos. Al terminar, se retoman los ensayos por otras 5 ó 6 horas, hasta completar la mitad de la danza. Otra vez se interrumpen las actividades para comer y, después de ello, regresan los danzantes a ensayar por otras 6 horas aproximadamente, hasta terminar el baile. Después de cenar, se ensayan algunos sones (bailables) de agradecimiento en la casa de quien ha ofrecido los alimentos. Al terminar el último ensayo, los danzantes discuten cuándo saldrán oficialmente para participar en los traslados de las coronas. Normalmente la primera salida se programa para el 3 ó el 4 de diciembre; sin embargo, la fecha exacta depende de que esté preparado el vestuario de los danzantes, ya que, por respeto a las imágenes sagradas, se considera conveniente actuar con el traje puesto.

Los primeros ensayos se realizan frente a un reducido público, cuyo número va aumentando en cada prueba. Por ejemplo, en el último ensayo (el "ensayo general"), a las 18 hs., cuando la temperatura estaba agradable, asistieron alrededor de 100 personas, lo cual me parece notable. En estas ocasiones los danzantes no usan vestuario especial ni parafernalia; sólo llevan palos de madera que simulan ser espadas. El espacio donde se realizan los ensayos es el mismo que se utiliza para la *batalla* verdadera, es decir, el atrio de la iglesia. Si bien el lugar aún carece de todo arreglo escenográfico, los danzantes se desplazan por él y utilizan el *locus choristicus* como si todo estuviera listo.

Ensayar, enseñar, aprender: la relación maestro - danzantes

En un contexto de tradición dancística popular, participativa por naturaleza, ensayar no es sino formalizar un aprendizaje que potencialmente comienza en la niñez, a veces en los brazos de la esposa de un danzante. Todos los años se realizan, desde principios de septiembre hasta fines de noviembre, siete ensayos completos, cuya duración es, al igual que la representación dancística propiamente dicha, de aproximadamente trece o catorce horas. La diferencia con ella es que los ensayos se efectúan de día: de las ocho de la mañana hasta las nueve o diez de la noche. Independientemente del interés que despierta, el conjunto de sensaciones visuales o auditivas (de tipo dancístico) que se irradia en el pueblo me parece cualitativa y cuantitativamente importante. Con periodicidad quincenal se difunde desde el atrio de la iglesia hacia la plaza y

demás lugares una alternancia de melodías, de choques de machetes (o bien de los palos que los sustituyen) y de declamaciones típicas de esta temporada. Tal como lo dijo el maestro Lalo, las personas que conocen la danza pueden reconocer, a distancia, ciertas partes de la trama. Un determinado sonido asociado con tal hora del día puede decodificarse en "primera embajada de los mexicanos", otro en "el bautizo de Marina" o bien "el rescate del cuerpo de Cuauhtémoc", "los vivos finales", etcétera.

Para la mayoría de los habitantes los ensayos parecen realizarse en la completa indiferencia. Muchas veces he visto gente entrar y salir de la iglesia, cruzar el atrio donde actúan los danzantes o caminar por las calles que lo delimitan, sin echar siquiera una miradita a lo que está pasando. Inclusive entre los supuestos espectadores --los que se ubican en el atrio-- se percibe, más que un interés por el contenido dancístico, una curiosidad por las personas, su habilidad para aprender, declamar, ejecutar los pasos, etcétera. Este aparente desinterés sólo refleja, en realidad, una gran familiaridad con el hecho dancístico y la familiaridad, se sabe, crece en detrimento de la curiosidad. Además, permítaseme recordar una obviedad: los procesos de asimilación profunda, bien saben los lingüistas, no implican un estado de actividad de la conciencia sino todo lo contrario. Es un lento proceso de sedimentación lo que permite la fijación de los elementos en la "memoria dancística" del pueblo. Este proceso de familiarización y aprendizaje inconciente antecede y subyace a la práctica y la experiencia dancística directa y por lo mismo la favorece. Dicho con otras palabras: a los danzantes les toca concientizar lo que el pueblo ya sabe. La rítmica sucesión de ensayos y representaciones en decenas de poblados cercanos a lo largo de más de 8 décadas ha dejado, evidentemente, una huella muy profunda en toda la región. Así, con el esfuerzo realizado en sólo 7 ensayos, 26 elementos altamente heterogéneos y desprovistos de toda profesionalidad, logran, bajo la dirección de un maestro de danza, coordinarse coreográfica, musical y teatralmente, por más de 14 horas.

Desde que el maestro entrega las cartillas a los danzantes, uno tiene aproximadamente dos meses para aprender su parte. Normalmente, a las personas más habilidosas se les reparten las cartillas más largas, lo cual compensa el esfuerzo. La persona que en 1994 actuó como Cortés me comentó que desde que recibió su cartilla empleó aproximadamente un mes para aprender las 68 relaciones correspondientes a este personaje. Otros papeles considerados difíciles son los de Moctezuma (64 relaciones), Alvarado (57 relaciones), Mandil (38 relaciones), Cuauhtémoc (36 relaciones) y Noble Guerrero (30 relaciones). Respecto a este último personaje, lo que hace difícil su papel --según comentan algunas personas-- no es tanto el número de relaciones (menor que el de otros personajes) sino la extensión de las mismas (una sola relación puede durar aproximadamente 5 minutos) y, sobre todo, la entonación "dialogada" con la que éstas se declaman. Según algunos danzantes este factor

de arritmicidad declamatoria es lo que complica su memorización: "...cuando se habla en tono de guerra es más fácil de recordar".

El propósito de los ensayos no se limita a la memorización de las relaciones (tarea que la gente puede y debe ensayar sobre todo en su casa) o a la afinación del tono y de la rítmica declamatorios. Lo difícil en una danza como ésta, donde cada personaje se caracteriza por desempeñar un papel distinto de los demás, es el montaje de las "entradas" y la coordinación de papeles desiguales. Sólo la participación constante de todos los danzantes, incluso aquéllos que aprenden su actuación antes que otros, permite alcanzar esta coordinación colectiva. La adquisición de soltura rítmico-cinética (sobre todo para los indígenas, quienes debido a los trabajos del campo se muestran más rígidos a nivel articulatorio y muscular), el desarrollo de un mínimo sentido musical, la familiarización con los espacios, constituyen otros tantos retos que los danzantes deben superar.

Acordémonos que en la tradición dancística popular lo que compensa, en términos de aprendizaje, la falta de profesionalidad es el ejemplo constante de actores experimentados, esto es, de personas que han actuado con anterioridad. En 1992, la mayoría de los danzantes fueron seleccionados por primera vez; 5-6 personas por segunda vez, otro por tercera y uno, Moctezuma, por sexta vez. En 1993, 94 y 95, la mayoría también eran novatos. En 1996, 16 de 26 participantes habían salido previamente por lo menos una vez. Por lo que pude observar, los primeros tres años el resultado fue satisfactorio, sobre todo en 1994, por la participación de buenos elementos; no fué así en 1995, también debido a la inexperiencia y a los demás compromisos del joven maestro de danza. En estos cuatro casos fueron necesarios los 7 ensayos para alcanzar un resultado más o menos satisfactorio. En cambio, en 1996 el resultado ya era halagador después de cuatro de los cinco ensayos realizados. Creo que esto se debió, justamente, a la participación de mucha gente experimentada, factor importante para la rápida homogeneización del grupo.

La entrevista que sigue, realizada al maestro Gildardo Díaz y a un danzante experimentado, se refiere a las técnicas de enseñanza y los problemas de aprendizaje dancístico:

- ¿Bueno, don Lalo, cómo está la cosa del primer ensayo?
- *Aquí la danza es muy conocida, verda'. Está el músico que tiene que comenzar con piezas y el danzante uno lo tiene que guiar.*
- ¿Uno a uno les tiene que explicar cómo bailar, cómo mover los pies...?
- *¡No!. Aquí ya muchos ya más o menos lo saben. Aunque sea nada más con el hecho de estar viendo. Si en el primer ensayo no pudo bailar, ya en la segunda el mismo se corrigió, porque uno pa' atender a un sólo tiempo a 26 personas, no, pos no... No, verda'. Me encargaría yo de dos, de tomar un par. Entonces en eso uno busca a una persona que ya sabe, con otro que no sabe. Ese mismo*

lo guía. Es una ayuda pal maestro, verda'. Uno va guiando a otro. Y mira que no es para aquí... Y ya una vez que ellos ya saben entonces sí cada quien agarra su lugar. Pero el que sabe tantito se lleva otro que no sabe, para que se facilite más.

- ¿Usted mete como punteros a gentes que saben para que los otros sigan sus ejemplos o cómo?... Quiero decir, cuando se escogen los personajes que serán los futuros punteros ¿tiene usted presente el hecho que puedan funcionar como ejemplo para los demás?...
- No. Cuando se escoge es más por lo de la cartilla, que si uno es capaz de desempeñarla o no. Yo te doy esta cartilla porque yo sé que tu sí la vas a hacer [sabes declamar]. Pero hay unos que, aunque tengan cuerpo [saben danzar] no saben leer o tienen mala cabeza ("cabeza" es igual a memoria, que es igual a inteligencia, según ellos), no se aprenden las relaciones verda'. Entonces en eso cuenta mucho que sepas escoger a la persona.
- Pero en lo que se refiere a la coreografía hay papeles que son propios solamente de un danzante, que se los pueden aprender por su propia voluntad y con la enseñanza de usted, ya que a los demás no les toca. En este caso, a fuerza usted tiene que enseñarle por separado ¿o cómo está la cosa?
- Sí, como en el caso de la Malinche pues, que tiene sus sonos exclusivos nada más para ella y eso se lo voy a enseñar nada más a ella....
- ¿Y la gente aprende rápido a moverse?
- Sí, luego...
- Está más canijo aprender las relaciones, ¿verdad?
- Sí. ...El maestro también corrige al bailante cuando pronuncia mal una palabra que está bien escrita... Hay personas que aún sepan leer se equivocan porque no han visto ningún libro, nada. El maestro tiene que corregir eso. En cuanto a la entrada, en cuanto al paso de son, el maestro debe de corregir. Y ahí ando yo... Así como estoy ahorita de gordo, me canso pero siempre le digo que así y así y así... Los corrijo.

En este punto interviene otro informante, Leoncio Ramos, director de la escuela bilingüe, quien, según cuenta, ya ha bailado --entre la Danza de Conquista y los Doce Pares-- más de diez veces.

- Leoncio Ramos (LR): Lo más difícil --dice-- es la relación y la ubicación que vaya a tener cada danzante, porque muchas veces la música da la voz de alarma, pero ¿qué tal si yo soy el encabezado y no me sé la entrada? Por eso muchas veces cuenta la ubicación que le dé el maestro al danzante. Aprenderse la ubicación primeramente y juntamente con la relación para que no tenga que preguntar dónde me toca a mí... Porque el 7 de diciembre en la noche el danzante va a participar solo. El maestro ya no participa. Si ya se aprendieron sus relaciones todo sale bien...
- Gildardo Díaz (GD): Eso se lo aprenden ya de memoria. La Conquista se compone de muchas partes, verda', pero no en todas las partes va a entrar

usted como bailante; usted nomás va poniendo cuidado a lo que están haciendo y detrás de quién entra. Y aparte de eso debe de saber usted qué relación. Aquí es vergonzoso que el maestro durante la batalla ande atrás del bailante para sugerirle la entrada. El tiene que sabérsela solo.

En otra ocasión me dijo que la gente de antes, que no sabía leer, aprendía su relación por medio de otras personas alfabetizadas. Según él, las relaciones se memorizaban más porque, contrariamente a lo que hacen ahora, los danzantes no podían llevarse su cartilla el día de la batalla. Entonces, decían lo que les salía ese mismo día.

- LR: *En Xochistlahuaca el maestro sigue la danza para corregir a los danzantes... Cuando yo participé allá, el maestro venía y me decía [sugería], porque así hacen allá. Pero yo estaba acostumbrado que aquí tenía que saber. Aquí por lo regular no hace falta eso.*
- GD: *Los mismos principales le dicen a uno: por eso el maestro ya te enseñó. Y yo tengo la costumbre que ya nomás le digo tres veces; tres ensayos consecutivos le corrijo a uno. Ya después de los tres ensayos yo le digo: búsquenle como pueden. Y si no lo hago en esa forma no agarran su carril. Si siempre voy a estar pegado-pegado ellos piensan: este maestro, como quiera me dice. Pero así ellos a fuerza tienen que agarrar su entrada. Que a veces de plano se les olvida, pero sí van a preguntarle a uno.*

El "factor promesa" y el "factor espectacular" (continuación de la entrevista)

- *Alguna vez ha pasado que un danzante se dé cuenta que no "la hace" y se retire?*
- GD: *Yo no lo hago (no lo sustituyo); no me gusta quitar un bailante. Siento que es mal eso porque muchos lo hacen por promesa. Otros aceptan por insistencia, que mira yo te ayudo, pero aquél una vez haciendo su promesa allí en la iglesia, se compromete ante la Virgen que él va a cumplir y usted como maestro va y lo retira. Se ve mal. A mí hasta los mismos principales me dicen: sáquelo, aquí hay otro. Sáquenlo ustedes, sáquenlo y pongan el otro elemento que quieran poner. Yo no lo hago. Esto sí ha pasado. A veces se salen ellos solos.*

En 1996 los principales, de acuerdo con el maestro del momento, sustituyeron a dos elementos del grupo de los españoles: Ordaz y el cura Olmedo. Al parecer, uno de ellos fue sustituido porque "no la hacía"; el otro tuvo que renunciar por compromisos de otra naturaleza. Me ha tocado ver gente que casi busca ser sustituida. En cambio, para otros es una cuestión de honor y de "promesa" (como acaba de decir don Lalo). Por ejemplo, Leoncio Ramos cuenta que:

Estaba desempeñando la cartilla de Mandil, tenía 12 ó 13 años y estaba yo con fiebre y aún así me fui a hacer la batalla y daba la relación y luego me acostaba. Llegó el maestro [en aquella ocasión el maestro no era Gildardo Díaz] y me dijo que me retirara que él podía hacer esa cartilla. Yo le dije que yo no me iba, que era una promesa que yo le había hecho a la Virgen, que no era promesa con él o con el pueblo. Y yo amanecí allí haciendo esta danza. Me aguanté y pasando la batalla me retiré a la casa ya que me sentía muy malo. En una ocasión me tocó que me quitaron de la danza porque no pude aprender una relación y pusieron a otro en mi lugar y yo entregué mi cartilla. Pero después que entregué mi cartilla me enfermé. Yo no podía caminar muy bien, que no encontraba medicinas con el médico. Hasta que volví a hacer mi promesa con la Virgen, una vez que me compuse. Al hacer esta promesa me compuse sin ningún tratamiento (...). Anteriormente platicaban que cuando se danzaba, aquél que no danzaba y abandonaba la danza para irse a otra diversión podía enfermarse y en el mismo momento llegaba a morir y eso fue lo que a mí me pasó. Posiblemente eso fue lo que a mí me afectó. Y sí suceden esos casos...

La postura del maestro Lalo de no quitar a los danzantes es coherente con esta perspectiva. Quienes optan por hacer cambios piensan que a la Virgen hay que ofrecerle la mejor danza y los mejores esfuerzos; otros creen que lucir una danza bonita es importante para que todo el pueblo se luzca con ella y para que los jóvenes aprendan a superarse. Estas posturas no son irreconciliables: adoptando un punto de vista intermedio, hasta personas poco dotadas pueden, con el debido esfuerzo, jugar un papel digno. Depurados de matices y mediaciones, el problema puede polarizarse en los siguientes términos: para unos lo que no se puede desvirtuar es el "factor promesa"; para otros, es el "factor espectacular". Planteado así, el problema muestra la existencia de dos mentalidades distintas, que desde luego trascienden el mero aspecto ensayístico, cuyas implicaciones se reflejan, pese a las mediaciones, al momento de pensar y montar la danza. Al respecto me parece interesante citar la opinión de Germán López (danzante y maestro ocasional de la danza de Doce Pares), significativo ejemplo de esta segunda postura. De los danzantes, dice:

... Le dan un mes para comenzar el primer ensayo, dándole tiempo para que estudien, que se preparen algo. Si tienen 20 relaciones es para que aprendan 6 o 7. Quien tiene interés y tiempo luego se las aprende, según si son cartillas chicas o grandes. Por ejemplo, las cartillas de Fierabrás, Almirante, Carlo Magno, Oliveros, que son las cuatro cartillas grandísimas, y más la de Olivero que son 114 relaciones.

Respecto a cómo actuar, añade:

Hay que hablar fuerte y recio, que es lo importante, verda'. Y con

sentimiento... Cuando yo hice los primeros ensayos, yo les enseñé y le dije que cuando llevan preso a Oliveros, cuando se despide de todos sus compañeros, que le diera sentimiento a la relación porque ése es el chiste ¿no?... Que se sienta que lo llevan preso, algo así como que quiere llorar... O sea que la relación, la palabra te va a decir el ademán, le va a dar el sentimiento de acuerdo a la situación, a lo que estés viviendo en ese momento. Si vas a guerrear, hay que ser enojado, y tas-tas-tas, como que lo quieren linchar. Cuando nosotros bailamos [en 1990] que éramos gente grande, nos damos con gana. Uh... estaba buena la pelea. Mira, aquí me pegó el Mahoma, o sea al otro día, cuando ya llega el triunfo, cuando ya teníamos el triunfo en la mano como se dice, que ya estábamos en la torre con Floripes, cuando va a ser el vencimiento de Balán, llega Mahoma, el que sabe pues, echando guerra contra todos ahí, y ahí se le resbala el paso y me voló la uña, pero como era cosa de guerrear no había porque enojarse verda'.

Sobre el "sentimiento", precisa:

Cuando salimos nosotros yo llevaba la relación más o menos bien, no... Me tenían los Turcos bien amarrados, vendado de aquí de los ojos y atado de las manos y me despido de todos los compañeros y cuando tocó a Carlo Magno a despedirse, hasta lloró. Ya cuando llegó a decir su relación se veían las lágrimas con la Marcha Fúnebre y salió a encontrarlo Guarín y Naimez...

Con respecto a las mujeres, aclara: Hay tres mujeres --Floripes, primera Dama, segunda Dama-- y se ve quién tiene más personalidad para ser la Floripes.

"¿Cuenta la belleza?", pregunto.

"Sí, tiene que ser guapachona, más o menos... y también cuenta mucho la voz que tenga... El canto... Porque eso es lo importante de la danza --de los Doce Pares--... El canto de las mujeres... Porque las tres cantan. Nomás que entre éstas había una mujercita cotorrona que le decíamos: dale este tono y no le salía bien... Son mujeres y por lo tanto deben de tener una voz ladina ¿verda'?

6. DANZA Y CLIMAX LITURGICO

Regresamos ahora a la fecha en que dejamos a las demás actividades festivas (preparatorias y cultuales) para seguir de cerca el clímax litúrgico, enfocándonos particularmente en las actividades del grupo que más nos concierne.

3 de diciembre: salida de los danzantes (crónica)

"Y la tambora llega... Ella sabe que a las tres de la mañana empiezan. Tres llamadas y en cada llamada un cohete para que despierte el bailante" (Gildardo Díaz).

En el corazón de la noche, el tamborero comienza a percutir su instrumento con inusitada delicadeza. Me pregunto cómo es posible que logre despertar a músicos y danzantes, ya que algunos de ellos viven del otro lado del pueblo. Posiblemente los reales destinatarios de su tamboreo no sean los danzantes, sino algún familiar que se encargará de despertarlos. Aproximadamente una hora después comienzan a llegar los primeros danzantes y después de dos horas la mayoría de ellos está efectivamente reunida frente a la iglesia. En estas primeras apariciones no todos alcanzan a tener su traje listo; algunos esperan hasta el día siguiente para salir.

La actuación comienza frente a la entrada de la iglesia con uno de los siete "sones bailables" que componen el repertorio de los bailes de enramada; así se les llama a las piezas que se ejecutan en el atrio, en las casas donde se hacen las velaciones y bajo la enramada del mayordomo. Generalmente son los músicos quienes escogen qué pieza tocar. Al terminar este primer baile, los danzantes se trasladan a la casa de don Alberto Guerrero, el más viejo, el más importante y el más querido entre los rezanderos locales. El motivo de la visita es recibir su bendición. Si en la fiesta participa otro grupo de danzantes --concretamente, la danza de las Malinches, la danza de los Diablitos o alguna otra danza invitada--, éstos también se presentan con él, con idéntico propósito. Al llegar a su casa, ambos grupos bailan una pieza: un "son bailable" que tiene valor de presentación. Inmediatamente después, los anfitriones brindan alimentos a los presentes para calentar el estómago y ablandar el alma. Don Alberto tiene un poco de prisa; sabe que los danzantes deben visitar muchas casas. Algunos aún tienen la taza llena cuando comienza a impartir la bendición. Comienza su oración en castellano: *"Santo, santo, señor en el cielo y en la tierra, gloria al Padre, gloria al Hijo, gloria al Espíritu Santo..."*; las demás palabras las dice en amuzgo, o bien en una mezcla casi incomprensible de los dos idiomas. A lo largo de la bendición dibuja, con las velas, una cruz sobre la cabeza de cada participante, comenzando por los danzantes. Al terminar, estallan dos o tres cohetes para anunciar el traslado a la iglesia. Han transcurrido

aproximadamente cuarenta y cinco minutos desde que llegamos aquí.

Los danzantes se ubican frente a don Alberto, quien a su vez está rodeado por los demás principales. Los músicos comienzan a tocar el mismo son que suelen ejecutar cuando se efectúa el traslado de coronas, flores y velas. A esta pieza le dicen "son de reverencia" por el acto de veneración que los danzantes ejecutan ante las imágenes durante el traslado. De hecho, antes de comenzar cualquier desplazamiento, los danzantes comienzan sus evoluciones con una primera serie de reverencias, esto es, un saludo con leves inclinaciones de cabeza y del tronco. En este caso, las reverencias son dirigidas a don Alberto, quien lleva la vela del rezo. Otras velas son llevadas por otros principales. En el angosto y accidentado tramo que va del patio de su casa a la calle, los danzantes realizan otra serie de reverencias. Una vez en la calle, cada fila ejecuta un giro hacia su derecha y hacia atrás (prácticamente una inversión de dirección) para dirigirse rumbo la iglesia. Después de recorrer cincuenta metros, los danzantes ejecutan otra inversión de dirección, dirigiéndose nuevamente hacia quienes portan las velas, a cuyo frente realizan otras reverencias. Todos los desplazamientos son realizados "a paso de camino". Las espadas están en posición de descanso, apoyadas en los hombros o con la punta hacia abajo, salvo cuando se realizan inversiones de dirección. Allí, las filas llegan a cruzarse y los danzantes intercambian leves toques de machetes con los integrantes del bando opuesto.

Los grupos que integran la procesión están dispuestos en este orden:

- 1) encabeza la danza de la Conquista con sus respectivos músicos;
- 2) siguen danzantes y músicos de la danza de las Malinches;
- 3) detrás vienen los portadores de velas;
- 4) al final, los demás acompañantes.

Todos los grupos están formados en dos filas. Puesto que hay calles que carecen de alumbrado público, algunos indígenas llevan ocotes para iluminar el camino.

La procesión llega al atrio de la iglesia por la entrada secundaria. Se realiza una vuelta al templo en sentido antihorario, tal como se suele hacer los días 6 y 7, cuando se realiza la "metida de flores o de velas" (cirios). A lo largo del recorrido, los danzantes usan una combinación de "paso de camino", "paso retrocedido", inversiones de dirección y reverencias hacia los principales. La entrada de los procesionantes al patio es saludada por un estallido de cohetes. El cortejo llega, ahora, frente a la entrada de la iglesia: la danza de la Conquista y la danza de las Malinches se forman sobre dos vallas para dejar entrar a los principales, quienes, una vez adentro, entregan sus velas al tesorero de la iglesia. Son las 5 de la mañana. Afuera está muy oscuro todavía. Algunos de los principales indígenas permanecen en la iglesia para rezar en intimidad. Los

danzantes comienzan, en cambio, la tarea que los ocupará hasta la noche de la *batalla*: trasladar las coronas desde el templo hacia las casas de los fieles que las solicitan y viceversa. Al anochecer las entregan, en la madrugada las recogen. Es bastante tarde y hay que efectuar varios traslados. Los dos grupos deciden repartirse la tarea. Los danzantes de la Conquista se dirigen, informal y silenciosamente, a la casa del mayordomo principal. La danza de las Malinches toma otro rumbo, hacia otra casa. Normalmente, la participación de los danzantes para llevar o recoger un icono de la casa de un fiel requiere una invitación previa, pero también depende de las circunstancias. A veces el anfitrión puede invitar, además de a danzantes y músicos, a los cantores, e incluso puede contratar el servicio de alguna otra banda musical. A todos ellos hay que darles alimentos. Aparte, asisten las personas que han ayudado a preparar la velación y aquéllas que ocasionalmente acompañan a los danzantes. Así pues, no debe causar sorpresa que el número de invitados puede llegar fácilmente a las sesenta o setenta personas. "*Es gusto de uno*", dicen, y --claro está-- de su disponibilidad y posibilidad de enfrentar el gasto.

Llegan los danzantes a la casa del mayordomo. Los anfitriones aún están terminando de rezar y nadie parece estar preocupado por el atraso. Mientras los primeros bailan dos piezas, los de la casa preparan y sirven el desayuno con la prontitud de un "fast food" de otras latitudes. A lo lejos se escucha el primer repique de campanas. Nuevamente los músicos recogen sus instrumentos y los danzantes su parafernalia. Se bailan otras dos piezas, esta vez de agradecimiento. La dueña de la casa da órdenes para alistarse a hijos, nietos y otros familiares. Con el "son de reverencia" el icono es trasladado hacia la iglesia. En esta ocasión no es un niño quien porta la estatuilla de la Virgen sino la misma esposa del mayordomo.

Cerca de la plaza la procesión se junta casualmente con otra (aquella donde participa la danza de las Malinches). Sobre una charola plateada una niña porta una de las coronitas de la Virgen. La llegada de ambos grupos a la iglesia es enfatizada con una vuelta alrededor del templo, alternando tramos con "paso retrocedido", "paso de camino", inversiones de dirección y entrechoques de machetes. Frente a la entrada de la iglesia los dos grupos se forman en dos vallas: los danzantes de la Conquista se estacionan cerca del portón y los danzantes de la Malinche, hacia la cruz del atrio. Cohetes y campanas saludan la entrada de los feligreses al templo. Hay prisa para ir a recoger las demás coronas, por lo que los danzantes no esperan que el mayordomo entregue el icono en manos del tesorero. Además, parecen estar muy conscientes de que su tarea termina cuando el icono atraviesa el umbral; lo que pasa adentro ya no les preocupa. En lo sucesivo, ambas danzas van a recoger otra corona; esta vez deciden hacerlo conjuntamente.

Las casas visitadas son cuatro. El traslado de la tercera corona se hace cuando ya

está amaneciendo; la cuarta llega a la iglesia antes de que comience la misa y la quinta cuando ésta ya ha terminado. Son las ocho y media de la mañana, horario absolutamente insólito para terminar con este tipo de tareas ceremoniales (normalmente se termina entre seis y siete de la mañana). Antes de retirarse, los danzantes visitan una vez más al mayordomo para bailar unos sones de entretenimiento. Por su parte, la danza de las Malinches decide quedarse a bailar un rato más a un costado de la iglesia. Aproximadamente a las nueve y media de la mañana, todos los danzantes han regresado a sus casas. Su labor vespertina recommienza entre las cinco y las seis. Tanto en la tarde como en la madrugada los danzantes acostumbra comenzar (si es que no están atrasados) con un son bailable a un costado de la iglesia. La tarea es trasladar cuatro coronas a distintas casas del pueblo. En uno de estos traslados participa mucha gente. Noto la presencia de muchos principales indígenas y esto se debe a dos razones. Por una parte, la casa donde se va realizar la velación es de uno de ellos; por otra, este mismo principal ha decidido regalar velas y flores a la iglesia. Cuando se quiere magnificar un regalo considerado importante para el donador, se acostumbra invitar a gente importante, hay música y danzas; se hace, pues, lo posible para que la gente lo perciba.

En los días 4, 5 y 6 se velaron una, seis y cinco coronas, respectivamente. Cada noche, la estatuilla de la Virgen fue llevada a alguna casa para ser velada ella también. Los traslados se realizaron adoptando el siguiente esquema ritual:

1) Traslado de los iconos desde la iglesia hasta la casa

- a) Traslado de la familia solicitante a la iglesia
- b) Entrega del icono
- d) Traslado del icono a la casa de la familia solicitante
- e) Llegada del icono a la casa de la familia solicitante
- f) Bailes de llegada de los danzantes
- g) Repartición de la comida ritual
- h) Bailes de agradecimiento de los danzantes

2) Velación

3) Traslado de los iconos desde la casa hasta la iglesia

- a) Llegada de los danzantes
- b) Bailes de llegada de los danzantes
- c) Repartición de la comida ritual
- d) Bailes de agradecimiento de los danzantes
- e) Levantamiento del icono y salida a la calle
- f) Traslado del icono desde la casa hasta la iglesia
- g) Llegada a la iglesia
- h) Devolución del icono

Todas las veces que se realizan "metidas de velas" y/o "metidas de flores" --por ejemplo, los días 6 y 7 en la tarde y los días 7 y 8 en la mañana--, este esquema sufre una pequeña modificación; ésta se da en el momento en que los danzantes llegan al atrio de la iglesia. En estas ocasiones el grupo procesional no entra directamente a la iglesia sino que realiza primero una vuelta alrededor del templo en sentido antihorario. En este trayecto los danzantes ejecutan "reverencias", desplazamientos con "paso de camino", "inversiones de dirección" y leves "toques de machete".

4 de diciembre (crónica)

A partir de las 5 de la mañana se recogen las cuatro coronas que se dejaron en la noche anterior para ser veladas. En la tarde, la tarea es aún más pesada ya que son seis los traslados efectuados. Además, al acercarse la fecha de la fiesta aumenta la gente que deja flores y velas en la iglesia. Se trata de regalos cuya entrega se realiza con la misma formalidad de un traslado de corona; por eso, allí concurren los danzantes acompañando a las coronas, las flores y las velas.

5 de diciembre (crónica)

Cansados por la dura tarea de la noche anterior, los danzantes y los músicos se presentan con gran atraso. Alguien se queja de que estuvo buscando la tambora por un par de horas porque un músico borracho la había dejado quién sabe dónde. La situación es preocupante: hay muchas coronas para recoger y son ya las cuatro y media, son muy pocos los danzantes que han llegado y menos aún los músicos. Por las caras de estos últimos deduzco que la noche anterior estuvieron tocando y tomando en algún lugar. A las cinco y media logran reunirse once danzantes y apenas dos músicos. Alguien toma la iniciativa y decide que ya no se puede esperar más. Así, el ajustado grupito se dirige de manera muy informal a la primera casa. Llegamos. Los anfitriones ya están formados en la calle acompañados por la danza de las Malinches. Se nota que han desistido de esperarlos; no obstante, nadie se queja (en su lugar, un italiano habría armado un escándalo). A las seis y media faltan recoger aún cuatro coronas. La última será devuelta a las nueve y media de la mañana (horario absolutamente insólito). A esa hora están presentes veinticinco danzantes y siete músicos (tres trompetas, un sax, un trombón, la tarola y la tambora). Sin que se lo pregunte, uno de ellos comenta, no sé si para justificar el atraso o para subrayar su presencia: *"Acarrear coronas es mucha huerta pero de una u otra manera uno tiene que cumplir"*.

6 de diciembre: "Alba" y entrega de flores y velas del mayordomo principal (crónica)

Es antevíspera y los danzantes tienen la obligación de salir "completitos y bien vestidos". En realidad, los que tienen un solo traje, esto es, la mayoría, pospone el estreno hasta el día siguiente. Lo novedoso de hoy es la declamación de los "vivas", una suerte de loa a los símbolos religiosos, a los símbolos patrios y a todas las personas que han hecho posible la realización de la fiesta patronal.

Un repique de campanas más prolongado anuncia, a las 3 de la mañana, que las actividades ya van a comenzar; sigue una descarga de cohetes y camarazos. Se toca --sin danzar-- una primera pieza, un pasodoble. Estallan otros cohetes y se tocan --otra vez sin danzar-- otras dos piezas: un bolero y otro pasodoble. Las piezas son escogidas a criterio de los músicos dentro del repertorio de "piezas" para ser escuchadas y no bailadas. Luego, danzantes y músicos realizan un recorrido callejero por las cuatro esquinas del pueblo¹⁷ con "paso y son de camino". Son acompañados por unos "antorcheros" que les alumbran el camino. En la primera esquina el grupo se detiene para declamar el primer viva. El que se encarga de declamar cada una de las frases es Alvarado; los demás sólo corean ¡viva!:

¡Que viva la Virgen María!

¡viva!

*¡que viva el lienzo mexicano!*¹⁸

¡viva!

¡que viva pidiendo perdón por la tierra que se han notado!

¡viva!

¡que viva la Santísima Inmaculada Concepción!

¡viva!

¡que viva el Santísimo Sacramento del altar!

¡viva!

¡que viva pidiendo su bendición, que ya cumplimos su función!

¡viva!

¡que viva en estos momentos que esta fiesta se ha podido celebrar!

¡viva!

¡que vivan los mayordomos!

¡viva!

¡que viva el sacerdote de esta parroquia!

¡viva!

¡que viva el pueblo de Tlacoachistlahuaca!

¹⁷ Se trata de 4 esquinas simbólicas, ya que el pueblo es actualmente mucho más grande de lo que estas marcas señalan.

¹⁸ El lienzo mexicano es la bandera nacional mexicana.

¡viva!
¡que vivan los bailantes!
¡viva!
¡que viva el maestro!
¡viva!
¡que vivan los principales!
¡viva!
¡que vivan los músicos!
¡viva!

En cada esquina truenan los cohetes al principio y a final de cada serie de declamaciones. Sigue una "diana" y, luego, otro traslado con "son y paso de camino", esta vez a la segunda esquina. Todos los traslados, paradas y el conjunto declamatorio se ejecutan con el mismo esquema. De esta manera los danzantes regresan al atrio de la iglesia. En la parte final del trayecto pasan por las calles cubiertas por las lonas de los comerciantes ambulantes y por el zócalo sugestivamente desierto. La última declamación se realiza frente a la entrada del templo. Al terminar, se baila un son bailable seguido por otra descarga de cohetes y por las infaltables mañanitas a la Virgen. Noto, por primera vez, que salen con el grupo de los músicos dos nuevos instrumentos: un "bombardino" (así le dicen ellos) y un "trombón de émbulo".

Al mediodía hay un repique de campanas que los músicos acompañan con tres piezas musicales dedicadas a la Virgen. Esto se realiza solamente los días 6 y 7.

Hay que esperar hasta las 18 horas para que se realice la primera "metida de velas". En los días anteriores han habido otras "metidas de velas y de flores"; no obstante, las de hoy y mañana están a cargo del mayordomo principal y son las más importantes. Dicho en otras palabras: son las que no pueden faltar. Quien tampoco falta en estos actos culturales es don Alberto Guerrero. A él le toca rezar frente al altar doméstico y bendecir, con un par de cirios en la mano, a cada uno de los presentes. Después de la bendición, 12 cirios y muchas flores son repartidos entre los familiares y amigos del mayordomo. El cortejo procesional sale por las calles repletas de gente y de ambulantes, quienes, por un momento al menos, suspenden sus incesantes actividades. Suele suceder que en este día el sacerdote reciba directamente a los participantes a la procesión en la entrada de la iglesia. Por su parte, los danzantes se forman en cuatro filas paralelas frente a la entrada: dos filas en cada lado. Cada uno de los presentes es bendecido por el padre. Una vez que entraron los feligreses, los danzantes bailan algunas piezas en el atrio. Poco después van hasta la casa del cohetero, para recoger "los juegos de pólvora": un "castillo" y otras figuras pirotécnicas (un torito, un venado y dos monos cuates) y llevarlas hasta el atrio.

Mientras en el atrio se arma el castillo, dentro de la iglesia se celebra una misa y

afuera se realiza el traslado de coronas y de la estatuilla a la casa del mayordomo principal. Se trata de una procesión grande, de aproximadamente setenta u ochenta personas. Ya ha bajado la noche y la gran cantidad de velitas que los fieles llevan hace que el cortejo luzca sugestivo.

9 y 30: al son del bolero "Por qué eres así" se consuma la quema del castillo. Después de 15 minutos de chiflidos y estallidos repentinos triunfa sobre el esqueleto humeante la leyenda tricolor "Vos Virgen de la Concepción". Sigue la quema de toritos. Al ritmo incitante de un paso doble, decenas de infantes ponen a prueba su valentía contra el torito artificial.

7 de diciembre: crónica de la víspera

Ayer llegaron los músicos de la vecina comunidad de Huehuetónoc. Son justamente ellos quienes tocan las primeras piezas de la madrugada. Poco a poco, llegan también los grupos locales, músicos y danzantes. Al igual que ayer, tocan unas piezas frente al templo para ir luego a declamar los vivos en las cuatro esquinas del pueblo. Las actividades de la antevíspera y de la víspera respetan el mismo esquema con una variación al final:

ANTEVISPERA

"vivas"
traslado de iconos
metida de flores
sonatas de mediodía
"metida de velas"
misa
quema de pólvora
traslado de iconos
velación

VISPERA

"vivas"
traslado de iconos
metida de flores
sonatas de mediodía
"metida de velas"
misa mayor
quema de pólvora
batalla

De las actividades matutinas, la más importante es la "metida de flores". Con gran satisfacción del mayordomo principal, en ella participan cuatro grupos de músicos --los que tocan con la danza de la Conquista; con la danza de las Malinches; la banda de Huehuetónoc y otra banda de músicos semi-profesionales-- lo cual no es nada común. Como actividad imprevista, a los danzantes y a los músicos les toca una última tarea: acompañar el traslado de un órgano electrónico que unos paisanos emigrados "al otro lado" quisieron regalar a la iglesia.

Segunda "metida de velas" y Misa Mayor

De todos los traslados, el que se refiere a la segunda "metida de velas" es el más concurrido. Por primera vez la familia del mayordomo sale completa; los acompañan una gran cantidad de amigos, vecinos, principales, danzantes, músicos, cantores. A partir de ahora y hasta mañana al mediodía ya no habrá descanso para los habitantes de Tlacoachistlahuaca. La iglesia resulta demasiado chica para hospedar a todos los fieles. Desde hace años se arregla un altar en el atrio. No es raro que la misa sea celebrada por el mismo obispo. Me dicen que en algunas ocasiones los danzantes lo han ido a recibir en la entrada del pueblo. En la celebración de la Misa Mayor ya no se respeta formación alguna: cada quien participa de manera independiente.

Mientras tanto, a una cuadra de la casa del mayordomo el maestro de danza y otras dos personas arreglan el barco. El "barco" es en realidad una pick-up adornada con grandes listones rojos y amarillos (o sea, los colores de la bandera española) de papel crepé, amarrados transversalmente a la estructura metálica posterior de la camioneta, que se prolonga, hacia adelante y hacia atrás, con un armazón de palos, figurando de alguna manera la proa y la popa de la supuesta embarcación. En el centro de la misma, se yergue el mástil, esto es, un palo en cuya cima encontramos la bandera mexicana. Junto a éste y sentado sobre una silla, destacará un centinela español (el Negrito español).

Preludio pirotécnico

Termina la misa y los danzantes se trasladan, informalmente, a la casa del mayordomo, para llevar el castillo y otros juegos pirotécnicos al atrio de la iglesia. La quemazón, las luces y los estallidos son esta vez preludio de la *batalla* que está por comenzar.

¡Ya! ya salen los mexicanos...

21 y 30: casa del mayordomo. Vistiendo sus mejores trajes los bandos mexicana y español se preparan --por separado-- para bajar al atrio de la iglesia. Primero sale el bando de los mexicanos; los danzantes desfilan por las calles al "son de inicio de *batalla*", ha llegado su momento, saben, ahora sí, que en las primeras horas de la representación el público estará muy atentos en juzgar su participación.

Representación de la *batalla*

Llegada a la cumbre de la actividad cultural, entre las 18 y las 22 hs., la comunidad experimenta la máxima armonía; consume su momento de

communitas germinal, no en el sentido de catarsis (como en el caso tarahumara) sino en el sentido de igualdad de devoción y de disfrute. "Ante la Virgen nos sentimos iguales; ante las pólvoras disfrutamos igual; con la danza actuamos parejo". El clímax litúrgico es *communitas* ¡la danza también! (sus episodios iniciales por lo menos) A las 23 hs., cuando comienza el gran baile de feria, la fiesta regresa a ser diferenciación: devoción por un lado, negocio, ruido, desenfreno, coquetería, alegría, disfrute, embriaguez por el otro. Conforme pasan las horas, se aflojan los cinturones de la formalidad ritual. El sueño y el cansancio pesan. Los cuerpos se aflojan. Algunos no aguantan y duermen donde pueden, sobre una banca o sobre el monumento al padre Alberto (una falsa tumba). La mayoría de los participantes sabe que una promesa a la Virgen es recibida mejor si logra "imponerse uno", limpio, "sin trago", a lo sumo con un atole, unos "chescos", así resisten hora tras hora. A las 4 ó 5 de la mañana sólo se escuchan ellos, los danzantes de la conquista, algunos borrachos, el primer claxon de la camioneta que va a Ometepepec. A esa hora de la mañana llega para todos (incluido el antropólogo) el momento más crítico; la somnolencia quiere triunfar pero, como se dice en el campo, "ni modo, se impone uno". El escaso público presente se mantiene firme porque sabe que es menester sostener a los danzantes. A las 6 de la mañana los primeros rayos del sol pegan en la cima del campanario. Tengo la impresión de que lo peor va pasando con la entrada del día. Mientras tanto, la danza llega también a su clímax: Cuauhtémoc se prepara para matar a Moctezuma. Los españoles entran victoriosos a Tenochtitlán, para ser humillados, poco después, por las mujeres mexicanas. Los acontecimientos se suceden. Cortés llega bajo el árbol y Cuauhtémoc, es torturado con el fuego. Hay gente en el atrio de la iglesia. Los principales reparten el agua fresca que algún voluntario ha ofrecido. Con discreción, circula también algún "traguito" de buen aguardiente, el mismo que los principales indígenas han repartido a lo largo de la noche entre la gente conocida y, sobre todo, entre los músicos (aunque éstos prefieren "vino fino", de preferencia brandy Presidente). En sus caras se reflejan los mayores estragos, pues ellos fueron quienes más se pasaron de copas. En algunas ocasiones me ha tocado ver una banda de 8 ó 10 personas llegar literalmente diezmada en plena mañana. A las doce del mediodía la Reina, gloriosa, declama tristemente los honores a los mexicanos que defendieron la patria en aquellos tiempos. ¿Quién ganó? --pregunto-- "*Ganó la Reina y los mexicanos*", dice un indígena refiriéndose a la danza. Me desplazo hacia otra parte del atrio: "*Ganaron los españoles*", dice una mestiza, refiriéndose a la historia. "*¡Que viva Tlacoachistlahuaca!*", grita el siempre presente borrachín. "*¡Que viva el pueblo de Tlacoachistlahuaca!*" --declaman los danzantes. "*¡Que viva la Virgen de la Inmaculada Concepción, que viva el maestro y todos los demás!*". "*¡Y que viva la danza porque vale la pena!*".

El culto continúa, "pero ¡ya no es lo mismo!"

Desde el día 9 hasta el 14, se reanudan los traslados de coronas y de la estatuilla de la Virgen. El 12 de diciembre los guadalupanos tlacoacheños festejan la fiesta de su patrona, aunque, por obvias razones, el festejo no alcanza la intensidad del anterior. En esta fiesta también hay un mayordomo y si éste lo desea puede invitar a los danzantes para que bailen en la noche, entre 11 y 12 hs. En este caso, el mayordomo de la Virgen de la Guadalupe platica con el mayordomo de la Virgen de la Inmaculada Concepción, para costear uno o dos ensayos.

Antevíspera y víspera de la Octava (13 y 14 de diciembre)

Se repite todo lo que se hizo el 6 y 7 de diciembre: alba y vivas de los danzantes; entrega y devolución de coronas y estatuilla; primera y segunda "metida de vela" y flores; quema del castillo (solamente el 14 de diciembre); representación de la *batalla*. La diferencia entre esta representación y la del día 7 en la noche, consiste, en primer lugar, en una disminución de "intensidad escénica". Disminuye, en particular, la cantidad de público: el número de quienes asisten a lo largo de la noche varía entre 200 y 250 personas. Puesto que no hay otros atractivos además de la representación, se puede inferir que este público está más atento del que asiste a la fiesta grande, o por lo menos se distrae menos. Tal vez esto se debe a la ausencia del gran baile de feria, lo cual permite a los espectadores escuchar mejor los parlamentos y apreciar el desempeño de los danzantes. Por lo que se refiere a estos últimos, cabe señalar que no es lo mismo actuar y declamar frente a quinientas u ochocientas personas --número que atemoriza y reta al mismo tiempo-- que hacerlo frente a doscientas. La baja de intensidad escénica repercute, evidentemente, en sus actuaciones, las cuales bajan de calidad.

A medianoche se suspende la *batalla* para celebrar la Misa de Acción de Gracias, que puede considerarse como el momento en que los danzantes cumplen formalmente la promesa que hicieron algunos meses antes, cuando "levantaron el baile". Acompañados por los músicos, entregan velas y flores, las mismas que recibieron el día en que aceptaron el compromiso. De dos en dos, los bailantes van a depositar las flores frente a la Virgen. Al ritmo del "son de reverencia", cada danzante pasa por uno de los lados de la escalera que conduce a la parte posterior del altar --la más alta-- donde se encuentra colocada la estatuilla de la Virgen.

Al terminar la danza se decide, entre mayordomos y principales, cuándo hacer la Despedida. Esta se posterga, normalmente, hasta el domingo que sigue, ya que todo mundo está cansado y desvelado.

Comienzo y fin: entrega de la cofradía y despedida.

Entonces cuando hay quien va a recibir la vela de la patrona ese día domingo cambia primero la cofradía y después se hace la Despedida de los bailantes y se acabó. Hasta la vuelta [el próximo año].

Con el vestuario puesto, los danzantes se reúnen a las 9 ó 10 de la mañana en la casa del primer mayordomo, donde están reunidos todos los que ayudaron a realizar la fiesta, con el propósito de "...llevar unas velas de agradecimiento a la iglesia; que ellos ya cumplieron con su promesa." En la enramada se bailan unos sones para complacerlos. Al terminar éstos, el primer anfitrión ofrece a los ejecutantes un desayuno, que es agradecido con otra pieza. Acto seguido, se hace la entrega de la cofradía (velas y copal) al mayordomo entrante. Frente a ellos, los danzantes están formados en dos filas. Los mayordomos entrante y saliente se dicen cumplidos recíprocamente, y con los presentes. En ciertos casos, pueden declamarse algunos vivas:

¡Viva la Inmaculada Concepción!

¡Viva!

Viva el mayordomo nuevo!

¡Viva!...

Luego, danzantes, músicos, el grupo de mayordomos, principales y otros presentes se trasladan, con un "son de reverencia", a la casa del nuevo mayordomo (el primer mayordomo entrante). En su frente se ejecutan nuevamente unos bailes; se ofrece a los presentes algún "refresco" o desayuno y se bailan un par de piezas de agradecimiento. Acto seguido, los danzantes y las demás personas van a la casa del segundo mayordomo saliente, donde se baila, se desayuna y se hace entrega de la cofradía. Lo mismo se repite en las casas de los demás mayordomos. Las entregas de las cofradías siempre se realizan en las casas de los mayordomos salientes.

Puesto que la fiesta puede ser relativa o completamente "huérfana" de mayordomos, lo que acabo de describir se puede realizar, si es el caso, en la casa del mayordomo del pueblo.

Después de bailes, adioses y entregas, el escenario cambia de lugar. Acompañados por todos los principales y por el mayordomo, los danzantes van ahora a la iglesia (otra vez con el "son de reverencia")¹⁹. Al llegar al atrio, los

¹⁹ Algunos informantes me han dicho que: "A veces lo de la Virgen lo hacen por último porque antes van a despedirse de cada bailante si es que alguno de ellos invita a que vayan a su casa a

músicos entonan una "marcha fúnebre" y con ella realizan una vuelta a la iglesia (tal como sucede en el traslado de las flores). Después dan una vuelta por el atrio para despedirse del lugar donde representaron la *batalla*, y finalmente entran al interior de la iglesia, para despedirse una vez más de la "patroncita". Pregunto a don Lalo sobre el sentido de la marcha fúnebre. Contesta: *"Ellos van tristes porque ya se están despidiendo porque ya se van a retirar de la danza."*

Después de despedirse de la patrona, bailan un último son frente a la entrada de la iglesia, para irse luego a la casa de quienes ofrecieron las comidas de los ensayos o de algún danzante que tenga el gusto de ofrecer refrescos (generalmente la Malinche o la Reina), o bien del maestro de danza, del presidente municipal o de cualquier otro voluntario. Al terminar estas visitas, los danzantes y los demás participantes se trasladan nuevamente a la casa del primer mayordomo, o bien del "mayordomo del pueblo". Otra vez al son de una "marcha fúnebre", los que fueron protagonistas de tantas comidas pasan al patio y a la cocina para despedirse de las ollas, las cazuelas, los comales, etcétera. En este punto...

... bailan un último son; a veces ni llegan todos, verda'. A veces los músicos comienzan a tocar una chilena, un palomo y el mismo bailante va a sacar a las cocineras y se pone a bailar con ellas y ya es como una fiesta... Allí se empedan (se emborrachan) todos, los sirvientes, las cocineras, todos, todos. Bailan unos sones. Y ya después la música va a tocar una marcha fúnebre diferente a la que tocan cuando se hace la batalla, para despedirse de las ollas y los comales. Y los bailantes le dan la gracias al mayordomo por la molestia que dieron gastando y pidiendo de comer.

Normalmente, la despedida termina aquí.

Con respecto a la parte emotiva, pregunto a Gildardo Díaz y al danzante Víctor Ramos por qué en algunos casos los danzantes se ponen a llorar. El primero contesta:

El hecho de que lloran es porque se hermana uno. Tanto el maestro con los bailantes... Desde el tiempo en que se para el baile uno se reúne cada 15 días; como que agarra uno cariño, verda', con los compañeros que se reúnen. Entonces, uno dice ya es el último día; muchos se sienten mal y más si están medio picaditos, lloran, ya al amigo ya no lo va a ver y frecuentar con la misma frecuencia, ya no se van a reunir de la misma forma... y eso es que a veces lloran; hasta las mujeres lloran.

Y el segundo añade:

bailar un son; se despiden por medio de un son o a casa del maestro si es que uno invita, y después van con la Virgen."

Una es eso de que se hermanen. Otra es de que, posiblemente desde que se toma ese compromiso de su promesa que hicieron, tal vez lo hicieron con gusto, verda', en darle esta satisfacción a la Virgen, de darle a demostrar de que uno el compromiso lo libró. Muchas veces uno sí llora. Lloro frente a la Virgen por agradecer. Es la fuerza espiritual más que nada, la fuerza de voluntad de haber llegado hasta allí la desahoga uno. Allí siente que al cumplir uno logra muchas cosas, pues. Yo también cuando bailé hice un compromiso fuerte y cuando me despedí sí lloré. Le da gana de llorar porque posiblemente ya no voy a salir el próximo año o ya no participe en la danza, o Dios me recorte y ya no voy a participar, entonces por eso uno llora... Es un desahogo...

... El estado anímico de quienes actuaron con mucha fe se convierte en lágrimas en el momento en que la promesa se cumple.

7. LA "OTRA FIESTA"

En un contexto cultural y social que ha asumido (o que está asumiendo) la idea del cambio como uno de los ejes de su *modus vivendi*, es impensable imaginar la fiesta como un espacio estable donde sólo reinan la tradición y la cohesión armónica del cuerpo social. La introducción de actividades relativamente nuevas como el torneo de basketbol, el baile popular, la presencia de los juegos mecánicos, de la música-disco y de otros tipos de diversiones, son algunas de las innovaciones experimentadas por la fiesta. Hace treinta años no había nada de eso, ni aquí ni en la mayoría de los pueblos de provincia. La plaza estaba compuesta por vendedores de cacahuates, tepache, gaseosas, pan, bocadillos de coco, granadas. Desde luego, no había música ni juegos mecánicos con ruidosos motores, sólo unos sencillos caballitos de feria. Esta era, pues, la presencia fuereña dentro de la fiesta tradicional. Lo que fungió como detonador de los cambios en la vida tlacoacheña, incluyendo desde luego la fiesta, fue el mejoramiento de toda la red de comunicación terrestre de la región. En particular, a finales de los sesenta, la brecha que unía de manera muy provisional Tlacoachistlahuaca con Ometepepec fue sustituida por una carretera. El contacto entre los pueblos y entre éstos y las ciudades favoreció, también gracias a la expansión del sistema educativo y de los medios radio-televisivos, la introducción de nuevos modelos culturales. El comercio se potenció notablemente y comenzó a ser una alternativa de vida; surgieron nuevas profesiones; se amplió la intervención del estado en distintos sectores (producción, comercio y servicios) y de ahí en adelante todo comenzó a cambiar rápidamente. Es la historia conocida de la mayor parte de la provincia mexicana. Igualmente conocido es el hecho de que tales cambios han sido aprovechados de manera asimétrica, siendo el sector mestizo de la población el que mejor supo enfrentar y manejar estas turbulencias. Es por otra parte obvio, cuando hablamos de fiestas, que la esfera más predispuesta al cambio no podía ser la litúrgica —tradicional por antonomasia— sino la lúdica, esto es, el conjunto de diversiones que en oposición a la "fiesta tradicional" vamos denominar la "otra fiesta" y cuyos protagonistas son indudablemente los mestizos. En el caso de las competencias con animales, por ejemplo, son mestizos los dueños de los toros y de los caballos; son mestizos los jóvenes que los montan; mestizos quienes obtienen ganancias de la venta de cervezas y licores, y mestizos quienes básicamente los consumen; por otra parte, por mestizos e indígenas está conformado el público que asiste y observa todas estas actividades; no obstante, únicamente son mestizos quienes apuestan. Así, mientras las autoridades tradicionales indígenas, los topiles y varias mujeres indígenas y mestizas están ocupadas en los preparativos de la fiesta tradicional, una parte de varones mestizos organiza este otro tipo de actividades. Para ellos, una fiesta sin palenque de gallos, sin jaripeo o carrera de caballos, sin basketbol o sin baile de salón, es una fiesta triste.

Imagen número 1: el inevitable bazar de colores, olores y sonidos

El bazar en que se transforma la céntrica calle Independencia no es una novedad en la provincia mexicana. El fluir de las comunicaciones es causa de dos tendencias encontradas: por un lado favorece la entrada de los vendedores foráneos, quienes invitan a comprar las grandes cantidades de objetos apilados y abaratados "a precios de super"; por otro, favorece el abastecimiento de esos mismos productos en las tiendas locales o bien su adquisición en las ciudades cercanas. Pese a que muchos de los productos se pueden comprar a lo largo del año, la calle se llena de puestos y mercancías, creando una ilusoria sensación de abundancia, cuyo efecto, al igual que en un supermercado, es generar más compradores de lo que sus bolsillos pueden permitir.

A un lado de la plaza unos pocos juegos mecánicos --otra presencia inevitable-- despliegan su música "punchis-punchis"²⁰ y otras novedades musicales del momento a todo volumen, a manera de discoteca. El exceso sonoro es manejado (tal vez inconscientemente) por los negociantes como fuente para estimular, en una suerte de efecto a cadena, otros excesos conductuales, algunos de los cuales deberán convertirse en ganancias. En efecto, a su alrededor se reúnen grupos de niños excitados, la mayor parte de los cuales se consideran satisfechos con subir a las sillas voladoras o a la rueda mecánica, por lo menos una vez en toda la fiesta. Los jóvenes mestizos acostumbran reunirse en este rincón de la plaza para escuchar los hits musicales del momento y, en particular, para enlazar relaciones con el sexo opuesto. En otro extremo comportamental, algunos adolescentes indígenas se juntan en grupitos silenciosos e inmóviles y observan, con disfrazada curiosidad. Esta foto callejera no es el resultado de una transformación repentina, sino de un proceso que puede durar aproximadamente un mes. Entre el 15 y el 30 de noviembre llegan a instalarse casi la mitad de los puestos que van a operar durante la fiesta y del 1° al 5 de diciembre se completan los vacantes. A partir del día 7, la calle se mantiene en estado de bazar hasta las dos o tres de la mañana del día 8. Ahí todo, o casi todo, se acaba. Quedan algunos puestos más --muy pocos, en verdad-- hasta la Octava. Después de ese día, la calle Independencia recobra el mismo aspecto de siempre.

Imagen número 2: de toros y caballos

Estamos en una región donde la ganadería no es solamente una manera de invertir el dinero sino también un importante factor de identidad. Pese a la introducción de nuevas actividades comerciales, el ideal de riqueza y prestigio

²⁰ Onomatopeya con la que se conoce cierto tipo de música-disco.

de la gente del campo aún gira en torno a la posesión de ganado vacuno y equino. Es evidente, entonces, que en las fiestas estos animales llegan a desempeñar un papel simbólico importante. Son, antes que nada, una muestra de poder y estatus para sus propietarios reales²¹ y fuente de deseo y diversión para los demás aficionados. Desde 1992 la carrera de caballos coloca en posición de superioridad a los mestizos tlacoacheños, ya que no hay otra comunidad en la región serrana de la Costa Chica que tenga poder de convocatoria para organizar este tipo de actividades; sólo grandes poblados como Ometepec, Cuaji y Pinotepa, llegan a hacerlo mejor. En días como éstos son los corceles los que se vuelven protagonistas; muchos pobladores sueñan con montar un caballo de pura sangre: *"Es como estrenar un carro de lujo en la ciudad"*, dice un mestizo del pueblo. *"Nomás es un sueño --añade otro--, porque aquí casi no hay quien tenga billetes para tener uno"*. En realidad, el dueño de uno de los caballos más rápidos de la región era, en 1997, un tlacoacheño, y esto había contribuido a elevar la pasión de los mestizos locales por esta competencia. Así, cuando se acerca la fiesta, un grupo restringido de personas, en su mayoría ganaderos, invita y reta a otros ganaderos de la región para que concurren con sus buenos caballos. Con ello, se trata de alimentar también otra pasión: la apuesta. Un análisis de las mismas nos revelaría que los apostadores, más que apostar al "caballo mejor", lo hacen por el "caballo de casa". Para que esta tendencia se vuelva operativa, el caballo de casa no debe de ser claramente desfavorecido y su dueño debe de contar con suficientes simpatías. Si esto acontece, el equino puede convertirse, para los mestizos del lugar, en un símbolo de unidad pueblerina.

La espera para ver correr los caballos puede ser de varias horas. Mientras éstos realizan sus calentamientos con trotes ligeros, la gente más interesada busca y esconde razones para apostar por uno u otro potro. Una mayoría de no-aficionados no deja de ser complemento importante del escenario, dándole colorido, variedad e intensidad festiva. Para ellos, más que los caballos o los toros, lo importante es estar donde está el movimiento festivo, cerveza (o refresco) en mano, escuchando la música tocada por un conjunto local, observando a las chicas, a sabiendas de ser observados por ellas con el rabillo del ojo. La presencia femenina es sumamente importante. De otra manera, ¿con quién presumir las habilidades y los clichés de la elegancia charra de los jóvenes caballeros locales, con sus botines de serpientes exóticas de punta larga y metálica, los cinturones bordados del cercano pueblo de Santa María, los pantalones y las camisas vaqueras, los sombreros de ala larga? La verdad es que para los jóvenes locales todo desplazamiento está sujeto a convertirse, en estos momentos, en una pasarela potencial, cuyos mayores protagonistas son los dueños de los corceles corredores. De ellos se habla con el respeto que exige el contexto, elevándolos al peldaño más alto de la "chingonería", por poseer y

²¹ Hasta el "Gober" (el gobernador del estado), que es nativo de la región, un año mandó un potro para hacer acto de presencia.

arriesgar lo que muchos, en este pueblo, jamás tendrán en toda su vida.

Si en las carreras triunfan la velocidad y la destreza, en la monta de toros se asocian conceptos de fuerza, agresión, empuje y valentía. Desde hace mucho tiempo, el jaripeo es, para los jóvenes locales, el foro para mostrar tales habilidades. Exactamente lo contrario de lo que ocurre con la pelea de gallos, el vicio caro de la fiesta, vicio de quienes ya no tienen fuerza para demostrar ni tampoco, debido a la panza, elegancia para presumir.

Imagen número 3: "el pequeño vicio mestizo"

"Mire -- me dice un mestizo local--, *aquí en Guerrero somos palenqueros; aquí en la región los únicos pueblos donde no hay gallos son Xochistlahuaca e Igualapa*". En Tlacoachistlahuaca, el palenque es organizado, desde hace algunos años, en el patio de la casa de un empresario local a quien la presidencia le regala la plaza a condición de que traiga buenos grupos musicales al baile que organiza²². Los muros protegen al "vicio" (y a los "viciosos") de las miradas curiosas e inoportunas. Se paga un derecho de entrada, lo cual puede considerarse como otra barrera protectora y selectiva. Al interior, el ambiente es marcadamente varonil, el más varonil entre todas las actividades festivas. Por obvias razones (las apuestas) no faltan policías armados. Las pocas mujeres que acceden al ruedo casi siempre entran en calidad de acompañantes y no de "protagonistas". Su presencia es, en todo caso, algo muy reciente. Las peleas se suceden por algunas horas a lo largo de tres días (5, 6 y 7) en un "crescendo" notable de bebidas consumidas y dinero apostado: el primer día los licores más consumidos son brandies mexicanos, el último día "puros wiskies importados de 12 años"; lo mismo dígame de las apuestas, cuyo monto global llega a sumar varios miles de pesos. Sumas algo llamativas, tratándose de uno de los diez municipios más pobres de México.

Habiéndome hospedado en la casa de un gallero, sé con cuánto cariño y cuidado son criadas y entrenadas estas aves. Dentro del ruedo, los contendientes reciben las últimas caricias y los últimos apapachos. A estas alturas, hasta un antropólogo inexperto se habrá dado cuenta de que las caricias poco tienen que ver con el cariño: sólo sirven para que se queden quietos sobre la báscula. Cuando la pelea está a punto de iniciarse, comienzan a "calentarlos" de diferente manera: primero, lanzándolos al aire agarrados por la cola para que aleteen; luego, asperjándoles alcohol o brandy en el trasero, la cabeza, las alas y las patas; finalmente, enfrentándolos a la "mona", un gallo cuyo papel es picotear el trasero y el pescuezo de sus contendientes, desempeñando así el papel de azuzador. Sigue el amarre de navajas; otra azuzada más y en un

²² Desde luego, los convenios que se establecen entre la presidencia y los organizadores de estas actividades pueden variar con los años.

instante los dos contendientes están peleando a muerte. Hay peleas que duran pocos segundos y otras que deben interrumpirse después de varios minutos para dar tiempo a los galleros a medicar a sus consentidos, a reanimarlos... El combate puede terminar de varios modos: por abandono, por empate y desde luego con la muerte de uno o de ambos contendientes. Cuando el juez da por terminado el combate, los galleros entran al ruedo para recoger los cuerpos goteantes de sangre de aquéllos que sólo algunos minutos antes parecían ser sus mascotas favoritas. Aves que siempre se "la juegan" al todo por el todo, los gallos mantienen vivos, con sus peleas, el ideal de virilidad presente en el campo mexicano; son, pues, su expresión simbólica perfecta.

Imagen número 4: "fiesta sana in corpore sano"

"Di no a las drogas y a los demás vicios: practica un deporte". Desde hace dos décadas, la presencia del torneo de basketbol dentro de la fiesta parece tener pretensiones moralizadoras. Con tanto alcohol que fluye y tantas apuestas sobre la mesa, el pueblo da la impresión de querer balancear su imagen enarbolando la bandera de una sociedad "sana", que "practica un deporte". Además, al igual que en otras miles de canchas del mundo y de manera semejante a otros deportes, se nota que está presente con los jugadores el espíritu del más grande mito deportivo de este fin de siglo —Michael Jordan. El lema mencionado arriba es acompañado por el aura mítica del triunfo. Respetando las debidas proporciones, todos quieren gozar de 5 minutos de fama; todos se convierten en muchachos respetados y saludables²³; en modelos para ser imitados. Por supuesto, esta lectura no invalida la interpretación que la gente del lugar hace del torneo mencionado, esto es, una oportunidad para que un grupo de jóvenes aproveche de la fiesta y de su público para divertirse, compitiendo de manera más formal. En efecto, a lo largo del año la cancha de basketbol es muy utilizada por los jóvenes locales, por lo que parece sensato organizar un torneo durante la fiesta patronal, frente a un público heterogéneo y ruidoso. Es también por medio de tales manifestaciones, en la que participan equipos locales y foráneos procedentes de Cuajinicuilapa, Ometepetec, Pinotepa, San Marcos y de otras comunidades de la región, que se refuerza la identidad del pueblo. Además, dicen los jugadores, existe la posibilidad de ganar un premio (algunos miles de pesos) y de "pasársela bien" por un rato, en el baile de feria.

Imagen número 5: "coqueteo para toda la familia (mestiza)"

Llega el día del gran baile, seguramente el evento más concurrido por los jóvenes mestizos de ambos sexos. Con el fin de vender más boletos, los

²³ Estoy hablando de una exhibición pública del "respeto" y de la "salud" más que de cualidades reales.

organizadores realizan este evento la noche del 7 de diciembre, en concomitancia con la representación de la Conquista de México que se realiza en el atrio de la iglesia. Dicen los organizadores que por sus características generales (clima, sonido, pavimentación, ubicación) los lugares más idóneos para instalar el templete donde tocan los músicos, colocar las mesas y las sillas del "cover" y acondicionar una pista para bailar, son, como era de esperarse, la cancha de basketbol y los jardines municipales (sic!), los cuales se ubican a menos de cincuenta metros de donde se representa la danza de la Conquista. Dicen algunos indígenas que el ruido de esa fiesta estorba el desempeño de los danzantes tradicionales, pero su opinión no es muy tomada en cuenta. Y efectivamente, desde las once de la noche hasta las cuatro de la mañana, la danza citada es opacada por el gran baile de los mestizos²⁴. Así, en nombre de una supuesta "libertad de expresión", los gustos de una parte del pueblo (y los intereses de unos pocos) se imponen frente a los intereses de la otra parte²⁵. Con el término "intereses" me refiero a la necesidad de un sector de la población de mantener vivo, dentro de la fiesta, un ámbito en el cual identificarse, ya que del otro --el de la "otra fiesta"--, por una u otra razón, se sienten excluidos. Por lo que se refiere a los gustos, no me atrevería a afirmar que los indígenas --sobre todo los jóvenes-- aprecien sola e incondicionalmente las manifestaciones *tradicionales* de su pueblo. Es muy posible que sus gustos hayan cambiado más de lo que uno logra apreciar. El comportamiento del público indígena nos permite recoger algunas sugerencias al respecto. En el momento en que la representación de la Conquista y el gran baile de feria empalman, no son pocos los indígenas que se desplazan del atrio de la iglesia, donde se está escenificando la primera, hacia un costado de la misma, para observar desde una posición ventajosa a los mestizos que bailan abajo, en la cancha de basketbol. Desde que la radio y la televisión han contribuido a difundir nuevos géneros musicales y dancísticos, estos bailes no son extraños a los jóvenes indígenas. Hay un sector potencialmente listo para abandonar los gustos propios por los ajenos o, mejor dicho, "para casarse con la modernidad". Si no lo hacen no es por falta de ganas, sino de recursos.

La gran mayoría de los bailes son de pareja y la música es ajustada a los gustos juveniles. El momento es de lo más apropiado para divertirse y para coquetear un poco (o mucho) con el sexo opuesto, por medio de un "lenguaje" permitido: el de la danza. No obstante, no faltan, de acuerdo al tradicional estilo de provincia, papás o hermanos para vigilar que todo se dé "dentro de los límites consentidos por la ley". El "gran baile" se despliega de manera gradual. Primero --entre diez y once de la noche-- se toca música grabada y de variados estilos. Es la fase de calentamiento, en la que se alternan, de vez en cuando, algunas piezas

²⁴ Me refiero, sobre todo, a la música y a las declamaciones verbales.

²⁵ En realidad, este tipo de abusos son tan comunes que ya no llaman la atención, ni siquiera de los afectados.

tocadas en vivo, para probar el equipo y para que también los músicos se calienten. Es también en esta fase que el público estacionado afuera es invitado a entrar por los mismos músicos. Al tocar estos últimos de manera continuada, comienzan a bailar las parejas más experimentadas (y las menos tímidas) y al cabo de unas cuantas piezas la pista se llena. En lo que sigue no hay sorpresas ni secretos: dependiendo del ambiente, los músicos tocan piezas más o menos movidas, buscando el consentimiento general. Ya entrada la noche el baile termina tal como comenzó: gradualmente y con algunas "estiraditas" musicales para consentir a los últimos danzarines. Para muchos de los presentes, la verdadera fiesta termina aquí. Mientras tanto, a cincuenta metros de distancia, el Negrito Mexicano combate en contra de su homónimo español para rescatar a doña Marina.

Las instancias organizativas: comités *versus* mayordomía

Hace varios años que estas actividades han sido introducidas en la fiesta tradicional. Anteriormente, todo era organizado por el ayuntamiento municipal, ya que, a excepción del palenque, las demás actividades se llevan a cabo en espacios públicos. Las cosas han cambiado. Por no disponer de suficientes recursos humanos, el ayuntamiento acostumbra entregar la organización de estos eventos a uno o varios comités conformados por "gente de gusto" nombrada por el presidente municipal. De esta manera el ayuntamiento se deslinda de la mayor parte de los problemas organizativos, delegando esta tarea en gente más interesada y conocedora de este tipo de actividades. Se dice que siempre hay una ganancia para ambas partes: a los colaboradores se les da, algunas veces un porcentaje sobre los ingresos; otras, una cuota fija; en otros casos, se pactan arreglos de dudosa conveniencia para el ayuntamiento. Las utilidades que recibe el ayuntamiento a raíz del convenio que se hace con una empresa fabricante de cerveza para la venta y publicidad de esta bebida, o bien de la venta de boletos (palenque y baile de feria) sirven, de acuerdo a lo que han dicho ex-autoridades municipales, para financiar actividades --como el torneo de basketbol-- que sólo generan gastos (para la compra de los premios). Esta, por lo menos, es la versión oficial de cómo funcionan las cosas.

Se pueden percibir algunos detalles importantes que distinguen la organización de las actividades religiosas de la organización de las actividades lúdicas.

- A) En el primer caso las autoridades tradicionales asignan las principales tareas organizativas de la fiesta a unos intermediarios --los mayordomos-- quienes voluntariamente se ofrecen para desempeñarlas; en el segundo caso, las autoridades municipales designan a unos intermediarios de confianza y de su grupo político --los comités-- para llevar a cabo la tarea en su lugar. La

instancia política clave de la organización religiosa, ya lo hemos visto, es la mayordomía; en cambio, aquella que sustenta la organización de la "otra fiesta" es el comité.

- B) En el primer caso, cualquier persona que pueda demostrar su capacidad de cumplir económicamente con el cargo es aceptada (la fuerza económica del futuro mayordomo es la clave); en el segundo, la designación combina "el gusto" (conocimiento y pasión) con la pertenencia a un grupo (la alianza política es la clave).
- C) La cooperación voluntaria y el gasto no-remunerado (del mayordomo) a cambio de protección divina y adquisición de prestigio, no sólo están en la base de la organización religiosa, sino que constituyen su esencia (dar al pueblo para recibir el amparo de la Virgen); el apoyo organizativo (del comité al ayuntamiento)²⁶ se da a cambio de una ganancia y en función de la diversión, la cual, a su vez, se convierte en apoyo y consenso político que regresan al ayuntamiento.
- D) La legitimación de tales procedimientos está dada (pese a los cambios recientes), en el primer caso, por la tradición religiosa indígena y, en última instancia, por la divinidad; en el segundo, por el grupo de pobladores mestizos, en particular aquéllos que apoyan el partido que desde innumerables décadas gobierna al municipio. Este último punto nos lleva a otra acotación.
- E) La difusión de los comités en la esfera festiva es un hecho relativamente novedoso, que ha sido posible gracias a la flexibilidad que presenta para acomodarse a nuevos contextos y responder a las necesidades más variadas. Esto se ajusta muy bien a los cambios y a las influencias del momento, ya que con la iniciativa del ayuntamiento municipal o de un grupo de interesados (apoyados por el ayuntamiento) se pueden crear comités de distinta naturaleza y con mucha facilidad, ya que son generadores de consenso²⁷. La mayordomía, en cambio, cumple con propósitos inmutables -el culto a la Virgen- que, de no cumplirse, serían generadores de disenso.

²⁶ Cabe señalar que, al menos en ciertos casos, la colaboración puede ser no-remunerada y voluntaria. Por ejemplo, en 1996, presencié la constitución de un comité de jóvenes aficionados a la monta de los toros con el propósito de construir un toril permanente. Con el trabajo de sus miembros y con la ayuda de la asociación ganadera y del "comité de ecología", se compró el material, se construyeron e instalaron los postes de hormigón y finalmente se armó el ruedo.

²⁷ Desde otro punto de vista, los intereses de un comité cívico, su flexibilidad y, sobre todo, la lógica de grupo con la que se forma, designa y actúa, lo acercan mucho a la esfera de actuación de un "comité empresarial". En efecto, entre las actividades festivas que generan ingresos, algunas están orientadas a obtener la máxima ganancia (el baile, por ejemplo). Mientras opera la lógica de grupo, hay una posibilidad latente de que cualquier comité cívico pueda trascender sus funciones representativas para transformarse en una agrupación de tipo empresarial.

8. LA FIESTA (y la danza) COMO REPRESENTACION SIMBOLICA DE LO SOCIAL

En las páginas anteriores he intentado mostrar al lector una perspectiva dinámica del proceso ritual-festivo, de las actividades que lo conforman y de los actores que lo protagonizan. En lo que sigue, quiero proporcionar algunos elementos de reflexión sobre el simbolismo de tales actividades. Soy consciente de que la fiesta implica también una dimensión emotiva y pasional importante. Creo haber proporcionado evidencias etnográficas sobre este aspecto en las páginas anteriores. Por tal motivo no me detendré a analizar este tipo de datos. Prefiero por el momento enfocar el análisis hacia ámbitos que considero más familiares a mi perspectiva teórica. Para ello, tomaré como punto de partida los siguientes conceptos:

- 1) Leach (1978: 13-14). Todo tipo de acciones y actividades, incluyendo las biológicas o las técnicas, están cargadas de expresividad, esto es, "dicen algo sobre el estado del mundo". Esto insta a buscar un campo expresivo dentro del campo de la organización festiva; la manera en que los grupos sociales protagonizan la fiesta no sólo nos habla de cómo la sociedad se organiza para celebrar la fiesta sino también de cómo piensa acerca de sí misma.
- 2) Lévi-Strauss (1964: 43-55). En un "modelo reducido", el conocimiento global antecede al conocimiento de las partes (restituyéndoles a estas últimas un sentido pleno)²⁸ y el sacrificio de ciertas cualidades sensibles --y la exaltación de algunas de ellas-- va en beneficio de la dimensión inteligible (dimensión cognitiva). Mi hipótesis es que la fiesta se presenta como un modelo reducido de la totalidad social.
- 3) Valeri (1979: 94-95). Reinterpretando lo que se acaba de decir sobre el "modelo reducido", este autor afirma que la fiesta es una experiencia de transparencia, un acrecentamiento del sentido, ya que une lo que en el tiempo y en el espacio ordinario se encuentra separado²⁹ (dimensión cognitiva de la fiesta).

Algunos de estos conceptos --concretamente el 2) y el 3)-- nos pueden llevar a pensar en la fiesta como un modelo reducido y condensado de lo que un observador atento puede captar en el tiempo cotidiano. ¿Se trata en este caso de

²⁸ En lo personal prefiero hablar de relación sincrónica y dialéctica entre el todo y las partes.

²⁹ "La festa è esperienza di trasparenza, un accrescimento di senso, i cui effetti si percepiscono nella società "normale". Se infatti il senso è percezione dei rapporti, una diminuzione degli ostacoli che impediscono di percepirli costituisce un accrescimento di senso. La festa [...] unisce nell'esperienza ciò che è normalmente separato." La traducción del italiano al castellano es mía.

una mera representación? Evidentemente no. Al respecto, dice Valeri (op. cit.: 96) reinterpreta a Lévi-Strauss:

*De manera semejante a la obra de arte, la fiesta mantiene con la realidad una relación compleja. No es una simple reproducción o inversión del sentido, sino --totalizando experiencias normalmente separadas-- una significación de lo que en lo cotidiano escapa al sentido. Entre el mundo festivo y el mundo cotidiano hay una relación de complementariedad.*³⁰

¿De lo que "escapa al sentido" en el tiempo cotidiano qué es lo que encuentra sentido en la fiesta? La dimensión cognitiva de la fiesta de la que habla Valeri es posible, según este autor, gracias a la remoción o disminución de los obstáculos cotidianos que la comunidad experimenta en el tiempo y en los espacios festivos. Esto permitiría una "percepción más transparente de las relaciones". Surgen, inmediatamente algunas preguntas: ¿de cuáles relaciones está hablando Valeri? ¿de qué manera se perciben? ¿afirmándolas de manera condensada, como parece suceder en la Costa Chica, o por medio de una negación como sucede en la Tarahumara (cfr. Bonfiglioli, 1995)?

Entre las reglas de la fiesta y las reglas cotidianas --dice Valeri-- siempre hay una diferencia, aunque no necesariamente una relación invertida. La fiesta puede oponerse a la sociedad "normal" o bien representarla de manera sintética e ideal. (op.cit.: 95)³¹

Es decir, dada la diversidad de fiestas y contextos sociales existentes en el planeta, le toca a cada antropólogo ver y analizar la manera en que este principio se acomoda a su objeto de estudio. La relación de los distintos grupos sociales con la divinidad es, evidentemente, una esfera importante de la significación festiva. La relación entre lo local y lo foráneo, la tradición y la modernidad, son otros espacios importantes. El estado de las relaciones interétnicas también. Privilegiaré, en lo que sigue, la temática del sentido de la identidad, ya que cruza transversalmente los demás aspectos: el de la relación con la divinidad, el de las relaciones de género, de territorio y, desde luego, el de las relaciones interétnicas. Este es, desde mi punto de vista, el sentido que necesita ser explorado en el tiempo festivo y en muchos casos afirmado a causa de los continuos debilitamientos que sufre en el tiempo ordinario. No hay

³⁰ "A somiglianza dell'opera d'arte, la festa ha con il reale un rapporto complesso. Non è semplice riproduzione o inversione del senso, ma --totalizzando esperienze normalmente separate-- dà senso a ciò che nel quotidiano sfugge al senso. Tra mondogestivo e mondo quotidiano c'è un rapporto di complementarietà." La traducción del italiano al castellano es mía.

³¹ "Tra le regole della festa e le regole della vita quotidiana c'è sempre una differenza, ma non necessariamente un rapporto d'inversione. La festa può opporsi alla società "normale" o al contrario rappresentarla in una forma sintetica e ideale in cui diventa facilmente appercepibile come una totalità." La traducción del italiano al castellano es mía.

mejor manera de afirmar y reajustar el sentido de la identidad que por medio de la comparación (oposiciones y semejanzas) con el otro. Hablo de un otro variado, que fluctúa, de acuerdo al nivel que se tome en cuenta, entre las etnias, los géneros, los grupos de edad, el territorio, o bien, al interior de cada una de estas categorías, llegando a involucrar de esta manera a los mismos individuos (nivel que, desde luego, no concierne a la antropología). Esta exploración no está planteada con el propósito de hacer un análisis en profundidad de la fiesta, sino de: 1) analizar la fiesta para comprender el papel que la danza desempeña dentro de ella y 2) preparar un terreno dentro del cual incursionar a partir del simbolismo dancístico.

Considero que una manera conveniente de hacerlo es abordar estos aspectos como si constituyeran una suerte de metadiscurso que la sociedad entabla cíclicamente consigo misma. Respecto a ello se puede afirmar, parafraseando a Turner (1980: 57), que la fiesta, al igual que un ritual, consta de varias fases (unidades metadiscursivas), *"y cada fase se dirige a un fin limitado, que en sí mismo se convierte en medio para el fin último de la celebración total"*. Dentro del orden sintáctico, cabe señalar que tales fases (o unidades) aparecen yuxtapuestas y no sólo en una sucesión lineal. No olvidemos, por último, que la comunidad resulta ser, a la vez, emisora y receptora del mensaje.

El metadiscurso festivo

Siendo una fiesta patronal, no cabe duda de que el eje rector de la misma es el de las actividades litúrgicas, esto es, los traslados de los iconos, las velaciones, las ofrendas de flores y velas, las misas cotidianas y la misa mayor con la que termina el Novenario. A estas actividades hay que añadir el tradicional espectáculo pirotécnico y las actividades dancísticas de la última noche³². Paralelamente comienzan, a partir del día tres de diciembre, las actividades lúdicas mencionadas arriba, esto es: la carrera de caballos, el jaripeo, el palenque de gallos, el torneo de basketbol y el baile de feria.

Novenario y otras actividades litúrgicas

Las actividades culturales comienzan con la misa de la tarde; al terminar ésta, siguen los traslados vespertinos, las velaciones nocturnas, los traslados matutinos y la misa matutina. En este conjunto de actividades cotidianas destaca la articulación entre culto público y culto doméstico para terminar otra vez con un culto público (la misa matutina). Dentro de esta sucesión, los traslados pueden considerarse como una actividad de transición en un espacio

³² Además, desde luego, de los remates de la Octava y, cuando los hay, de la fiesta a la Virgen de Guadalupe y de Navidad.

también de transición (la calle). La pompa con que se realizan evita, además, que las velaciones sean llevadas a cabo en el anonimato. Es éste el único periodo del año en que el rito se encierra dentro de las paredes domésticas. Su propósito es traer protección a la casa y a la familia que le rinde culto; cada acto, por tanto, debe ser leído como una contribución --directa e indirecta-- orientada a lograr y magnificar este fin: "traslado de la (coronita de la) Virgen desde la iglesia hacia la casa; "bienllegada" (los bailes al momento de llegar a la casa); "despedida" (de los danzantes); "veneración nocturna" (por medio de cantos y rezos); "bienllegada" (de los danzantes); "traslado de casa a la iglesia".

En lo anterior se destaca una doble reiteración: la primera es la que se refiere al esquema básico³³, es decir, todos los días se repite la misma articulación de unidades narrativas (misa, traslados, velación, etcétera). La segunda se refiere a la repetición de una parte de estos actos en cada una de las casas que la Virgen visita. Cabe señalar, con respecto a este último punto, que el número de casas donde se hacen velaciones puede variar, dependiendo de los años, entre veinticinco y treinta y cinco. Visto en esta perspectiva de multiplicación de actos, el culto doméstico se nos presenta como un aspecto más de un tributo colectivo cuya intensidad --número de casas, número de fieles, cantidad de cosas ofrecidas, etcétera-- aumenta conforme se aproxima el día de la fiesta principal. Las dos ofrendas de velas y flores ofrecidas por el mayordomo (antevigilia y vigilia) anuncian el gran acto público con el que el Novenario termina, esto es, la realización de la "misa mayor", una misa que se distingue de las demás, por una parte, por la variedad de grupos sociales que allí confluyen; por otra, por el número de fieles que asisten y de sacerdotes que la celebran. Cabe señalar, para destacar aún más su importancia, que este acto final puede ser magnificado incluso por la presencia del obispo, lo cual es motivo de gran orgullo para la comunidad.

Lo que sigue --la quema del castillo y de los toritos artificiales-- debe entenderse como un momento de conjunción entre lo lúdico y lo religioso. El enlace está dado por varios factores: en primer lugar, el escenario es el mismo y los espectadores también: quienes acaban de desempeñar el papel de fieles practicantes juegan ahora el papel de espectadores complacidos. A esto hay que añadir otro elemento de conjunción: cuando el castillo termina de quemarse, es costumbre que se perfile, en la cima del mismo, una imagen reluciente de la Virgen, signo de que ella continúa siendo el destinatario implícito y explícito de tales actividades. La quema de los toritos de petate también es parte de la misma secuencia; una continuación del episodio anterior, aunque con una diferencia importante: el espectáculo contemplativo se transforma ahora en juego participativo; el estupor en animación. La gran corredera de niños que se arma al ritmo sostenido de un larguísimo pasodoble, contrasta con la contención de

³³ Ver pag. 43.

la misa y la admiración del público por la quema del castillo. No se trata, además, de un juego cualquiera. Contrariamente a lo que ocurre en las actividades lúdicas de los jóvenes y adultos mestizos (la carrera de caballos y el jaripeo) los protagonistas son, en este caso, los niños, seres que con su "inocencia" entretienen a una Virgen complacida; al menos el escenario está construido como para imaginarlo así³⁴.

Hemos visto en la descripción correspondiente que a este punto le sigue una pausa técnica que marca a su vez un cambio de ritmo narrativo. Con la representación de la Danza de la Conquista de México se pasa de la espectacularización de la diversión a la dramatización de los "comienzos" (me refiero al contenido de la obra y no al efecto anímico que ésta genera en los espectadores), esto es, la ritualización del gran mito de origen de los mexicanos de hoy.

El efecto narrativo que se desprende de la articulación de todas estas actividades se puede resumir, en términos greimasianos, en el siguiente enunciado: es la apropiación del objeto "protección" (de la patrona) por parte del sujeto "pueblo" y del sujeto "familia". Consecuentemente, cada fase debe ser interpretada, como dirían Propp y Turner, con base en su incidencia narrativa dentro de la celebración total. Así, a cada actividad litúrgica (novenario, ofrenda de flores y velas, "misa mayor") le corresponde una función semántica precisa: "pedir protección" / "agradecimiento" (individual, familiar, comunitario); las quemas del castillo y de los toritos de petate: "honor" / "diversión lúdico-religiosa"; la representación de la Conquista de México (o de los 12 Pares de Francia): "edificación épico-religiosa".

La "otra fiesta"

Sólo en la fiesta patronal se realizan las carreras de caballos, el jaripeo, el palenque y el torneo de basketbol mencionados arriba³⁵. ¿Por qué?, ¿cuál es su contribución a la significación festiva? Comenzaré a responder esto agrupando las cinco actividades festivas en dos grupos distintos. El primer grupo se conforma de actividades protagonizadas por animales y caracterizadas, por lo menos en dos de tres casos, por apuestas de dinero. Por lo mismo, y también por razones logísticas, este grupo de actividades tienen lugar en las afueras del pueblo o, en el caso del palenque, en sitios cerrados, lejos de miradas indeseadas. Tal vez por ser consideradas menos "viciosas", las demás

³⁴ Me refiero a la presencia formal de los sacerdotes y del obispo quienes, sentados en una especie de tribuna, asisten "complacidos" al espectáculo.

³⁵ No se le puede otorgar al baile de feria el mismo grado de exclusividad, ya que el 20 de noviembre, fiesta de la revolución, un grupo de estudiantes organiza algo parecido (aunque con mucho menos brillo) dentro del mercado municipal.

actividades son organizadas en la plaza municipal. Esto es por lo menos lo que nos sugiere el código espacial.

Ahora bien, respecto del primer grupo conviene señalar lo siguiente:

- 1) En la carrera de caballos sobresale el elemento jerárquico. Hablo de una jerarquía estética, fundamentada en la elegancia del animal; de una jerarquía biofísica, fundamentada en la rapidez; y de una jerarquía económica, fundamentada en el valor de cambio. La suma de estos tipos de jerarquías se transfiere metonímicamente a los dueños pasando por el código de la posesión: "soy lo que poseo"; "mi corcel es caro y representa mi riqueza y extensivamente mi poder", "no soy ni elegante ni veloz, no obstante, mi corcel me sustituye y representa"; etcétera. En total contraste con los caballos ordinarios o incluso con los burros, cuyo valor de uso es ser herramienta de transporte o de trabajo en el campo, estos caballos son símbolo de jerarquía, estatus, poder, compostura. Por razones económicas obvias, son el objeto prohibido a los varones indígenas; de estos últimos se dice, además, que no saben montar, lo cual refuerza la oposición anterior.
- 2) En el jaripeo la competición no se da, desde luego, entre los animales, sino, por una parte entre los jóvenes que montan el toro; por otra, entre jóvenes (que montan) y animales (que son montados). En realidad el jaripeo es más un juego de demostración que de competición. Soy lo que demuestro ser: fuerte, hábil, "aguantador". Por lo mismo, los toros son el objeto prohibido a las mujeres, los niños, los hombres maduros y los indígenas. Los tres primeros, por carecer de las calidades físicas requeridas para la monta; los últimos, porque no tienen las habilidades para hacerlo ("no saben montar", dicen los mestizos, de los indígenas, al respecto). Con respecto a los toros, hay que señalar el contraste entre el uso que de ellos se hace a lo largo de la fiesta y el uso reproductivo ordinario.
- 3) En el palenque se destacan tres cosas: el uso destructivo de los gallos (en contraste con su uso reproductivo ordinario); su valentía desmesurada (en cada pelea tiran a matar y a morir); el derroche igualmente desmedido de los hombres (quienes desafían el riesgo de perderlo todo en una apuesta). Todos los valores en juego son absolutamente masculinos, por lo que las mujeres son, una vez más, excluidas de este escenario. Debido al costo de la entrada y al derroche del dinero, los indígenas, los niños y los adolescentes también son excluidos.

Hay varias cosas que saltan a la vista en estas actividades.

- a) El contraste entre el uso cotidiano de los animales (para el trabajo y la reproducción) y el uso festivo (de tipo espectacular).

- b) La elección de animales especialmente aptos para simbolizar valores apreciados en la región (la elegancia, la rapidez, la fuerza, la valentía, el valor económico, etcétera).
- c) La apropiación de estos valores por parte del grupo social que se identifica con los distintos grupos organizadores: los varones mestizos y la consecuente exclusión-pasividad de otros: mujeres e indígenas.

Los animales que protagonizan "la otra fiesta" fungen, así, como operadores simbólicos para plantear la siguiente cadena de equivalencia y oposiciones entre distintos grupos sociales: A) los animales que encarnan la elegancia, la nobleza, la rapidez, la fortaleza y la valentía se distinguen de los animales que desempeñan una función laboral y reproductiva B) así como los hombres se distinguen de las mujeres C) así como los varones mestizos se distinguen de los varones indígenas.

Nos falta señalar ahora algunos elementos referidos al torneo de basketbol y al "gran baile de feria".

- 4) Lo que se destaca en el torneo de basketbol son habilidades físico-mentales muy distintas de las anteriores. El uso del cuerpo que se exhibe en este tipo de juegos implica coordinación y soltura (contrariamente al equilibrio y a la fuerza que se necesitan en la carrera y el jaripeo) y para lograr la victoria se necesita estrategia (en lugar de "aguante"). Lejos del mundo campesino, esta actividad está simbólicamente relacionada con el deporte espectacular; está asociada con la modernidad; simboliza el involucramiento que la juventud mestiza tiene con ella y, en contraste con las apuestas y el consumo de alcohol que se dan en el ámbito anteriormente mencionado, nos remiten al cliché de juventud "sana" que al practicar un deporte se aleja de los "vicios". Mujeres e indígenas asisten a esta actividad como espectadores, las primeras activamente, los segundos pasivamente.
- 5) El gran baile de feria es otra actividad que, por el tipo de lenguaje corporal y sonoro que se utilizan, se asocia con la modernidad. Los protagonistas son en gran mayoría jóvenes, y en menor medida, adultos de ambos sexos. Los excluidos del baile son, una vez más por razones económicas y tal vez por el estilo motriz, los indígenas. Ulteriores elementos clasificatorios al respecto se pueden encontrar en el apartado "danzas de pareja", "danzas plegaria" y "danzas-teatro").

El contraste entre estas dos últimas actividades y las tres anteriores es notable y nos remite a la siguiente equivalencia:

CARRERA-JARIPEO-PALENQUE	TORNEO DE BASKETBOL	BAILE DE FERIA
mestizos		
hombres	hombres	hombres y mujeres
adultos (y jóvenes)	jóvenes	jóvenes (y adultos)
valores tradicionales (y modernos)	valores modernos (y tradicionales)	

Lo llamativo de la "otra fiesta" es, por un lado, el protagonismo mestizo; por otro, la diferenciación de género y edades que opera al interior del grupo. No es mi intención detenerme en este último punto más allá de las indicaciones mencionadas en el cuadro de arriba. Conste, sin embargo, que es posible caracterizar a los actores sociales de manera muy detallada³⁶.

Los dos polos festivos: esfera lúdica *versus* esfera litúrgica

En términos de protagonismo de los grupos sociales hay un contraste notable entre una y otra esfera de actividades. Una parte importante de la denominada "otra fiesta" --la que se refiere a las competencias con animales-- está indudablemente protagonizada por los hombres mestizos tanto en el aspecto organizativo como en el celebratorio. Esto se debe a que los valores puestos en juego identifican al sector ganadero, es decir, el sector que define por antonomasia a los hombres mestizos de la región. El hecho de que se invite a participar a gente de afuera (granjeros, o bien, propietarios de caballos) enfatiza

³⁶ En la carrera de caballos, por ejemplo, hay un triángulo opositivo entre <quienes poseen un equino de raza> y <quienes no lo poseen y podrían poseerlo>, o bien <quienes nunca lo poseerán>. Otras líneas demarcatorias se dan entre <quienes apuestan> y <quienes se abstienen>; entre <quienes muestran conocer los caballos> y <quienes hacen de simples espectadores>; entre <quienes ganan dinero en tal evento>, <quienes lo donan> y <quienes simplemente lo gastan>. Las diferencias que se dan con la monta de toros, involucran por ejemplo, a <quienes financian la fiesta dando dinero o prestando los toros> y a <quienes la organizan con su labor>, o bien la diferencia entre <quienes financian y organizan> y <quienes son excluidos>; otras se darán entre <quienes estarán dentro del ruedo el día del jaripeo> y <quienes estarán afuera>; entre <hombres> y <mujeres>, entre <las jóvenes mestizas que son escogidas como madrinas de los premios> y <las jóvenes indígenas que no lo son>. En la riña de gallos las divisiones pueden ser aún más netas ya que, por una parte, hemos visto que son excluidos las <mujeres> y los <indígenas>. Por otra parte identificamos, de acuerdo al espacio que ocupan, a <los granjeros>, los <trabajadores> y <a los fuertes> y <pequeños> apostadores, etcétera. Lo que acabo de mencionar es sólo un comienzo. Estas categorías apenas esbozadas pueden ser caracterizadas por el cruce de otros factores simbólicos, económicos y políticos, por ejemplo.

el pretendido vínculo que los mestizos locales quieren tener con los mestizos de la costa (en oposición al vínculo laboral que en lo cotidiano tienen con los indígenas). A diferencia de las actividades antes mencionadas, el torneo de basketbol y el baile de feria no simbolizan un vínculo con la región, sus riquezas y actividades productivas, sino con otro tipo de modernidad, principalmente televisiva. Los protagonistas de tales actividades son los jóvenes mestizos, el sector más abierto y fascinado por el cambio.

En la otra esfera de actividades --la religiosa-- confluyen distintos protagonistas, aunque, por admisión de todos, son los hombres indígenas quienes la sustentan, en particular en lo que se refiere al aspecto organizativo (invitaciones y búsqueda de danzantes, cantores, músicos; autorizaciones; costeo de los ensayos; construcción de enramadas; adornos vegetales de la iglesia; preparación del *locus choristicus*, etcétera). Las mujeres, tanto indígenas como mestizas, desempeñan un papel semejante en lo que se refiere al cuidado de la casa de Dios, de los altares domésticos y, desde luego, a la preparación de alimentos festivos. El papel de los hombres mestizos se limita, en la mayoría de los casos, a costear determinadas actividades, dando pie, con su pasividad, al contraste más importante dentro de esta esfera de actividades³⁷. Veamos con mayor detenimiento cuál es el desempeño de los distintos grupos sociales.

- a) La coordinación general de las actividades festivas tradicionales le corresponde a las autoridades tradicionales indígenas. Desde siempre son los indígenas quienes, con trabajo de hormiga, reuniéndose domingo tras domingo, sustentan la tradición festiva tlacoacheña. Sobre la importancia de su trabajo he hablado en las páginas anteriores. Este tipo de responsabilidad, herencia del antiguo sistema de cargos, es la que proporciona más argumentos a los indígenas para reivindicar su protagonismo. De acuerdo al punto de vista indígena, la fiesta se desmoronaría si por alguna razón ellos decidieran cruzarse de brazos³⁸.

³⁷ Esta oposición debe ser planteada y entendida de manera "tendencial" ya que, dependiendo de los momentos, las coyunturas y las "sub-esferas", las excepciones pueden variar en número e importancia.

³⁸ Se trata de una verdad a medias que nos va a llevar a otra verdad. Efectivamente, es cierto lo que se dice respecto a la participación pasiva de los mestizos: no sólo no participan en las cuestiones organizativas, sino que tampoco colaboran con trabajo manual (en todo caso, pagan algún peón para que trabaje en su lugar). También es cierto que a los indígenas no les conviene que los mestizos se entrometan demasiado en los aspectos organizativos ya que, si esto pasara, podrían verse desplazados también de esta esfera. Dicho en otras palabras: pese a las protestas parece haber, de parte de ambos grupos, un tácito acuerdo sobre la repartición de las responsabilidades festivas. El mestizo parece razonar de esta manera: "Si los indígenas pueden hacerlo todo ¿para qué me voy a meter yo? Mejor les dejo un dinero para que sigan haciéndolo y me dedico a organizar mi propia fiesta, la 'otra fiesta'". Por su parte, el indígena parece opinar: "Si no tengo posibilidad de acceder a la 'otra fiesta' sino al precio de verme disminuido o humillado, mejor me dedico a lo que siempre he hecho, ya que, además, a la Virgen no le gustaría que derrochara mis pocos

- b) La organización de las velaciones está a cargo del grupo doméstico, el cual en ciertos momentos tiene que coordinarse con los tesoreros, los cantores y los danzantes. Dentro del grupo doméstico, quienes desempeñan el papel principal son, desde luego, las mujeres de la casa. A ellas les toca preparar el altar y la comida que deberá ser repartida entre los invitados durante los traslados del icono sagrado. El compromiso de los varones es menor y bastante variable (normalmente los varones indígenas se involucran más). Es sobre todo responsabilidad de ellos el que no falten los recursos económicos para que tales actividades se lleven a cabo.
- c) La distinta participación de los varones se percibe en los traslados callejeros de iconos, flores y velas. Normalmente son ellos quienes encabezan estos traslados, sobre todo cuando se trata de ofrendas sustantivas de velas o flores; en otras palabras, cuando se trata de mostrar el gasto aparecen más los hombres, incluso los mestizos. Entre los indígenas se suele invitar a los principales para que participen. En cuanto al número de participantes, es normal que prevalezcan las mujeres.
- d) Las actividades en la iglesia (la entrega de coronas; los rezos del Novenario; el aseo, etcétera) son coordinados por los tesoreros indígenas quienes, en ciertos casos (básicamente las misas), actúan en coordinación con el sacerdote local. Es común escuchar la queja de que los varones mestizos no se arriman a la iglesia, sólo mandan dinero o bien trabajadores. Veo en esta actitud la adopción del esquema doméstico. De acuerdo a cierto punto de vista, la iglesia es una casa, "la casa de Dios", por lo que deben de ser las mujeres --indígenas y mestizas-- quienes se ocupen de su limpieza y adorno. Cuando se oficia la misa (en términos domésticos: "cuando la mesa está lista") aparecen los hombres. La "Misa Mayor" es el momento principal de la confluencia de etnias, géneros, edades, posiciones económicas, políticas, etcétera. Es el momento en que el grupo del mayordomo y los demás protagonistas de la fiesta (principales, danzantes, músicos, rezanderos, gente que ha organizado una velación, gente que ha costeadado un ensayo de la danza, etcétera) ganan la primera fila.

Estas pocas observaciones nos indican un distinto compromiso de los grupos sociales: la participación en actividades litúrgicas que implican una disponibilidad temporalmente indefinida es de los varones indígenas. Por ejemplo, los cantores, el rezandero oficial (don Alberto Guerrero) y los músicos siempre han sido indígenas. En cambio, las actividades cuyos compromisos están definidos --la mayordomía, el costear un ensayo o entrar a la danza-- son realizadas tanto por indígenas como por mestizos. Hay, evidentemente, una distinta manera de concebir y manifestar la fe. Normalmente los mestizos

prefieren sacrificar dinero; los indígenas, dinero, trabajo y tiempo. Esto refleja, desde un punto de vista cuantitativo, una división equitativa del sacrificio: "lo que no doy en tiempo y trabajo, lo doy en dinero". Para la otra parte --la indígena--, la idea de contacto --la oración-- y de cercanía física con lo sagrado --el "arrimarse"--, es lo más importante: cuando se escucha decir que "el mestizo (varón) no se arrima a la iglesia", debemos entender, de acuerdo a esta lógica, que no sólo evade responsabilidades, sino que no valora la oración y el contacto ritualizado, ergo, tiene poca fe. Hay mestizos que aceptan esta versión de los hechos, otros reconocen el dato pero no su interpretación. Lo que para un indígena es demostración de "mucha fe", para ellos raya en el fanatismo religioso ("el famoso gasto tonto"), la santurronería. El contacto con la supuesta modernidad les ha enseñado que el "éxito" no depende sólo del santo sino de factores menos espirituales.

Desde hace un par de décadas, tal vez tres, se han dado las condiciones materiales para que el mestizo busque expresar un sentimiento distinto hacia la fiesta, un sentimiento más cercano al cambio que está experimentando en otros ámbitos de la vida social, más a tono con su nuevo estilo de vida. La implantación por parte de cierto sector mestizo de nuevas actividades lúdicas ha encontrado mucha adhesión en tan poco tiempo. La fiesta se polariza: el juego encuentra nuevos terrenos para oponerse al culto; la exhuberancia y la hilaridad festiva se alejan de la continencia y de la devoción, o por lo menos buscan convivir cada una en su propio espacio.

La oposición entre las dos esferas festivas también puede entenderse como una oposición entre dos *ethos* distintos, en el sentido geertziano del término: "*El ethos de un pueblo es el tono, el carácter y la calidad de su vida, su estilo moral y estético, la disposición de su ánimo [...]*" (Geertz, 1987: 118). Cabe recordar algo de lo que mencioné en uno de los apartados iniciales³⁹ respecto a los "gastos tontos". El indígena ve con horror las apuestas porque son azarosas, esto es, todo lo contrario del ritual. Para él los rituales son una suerte de lucha que el hombre libra para disminuir los efectos del azar, para exorcizarlo. Uso la palabra azar por la carga de imprevisibilidad que caracteriza a este término; no obstante, para un indígena o para un creyente católico en general, no hay azar: la imprevisibilidad es una falla humana, es la incapacidad de ver la voluntad de Dios. Las circunstancias azarosas que cruzan el camino del hombre son, en realidad, la consecuencia de la buena o mala conducta y, puesto que las malas conductas están a la orden de día, sólo queda el camino de la religión, para que la divinidad ayude a contrarrestar las amenazas "aparentemente azarosas" de la vida. Siendo creyentes, es posible que muchos mestizos compartan este punto de vista; su principal diferencia es de "tono". Al supuesto "exceso de tono" con que los indígenas profesan la fe, ellos le dicen fanatismo; la suya, en cambio, les

³⁹ Ver "Razones [y "sinrazones"] para ser y para no ser mayordomo", pp. 19.

debe parecer una actitud "más equilibrada". Ser creyente no implica, según ellos, ir a la misa todos los días o gastar lo que uno no puede reponer. *"Dios no quiere ver a uno vivir en la pobreza y gastarse todo en una fiesta es vivir en la pobreza"*. *"Dios tampoco nos quiere ver tristes, por esto nos deja apostar en los gallos... Yo en las fiestas le pido a la Virgencita que me ayude a ganar con los gallos y los caballos"*. Quiero añadir otra aclaración. Cuando viví entre los indígenas tarahumaras, asistí a varias carreras de bola, su deporte favorito. Como bien saben los mexicanistas que se ocupan de esa etnia, no hay carrera de bola que no conlleve apuestas, en dinero y bienes; algunas pueden ser inclusive muy altas. Por otra parte, me ha tocado asistir a fiestas en comunidades mestizas con gastos muy elevados. Se sabe que en muchos casos los fiesteros terminan endeudados, lo cual les impide progresar económicamente por algún tiempo. En fin, lo anterior nos permite decir: primero, que la apuesta es algo inherente al juego y los juegos están en todos lados, en toda cultura (estoy conciente de que muchas veces lo que uno apuesta no son riquezas sino honor); segundo, que las apuestas de riquezas no son privativas de los pueblos y los hombres ricos; a veces son justamente los pobres quienes, por no tener nada que perder, juegan lo poco que tienen; tercero, los endeudamientos producidos por los altos gastos religiosos tampoco son privativos de los pueblos "no-educados" (aunque sí son típicos de una mentalidad que, en general, poco compatibiliza con el tecno-capitalismo). Si en Tlacoachistlahuaca observamos que los endeudamientos por apuestas o por gasto religioso tienen connotaciones étnicas, no debemos pensar en un determinismo de tipo económico, sino en una acentuación festiva de la diferenciación étnica (de la identidad étnica) que sólo tiene validez local: el mestizo juega con los gallos y los caballos; el indígena juega con la divinidad⁴⁰. Por supuesto, el "gasto tonto" siempre es el ajeno, el del otro.

Quisiera ahora detenerme en otros dos tipos de asociaciones que voy a expresar por medio de las siguientes fórmulas⁴¹:

ESFERA LUDICA : ESFERA LITURGICA = CAMBIO : ESTABILIDAD.

Por su misma naturaleza, la esfera lúdico-festiva se caracteriza por el cambio, la inestabilidad, la diferenciación⁴². En ella se producen diferencias a partir de una igualdad inicial: igualdad entre apostadores y diferencias entre quienes pierden y ganan; seducción entre sexos opuestos; excitación, hilaridad; reinan la

⁴⁰ Ya hemos visto que también el mestizo local gasta mucho dinero en las fiestas patronales; no obstante, nunca he sabido de mestizos que lleguen a endeudarse en este tipo de "jugadas".

⁴¹ Como se verá en seguida estas fórmulas no pretenden acercarse a un tipo de verdad matemática sino a tendencias culturales.

⁴² Estoy retomando, con otras palabras y con otro ejemplos, lo postulado por Lévi-Strauss sobre la oposición entre juego y rito (1964: 11-59): el primero produce eventos distintos por medio de estructuras (reglas semejantes para ambos contendientes); el segundo produce estructuras por medio de eventos (contextos y bricolajes diferentes).

improvisación y la individualidad. Se percibe que el cambio es propiciado desde afuera, razón por la cual la esfera lúdica está mucho más proyectada hacia lo foráneo que la esfera litúrgica. Lo externo, lo foráneo, se convierte en una fuente de cambio, en innovación, en causa de inestabilidad lúdica (el éxito no está garantizado). En el campo opuesto, sabemos que lo que se busca por medio del culto colectivo es la estabilidad. El enfermo la busca y también todos los que se sienten psicológicamente inestables y débiles. La esfera litúrgica no escapa a la posibilidad de cambios; además, coquetea con la diversión ("la quema de las pólvoras"), pero su condición ideal es reproducirse año tras año como la tradición manda. Observadas a lo largo del tiempo, algunas de las actividades lúdicas dan muestra de estabilidad: el palenque y el jaripeo son ya una tradición dentro de la fiesta mestiza. Esto no implica, sin embargo, que la tendencia del conjunto de actividades ("la esfera") no sea abrirse al cambio.

CAMBIO : ESTABILIDAD = FORANEO : LOCAL = MESTIZO : INDIGENA.

En comparación con la cultura indígena, la cultura mestiza está mucho más proyectada hacia lo foráneo, no sólo por razones de orden económico y político. De afuera vienen la riqueza, el poder, la modernidad (no importa que sea "chatarra"). Inversamente, lo de "adentro" se asocia a menudo con el "atraso", la pobreza. Por ejemplo la agricultura, simbólicamente asociada con la subsistencia y con la autoctonía, es mucho menos rentable que el comercio, relacionado con la ganancia y con el contacto con el exterior. ¿El conocimiento empírico? Es útil, mas ha sido superado por el conocimiento escolarizado, el conocimiento televisivo. ¿El derroche ceremonial? Cuando se ejerce con exceso se lo considera un "gasto tonto" motivado por el "fanatismo religioso". Evidentemente hay muchos aspectos del mundo local que son enajenables, que se comparten incluso con los hermanos menores, "los inditos".

Con respecto a lo foráneo y lo local, el punto de vista indígena puede ser diametralmente opuesto --me refiero, dentro de este grupo, a las generaciones y a los sectores que quedaron al margen de los contactos con lo foráneo y con lo doblemente ajeno (lo no-indígena y lo de afuera). Para estos sectores indígenas, lo tradicional es mucho más importante que el cambio y la modernidad; no importa qué tan atractivo aparezca, ya que está fuera de su alcance.

La oposición simbólica entre mundo externo y mundo local refleja, en muchos sentidos, el mundo de las relaciones interétnicas. No obstante, no las refleja en el pleno sentido de la palabra; dialoga estrechamente con ellas. Como decía hace un momento en relación a los "gastos tontos", hay casos en que la oposición entre lo indígena y lo mestizo parece expresarse más allá de las razones que la sociedad le ofrece, obedeciendo a una suerte de diferenciación a priori, o bien, a una especie de metabolismo de la identidad que para operar necesita de un

referente del cual distanciarse⁴³.

Cuando dos grupos étnicamente diferenciados conviven en el mismo espacio festivo, sus relaciones desembocan en búsqueda de espacios propios, a veces al interior de las mismas esferas de actividad; en otros casos --ver el ejemplo de Tlacoachistlahuaca-- involucrando ámbitos distintos.

Baile de parejas, danzas-plegaria y danzas-teatro

La denominación de cada uno de los tipos dancísticos aquí mencionados --los tres presentes en la fiesta-- parte de los elementos más llamativos de cada danza: tipo de agentes, contenido, forma. En las líneas que siguen buscaré brindar una caracterización lo más coherente posible de los mismos.

La primera denominación --bailes de pareja-- remite al género mixto de los ejecutantes y también al número. Con ello se quiere distinguir este tipo de baile de otros en los que el género de los agentes es masculino o femenino, o bien de otros de género mixto que no son de pareja. De acuerdo a estos criterios, la danza de la Conquista o la danza de Doce Pares, son danzas mixtas eminentemente masculinas, con un número fijo de danzantes; la danza de las Malinches, en cambio, es una danza mixta eminentemente femenina, también con número fijo; la danza de los Diablitos es una danza masculina con número variable; y la danza de los Tlaminques es una danza masculina con número fijo. La función semántica de los bailes de pareja es, evidentemente, el acercamiento social de los sexos. Frente a un público determinado, los ejecutantes pueden mostrar su vínculo real (si se trata de gente casada o de novios), o bien, buscar un vínculo posible (si no lo son). Así, detrás de una sonrisa late casi siempre un reto, una esperanza de conquista sexual o seducción. Dicho de otra manera: lo medular de un baile de pareja es predisponer a los ejecutantes para un encuentro. En un baile de pareja --entre novios o entre gente casada-- lo que se está simbolizando a través de la diversión es la consolidación de un acercamiento; cuando se trata de gente no comprometida, lo que se simboliza, en cambio, es un potencial inicio de la relación. En el primer caso se trata de una conducta ceremonial claramente situada en el tiempo y en el espacio, caracterizada por la adopción de formas y ritmos determinados, que estimulan y a la vez regulan la libido o simplemente la trascienden (en el caso de parejas casadas). En el segundo caso se trata de un juego, ya que por medio de pequeñas modificaciones del "lenguaje" dancístico

⁴³ Esta necesidad previa sirve muchas veces de pretexto para añadir abusos en nombre de las diferencias. Véase, para utilizar un ejemplo cercano, el caso del empalme de danzas el día de la fiesta. En nombre de su derecho de "libertad de expresión" los que llegaron últimos dijeron: "Yo también tengo derecho a divertirme con el baile que más me gusta". El detalle que no debe de haber parecido importante para aquellas personas consiste en algunos miles de watts de potencia.

(miradas, distancia, tacto, movimiento) los danzantes pueden enviar señales o rechazarlas, para favorecer un resultado que no está dado desde un principio. Las motivaciones pueden variar de un caso a otro --las de la pareja "no-comprometida", por ejemplo, y las de una pareja de gente casada--: conquistar / seducir / o simplemente consentir al otro; los desafíos (¿lo lograré?, se pregunta el potencial conquistador) y los juicios (lo logré, pensó con orgullo el neoconquistador); las obligaciones (...del marido, por ejemplo, de revivir, por un momento al menos, la galantería de los primeros tiempos), los valores y los destellos (buscar un romance o bien revivirlo, pero también darle a una sonrisa repentina o a un gesto recatado un valor inusual), la intensidad de los estados anímicos... Varían, pues, los *ethos* dancísticos, aunque, a fin de cuentas, en todos los casos el propósito general --el acercamiento de los sexos-- no cambia.

La denominación "danza plegaria" nos indica la presencia de un ser sobrenatural, destinatario explícito de la danza en cuestión. Ya sea un chamán el ejecutante-portador del mensaje dancístico, o bien, un grupo, siempre se trata de dirigir el mensaje (y, sobre todo, "hacer que éste llegue") a un destinatario divino, con la creencia y la intención de convencerlo para que interceda en favor de uno, o bien en contra de otro. Un chamán es, evidentemente, un especialista. Hacerse escuchar depende de su habilidad de hacer bien las cosas (por ello, entre otras cosas, no todos los chamanes son iguales). Un chamán es un doctor que usa una herramienta comunicativa y conocimientos religiosos fuera de lo común para producir un encuentro benéfico entre un ser sagrado y un ser humano, con el fin de sanar a este último (pensemos, por ejemplo, en una danza del peyote tarahumara). Los beneficiarios de una plegaria dancística de este tipo son individuos, no son comunidades. En cambio, en una fiesta patronal, la actuación de los danzantes se desdobra: por una parte obedece al esquema de la promesa individual; por otra, es una actuación grupal realizada en representación y en beneficio de la comunidad entera. A veces, la homogeneidad de la indumentaria, de la coreografía, de la denominación de los danzantes, hace patente la existencia del grupo como tal. En algunos casos, la perfección formal es sacrificada en beneficio de la participación grupal. En efecto, con el propósito de ser incluyentes, las coreografías son de una sencillez extrema. Por ser simplificatoria, la reiteración coreográfica se convierte en uno de los elementos medulares de estos tipos de danza. La repetición de patrones coreográficos sencillos viene a ser también el equivalente formal y semántico de un *mantra* oriental, cuya importancia radica, más que en la transmisión de determinados significados verbales, en una práctica de tipo formal. El sentido de un mantra o de cualquier plegaria reiterativa surge como un desprendimiento de los demás sentidos, en particular, de la función de vehiculizar significados. En términos de *ethos* dancístico, lo importante es participar intensamente, sacrificando, si es posible, mucha energía muscular. Por esto los danzantes participan en tantas procesiones; por esto también la danza-teatro se puede repetir, no solamente en la Octava, sino también en la

fiesta de la Guadalupana o en la dedicada al Niño Dios. Es la misma fórmula que opera: en tanto mayor sea el sacrificio (dinero o energía corporal), mayor será la posibilidad de ser escuchados. Dentro de la fiesta que nos concierne, las danzas de las Malinches o de los Diablitos son plegarias dancísticas en el sentido pleno del término. Las danzas de la Conquista de México y de los Doce Pares de Francia también lo son, aunque no son sólo eso. La participación de los danzantes en los traslados de los iconos, de las velas y las flores; su promesa ante la Virgen el día en que es levantado el baile; su participación durante la "misa de acción de gracias"; su despedida formal; la reiteración de sus actuaciones; su participación en peregrinaciones; en todos estos momentos es muy evidente que el destinatario no es el público que asiste el día de la *batalla*, sino la Virgen. Su manera de bailar es incluso distinta. Durante el baile los bandos dejan de ser bandos en el sentido estricto de la palabra: los danzantes intercambian lugares, se mezclan constante y armónicamente; los machetes son utilizados como instrumentos musicales. En momentos como éstos se nota la gran diferencia existente entre una plegaria dancístico-musical y una oración verbal. Por medio de la primera, el devoto venera a su santo agradando, complaciendo, entreteniéndolo; no así con la segunda, a menos que sea un canto. En cierto sentido, la plegaria dancística se asemeja más a una ofrenda floral que a una oración verbal. No obstante, comparte con esta última el carácter petitorio, así como la sumisión y la veneración.

¿Y con las danzas-teatro? ¿Cuál es el elemento o los elementos que más las caracterizan? Por lo visto anteriormente, no es ni el género ni el número de los integrantes; tampoco lo es la edad, que es requisito importante en otras danzas plegaria (por asociación de la niñez con la inocencia y la pureza). Hemos visto, en cambio, que la naturaleza del destinatario --necesariamente humano y plural-- y del contenido, sí lo son. La presencia del código verbal y de la mimesis manifiesta una "necesidad" del mensaje de explicitarse, no en forma eminentemente sintética, como sucede con las danzas plegaria o con los bailes de pareja, sino de manera eminentemente narrada⁴⁴, teatralizada. Las danzas de este tipo tienen el mismo valor de un mito narrado --hablo en particular del subgénero que aquí nos concierne. Sin embargo, contrariamente a las narraciones míticas, se trata de narraciones cristalizadas por la vía del ritual, enfriadas --aunque no congeladas-- en su libertad recreativa. El destinatario humano y la manera de actuar de las gentes --con la presencia de códigos verbales y mímicos-- nos hacen pensar en una obra de teatro; el contenido de la narración, en un relato mítico; el uso de coreografías, en una suspensión del lenguaje ordinario. Por otra parte, la promesa de los danzantes ante la divinidad otorga a la danza el carácter adicional de plegaria. Pese a esto, me parece pertinente precisar, desde un punto de vista comunicativo, que la naturaleza del destinatario divino es explícita en el caso de los traslados de las

⁴⁴ La palabra "eminentemente" es utilizada con el propósito de matizar la validez teórica de la afirmación. Regresaré sobre este punto más adelante.

coronas, mientras que es implícita en el caso de la *batalla*. No es preciso ser teólogo para afirmar que una divinidad no está interesada en escuchar un "mito de origen" con respecto a cómo se originaron la religión y los hombres de hoy; en todo caso, será ella quien lo relate a través de los mensajeros-danzantes que se ofrecen para tales tareas. Esta hipótesis --de un implícito emisor divino-- no es viable para nuestro caso. Aquí, la idea de emisores y destinatarios humanos es definitivamente más razonable.

Quisiera formalizar y a la vez ampliar la clasificación (poco formal) expuesta arriba con la ayuda de algunos cuadros.

Destinatarios. En una publicación anterior he propuesto una clasificación que hace hincapié en los destinatarios explícitos del proceso dancístico (Bonfiglioli, 1995). Los elementos principales de esa clasificación se pueden resumir en el siguiente triángulo:

En el ápice y en la base del triángulo encontramos los dos grandes géneros de destinatarios explícitos: los seres humanos y los seres sobrehumanos o divinos. Este último tipo de destinatarios es lo que más califica a una danza plegaria, en nuestro caso: la danza de los Diablitos, de las Malinches y también a las danzas de Conquista (Conquista de México o Doce Pares), puesto que, a lo largo del Novenario, los danzantes bailan expresamente ante la divinidad. Entre las danzas dirigidas a destinatarios humanos está, por un lado, el "gran baile de feria" (destinatarios-agentes); por otro, las danzas-teatro, sean éstas las danzas de

Conquista (Conquista de México o Doce Pares), sea la danza de los Tlaminques.

Díálogos y coreografías. La presencia del código verbal, de una narración explícita y de la mimesis, son los elementos que permiten diferenciar a las danzas-teatro de las demás danzas. Dentro de este conjunto deberíamos diferenciar a las danzas-drama (Conquista de México y Doce Pares de Francia) de las danzas comedia (danza de los Tlaminques, caracterizada, además de su tono satírico, por una mayor improvisación expresiva).

Vestuario y parafernalia. Entre las danzas tradicionales y el baile de pareja, hay una oposición que salta inmediatamente a la vista. Las primeras hacen uso de una indumentaria y de una parafernalia especiales; sin ello, el personaje no quedaría simbólicamente transformado en algo opuesto a lo ordinario (los personajes pertenecen a otro tiempo o bien presentan otras virtudes, etcétera). En los bailes de pareja también se usa una indumentaria especial; no obstante, ésta no transforma a la persona sino que, obedeciendo al propósito de acercar y emparejar a los sexos, intensifica algunas de las características estéticas o de estatus social de los bailantes.

Espacios escénicos. Tres son las oposiciones principales: espacios abiertos / espacios cerrados; espacios domésticos / espacios públicos; espacios sacralizados / espacios profanos. La necesidad de un recinto cerrado para el baile de pareja se debe, evidentemente, a razones económicas (venta de boletos). A excepción de la danza de los Tlaminques, los demás bailes alternan sus ejecuciones entre el atrio de la iglesia y las casas donde se realizan las velaciones (espacios semisagrados). Debido a su contenido (la divertida cacería del animal), la danza de los Tlaminques se representa en las calles y en las casas (aunque los danzantes van a la iglesia al comienzo de su danza para saludar a la santa patrona).

ATRIO IGLESIA	CALLES	CASAS	ZOCALO (recinto cerrado)
	Conquista de México Doce Pares de Francia Diablitos Malinches		
	Danza de los Tlaminques		
			Baile de Pareja

Noche / día. El aspecto satírico de la danza de los Tlaminques y la conducta atrevida del "felino", que brinca por los árboles y baja por las palmeras cabeza abajo, así como su cómica persecución, implican que la danza debe realizarse a la luz del día. Las demás danzas tradicionales se realizan en la noche, tal vez

por razones relacionadas con el aspecto sacrificial de las mismas ("aguantar el sueño" para alegrar a la Virgen en la noche de su fiesta). Otra danza nocturna es el baile de parejas; no es necesario explicar que --funcional y simbólicamente-- la noche favorece el acercamiento sexual y protege a los enamorados.

DIA	NOCHE
Danza de los Tlaminques	
	Conquista de México Doce Pares de Francia Diablitos Malinches Baile de Parejas

Quedan ahora por definir algunas de las características básicas de quienes protagonizan estas danzas, esto es, los actores sociales.

Género y número. He dicho antes que la caracterización mínima de los bailes de pareja es el número y el sexo de los ejecutantes. Sin estos dos requisitos básicos no es posible ningún emparejamiento. Hay que aclarar, sin embargo, que esta condición inicial no es suficiente, de por sí, para favorecer un acercamiento estable. Normalmente esto se da por la confluencia de elementos extra-dancísticos dentro del escenario dancístico. Lo que sí se puede afirmar es que la combinación del requisito inicial con el relativo aislamiento anímico de la pareja, su contacto gestual y visual, la armonía de figuras, pasos, gestos y ritmos, llegan a convertirse en instrumentos de seducción y conquista.

	DANZAS (eminente) MASCULINAS	DANZAS (eminente) FEMENINAS	DANZAS MIXTAS
NUMERO FIJO	- Conquista de México - Doce Pares de Francia - Danza de Tlaminques	- Las Malinches	- BAILE DE PAREJAS
NUMERO VARIABLE	- Diablitos		

Entre las danzas mencionadas en el cuadro, la danza de las Malinches, la Conquista de México y los Doce Pares de Francia, también deberían ser definidas como mixtas, ya que incluyen en sus respectivos cuadros a danzantes

masculinos y femeninos. He preferido evidenciar una tendencia (lo eminentemente masculino o femenino) más que un criterio genérico, ya que si lo hubiera adoptado, tendríamos bajo la denominación de "danzas mixtas" un conjunto de danzas totalmente distintas. Con respecto al número, cabe aclarar un detalle relativo a la danza de las Malinches. Siendo una danza plegaria, debería entrar en la categoría de danzas con número variable de ejecutantes (al igual que la danza de Diablitos). Sin embargo, la debemos clasificar entre las danzas con número fijo. Este número es, al igual que en la Conquista de México, de 26 danzantes. De ellos, 22 son mujeres y 4, hombres; entre estos últimos encontramos a dos Monarcos y dos Negritos, personajes que, además de la Malinche, también aparecen en la danza de la Conquista. Esto hace pensar en una variante (o complemento femenino) de la danza de la Conquista de México que, de modo semejante a otros casos del mismo género⁴⁵, se habría transformado en danza-plegaria, conservando, como suele pasar con este tipo de danzas, un número fijo de ejecutantes. En el caso de las danzas-teatro (Conquista, Doce Pares, Tlaminques), la necesidad de tener un número fijo de danzantes es tan evidente que no necesita ser explicada.

Edad. Un análisis somero de la edad de los ejecutantes presenta el siguiente cuadro:

NIÑOS	ADOLESCENTES	ADULTOS
	- Conquista de México - 12 Pares de Francia - Danza de los Tlaminques - Baile de Parejas	
	- Diablitos - Malinches	

La corta edad de los ejecutantes de las danzas de los Diablitos y de las Malinches simboliza pureza es, por lo tanto, un requisito muy importante. En el conjunto de danzas-teatro, adolescentes y adultos se reparten los papeles en función de su mayor o menor dificultad; al respecto, se considera que los adultos pueden desempeñar con mayor responsabilidad determinados papeles. Tanto en este conjunto de danzas como en el baile de parejas, la ausencia de niños se explica por las dificultades y el sacrificio que implican el aprendizaje y la representación de estas danzas. En lo que se refiere al baile de parejas, éste tiene la misma función semántica de la danza --favorecer el acercamiento entre los sexos-- lo cual excluye a los más jóvenes.

⁴⁵ Me refiero a algunas variantes de la danza de la Pluma de Oaxaca, o de Matachines del norte de México.

La clasificación que acabo de presentar de algunos elementos dancísticos, tiene el propósito de brindar un somero panorama de las danzas que se bailan en la actualidad en Tlacoachistlahuaca. La mayor parte de ellas están vigentes en toda la región. Franco (1995: 3-7) menciona que en la región amuzga se bailan las siguientes danzas: "Las Mascaritas", "Chilolos", "Macho Mula", "Tortuga", "Danza del Tigre", "Danza de la Conquista de México", "Danza de Doce Pares de Francia", "Danza de Chareos", "Las Mojigatas", "Las Cebolleras", "Los Toritos", "Pan de Panela", "Los Tlaminques", "Las Malinches", "Moros y Cristianos", "Apaches y Gachupines" y "Los Pichiques". Aunque el autor no especifica ni la forma coreográfica ni el contenido de los bailes mencionados, sé, por haberlas presenciado en comunidades cercanas, que algunas de ellas (las Mascaritas, la Tortuga, el Macho Mula, Tigre, Tlaminques) son danzas con contenido burlesco que se representan a lo largo del carnaval; otras pertenecen al género de "danzas de conquista" (Conquista de México, Doce Pares de Francia, Chareos, Moros y Cristianos, Malinches, Apaches y Gachupines) y normalmente se representan en las fiestas patronales; las demás, las desconozco. Sé que anteriormente el número de danzas era mayor y que, de las que se representan en la actualidad, varias se realizan discontinuamente. En comparación con otras regiones de la república, la tradición dancística costachiqueña es muy fuerte todavía, sobre todo en las zonas indígenas. En relación a las danzas tlacoacheñas, se puede decir que una parte de ellas (Diablitos, Tlaminques) sobrevive por el particular interés de una familia tradicional amuzga que se encarga de organizar, costear y reclutar a los danzantes. Hemos visto que otras danzas aún se mantienen bien arraigadas por la labor organizativa de los "principales" indígenas; otras, simplemente han desaparecido. Entre las que quedan, la que goza de mejor "estado de salud" es indudablemente la danza de la Conquista de México.

9. COMPLEJIDAD SEMIOTICA DE LA DANZA

El caso que describiré, analizaré e interpretaré a continuación es un buen ejemplo de complejidad semiótico-dancística. Ya ha sido atestiguada por varios antropólogos de que modo la danza puede manifestarse, en ciertas culturas, combinada como un todo con la música, la poesía o alguna otra área expresiva. Dependiendo de los casos, los códigos rítmico-cinéticos están acompañados por un conjunto heterocóito de elementos y otros códigos que participan en la producción de la significación dancística. Es común ver, en las danzas mexicanas y de otros pueblos, que los desplazamientos coreográficos, los pasos y las posturas, los gestos, los flujos energéticos y demás elementos que caracterizan al movimiento propiamente dicho, se combinan con la música instrumental o bien con el canto y, en algunos casos, con declamaciones verbales y teatro mímico. Asimismo, al cuerpo del danzante se lo viste, pinta y adorna.

SEGUNDA PARTE:

LA REPRESENTACION DANCISTICA

En la danza, como en la lengua, se lo designa incluso con una denominación específica para que sea más patente su transformación y su papel. Lo mismo ocurre con el locus *choristicus*: uno y otro dejan de ser lo que son en la cotidianidad. Así, al operar sincréticamente en un registro estético que conlleva a la transformación de la realidad cotidiana, la danza opera en un sistema global. Con este último término no me refiero a un todo ilimitado sino a un "todo pertinente", ya sea su naturaleza cultural o intercultural.

Habla, lengua y metalenguaje dancístico

La analogía entre sistema dancístico y sistema fonético puede ser extendida al sistema lingüístico. En un trabajo anterior ya he planteado que los hechos dancísticos tienen, por lo menos, dos niveles de existencia:

- 1) Un sistema que no tiene una existencia empírica, que no aparece en la escena y que los agentes culturales difícilmente perciben, si bien lo ponen en práctica al danzar y actuar⁴⁶.

⁴⁶ La analogía entre danza y lengua ha sido señalado por otros autores. Kaeppler, por ejemplo, habla expresamente de analogías metodológicas con la lingüística cuando busca encontrar una estructura dentro del *continuum* dancístico. Tal estructura, precisa la autora, deberá ser reconocida por los mismos agentes. "My own study of the structure of the tongan dance used emicentric distinctions based with analogies with structural linguistics [...]. It goes back with much further, however, to the Saussurean distinction between acts and systems, and my cultural analysis required that the structure or system thus derived be recognized by members of the society." (Kaeppler, 1986: 27). Esta última aserción es, desde mi punto de vista insostenible o por lo menos prescindible ya que, al igual que en una lengua, la estructura puede ser identificada sin que los hablantes sean conscientes.

9. COMPLEJIDAD SEMIOTICA DE LA DANZA

El caso que describiré, analizaré e interpretaré a continuación es un buen ejemplo de complejidad semiótico-dancística. Ya ha sido atestiguado por varios antropólogos de qué modo la danza puede manifestarse, en ciertas culturas, combinada como un todo con la música, la poesía o alguna otra área expresiva. Dependiendo de los casos, los códigos rítmico-cinéticos están acompañados por un conjunto heteróclito de elementos y otros códigos que participan en la producción de la significación dancística. Es común ver, en las danzas mexicanas y de otros pueblos, que los desplazamientos coreográficos, los pasos y las posturas, los gestos, los flujos energéticos y demás elementos que caracterizan al movimiento propiamente dicho, se combinan con la música instrumental o bien con el canto y, en algunos casos, con declamaciones verbales y teatro mímico. Asimismo, al cuerpo del danzante se lo viste, pinta y adorna de manera expresiva; a veces se lo designa incluso con una denominación específica para que sea más patente su transformación y su papel. Lo mismo ocurre con el *locus choristicus*: uno y otro dejan de ser lo que son en la cotidianidad. Así, al operar sincréticamente en un registro estético que contrasta con los de las demás esferas (cotidianas y extra-cotidianas de lo simbólico), la danza adquiere una especificidad propia en virtud de su posición dentro del sistema global. Con este último término no me refiero a un todo ilimitado sino a un "todo pertinente", ya sea su naturaleza cultural o intercultural.

Habla, lengua y metalenguaje dancístico

La analogía entre sistema dancístico y sistema fonético puede ser extendida al sistema lingüístico. En un trabajo anterior ya he planteado que los hechos dancísticos tienen, por lo menos, dos niveles de existencia:

- 1) Un sistema que no tiene una existencia empírica, que no aparece en la escena y que los agentes culturales difícilmente perciben, si bien lo ponen en práctica al danzar y actuar⁴⁶.

⁴⁶ La analogía entre danza y lengua ha sido señalada por otros autores. Kaepler, por ejemplo, habla expresamente de analogías metodológicas con la lingüística cuando busca encontrar una estructura dentro del *continuum* dancístico. Tal estructura, precisa la autora, deberá ser reconocida por los mismos agentes. "*My own study of the structure of the tongan dance used emic/etic distinctions based with analogies with structural linguistics [...]. It goes back with much further, however, to the Saussurean distinction between acts and systems, and my cultural analysis required that the structure or system thus derived be recognized by members of the society.*" (Kaepler, 1986: 27). Esta última aserción es, desde mi punto de vista insostenible o por lo menos prescindible ya que, al igual que en una lengua, la estructura puede ser identificada sin que los hablantes sean conscientes.

- 2) Un nivel donde las reglas del sistema se vuelven operativas y visibles. Se trata aquí del "habla coreográfica", esto es, de las danzas con "nombre propio", que son el objeto de observación directa del etnógrafo.

Si el segundo nivel corresponde a lo que los lingüistas llaman *parole* (habla), el primero corresponde al nivel de la *langue* (lengua). Entre una y otra existe, como afirmaba Saussure, una relación jerarquizada: la *langue* manda, la *parole* obedece. La *langue* es estructurante; la *parole* es estructurada. La *langue* es la expresión inconsciente y a largo plazo de un contrato social entre los hablantes; la *parole* es su expresión consciente y momentánea. Lo mismo sucede con la danza: lo que vemos es "habla" y las normas estructurantes que, por medio del análisis, buscamos debajo de la superficie, es "lengua".

Ahora bien, al mencionar las características del "habla dancística" afirmé que se trata de una expresión consciente, momentánea y costreñida por las propiedades de la "lengua dancística". Este nivel expresivo, al igual que su equivalente lingüístico, está constituido por los hábitos y estilos coreográficos de una persona o grupo de personas que pertenecen a una época y a una cultura dadas (ver Hockett, 1962: 319; Martinet y Ebling, *apud* Barthes, 1966: 23). Tales hábitos consisten en operaciones de selección y combinación de determinados elementos (en este caso de movimientos rítmicos) en lugar de otros. Cuando digo "habla" pienso, entonces, en la originalidad de combinaciones que nos es permitido elegir de acuerdo con un determinado esquema. La combinación variada de signos⁴⁷ recurrentes es el aspecto esencial del habla, así como la constancia de las normas lo es para la lengua (Barthes, 1966). No obstante, ¿qué pasa con un caso específico de danza ritual? ¿se trata, pues, de un habla dancística? Si tomamos como referente analógico al habla lingüística la respuesta es "no". En una danza ritual --como ya lo señalé en la primera parte-- la combinación de signos recurrentes tiende a cristalizarse y a estos mismos signos un individuo no los puede combinar de un modo personal. Aquí, la variedad combinatoria no es fruto de elecciones individuales aleatorias, sino grupales; además, una vez dada, esta misma "variedad combinatoria" tiende a estabilizarse y el modelo a repetirse. Este mecanismo responde a una exigencia comunicativa propia de las actividades rituales: contrariamente al habla cotidiana su misión no es dialogar sino reiterar. Esto plantea un acercamiento conceptual entre el habla dancístico-

⁴⁷ Cuando empleo la palabra signo me remito, en realidad, a lo que Hjelmslev (1971) ha definido como "función signica", la cual no es una entidad física ni una entidad fija sino el lugar donde se encuentran y asocian los elementos que proceden de dos sistemas independientes: el sistema vehiculante (plano de la expresión) y el sistema vehiculado (plano del contenido); la correlación de estos elementos es de naturaleza variable y polisémica.

ritual y la lengua. En este sentido, tiene razón Barthes cuando dice que el umbral entre lengua y habla puede volverse frágil (1966: 21). Al respecto cabe preguntarse si aún tiene sentido la analogía planteada. La respuesta es otra vez negativa si debemos limitarnos a comparar un habla con otra, pero la analogía aún puede ser pertinente si, en lugar de dos términos, comparamos dos pares de oposiciones: el par "habla/lengua" propiamente dicha y el de "habla/lengua" dancístico. Dentro de esta perspectiva no cabe duda que la diferencia entre los dos términos que conforman el par es, en ambos casos, la misma que encontramos entre un sistema y una expresión específica. Es en este sentido que cabe plantear la analogía. Al igual que ocurre con el habla lingüística, el "habla dancística" termina siendo una expresión entre otras. No obstante, no hay que ir más allá puesto que las danzas, al igual que cualquier otro sistema metalingüístico, jamás tendrán por sí solas la capacidad de vehicular los contenidos que transmite un sistema verbal. La lengua, no cabe duda, es el más sofisticado, complejo y preciso de los sistemas comunicativos y no necesita de otros sistemas semióticos para redoblar su función. Si en algún momento esto parece suceder es porque la función complementaria que desempeñan los sistemas no-verbales se debe, probablemente, a un tipo de eficacia simbólica que el lenguaje oral articulado no posee⁴⁸.

Texto, contexto y cultura

Ahora bien, la interpretación de la danza dentro de una perspectiva eminentemente simbólica implica considerar la existencia de las siguientes categorías analíticas: un sistema sintáctico (o metasintáctico), es decir, el conjunto de reglas que rige la articulación de los significantes dancísticos; y un sistema semántico constituido por el conjunto de contenidos que estos mismos significantes se ocupan de vehicular. La asociación entre ambos sistemas, que de ninguna manera pueden existir separados uno del otro⁴⁹, es lo que se denomina sistema semiótico. Un sistema semiótico dancístico sería entonces información canalizada de manera codificada por medio de conjuntos de significantes eminentemente rítmico-cinéticos, complementados, en esta tarea, por otros conjuntos que culturalmente se consideran como afines. De acuerdo con mi manera de interpretar el simbolismo dancístico, la operatividad de este sistema específico involucra tres distintos niveles: el textual, el contextual y el intertextual. En el nivel textual --el de la representación propiamente dicha-- las unidades semióticas

⁴⁸ Con esta afirmación, pongo en duda mi coincidencia con Barthes en el sentido de que el mundo de las significaciones sólo puede ser de tipo lingüístico (cfr. Bonfiglioli, 1995: 38). La inteligibilidad de ciertos signos --dentro del contexto dancístico encontramos ejemplos al respecto-- parece no pasar por el código verbal.

⁴⁹ En todo caso se puede dar un aparente empalme --monoplanaridad-- entre el plano del contenido y el plano de la expresión. Para esto remito a Eco (1978: 312-314 y 412-415).

significan, en primer lugar, por la posición que éstas ocupan sobre el eje sintagmático; en segundo lugar, por las asociaciones que establecen con unidades afines que se encuentran en el texto, o bien, que habrían podido encontrarse (en este caso se dice que su presencia es potencial). En el primer caso --el de la concatenación sintagmática--, la significación se desprende de la articulación lineal de los elementos; en el segundo, de su asociación paradigmática. De entrada, cabe aclarar que en el texto dancístico la asociación de los elementos no se da, contrariamente a lo que ocurre con las formas verbales, sólo *in absentia* (por ejemplo, elección de un determinado paso, un gesto o una prenda en lugar de otros que han sido excluidos)⁵⁰, sino también *in praesentia*, ya que nos encontramos, a menudo, con la actuación variada y a la vez simultánea y yuxtapuesta de varios actantes y lo que hace uno debe de ser valorado (asociado) paradigmáticamente en relación con lo que hace el otro (o los otros). Veremos más adelante que esta consideración es de mucha importancia para el análisis del texto dancístico.

Examinemos ahora cómo la valoración de los elementos "ausentes" nos remite inevitablemente a la inferencia del contexto en la significación dancística, y cómo el contexto nos remite, a su vez, al valor cultural de las unidades analizadas. Sabemos que en las formas verbales la asociación entre el plano de la expresión y el plano del contenido está de alguna manera sancionada por el uso; en este sentido, la arbitrariedad del signo, *a priori*, deja de serlo *a posteriori*, esto es, una vez que se ha adoptado la asociación. En la danza, muchos elementos aparecen en el escenario cargados con una significación previa (extradancística): el valor de una prenda, de una pieza musical, de una declamación verbal, de un determinado paso puede ser tomado en préstamo de otros contextos semióticos para ser refuncionalizado (resemantizado) en el particular texto dancístico. La expresión "refuncionalización" elimina la posibilidad de que un determinado signo agote su potencial semántico sobre la base de una convención. En efecto, su valor semántico está sujeto a cambios a partir del contexto en que se inserta, esto es, dependiendo de los elementos que se relacionan con el signo o *in absentia* o *in praesentia*. Por ejemplo, aislado de todo contexto, un trapo rojo sólo muestra ciertas características distintivas dentro de los subsistemas al que pertenece (tejidos y colores): un pedazo de tela de un determinado color. No obstante, este mismo trapo puesto delante de un auto estacionado en el carril de emergencia de una carretera mexicana asume la connotación de peligro ya que, de acuerdo al código de las señales carreteras (asociación contextual 1: rojo denota sangre que connota peligro), al código de la "improvisación" (asociación contextual 2: trapo denota triángulo que connota "llamado de

⁵⁰ Recordemos, en el siguiente ejemplo verbal, que en la frase "Juan es un buen muchacho" la palabra "buen" significa lo que significa porque ha sido seleccionada en lugar y en oposición a otras posibles, por ejemplo, "mal". Lo mismo sucede con una unidad semiótica no-verbal.

atención") y en combinación con una particular circunstancia (el carro parado denota "avería mecánica") el trapo rojo va a desempeñar este valor. Con mucha probabilidad este mismo trapo no desempeñaría la misma función en una carretera suiza ya que faltaría el código de "improvisación (de señales)". Está claro, con este ejemplo, que la codificación de la información es, antes que nada, cultural (y en cierto casos intercultural). Con términos más precisos, Eco (1978: 194-202) nos dice que las selecciones contextuales y circunstanciales (así las llama él) se refieren a elementos de información codificada que orientan la asignación de muchas denotaciones y connotaciones al semema representado. El contexto, o sea, los elementos de un código que se asocian *in absentia* con el semema representado, y las circunstancias, esto es, los elementos que ocurren *in praesentia*, fungen así como conmutadores semióticos que dan instrucciones del tipo: cuando el significante A se asocia con el contexto "x" y se combina con la circunstancia "y" se le asigna la connotación A₁. Ahora bien, hay que añadir dos cosas: 1) variar constantemente es una característica de tales combinaciones y, en este sentido, también su significado está sujeto a cambiar aunque, en muchos casos, la variación se reduce a una cuestión de matices semánticos; 2) la inferencia de los elementos contextuales y circunstanciales debe ser pertinente, es decir que debe tener alguna relación con la unidad significante. Los elementos que se tomarán en cuenta para comprender la significación de una danza de parejas no serán, evidentemente, los mismos que habrán de considerarse para interpretar una danza espectacular o una danza-plegaria. En el caso y por el tipo de danza que me propongo analizar, los elementos circunstanciales que tomaré en cuenta son solamente los que ocurren dentro de la representación dancística, mientras que los contextuales (culturales e interculturales) serán los que el caso requiere para ser interpretado adecuadamente. Es evidente que el ámbito al que nos llevarán estos últimos --local, regional o interregional-- no se puede determinar a priori. Lo que no incluiré son las circunstancias extra-dancísticas eventuales, esto es, que no están previstas por el texto dancístico (por ejemplo, las que derivan del estado ético de algún danzante o los errores de actuación de otro, por ejemplo). De lo dicho en este párrafo ha quedado pendiente una aclaración: ¿qué sucede con aquellos elementos dancísticos que no cuentan con una significación previa y que aparentemente no son asociables a ningún código contextual? Concretamente: ¿cómo vamos a analizar e interpretar un conjunto de pasos, gestos, ademanes y figuras que sólo aparecen con su forma peculiar en un único texto dancístico? ¿acaso, no estaremos hablando, como algunos autores lo han planteado para la música, con sistemas puramente sintácticos que no poseen contenido alguno? Confieso, aun antes de encontrar una respuesta convincente, que la tarea sigue resultando compleja después de varios años de estar trabajando en ello. Lo que no está claro no es solamente el aspecto semántico de ciertos significantes dancísticos sino inclusive la mismísima forma de estos últimos. En otras palabras, nuestro análisis textual muchas veces comienza con esta

pregunta: ¿dónde termina una unidad dancística y dónde comienza la otra? Veremos, más adelante (en el apartado "La descomposición del *continuum* dancístico") que las unidades pueden ser identificadas con bastante aproximación a partir de su aspecto sistémico (de forma y contenido). Adelanto que para llevar a cabo esta tarea habrá que tener muy en cuenta los contrastes formales entre las posibles unidades significantes para luego determinar cuáles, entre ellas, son significativas (ya que no todas lo son). En este proceso de fragmentación también será sumamente importante relacionar aspectos procedentes de diferentes códigos, ya que una unidad no está compuesta únicamente por movimientos sino por la suma de movimientos, música, características del actante, del espacio, etcétera. En cuanto a la aparente ausencia de relaciones con otros códigos contextuales (los significantes equivalentes de otros sistemas semióticos) diré, en principio, que con toda probabilidad esta ausencia es sólo aparente. La dificultad consiste en encontrarlos ya que a menudo están muy ocultos en la gestualidad cotidiana con la cual un determinado gesto puede dialogar, o en otros ámbitos dancísticos y no-dancísticos, cinéticos y no-cinéticos (religiosos, festivos, lúdicos, etcétera). Doy un ejemplo: ¿sobre qué se sustenta la coquetería gestual del baile llamado "salsa"? La clave principal es extra-dancística y consiste en la oposición entre la prohibición de mover exageradamente las caderas en la vida pública versus la posibilidad de hacerlo, obviamente con una pareja, en la vida privada. Esta oposición es transferida, metafóricamente, al metalenguaje dancístico: "danzas en que no se mueve la cadera" vs. "danzas donde sí es permitido hacerlo". Con las demás danzas sucede lo mismo. Repito: la dificultad consiste en encontrar la asociación contextual pertinente y ver cómo ésta se refuncionaliza (lo que connota) en el texto dancístico (en el nuevo contexto).

Texto y gramática, código restringido y código elaborado, rito y juego

Lo que llamo "texto dancístico" no es otra cosa que la representación dancístico-teatral propiamente dicha. La analogía no es sólo con la lingüística --en función de una supuesta discursividad textual de la danza-- sino también con la semiótica, y particularmente con la semiótica lotmaniana según la cual la significación se organiza, en ciertas culturas, más que por reglas combinatorias de tipo gramatical por medio de macro-unidades textuales que, al igual que un libro sagrado, sirven como "modelo para ejemplificar" (Lotman, 1969 y Eco, 1978: 246-248)⁵¹. Así, la validez de este mecanismo de significación no reposa en la regla sino en la transposición analógica de todo el texto a otros contextos. Reposa también en lo que se llama proceso de hipocodificación signica, esto es, la operación por la cual, en ausencia de reglas

⁵¹ Cabe señalar, al respecto, que el sistema sintáctico del que habla el semiólogo ruso es el que gobierna la articulación de unidades semióticas (verbales y no verbales).

precisas, ciertas macro-unidades textuales son capaces de transmitir nebulosas de contenido como parte de un código en formación (Eco, 1978: 241-243). La existencia de este modo de significación, el textual, no invalida la coexistencia del otro mecanismo de producción signica, el gramatical, dentro de una misma cultura. El mismo Lotman precisa que, si bien las (llamadas) sociedades primitivas operan principalmente por medio de la textualización y las (llamadas) sociedades científicas por medio de una (hiper)gramaticalización, esto es cierto sólo a nivel conceptual ya que, en lo relativo al comportamiento cotidiano, bien podemos observar una inversión de términos: a menudo la televisión opera, en las sociedades complejas, a la manera de un texto sagrado mientras que un rito está construido sobre la base de una sintaxis precisa de unidades mínimas.

Ahora bien: ¿qué decir de la danza? De acuerdo con lo ya expuesto estaría de acuerdo en considerarla como un texto hipocodificado. La prueba consistiría, tanto para nosotros como para los mismos agentes, en que su contenido general, o bien ciertos contenidos generales, anteceden a la identificación de los contenidos específicos y de las unidades formales que los expresan. En efecto, uno de los mayores retos para el analista es lograr la descomposición del *continuum* en unidades discretas de significación. Estas son identificadas no sólo en base a ciertas propiedades formales sino, y sobre todo, en función de su incidencia específica dentro del mensaje global. A pesar de la vaguedad que lo caracteriza, el conocimiento del todo antecede aquí al conocimiento de las partes⁵². Ahora bien, en el caso de los ritos, el texto (las macrounidades textuales) se nos presenta con un ordenamiento sintáctico tendencialmente cristalizado. Aparentemente se trata de una contradicción ya que una de las características de un sistema sintáctico es proporcionar reglas para producir un número indefinido de nuevos textos y no de cristalizarlos; esto, por lo menos, es lo que pasa con los sistemas verbales. Con los ritos el hombre habla por medio de textos extremadamente formalizados que no están desprovistos de gramática (en todo caso están desprovistos de creación constante o de improvisación). En estos textos también las reglas garantizan su variedad compositiva, la cual se percibe en el sistema o los subsistemas de transformaciones a los que una danza pertenece. Estoy hablando, por ejemplo, de un sistema conformado por danzas afines en culturas distintas (género); o bien, de un sistema de danzas distintas en una misma cultura; o de un "sistema de movimientos estructurados" (dancísticos y no-dancísticos), diría Kaeppeler; o de un sistema ritual-festivo, etcétera. Cada sistema o subsistema está conformado por *x* número de variantes, cada uno de los cuales presenta un determinado orden de unidades significativas. De la comparación de las variantes (de su ordenamiento interno) se infiere la estructura sintáctica que gobierna --por suma e intersección-- el sistema entero. Estando así las cosas y

⁵² Es el mismo mecanismo cognitivo que he mencionado en la primera parte respecto a la fiesta como presentación simbólica de lo social.

tal como yo las entiendo, la diferencia entre una "cultura gramaticalizada" y una "cultura textualizada" no radica en la presencia / ausencia de un sistema sintáctico, sino en la manera en que éste se manifiesta y opera. En la primera --la "cultura gramaticalizada"--, el sistema sintáctico está al servicio de los textos que puede producir; en la segunda --la "cultura textualizada"--, el texto cristalizado está al servicio de las reglas que quiere legitimar y ejemplificar. Esta afirmación nos remite, justamente a la manera de un texto, a dos aserciones parecidas: aquella sobre la oposición entre códigos elaborados y códigos restringidos formulada por el sociolingüista Bernstein (1970) y sucesivamente retomada por Douglas (1978) y aquella sobre la oposición juego/rito formulada por Lévi-Strauss (1964). En los tres casos estamos hablando casi de lo mismo; esto, por lo menos, a un nivel de operatividad simbólica.

Distingue Bernstein dos tipos distintos de códigos lingüísticos. El primero es el código elaborado en el que el hablante ejerce una labor de selección entre un amplio abanico de alternativas sintácticas organizadas de manera flexible. El habla exige en este caso una planificación compleja. El segundo, el que califica de código restringido, es aquel en que el hablante selecciona entre una variedad mucho más limitada de posibilidades sintácticas y en el que estas posibilidades están rigidamente ordenadas. El código elaborado [...] El código restringido está profundamente enraizado en la estructura social inmediata. Cada articulación cumple con una doble función: la de transmitir información, naturalmente, pero también la de expresar la estructura social [y simbólica añado yo], embellecerla y reforzarla. Esta segunda función es la dominante, mientras que en el código elaborado la lengua, cada vez más liberada de su segunda función, se dirige en cambio a organizar el proceso del pensamiento, a distinguir y combinar ideas. En su forma extrema, el código elaborado está tan desligado de la estructura social que puede llegar incluso a dominarla y a exigir que el grupo social se estructure en torno al habla, como ocurre en el caso de una conferencia pronunciada en una aula universitaria. (Douglas, 1978: 43)

Por su parte, en su célebre primer capítulo del El Pensamiento Salvaje, "La ciencia de lo concreto", Lévi-Strauss afirma con respecto al rito y al juego:

Todo juego se define por el conjunto de sus reglas, que hacen posible un número prácticamente ilimitado de partidas; pero el rito, que también se "juega", se asemeja más bien a una partida privilegiada [cristalizada digo yo], escogida y conservada de entre todas las posibles, porque sólo ella se obtiene en un determinado tipo de equilibrio entre los dos campos. (Lévi-Strauss, 1964: 55-56)

[...] Como la ciencia [...], el juego produce acontecimientos a partir de una estructura: se comprende, entonces, que los juegos de competencia prosperen en nuestras sociedades industriales, en tanto que los ritos y los mitos, a la manera del bricolage (que estas mismas sociedades industriales ya no toleran, sino como hobby o pasatiempo), descomponen y recomponen conjuntos acontecimentales (en el plano psíquico, socio-histórico o técnico) y se valen como de tantas otras piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios. (ibidem, 59)

¿Cómo no encontrar una ejemplificación de estos principios en las danzas mencionadas en la primera parte de la presente obra?. En una danza de parejas, el elemento "juego" viene a ser primario: el evento es el factor "conquista sexual" o "no-conquista sexual" que se puede desprender de la sintaxis dancística, del uso coqueteador o seductor de determinados movimientos para producir determinados significados y eventos. En una danza-teatro, más aún que en una danza oración, destaca, como fin, el valor analógico de la estructura textual, su función edificante y metaforizante. Pero en ningún caso dancístico encontraremos estas dos propiedades en estado puro. Pese a su preminencia, la coherencia compositiva de la que hace gala un baile de salón⁵³ se combina constantemente con el valor metafórico de sus partes. De manera inversa, el valor metafórico transmitido por un texto dancístico-ritual no deja de ser un producto de la articulación de segmentos anónimos, esto es, de su combinación.

⁵³ No es por nada que las modernas competiciones dancísticas, sobre todo de bailes de salón, toman en consideración este aspecto, la composición en su acepción amplia: la combinatoria de ritmo, melodía, armonía.

10. DEL CONTINUUM A LA ARMADURA

Estructuras

Una estructura muy formal...

Los autores de la escuela europea oriental (básicamente húngaros y rumanos), ya nos han mostrado cómo es posible descomponer un *continuum* dancístico en unidades jerarquizadas de mayor y menor tamaño. El tipo de fragmentación que proponen se basa en un enfoque rigurosamente formalista, completamente despreocupado del aspecto semántico y exclusivamente basado en el análisis del código rítmico-coreográfico *stricto sensu*, esto es, la recurrencia y variabilidad de determinados patrones rítmico-melódicos y su intersección con el código coreográfico. Así, Martin y Pesovar (1961) reconocen, en el motivo, "la unidad orgánica más pequeña de la danza [...] cuyo patrón rítmico-cinético conforma una estructura relativamente cerrada y recurrente." El motivo puede fragmentarse en *fractional motive* y *motive element*, la unidad más pequeña. Inversamente, las distintas agrupaciones de motivos conforman *sequences of motives*, es decir, repeticiones de un mismo motivo o de motivos diferentes pero relacionados entre sí; *sections*, unidades estructurales consistentes en varias *sequences of motives*, y *choreographical movement*, esto es, la unidad estructural más grande (conformada por varias secciones). "El análisis estructural", dicen Proca-Ciordea y Giurchescu (1968), no puede terminar con la delimitación de las unidades cinéticas y su jerarquización. [...] la naturaleza de las relaciones que se establecen entre las unidades constituye un objetivo de ulterior importancia". Sobre el eje sintagmático encontramos repeticiones y contrastes entre las unidades en orden de contigüidad; y sobre el eje paradigmático se nos presenta una interrelación de los varios planos corporales. Esta doble lectura del movimiento corporal sobre el eje de la cadena sintagmática y de las asociaciones paradigmáticas recuerda las analogías entre música, mito y rito planteadas por Lévi-Strauss (1968) y Leach (1978). Como analista del movimiento, me veo estimulado a extender tal analogía al campo de la coreografía (Bonfiglioli, 1995). Decía Leach que en música los elementos que conforman una melodía se enlazan metonímicamente y que las relaciones de armonía que permiten la trasposición de una frase melódica de un instrumento a otro estriban en relaciones metafóricas. ¿No acontece así con la sucesión y simultaneidad de movimientos (ejecutados por distintos segmentos corporales) que mencionan Proca-Ciordea y Giurchescu? Esta relación armónica puede extenderse, además, a la ejecución simultánea de distintos danzantes que, al realizar movimientos idénticos y/o contrastantes, parecen instrumentos que tocan una misma partitura. La analogía entre danza y música no es solamente metafórica. La música proporciona una base rítmica concreta que permite la fragmentación de la danza en unidades de

distinta amplitud. Así descompuestas, las unidades adquieren un valor distintivo en virtud de su intersección con el código musical. La aportación del grupo del International Folkloric Music Council, grupo del que apenas he mencionado algunos de sus integrantes --Proca-Ciortea y Giurchescu--, estriba sobre todo en la conceptualización de este tipo de relaciones.

Kaeppler: la estructura y lo *emic*

La idea de estructura propuesta por Kaeppler deriva de la lingüística estructural norteamericana (Bloomfield y Pike, básicamente). Para la autora se trata de descubrir cuáles movimientos son significantes y cómo pueden ser combinados (syntaxis dancística) de acuerdo con el punto de vista de los agentes. Se entiende que el énfasis sobre lo *emic* tiene el propósito de descubrir el mundo dancístico de los nativos según su propio pensamiento. Así, estableciendo una analogía con la fonética, Kaeppler propone aislar, de una manera *étic*, las unidades dancísticas mínimas a partir de un análisis de contrastes cinéticos. Sucesivamente se trata de someter el inventario *étic* a una verificación *emic* para encontrar los "kinemas" significantes y desechar los movimientos "alókinos" (algo similar a los fonemas alófonos en fonética). Para Kaeppler, estos serían los verdaderos "kinemas":

"minimal unit of movement recognized as contrastive by people of a given dance tradition. Although having no meaning in themselves --dice la autora--, kinemes are the basic units from which dance of a given tradition is built." (1986: 27-28)⁵⁴

Los "kinemas" no son portadores de significado, pero algunas de sus combinaciones (morfokinemas) sí lo son. Según la autora lo interesante es hacer un inventario de "kinemas" y "morfokinemas" para ver cómo los nativos piensan que deben ser combinados para generar unidades significativas mayores: los motivos --combinaciones recurrentes de "morfokinemas"-- y los géneros --"tipos dancísticos" identificados por la combinación entre categorías formales y categorías etno-semánticas externas a la danza.

La estructura y lo *etic*

Mi divergencia con esta posición se expone en las páginas que siguen. Pese a ello adelanto lo siguiente:

⁵⁴ Estos conceptos Kaeppler los elabora, en realidad, a partir de 1967 en su disertación doctoral.

- 1) No creo que para encontrar las reglas combinatorias de los elementos constitutivos de una determinada danza o de un determinado ritual tengamos que pasar por alguna verificación de tipo *émic*. Los sistemas gramaticales operan a un nivel básicamente inconsciente y las estructuras profundas de la significación dancística también.
- 2) En lugar de comenzar el análisis a partir de las unidades mínimas, prefiero comenzar por el lado opuesto: por el sistema o, mejor aún, por la relación dialéctica entre sistema y unidades. Cuando digo unidades me refiero a un conjunto de elementos dancísticos, dotado de algún elemento de homogeneidad formal y semántica, cuyo comienzo/fin está marcado por medio de un contraste de relaciones diferenciales con la unidad que lo antecede y con la unidad siguiente.
- 3) En términos de magnitud una unidad debe tener la característica de poder ser descompuesta en segmentos significativos menores⁵⁵ o de ser agrupada con otras en bloques mayores. De esta manera una danza nos muestra distintos niveles de inteligibilidad.
- 4) Dentro de la cadena sintagmática una unidad desempeña una función narrativa; fuera de ella desempeña una función distintiva. La primera nos va a llevar a la estructura narrativa y la segunda a la estructura paradigmática.

Del continuum a las unidades

El mitema, la unidad mínima de significación buscada por Lévi-Strauss en su análisis de los relatos míticos, nos debe guiar en ciertos aspectos de nuestra tarea. El equivalente lingüístico del mitema, dice el estructuralista francés, no es ni el fonema, ni el morfema, ni el semema el sino la frase. En danza sería el morfocorema o incluso un nivel de significación mayor. El proceso de aislamiento del mitema (y del morfocorema) implica errores y ajustes.

En una etapa preliminar de la investigación, procederemos por aproximaciones, por ensayo y error, guiándonos por los principios que sirven de base al análisis estructural en todas sus formas: economía de explicación, unidad de solución, posibilidad de reconstruir el conjunto a partir de los datos actuales. (Lévi-Strauss, 1992: 233-234)

Según el método propuesto por Lévi-Strauss, se trata de caracterizar a los mitemas por medio de la asignación de un predicado a un sujeto. Es decir, la

⁵⁵ Tales segmentos son unidades mayores a los "kinemas"; digamos que van del "morfokinema" hacia arriba (por ejemplo, un correspectivo de la frase).

sucesión de los acontecimientos míticos sería sustituida por una sucesión de frases mínimas (mitemas) que expresan los contenidos mínimos de estos acontecimientos. Para hacer algo semejante con los "acontecimientos dancísticos" se trataría, primero, de descodificar el contenido general de la danza para fragmentarlo luego en unidades menores; la caracterización de tales unidades debe ser formal y semántica y de alguna manera similar al de los mitemas. Para el caso que estoy tratando no propongo una fragmentación en unidades mínimas (morfocoremas) --procedimiento útil para analizar otros tipos de danzas-- sino en unidades de significación intermedia y en bloques narrativos, aunque, cuando el caso lo requiere, tomaré en cuenta segmentos menores.

Si partimos de la concepción de que las partes encuentran su significación en el sistema que las gobierna, el caso ideal es aquél que, por la claridad y coherencia de los elementos en juego, permite reconocer de inmediato el sistema al que pertenecen y buscar ahí el apoyo necesario para identificar a las partes del caso que estamos analizando⁵⁶. Esta manera de proceder de lo abstracto (la estructura) a lo concreto (el caso específico) --procedimiento que llamaría "regresivo"-- debe ser complementado y retroalimentado por el procedimiento opuesto --"progresivo"--, es decir, la búsqueda de unidades mayores a partir de características formales de los elementos mínimos. De lo concreto vamos así a lo abstracto con el propósito de enriquecer la estructura con nuevas especificidades. Entre estructura y caso hay una relación dialéctica y circular, aunque asimétrica: pues el caso no deja de estar subordinado a la estructura y no al revés.

Pasemos ahora a la descomposición del *continuum*. Para simplificar la exposición separaré el procedimiento en tres fases. Evidenciaré, primero, un pequeño conjunto de códigos; después, mostraré cómo operan éstos desde una perspectiva formal; y por último explicaré cómo éstos operan desde un punto de vista semántico.

Sujetos, acciones, espacios y tiempos

Tener claro el "quién es quién" de la acción dancística es un elemento clave de la descomposición del *continuum*; por ello, buscaremos definir con el máximo detalle las especificidades de los protagonistas, tomando en cuenta no solamente las características individuales, sino también las que nos ayudan a definir a los grupos. Todos los códigos y subcódigos contribuyen a enunciar las cualidades de un personaje: su denominación, su indumentaria

⁵⁶ El riesgo de este procedimiento es que las partes, a veces, no pertenecen a un solo sistema sino que proceden de varios, aunque hay uno que generalmente predomina sobre los demás. No hay que descuidar, pues, este detalle.

y parafernalia, lo que hace, lo que dice, cómo se ubica en el espacio e incluso en el tiempo narrativo (ya que no es lo mismo protagonizar sólo el inicio, el final o toda la danza). No obstante, son sobre todo el código de las denominaciones y el código de la indumentaria y parafernalia los que le asignan a los personajes cualidades perdurables; en otras palabras, los calificativos con que se presentan y mantienen en el escenario.

En lo relativo a las acciones, identificamos cuatro códigos principales: el coreográfico, el musical, el teatral mímico y el teatral verbal. Acerca de ellos se puede afirmar que, por lo menos en algún aspecto, operan de manera parecida a un "predicado" (en el sentido de que toda acción puede ser expresada por un predicado verbal). Cabe aclarar que algunos de estos códigos pueden operar conjuntamente o por separado, aunque con ciertas distinciones: el código coreográfico, por ejemplo, generalmente necesita de una base musical; por su parte, el código teatral verbal casi nunca opera en conjunción con el código musical o con el código coreográfico, ya que, de ser así, no se escucharían las palabras o bien se dificultarían las declamaciones (hablo en términos de técnica declamatoria). Es muy posible encontrar al interior de estos códigos una subdiferenciación interna: figuras, pasos, gestos, flujos energéticos para el código coreográfico; componentes melódicos, armónicos, instrumentales, para el código musical⁵⁷. Son estas mismas categorías las que nos van a ayudar a caracterizar, etnográficamente, nuestro objeto de estudio.

Por último, hay que considerar otros dos códigos: el tiempo narrativo (día/noche; un determinado tiempo histórico o simplemente el "antes" y el "después") y el espacio escenográfico (campo español; campo mexicano; palacio de Moctezuma; centro/periferia/medio campo, etcétera); unos y otros, elementos imprescindibles del acontecer dancístico.

Así, un registro ideal del acontecer dancístico debe poder mostrar, en todo momento, las siguientes variaciones formales:

SUJETOS	ACCIONES			ESPACIO	TIEMPO
	COREOGRAFIA	MUSICA	TEATRO VERBAL Y MIMICO		

⁵⁷ Más que códigos distintos, el teatro verbal y el teatro mímico deberían ser considerados como subcódigos que introducen una distinción --lo verbal y lo mímico-- dentro de un código común. Por el momento me conformo con esta distinción.

Introducción de la discontinuidad dentro del *continuum*

Lo que sustenta la descomposición de cualquier *continuum* es la introducción de elementos de discontinuidad. Como sucede con los fonemas, en cinética la discontinuidad también está dada por un contraste o, mejor dicho, por la oposición entre los rasgos distintivos de un determinado movimiento (sea éste coreográfico o teatral). Contrariamente a lo afirmado por Jakobson (1976: 77)⁵⁸ tengo la convicción de que estos rasgos distintivos pueden ser definidos por características universales, esto es, tridimensionalidad del espacio (alto / bajo; derecha / izquierda; adelante / atrás), características del flujo energético y del tiempo de ejecución. De hecho, en Labanotación⁵⁹ cada movimiento es definido universalmente con estas características. En música, las notas también pueden ser definidas por rasgos distintivos mínimos universales. Todo esto lo menciono para dar a entender que el grado de fragmentación dancística puede llegar a ser milimétrico si uno lo desea. Sin embargo, más allá del valor conceptual que esto conlleva, una descomposición de este tipo no nos va a servir de mucho. Pues, ¿qué hacer con una segmentación tan exhaustiva en el plano de la expresión, si no logramos aprovecharla en el plano del contenido? ¿Acaso no sería como tratar de comprender una lengua a nivel del alfabeto? Aunque esto fuese factible, hay maneras más apropiadas para caracterizar e identificar las unidades.

El procedimiento que propongo avanza sobre una doble vertiente: buscar introducir discontinuidades en el plano del contenido e intentar hacer lo mismo con la forma expresiva. Es evidente que el resultado ideal es el que logra la articulación de ambos planos. No obstante, lo más fácil es que, por lo menos en un estado inicial, dispongamos de mayor información y mayores herramientas en el segundo de los dos planos. Cualquier variación que afecte el cuadro de formas expresivas apenas esbozado produce variación de sentido. Por ejemplo: la variación de un paso dancístico, o bien, de una dirección, el cambio de melodías musicales, la entrada de un nuevo sujeto, su desplazamiento en un nuevo espacio escenográfico, una pausa musical, verbal o cinética, son todos elementos que introducen pautas de discontinuidad formal dentro del *continuum*. De esta manera dispondremos de un conjunto de unidades potencialmente transmisoras de contenidos, pero no sabemos exactamente cuáles son estos contenidos; por lo menos no sabemos cuáles se asocian a las unidades menores. En este punto algo es seguro: si no nos apoyamos en las posibles asociaciones contextuales y en las deducciones de tipo sistémico, con el solo procedimiento inductivo no superaremos el *impasse* en que nos encontramos. En ciertos casos será sobre

⁵⁸ Véase la versión castellana de las Seis lecciones sobre el sonido y el sentido: "Es característico que no se halle ninguna entidad análoga al fonema en los demás sistemas de signos [...] ni en la lengua de los gestos [...] las bellas artes o los ritos".

⁵⁹ Sistema de notación de los movimientos rítmicos.

todo el contexto inmediato el que nos brindará las claves interpretativas que busquemos; en otros, buscaremos ayuda en aspectos afines de culturas vecinas. Carecemos de reglas seguras, aunque sí contamos con métodos y pistas probables. No hay duda, por ejemplo, que si se trata de investigar danzas es sobre todo el sistema --cultural y transcultural-- de danzas afines donde interrogaremos. Y si se trata de danzas de curación es también en el sistema de prácticas terapéuticas donde buscaremos respuestas. Lo importante es combinar distintos procedimientos.

Supongamos, para nuestro caso concreto --una danza de Conquista--, poder disponer de un conocimiento preliminar del sistema --la observación de dos o tres variantes a veces es suficiente para lograrlo-- y de saber que, en este mismo sistema, recurren unidades que se pueden denominar "presagios", "embajadas", "combates", etcétera. Lo primero que haremos al encontrar una nueva variante será buscar semejanzas en las diferencias. No obstante, al avanzar de lo macro a lo micro es muy posible que disminuyan las semejanzas y aumenten las diferencias, pero éstas no nos deben preocupar cuando sabemos hacia dónde apuntan. De acuerdo a lo indicado por Propp en su Morfología del cuento el significado de las unidades menores siempre se atribuye en función de su contribución al significado de las unidades mayores (Propp, 1977: 33)⁶⁰. Si nos inspiramos en este principio, el riesgo de perdernos en la interpretación de los detalles será menor.

A partir de estos dos principios --la variedad de las alteraciones formales; y la subordinación de los contenidos menores a los contenidos mayores-- la fragmentación de un *continuum* determinado podrá ejemplificarse de la siguiente manera. Veamos, por ejemplo, una embajada:

⁶⁰ Dice Propp "Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga".

			SUJETO / ACCION / ESPACIO / TIEMPO	VARIACION DE LA FORMA EXPRESIVA	CONTENIDO DE LAS UNIDADES MENORES DENTRO DE LA UNIDAD MAYOR "EMBAJADA"
			Pausa verbal, cinética y musical		
6	6.1	6.1.1	Moctezuma habla ante los mexicanos dispuestos en hilera	Alteración del silencio verbal	Decisión de Moctezuma
		6.1.2	(terminado el discurso del monarca) Noble Guerrero sale de la hilera de los mexicanos y deambula hasta llegar frente a Moctezuma	Entrada de un nuevo sujeto; <i>cambio de acción: del código teatral-verbal (declamación) pasamos al código teatral-mímico (deambular); también tenemos un cambio espacial (traslado al interior del campo mexicano)</i>	El embajador se prepara para dar su respuesta a Moctezuma
	6.2		Noble Guerrero habla ante Moctezuma	<i>Cambio de acción: del código teatral-mímico pasamos al código teatral verbal</i>	El embajador responde a Moctezuma (aceptación de la embajada)
	6.3		(terminado su discurso y al son de una "marcha activa") Noble Guerrero se desplaza hasta llegar a donde están las guardias españolas	<i>Doble cambio de acción: del código teatral-verbal pasamos al código teatral-mímico (caminar); entrada del código musical; cambio espacial (traslado de campo)</i>	El embajador se traslada al campo adversario
		6.3.2	Etcétera...		

De las unidades a la armadura

Conjuntos de unidades (bloques narrativos)

Así, en la "embajada" a la que nos estamos refiriendo, el segmento (6.1.1) se expresa con la función "toma de decisiones"; el segmento (6.1.2) con la función "disposición del embajador" y el segmento (6.1.3) con la función "aceptación de la embajada". Los tres conforman la unidad 6.1: "preparación de la embajada", que conjuntamente a las demás unidades (6.2, 6.3, 6.4, etcétera) conformarán un bloque narrativo. El procedimiento que aquí se propone se apoya en los mismos principios de un índice. Y al igual que un índice, la fragmentación en bloques, unidades y segmentos, deberá mostrar una coherencia de tipo vertical (relaciones de jerarquía) y de tipo horizontal (relaciones de semejanza) de las partes.

Con el reordenamiento de las unidades en bloques mayores se pretende mostrar un grado de coherencia que a menudo se pierde en el análisis de los detalles. La presencia de los bloques incrementa, en otras palabras, la inteligibilidad del conjunto ya que, además de mediar las relaciones jerárquicas (verticales) entre las partes y el todo que las gobierna, también evidencia la relación entre grupos de unidades. En virtud de esta relación, los combates y las batallas serán aislados e interpretados a partir de su relación sincrónica --de homología, oposición y transformación-- con otros combates y otras batallas; las embajadas con otras embajadas; los primeros contactos con los segundos; las traiciones con los actos heroicos, etcétera. Es gracias a este juego de relaciones que percibimos la estructura potencial del caso analizado, esto es, su armadura.

Ocurrencias dancísticas

Dentro de un eje diacrónico, cada unidad se distingue de otra por la posición que ambas ocupan en una secuencia progresiva e irreversible. Las unidades A, B, C, B, A... A, B, C, B, A... ocurren respectivamente en las posiciones 1, 2, 3, 4, 5... 6, 7, 8, 9, 10... de una hipotética secuencia 1-10. Desde esta perspectiva, se observa que los rasgos cualitativos de las unidades restan su importancia en favor de la posición en la que éstas ocurren. Aquí, el "cuándo" (es decir, el momento en que aparece una determinada unidad) es más importante que el "qué" (el contenido cualitativo), por lo que sugerimos designar a tales unidades con el nombre de "ocurrencias". La ocurrencia es, por lo tanto, la posición en la que aparece una determinada unidad dentro de una secuencia dada.

Reiteración / eventualidad de las unidades

El análisis cruzado del eje cualitativo de las unidades (A, B, C...) con el eje de las ocurrencias (1, 2, 3) nos permite detectar y evidenciar patrones de reiteración/eventualidad de cada unidad. Al igual que en los mitos, los elementos repetitivos desempeñan la función esencial de hacer patente la armadura dancística y consecuentemente la estructura.

La interpretación orquestal

Concluyo estas notas recordando los puntos más relevantes del análisis estructural de la danza:

Condición inicial: Más que comenzar con las especificidades de un caso hay que familiarizarse con el género al que éste pertenece. Un caso sólo tiene sentido por la posición que ocupa dentro de un sistema dado. Así, independientemente de nuestros intereses específicos, el sistema no deja de ser un punto de partida y un punto de llegada.

Primer movimiento: Generalmente en el escenario actúan varios danzantes. El primer movimiento analítico es saber a quiénes representan ya que, al ser los sujetos de la acción, le dan sentido a esta última. Cada una de sus prendas, cada objeto de su parafernalia, su denominación o cualquier otro elemento figurativo que lo caracteriza, nos aporta información sobre el personaje y los personajes, el grupo o los grupos a los que se asocia y de los que se distingue, dentro del escenario y fuera de él.

Segundo movimiento: Por medio de aproximaciones y ajustes, movimientos regresivos y progresivos entre el sistema y el texto, el texto y el contexto, se trata de descomponer el *continuum* dancístico en unidades discretas de significación, agrupables y segmentables a la vez en distintos niveles articulatorios y significativos.

Tercer movimiento: Dentro de su nivel de pertinencia, un segmento, una unidad o un bloque de unidades debe ser leído por la posición que ocupa dentro de la cadena sintagmática. Dentro de esta cadena, cada parte es producto de una ocurrencia narrativa anterior y causa de otra subsecuente. Así, el sentido narrativo de cada ocurrencia tiene valor combinatorio, progresivo y acumulativo.

Cuarto movimiento: Los elementos constitutivos del texto dancístico --segmentos, unidades, bloques-- deben ser leídos en base a sus posibles asociaciones --de homología y oposición-- con elementos del contexto extradancístico (contexto sociológico, histórico, cosmológico, geográfico, etcétera).

Quinto movimiento: A partir de su afinidad temática, los episodios constitutivos del texto dancístico pueden ser agrupados e interpretados, cada uno, como transformaciones parciales de los demás. De esta manera podremos asociar, por ejemplo, en la danza de la Conquista de México, los distintos combates y batallas, los actos heroicos con las traiciones, los contactos pacíficos y conflictivos, las victorias y derrotas, el comienzo y el final.

En fin, varios de los argumentos mencionados en esta parte se inspiran en la analogía entre mito y obra musical, propuesta por Lévi-Strauss (1968) y modificada posteriormente por Leach (1978): las dimensiones espaciales y temporales y la secuencia de las acciones que realizan los diferentes danzantes o grupos de danzantes, dialogan entre sí en una alternancia de puntos y

11. EL COMPLEJO DANCISTICO-TEATRAL DE LA CONQUISTA⁶¹

De acuerdo con un criterio histórico y territorial, los principales subgéneros que conforman el complejo aquí mencionado son básicamente cuatro: Moros y Cristianos; la Conquista de México; la Conquista de Guatemala y la Conquista de Perú. Tal como Warman (1967) lo ha planteado, el primero de estos cuatro temas fue el de mayor incidencia en la conformación de los primeros modelos novohispanos. La representación danzada y teatralizada de aquella guerra santa entró al continente americano con el propósito de celebrar y magnificar la nueva conquista (Ricard, 1932; Foster, 1962 y Warman, 1967). Después de una primera etapa la organización y dirección de estas representaciones, la escenificación pasó a manos de los evangelizadores quienes las enriquecieron aún más de elementos religiosos, pues, con ellas se trataba no sólo de teatralizar una conquista militar sino y sobre todo una conquista y una supremacía religiosa. De acuerdo con la tesis de los mencionados autores, su estrategia fue: a) seleccionar los rasgos más útiles, b) ajustarlos a las nuevas condiciones c) incorporar los elementos autóctonos que eran compatibles con sus propósitos. Por otra parte, con los espacios, tiempos y oportunidades que se les dejaron y de que discretamente se apropiaron, los indígenas también seleccionaron, reelaboraron y ajustaron, creando algo distinto de lo que los evangelizadores quisieron que fuera.

La validez de esta tesis se ha venido enriqueciendo con nuevas aportaciones. Hoy en día se vislumbra un panorama más fecundo de lo que los investigadores de ésta y la otra parte del océano conocían o imaginaban hace unos años. Quienes trabajamos sobre este tema en México hemos aprendido, por ejemplo, que el complejo de la Danza de Moros y Cristianos en la península ibérica es tan rico y variado como el de la Danza de la Conquista en el México contemporáneo.

Es legítimo pensar que lo que fue transferido desde Europa y divulgado en América, en el marco de la "cultura de conquista" (Foster, 1962), no fue sólo la Danza de Moros y Cristianos o un conjunto de danzas, sino un *corpus* entero de fiestas, que entró en contacto con el *corpus* aborigen. El panorama, pues, debe haber sido más complejo que el que los escasos testimonios de aquella época nos permiten entrever. También cabe suponer que entre los pueblos mesoamericanos ya debían existir, al igual que en otras partes del mundo, modelos de confrontación ritual entre bandos. La lucha simbólica del hombre contra el jaguar-tigre es un ejemplo, constatado por Navarrete (1971) entre los indígenas del siglo XVIII, que nos permite postular una matriz autóctona y que, de hecho, aún perdura hasta nuestros días en las Danzas del Tigre,

⁶¹ Este capítulo es una versión recortada y modificada del capítulo que, con el mismo título, es parte del libro Las danzas de conquista I. México contemporáneo (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 7-30).

Tlaminques, Tejorones y Tlacololeros, entre otras. Además, a partir del Códice Florentino II se infiere la existencia prehispánica de combates fingidos entre bandos humanos (Soustelle, 1956: 151). Por otro lado, nos parece que los códigos no verbales, particularmente los ritmos corporales, fueron los más difíciles de desarraigar dentro del *corpus* nativo, que pasó a ser subsumido por el de los europeos.

Así, si bien se impuso un modelo dominante a partir del *corpus* advenedizo, particularmente en lo referente al código verbal, consideramos más apropiado plantear que la génesis de este complejo dancístico-teatral debe ser buscada en varios ciclos, tanto europeos como americanos, que difícilmente podemos remontar con precisión.

Rasgos constitutivos del género de Danzas de Conquista

Todas las variantes fuertes del género de Danzas de Conquista se caracterizan por los siguientes rasgos constitutivos:

la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamenta --por medio de la escenificación de un combate-- en la conquista, recuperación o defensa de un territorio. La confrontación a la que nos estamos refiriendo implica: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto representado" (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996: 14)

Es importante, así, no confundir la presencia casi universal de la "división dualista" y de la "oposición de mitades" en procedimientos lúdicos y rituales -- que parece responder a la necesidad del "otro", como referente simbólico e imaginario-- con la particularidad estructural del género de Danzas de Conquista. Por otra parte, la organización simétrica del sistema ritual de mitades lleva ínsita la tendencia hacia una relación triangular, de tal manera que el dualismo y el triadismo se vuelven indisociables, pues las estructuras binarias se transforman, bajo ciertas condiciones históricas, en ternarias y viceversa (Lévi-Strauss, 1968: 136-148). Esto permite adelantar la eventual inclusión de un tercer bando en el entramado de la representación.

Algunos matices mexicanos

El proceso de imposición, adaptación y reelaboración simbólica por el que han pasado las Danzas de Conquista en México ha desembocado en un conjunto de variantes originales. Las versiones consideradas como "fuertes" tratan de un bando de cristianos que se enfrenta a un bando indígena o, en el caso de las gestas de tema mediterráneo, contra un bando de moros. En ambos ejemplos, se

trata de la disputa entre los portadores de la santa fe y los paganos infieles, con el propósito de convertir a estos últimos a la religión de los primeros. No obstante, los protagonistas no siempre son los que su nombre y el argumento textual sugieren. Bajo el disfraz de los Moros y de los Cristianos encontramos, a veces, a los "indígenas de antes" y a los "mestizos" o los "indígenas de hoy". La apropiación popular no podía dejar impunes los argumentos europeos impuestos hace más de cuatro siglos. Pero la síntesis e identificación entre pasado y presente es, a veces, tan profunda y sutil que los mismos danzantes-actores dejan de percibirla. Por cierto, es pertinente recordar que la representación expresa de la caída de México-Tenochtitlan se ha trasladado desde el sitio de su acontecer histórico, esto es, el Anáhuac en el centro de México, hacia regiones mesoamericanas donde la Conquista se llevó a cabo con personajes y episodios distintos a los escenificados simbólicamente en la actualidad.

El impacto militar de los caballos para la derrota aborigen es evocado en el complejo dancístico, pero la figura del jinete guerrero se ha desplazado en México desde los invasores históricos hacia el santo que les brindó imaginariamente ayuda sobrenatural. Así, no tenemos noticia de alguna versión "fuerte" que presente a Cortés a caballo y entre las características militares de los europeos, que se enumeran en las relaciones textuales, tampoco aparecen las monturas. En todos los casos se muestra al conquistador y a su tropa en igualdad de condiciones que a los indígenas, esto es, como combatientes de infantería. En cambio, en la gran mayoría de las danzas de Santiagos, el apóstol reclama invariablemente su corcel blanco. Hay versiones en las que la imagen del potro está ausente, pero aun allí, a la máscara de Santiago, elemento sacratísimo, se le debe abastecer de agua, cebada y alfalfa "para su caballo". En Tabasco, aunque se trata de una cabalgadura fingida por medio de un armazón de carrizo, que sólo cobra vida por los movimientos rítmico-miméticos del danzante, al espectáculo ritual se le denomina "Danza del Caballito Blanco". Está por demás aclarar que ese Caballito inerte es considerado sagrado y, como tal, es conservado en el templo, junto con las demás imágenes de los santos católicos. En el Occidente de México, asociado a la Danza de los Tastoanes --en la que la bestia sí es de verdad-- existe el mito de que el caballo de Santiago es nada menos que su hermano Jacobo, quien se trasmuta en equino para ayudarlo en la batalla contra los moros (Mata Torres, 1987: 134-135). Y dentro del elenco de minuetes --plegarias musicales de la tradición religiosa del mariachi-- hay uno que se titula precisamente "Santo Santiago Jacobo", lo cual confirma culturalmente la imagen integral del "apóstol del caballo blanco". Por cierto que en el estado de Guerrero hay una danza en la que Cortés monta un caballo fingido y cumple una función semejante a la del Santiago que enfrenta a los Tastoanes en Jalisco y Zacatecas (Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales, 1955: 49-50).

Cabe también señalar que, contrariamente a lo que sostiene Brisset (1988: 526) a propósito de las Danzas de Moros y Cristianos en España, en los casos mexicanos el bando de los héroes no es determinable *a priori*. Aquí es incorrecto pensar que ellos estén siempre con el bando de los vencedores. Para los ejemplos americanos se puede afirmar que los personajes heroicos -- Cuauhtémoc-Moctezuma, Tecún Umán, Atahualpa--, a menudo se ubican en lo que él define como el "bando enemigo". Igualmente, lo que Brisset considera como "héroes-invasores" (los españoles) deberíamos más bien calificarlos como "enemigos vencedores".

Al hablar de conflictos cuyo carácter es fundamentalmente religioso, la intervención sobrenatural cobra particular relevancia en la determinación del resultado final. Abundan los casos en que la derrota indígena y el triunfo de la nueva religión se justifican por la intervención de algún santo, más que por alguna inferioridad de los combatientes aborígenes. De esta manera, queda salvaguardada "la valentía de la raíz autóctona", elemento muy importante del legado popular mexicano. Recuérdese, como prototipo, la aparición celeste del Apóstol Santiago con la Santa Cruz en la Batalla del Sangremal: a los combatientes aborígenes les sobra valor; sin embargo, el factor sobrenatural decide el resultado en favor de los españoles. En otros casos el aliado sobrenatural es San Miguel Arcángel, mientras que el Diablo y la Muerte, más que en condición de socios, se presentan como enemigos supernumerarios de los indios paganos. Véase, por ejemplo, el papel controvertido que juegan el Diablo y la Muerte en el conflicto entre Franceses y Chichimecas, quienes, en este caso, parecen encarnar las "repugnantes" costumbres antropófagas del paganismo prehispánico, existentes por lo menos en el imaginario impuesto por los conquistadores.

Hay, sin embargo, ejemplos que manifiestan características peculiares. En aquellas versiones de la Danza de la Pluma que presentan a los mexicanos como vencedores, no interviene ningún ser sobrenatural ya que la "valentía" se justifica por su misma victoria. La ausencia de una intervención sobrenatural en la Danza de Conquista jalisciense se compensa por la traición de Marina, debido a la cual Cortés logra derrotar a Moctezuma. Esto nos muestra una correlación semántica entre la traición y la intervención sobrenatural.

En otro orden temático hay que destacar la relación entre la transgresión cómica y la confrontación entre bandos. El desorden que producen ciertas figuras rituales --Judíos, Diablos, Negros, etcétera-- no sólo se asocia a la diversión sino que ésta es, al mismo tiempo, una prefiguración simbólica del peligro. Al respecto hay un dato interesante planteado en el Segundo Congreso de Fiestas de Moros y Cristianos (Ontinyent, España, 1985). Según nos dice Brisset (1988: 113), "...*Todos los especialistas coinciden en resaltar la sensualidad que*

impregna a los 'enemigos' [los Moros] en la representación ". La transgresión cómico-sexual muchas veces observada en distintas variantes del género de Conquista debe ser interpretada como un aspecto del poder ofensivo del enemigo quien, como tal, se arroga el derecho de violar las normas éticas de su contrincante. También puede ser leída como una ostentación de virilidad que motiva, de manera justificatoria, el conflicto militar propiamente dicho. El mensaje parece obvio: si tal desorden prevaleciera, lo que estaría amenazado serían las mismas bases éticas de la sociedad. Por consiguiente, "debe ser derrotado" el enemigo portador de dicho desorden. Hay que subrayar al respecto que la presencia de este elemento, aunque muy difundido, no concierne a todas las versiones fuertes. En efecto, gran parte de las "versiones históricas" de la Conquista de México muestran que tanto los vencedores como los derrotados siempre han sido objeto de respeto; los primeros, en cuanto portadores de la nueva religión, mientras que los segundos en calidad de antepasados. Más adelante regresaré sobre este tema.

Con el nombre de Negros o Negritos, otros personajes jocosos también se presentan en las Danzas de Conquista, de La Pluma, de David y Goliat y también en algunas variantes de Los Doce Pares de Francia. Sin embargo, aquí ya no aparecen como bando de demonios transgresores, sino como un pequeño grupo cuyo papel es bastante ambiguo. Por una parte, su predilección por las máscaras y el disfraz, su actitud graciosa, irreverente y libertina nos recuerdan, otra vez, la relación que estas figuras guardan con lo que Brisset define como la vertiente carnalesca. Por otra, en virtud de su ambigüedad y, sobre todo, de su mismo nombre, nos hacen pensar en su posible relación con la tercera raíz mexicana, la de los negros. Esto es muy evidente en las versiones de la conquista de México que se bailan en la Costa Chica.

Cuatro subgéneros

La clasificación de los cuatro subgéneros mencionados no se sustenta en diferencias de tipo sintáctico (aunque las hay) sino, y sobre todo, en cambios de contenidos. El análisis de los niveles profundos nos va a mostrar que detrás de estos cambios opera una misma estructura semiótica.

Subgénero de Moros y Cristianos

Este subgénero --cuyas temáticas son, básicamente, la Reconquista de España, la defensa de Francia y la Toma de Jerusalén-- se ha difundido muchísimo en el viejo y en el nuevo continente. Las variantes mexicanas más conocidas son la Danza de Moros y Cristianos, la Danza de Santiagos, los Doce Pares de Francia y la Toma de Jerusalén. Brisset (1988) propone, para las fiestas de Moros y

Cristianos en la España de hoy, la siguiente distribución geográfica: en la zona norte de la península prevalecen las "mascaradas territoriales"; en la zona central las "danzas habladas"; en una amplia zona intermedia --entre el centro, el este y el sur-- la "toma del castillo"; y en la parte sur el "rpto del santo". Como influencias importadas destacan las "luchas estacionales", los "alardes militares", las "competiciones ecuestres" y las "representaciones litúrgicas". Estos modelos, que el propio autor considera emparentados, ya existían en los siglos XVI-XVII. Durante el traslado y, sobre todo, durante el proceso de arraigo en esta parte del océano, las danzas se reformularon y refuncionalizaron de acuerdo con distintas coyunturas históricas y a los nuevos contextos etnográficos en que se difundieron y asentaron.

El tema principal de la representación en La Danza de Santiagos es la confrontación entre Pilatos (jefe de los moros) y el apóstol Santiago (jefe de los cristianos)⁶². Un aspecto relevante de este género es, obviamente, el tema de la conversión --no de los Moros sino de los antiguos mexicanos. No son pocos los casos en los que esta temática parece desplazar, en solemnidad e intensidad dramática, al tema de la conquista militar. En este caso, la derrota de los moros no es producto de una supremacía militar, sino de una intervención sobrenatural: la del apóstol Santiago. Dentro de este ciclo se encuentran fugas interesantes. En el caso de de San Pablo Ixáyotl, Texcoco, Estado de México, por ejemplo, los ejércitos que protagonizan el conflicto son, aparentemente, el moro y el español; sin embargo, tras la epopeya de la Reconquista de España, es posible reconocer, sobre todo a partir del código de la indumentaria⁶³, una suerte de enfrentamiento imposible entre los "mexicanos de antes" (los Moros-Aztecas) y los "mexicanos de hoy" (los Cristianos). Por ser los enemigos míticos de la fe cristiana, los moros también pueden ser asociados, a veces, con otros personajes míticos: los judíos, por ejemplo (que además, "vivían por el mismo rumbo").

El motivo conductor de Los Doce Pares de Francia (Bonfiglioli, 1993b y 1994; Rubio, 1996) es la victoria de Carlo Magno y de su hueste de cristianos sobre los turcos comandados por el almirante Balán. En términos generales se puede decir que existen semejanzas extraordinarias entre la estructura narrativa de esta versión y sus homónimas europeas del ciclo carolingio (cuyo antecedente más antiguo se remonta al siglo XII) mientras que los demás códigos confieren a esta danza un matiz muy mexicano. Aquí destacan los siguientes episodios:

⁶² Cfr. Jáuregui, 1996.

⁶³ "Pero el emblema que prevalece, junto a otros temas localistas (nopales, indios y venados), es el águila azteca [...] (posada en un nopal y devorando a una serpiente), motivo del escudo nacional mexicano. Así estos moros se presentan, sin lugar a dudas, como "los mexicanos de antes". Por otra parte, el bando contrario es claramente cristiano [...] pero no se trata de cualquier tipo de cristianos, sino de "los mestizos mexicanos de hoy". Su elegante atuendo charro --el traje nacional contemporáneo-- así lo manifiesta." (Jáuregui, op. cit.: 203-204)

- robo de las santas reliquias
- lucha épica de Oliveros de Monmière contra Fierabrás de Alejandría
- derrota-conversión del moro Fierabrás
- aprehensión de Oliveros
- traición de la mora Floripes y liberación de Oliveros
- conversión de Floripes
- intervenciones sobrenaturales exitosas (de las divinidades cristianas) y fracasadas (del brujo moro)
- la derrota-conversión de los turcos a la fe cristiana.

Subgénero de la Conquista de México

Las embajadas, los combates y batallas, las traiciones, rendiciones y conversiones también abundan en el subgénero de la Conquista de México. En términos estructurales lo que más caracteriza a este subgénero del anterior es la variedad de sus transformaciones. En el ciclo de Moros y Cristianos hay diferentes esquemas temáticos pero al interior de los mismos hay bastante rigidez narrativa. Con el ciclo de la Conquista de México sucede lo contrario: un solo esquema temático con mucha variedad narrativa interna. Un ejemplo: entre Moros y Cristianos, estos últimos siempre salen --con absoluta claridad-- vencedores. En cambio, hay variantes de la Conquista de México que presentan a los españoles vencedores; otras que los presentan perdedores y arrepentidos; otras que los presentan en plan de paz; otras más como redentores (una suerte de ejército santo) y otras aún como cobardes y codiciosos. La caracterización de éstas y otras transformaciones será objeto de análisis en la tercera parte de este estudio.

La representación del conflicto entre mexicanos y "conquistadores" --sean estos últimos los españoles que entraron en el país en 1519, expulsados en 1821 o los franceses que protagonizaron la intervención homónima de 1862-1867-- cuenta con muchas variantes dancísticas y teatrales. La danza del Caballito Blanco; las danzas de Apaches contra Gachupines; las danzas de Chichimecas contra Franceses, o bien las representaciones de la batalla del 5 de mayo que se realizan en muy distintas partes de la República, son algunos ejemplos de los tantos que podrían aquí mencionarse. Por otra parte, no hay que olvidar fugas como la Danza de Matachines (extensamente difundida en el norte del país); la Danza de las Malinches (arraigada en el sur de México), o bien, las danzas de Rayados o Apaches (difundidas sobre todo en el Bajío) que con el tiempo han suprimido uno de los dos bandos antagónicos. En todos los casos el bando suprimido es el que representa a los conquistadores. Esta supresión permite magnificar características del bando que se queda, el de los mexicanos. Como ejemplo de lo dicho, cito la valentía o el salvajismo que caracterizan a los Rayados, o bien, la

adoración que con el papel de "nuevos convertidos" le tributan a las nuevas divinidades danzantes como los Matachines o las Malinches.

Subgénero de la Conquista de Guatemala

Respecto de los otros subgéneros de Conquista del continente americano, el subgénero de la Conquista de Guatemala nos sorprende por la rigidez temática -de tipo prohispanista-, y también de otros códigos (parlamentos, indumentaria). La gran mayoría de los casos se realiza en Los Altos, región que fue testigo directo de los acontecimientos. En todas las versiones destaca:

- la ausencia de personajes femeninos
- adivinaciones y conjuros de los brujos
- herida / recuperación de Alvarado
- muerte inexplicable de Tecum

Llama la atención la presencia de los enigmáticos brujos y la inexplicable muerte de Tecun Uman, el héroe patrio. Ante tanta transparencia narrativa contrasta la ambigüedad de estos dos episodios (¿se debe la derrota a una intervención sobrenatural de los brujos en contra de su pueblo?). El argumento finaliza con el triunfo de los cristianos y la conversión de los infieles. Más originales, y a veces más enigmáticas, parecen ser las fugas. El Baile de Cortés en la comunidad de Cubulco, Baja Verapaz, Guatemala, consiste en una reelaboración temática interesante de los elementos dancístico-teatrales que caracterizan a la Conquista de México y a la Conquista de Guatemala. Así, encontramos a Cortés a lado de don Pedro de Alvarado y en conflicto contra el Rey Quiché, mientras que Moctezuma aparece en la escena transformado en un brujo con poderes taumatúrgicos, característica que junto a otras, nos remite al conocido complejo mítico-teatral del Rabinal-Achí / Yeu-Achí.

Subgénero de la Conquista del Perú

El caso de la Conquista del Perú es una interesante muestra de no rendición indígena con castigo final del jefe de los españoles. En la fase de contactos entre los dos bandos, la comunicación sólo fluye a través de un intérprete: Felipillo. Los españoles declaran estar en esas tierras para buscar oro y plata. Pizarro irrumpe en el palacio de Atahualpa quien inmediatamente se rinde. Pizarro va más allá de sus atribuciones y, no contento con el oro que el Inca le ofrece, decide matarlo. Antes de recibir la muerte, Atahualpa lo maldice: jamás logrará gobernar el reino que acaba de conquistar. Al enterarse de la muerte del Inca, el rey de España se indigna y decide castigar a Pizarro con la muerte. Como subraya Wachtel (1976), este caso es particularmente marcado por las negaciones: hay conquista pero no hay rendición de los indios, tampoco hay

bautizo de estos últimos: desde el comienzo hay incompreensión y termina con una maldición y un castigo.

Estructura narrativa

El análisis de conjuntos de variantes ha tenido en Propp un precursor ilustre. La descripción del caso que analizo y la comparación que en seguida presentaré se inspira en su análisis morfológico de los cuentos maravillosos, ya que -- como él mismo lo preveía-- dicho análisis morfológico es susceptible de aplicarse a otros géneros narrativos (1977: 54-55). Asimismo comparto, en lo general, la adaptación que Brisset (1988) propone para las representaciones rituales de la Conquista. Particularmente me parece acertado su planteamiento de que los textos de estas danzas constituyen un:

... género de literatura tradicional popular, con un fuerte componente de transmisión oral..." y que se trata de "... narraciones que combinan cierto número de elementos aleatorios para dar cuerpo a unos esquemas argumentales bastante rígidos (1988: 163).

En seguida se propone un inventario de las principales funciones significativas, reunidas en bloques argumentales⁶⁴. Recuerdo que: 1) varias de estas funciones deben ser consideradas como transformaciones de un mismo tema; 2) en tanto transformaciones, son susceptibles de presencia / ausencia; inversiones / sustituciones; reducciones / ampliaciones; intensificaciones / debilitamientos; 3) y que, por lo mismo, algunas de estas funciones pueden ser parte de distintos bloques argumentales y aparecer en distintos momentos de una determinada secuencia narrativa. Cabe precisar que el inventario que presento en esta ocasión es un poco distinto de lo que apareció en una publicación anterior (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 26). Creo que se adecua más al análisis que más adelante presentaré. Entre las modificaciones más importantes señalo la omisión de la "unidad armónica inicial" por ser ajena a la narración propiamente dicha. Dejo, en cambio, la "unidad armónica final" ya que se presenta en algunas versiones bajo forma de paces. El inventario es el siguiente:

⁶⁴ "Bloques argumentales" y no "bloques narrativos" ya que, los segundos, reúnen las funciones significativas de acuerdo a una secuencia narrativa que, por su variabilidad, aquí no puede ser respetada.

SITUACION INICIAL	Planificación de intentos Posicionamiento de ejércitos Preludio jubiloso Preludio angustioso
MENSAJES EXTRA-ORDINARIOS	Aviso Anuncio divino Presagio Profecía Alucinación
ACCIONES PREVENTIVAS	Alianza interna Alianza externa Acechanza Descanso
CONTACTOS PRELIMINARES	Incidente amoroso Desafío Arenga Amenaza
INTERVENCION FEMENINA	Colaboración Traición Sumisión Enamoramiento Heroísmo
EMBAJADAS	Embajada pacífica Embajada conflictiva Entrega / devolución de dones Promesa de no agresión
ENFRENTAMIENTOS MILITARES	Combate Batalla Cautiverio Victoria Derrota Ayuda Fuga Persecución Orden Traición Intervención sobrenatural Ejecución Rapto de doncella Robo de estandarte Tortura Mentira estratégica Transpaso de poderes

CAMPO TEOLOGICO	Conversiones masivas Bautizo solitario Disputa verbal
CODICIA	Búsqueda del tesoro Ocultamiento del tesoro
SITUACION FINAL	No rendición Reconciliación Humillación Captura Prisión Perdón Libertad Elogio Esperanza mesiánica

Cada grupo de transformaciones debería ser analizado en profundidad y ejemplificado, de manera comparativa, con variantes concretas tal como lo ha hecho Brisset, aunque con un enfoque totalizante, capaz de incluir en el análisis las características de los protagonistas, de los espacios, los tiempos escénicos y otras propiedades estructurales. Por otra parte, un estudio ideal debería dar cuenta de las peculiaridades históricas y del sentido contextual de los elementos, irrealizable en el estado actual de la etnografía del género en cuestión. Me parece más realista analizar, por el momento, el diálogo entre un determinado caso y el sistema de transformaciones en el que se inserta, lo que intentaré hacer en la parte final de este trabajo.

12. LA REPRESENTACION DANCISTICA: BANDOS Y PERSONAJES

Denominaciones y otros rasgos preliminares

Los dos bandos están integrados por 13 elementos cada uno. Con los españoles van: el general Cortés, el general Alvarado, el capitán Grijalva, el teniente Ordaz y los soldados Gonzalo, Avila, Aguilar, Olid, Ovando, Alamino, Escalante, el Negro Español y el cura Olmedo. Con los mexicanos se encuentran: Monarca (Moctezuma), Cuauhtémoc, la Malinche, la Reina Xóchitl, Cuitláhuac, el embajador Noble Guerrero, Mandil (que también es llamado rey de Tacuba y tiene el grado de capitán 1ro.), Tempanecatle (capitán 2do.), Exahuác⁶⁵ (capitán 3ro.), Zicatlé (capitán 4o.), Cuauhpopoca, Zilacatzín y Negro Mexicano.

No es atrevido afirmar, sin estar aún en condiciones de identificar a todos los personajes, que la gran mayoría de los nombres aquí mencionados remite a protagonistas reales de la Conquista citados por cronistas de la época y, sucesivamente, por historiadores y divulgadores de la historia patria.

En el bando español reconocemos, además de los más renombrados --Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y quizás Grijalva--, a Fray Gerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, primeros descubridores del territorio mexicano a raíz de su naufragio⁶⁶; fray Bartolomé de Olmedo, quien presenció la toma de Tenochtitlan y bautizó, al parecer, a la mismísima Malinche; Cristóbal de Olid, iniciador de la campaña de Michoacán; Juan de Escalante protagonista de una batalla en el actual estado de Veracruz; Diego de Ordaz, protagonista de los primeros enfrentamientos entre españoles y mexicanos en Tenochtitlan. En el contingente mexicano encontramos, además de los "famosos" --Moctezuma, Cuauhtémoc, Cuitláhuac y la Malinche-- a Tzilacatzín, que al parecer fue un guerrero de gran valor⁶⁷, al rey de Tacuba (conocido, en la danza, como Mandil) y Cuauhpopoca quien se opuso a Juan de Escalante en la batalla mencionada. La presencia de una tal Reina Xóchitl parece responder más a una exigencia de encontrar una figura heroica femenina, contraparte de la traidora Malinche, que a la necesidad de representar a un personaje real. Tempanecatle parece ser, en cambio, la deformación del náhuatl tlapanécatl que designa un nombre genérico de gobernante. La presencia de los Negros tampoco remite a personajes

⁶⁵ El acento en la última /a/ --incorrecto en náhuatl-- corresponde a una corrupción fonética local. Lo mismo sucede con el acento en la /i/ del nombre Zilacatzín.

⁶⁶ Ambos naufragaron en 1511 en las costas de Yucatán y su suerte ha sido distinta: el primero se reintegró a los españoles cuando éstos desembarcaron en la península de Yucatán desempeñando un importante papel de traductor; el segundo, pagará con su vida la fidelidad que le tributó a los indígenas que lo adoptaron.

⁶⁷ Según Josefina Muriel (1982: 48), por ejemplo, "*valiente indígena que logra hacer lo que parecía una victoria, una derrota española y una nueva retirada*".

específicos, sino a una presencia étnica mal definida y mal ubicada. Ni invasores ni locales, son aquí presentados como invasores (porque llegaron con los españoles) y como locales (puesto que en este país terminaron por echar raíces).

Por último, una consideración sobre la cantidad de contendientes: al ser presentados en igual número se nos muestran dos ejércitos que pelean en pie de igualdad. Esto confirma la intención de omitir un dato histórico importante --la superioridad numérica de los locales-- tal vez para no complicar, desde un punto de vista representativo, la puesta en escena de "la valentía de los mexicanos": pues, ¿de cuál valentía estaríamos hablando si los españoles estuvieran presentes en menor número?

Un código simbólicamente elocuente: la indumentaria y parafernalia

La indumentaria que llevan los danzantes de Tlacoachistlahuaca es reconocida en toda la región como de primerísima calidad; posiblemente la mejor de toda la zona. Aquí, el danzante que quiere "entrarle" tiene primero que medir sus posibilidades económicas. Para hacer su elegante traje un hombre gastaba en 1996 de 700 a 1,500 pesos. Para la Reina y la Malinche el gasto de la indumentaria es una cosa seria, ya que cada una llega a estrenar 4 vestidos a lo largo de sus actuaciones. Un par de ejemplos: la familia de la Malinche de 1994 gastó 2,500 nuevos pesos de aquel entonces en los 4 vestidos y la familia de la Reina de ese mismo año gastó 3,000 nuevos pesos con ahorro de mano de obra.

Aztequismos de los bordados

El manto que usó el 7 de diciembre la persona que salió de Reina en 1992 llevaba los siguientes bordados: un sol dorado sonriente (en la parte central de abajo); un águila azteca, tricolor, posada sobre el clásico nopal (en la parte superior central); una luna plateada y una cometa dorada (en la parte izquierda-alta); otra cometa, esta vez plateada, y una paloma rodeada de pájaros también plateados (en la parte derecha-alta); dos pavos reales de color azul, rojo y plata orlados por muchos motivos florales (abajo, en los extremos izquierdo y derecho)⁶⁸.

⁶⁸ Conste, como nota histórica, que en los años cincuenta la Reina llevaba su vestido blanco de algodón pero con adornos coloridos, bordados con chaquira o lentejuelas. Los mantos también eran de terciopelo bordados con chaquira y lentejuelas. No se usaban guantes. El cetro y la corona los hacían de madera y cartón respectivamente y los recubrían con polvo de diamantina blanca. El algodón para bordar se teñía con tintas vegetales. *"En otras partes Cuauhtémoc iba sin casaca; con "cuerpo puro" y con taparrabo con unos colgantes. Todos los mexicanos deberían vestirse así, con un taparrabo no más..."* (Bartolo de la Cruz, maestro de la danza de la Conquista de México en Acatepec).

La Malinche de ese mismo día --el "mero día"-- y año (1992) vistió un huipil y una enagua de encaje blanco y terciopelo rojo respectivamente: en el frente del huipil había un gran cáliz dorado y una cruz roja, símbolos evidentes de su "conversión"; ambos estaban contornados de estrellas y cometas plateadas; en la parte de atrás-abajo sobresalía la cabeza de un guerrero-águila bordado con lentejuelas verdes, rojas y plateadas, y más arriba, un águila azteca tricolor, también rodeado de estrellas, cometas y pajaritos. En la falda destacaba, en los lados, un sol sonriente dorado y una luna plateada; en el frente, un pavo real; y atrás, la notable figura del águila sobre el nopal. Entremezclados con estos emblemas se encontraban elementos de menores dimensiones: otras estrellas, flores y cometas. Como parte de la parafernalia, en la cabeza portaba una corona plateada; en el brazo izquierdo, un escudo también plateado y ribeteado de peluche; en la mano izquierda, una macana tricolor y en la derecha un machete.

Por su parte, el Moctezuma de ese año (1992) llevaba una corona azul y plata ceñida de plumas de avestruz. La blusa y la faldilla eran de algodón color vainilla con adornos dorados; sobre el manto de terciopelo rojo llevaba bordadas algunas de las figuras mencionadas anteriormente; es decir: el águila azteca, el sol, etcétera. El espaldar corto del Negrito Mexicano llevaba bordada la cabeza de un guerrero- águila. En la blusa estaba la clásica figura de un flechador mexica disparando hacia el cielo.

Parafernalia

Las macanas y las lanzas de madera, las coronas y los yelmos de cartón los fabrican, generalmente, los propios danzantes aunque hay gente que los hace para vender. En algunos casos el sombrero y el penacho los toman prestados. Las fuentes de inspiración para este género de cosas han sido los libros. Para hacer los penachos y las coronas de algunos bailantes Gildardo Díaz se inspiró en un almanaque. Dice que después de verlos se los grabó mentalmente --"*Yo veo un libro y me lo grabo en la cabeza*" -- y los hizo con su técnica de cartón y pegamento (en otras palabras, la técnica para hacer mojigangas). Me aclara que los penachos, las coronas y los yelmos siempre se hicieron de cartón.

Respecto de los penachos zoomorfos entiendo que están inspirados en una iconografía escolar de los caballeros águilas y tigres; sin embargo, las máscaras de lobos y coyotes que me tocó ver en 1992 confirman que los patrones como siempre conllevan cierta flexibilidad. Respecto del penacho de Cuauhtémoc se dice que "*amerita pluma de gallo de pelea*" para simbolizar que Cuauhtémoc es valiente como un gallo de pelea. Pero algunos danzantes prefieren poner plumas de avestruz (verdes, blancas y rojas) para enfatizar prestigio y nobleza.

Las espadas de acero utilizadas en la Batalla se hacen exclusivamente para este propósito. Son más gruesas que un machete común y forjadas con un temple especial para que no se rompan durante los combates. Los mangos son de "cacho (cuerno) de res". Una espada cuesta aproximadamente 60 nuevos pesos (1994). En lugar de la espada, la Malinche porta un machete todo trabajado; su costo es de aproximadamente 150 nuevos pesos (1994).

Por medio de las prendas y la parafernalia utilizadas por los danzantes se expresan diferencias de varios tipos: por supuesto, la más importante se refiere a la caracterización de los dos bandos en pugna; la segunda tiene que ver con la jerarquía que ocupan ciertos personajes respecto de otros dentro de sus respectivos bandos; la tercera se relaciona con la diferencia de "status/condición" entre las mujeres mexicanas.

	MEXICANOS	ESPAÑOLES
CABEZA	<ul style="list-style-type: none"> - Corona/penacho con armazón de cartón con estampados el <u>águila sobre el nopal</u> en la parte frontal y con plumas de avestruz amarradas en la parte posterior [Moctezuma lleva una corona/penacho especial, más elaborada, con orejeras, plumas de gallo o de guajolote pintadas de varios colores]. - Cuauhtémoc, Cuitláhuac, Tempanecatle y Zilacatzín llevan coronas o tocados zoomorfos en forma de águila; los dos primeros pueden llevar plumas de gallo de pelea en sus respectivos tocados] - Noble Guerrero lleva una máscara de tigre de color amarillo con puntos negros] 	<ul style="list-style-type: none"> - Sombrero negro (personajes de alto grado jerárquico) con adornos de chaquira y lentejuela doradas, con objetos dorados (aretes, medallas, anillos, cadenas) colgantes que simbolizan riqueza, con plumas de avestruz. - Yelmo con viscera de cartón, pintados de color azul y recubiertos de polvo de diamantina.
TRONCO	<ul style="list-style-type: none"> - Vestido o Casaca de talle largo, hecho de raso, satín o tela de encaje, de <u>varios colores</u>, con faldilla ancha que llega a medio muslo y con manga corta o mediana; en la parte frontal lleva bordado unas figuras florales de chaquira y lentejuelas de varios colores; lleva una cintura o un cinturón del que cuelga la espada. 	<ul style="list-style-type: none"> - Blusa de raso, satín o terciopelo (generalmente es terciopelo) de color <u>azul marino (casi negro)</u> y de manga larga; y decoraciones longitudinales (de tipo geométricas o floreales) en el tronco y en las mangas hechas de chaquira y lentejuelas doradas; lleva una cintura o un cinturón del que cuelga la espada. - hombreras doradas (personajes de alto grado jerárquico)
ESPALDA	<ul style="list-style-type: none"> - Manto largo, de terciopelo, <u>rojo, azul u otros colores</u>, con franjas doradas y grecas en la orilla; con <u>figuras del mundo vegetal, animal y celestial</u> bordadas en todo el manto con chaquira, lentejuelas y abalorios de varios colores. - Cuerno de res colgado en la espalda. Lo llevan los Mexicanos de alto grado jerárquico (a excepción de Moctezuma): Rey Cuauhtémoc, Rey Cuitláhuac, Mandil (capitán 1ro.), Tempanecatle (capitán 2do.), Exahuác (capitán 3ro.); Zicatlé (capitán 4o.). 	<ul style="list-style-type: none"> - Espaldar corto, de terciopelo, <u>rojo</u>, con franjas doradas, grecas y listones de colores en la orilla, moños en las esquinas superiores y figuras, generalmente <u>cruces y caravelas</u>, bordadas en todo el espaldar con chaquira y lentejuelas y abalorios de varios colores.

CADERAS/ PIERNAS	<ul style="list-style-type: none"> - Calzón imitación seda que llega hasta la rodilla (abajo de la casaca); <u>de color</u>. - Refajillo (un medio fondo) de algodón con encajes en la orilla (abajo de la casaca y sobre el calzón). - Medias de danzantes amarradas al muslo con una liga. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pantalón bombacho que llega hasta la rodilla; de raso, satín o terciopelo; de <u>color azul marino (casi negro)</u>, sujetado a la cintura y a la rodilla con una liga; con decoraciones longitudinales (franjeas, grecas u otro tipo de figuras) de chaquira y lentejuelas doradas. - Medias de danzantes (según dicen, para parecer blancos de piel)
PIE	- Huaraches.	- Botas altas o polainas (legui) de tipo militar, de color negro.
MANO DERECHA	- Espada con funda.	- Espada con funda.
MANO IZQUIERDA	- Macana de madera pintada y recubierta con polvo de diamantina.	<ul style="list-style-type: none"> - Lanza corta de madera, de color azul y recubierta con polvo de diamantina. - Cortés tiene un crucifijo. - Ordaz tiene un estandarte con una imagen de un Cristo y una muñeca (que él dice que es una Virgen).
BRAZO IZQUIERDO	- Escudo de cartón, con o sin peluche en la orilla, en el que se encuentran pintados y recubiertos de polvo de diamantina, algunos emblemas de la mexicanidad (águilas, tigres, leones, Huitzilopochtli, etcétera).	- NADA

Oposición de los bandos

- Variedad cromática (entre prendas y entre trajes) / uniformidad-obscuridad (de trajes). El contraste entre el "cromatismo" de la indumentaria mexicana y la "obscuridad" del traje de los españoles no debe leerse en términos absolutos, -ya que estos últimos portan un espaldar rojo-, sino en términos cuantitativos (tendenciales). El "colorido" de la indumentaria mexicana es, además, "variado" y reiterado no sólo por la diferencia entre el color de una prenda y otra, sino porque también existe en términos de combinación de colores, entre traje y traje, cada uno distinto del otro. En cambio, la "obscuridad" del traje español es "uniforme" (todos llevan un traje azul marino). Uniformes son también los adornos y los bordados, las hombreras y las franjas doradas (en contraste con los adornos mexicanos). En todo caso las diferencias entre los trajes de los españoles sólo se perciben en la relativa variedad de la geometría de sus bordados o en la relativa cantidad de los adornos (con la que se reflejan, desde luego, las distintas posibilidades económicas de los actores). Sintetizando: la variedad cromática, que tanto coincide con los gustos del lugar, es una prerrogativa del bando mexicano

mientras que la uniformidad (tendencialmente oscura) es una prerrogativa del bando español.

- Manto largo (los mexicanos) / espaldar corto (los españoles).
- Figuras del mundo vegetal, animal y celestial (en el manto de los mexicanos) / cruces y caravelas (en el espaldar de los españoles). Esto es: creencias paganas (culturalmente desaparecidas) vs. creencias cristianas (culturalmente actuales).
- Tocados zoomorfos/sombreros de tipo tejano. Aunque limitada a algunos personajes (no todos los aztecas llevan estos tocados ni todos los españoles estos sombreros) esta oposición retoma algo de lo anterior: "elementos culturalmente desaparecidos" vs. "elementos culturalmente actuales".
- Huaraches/botas. Es decir: calzados menos "civilizados" (ya que dejan los pies relativamente descalzos⁶⁹) vs. calzados más "civilizados" (ya que dejan los pies cubiertos).
- Macana/lanza. La macana tiene una clara connotación "azteca" y la lanza una connotación "española".

Jerarquías internas

Hernán Cortés, Grijalva, Pedro de Alvarado y Ordaz se distinguen del resto de la tropa por la presencia/ausencia de hombreras y por la utilización de los sombreros de fieltro en lugar de los yelmos de cartón. Cortés lleva colgados en el sombrero una cantidad de objetos dorados y heterogéneos⁷⁰ --medallas, cadenitas, un reloj y chácharas de varios tipos-- que simbolizan una ulterior diferencia de rango (la jefatura) pero también la codicia que irá mostrando en ciertos momentos de la representación. En tanto portador de la nueva religión --la doble cara de este personaje--, Cortés porta un crucifijo en la mano izquierda en la que se encuentra adherida una imagen de la Virgen.

También entre los mexicanos los tocados son utilizados para marcar las diferencias jerárquicas entre un grupo de personajes y otro: la elaboración de las coronas, las orejeras, las plumas de gallos de pelea o de guajolote (signo inequívoco de valentía), o un sinnúmero de plumas de avestruz (signo de riqueza) bastan para distinguir el rango de los tres reyes-emperadores que se

⁶⁹ Aceptación semántica válida para la gente del campo.

⁷⁰ (Esto de los objetos) *...Es un lujo, no es una regla... El que tiene gusto y dinero para sacarlo, lo saca...* (Gildardo Díaz, el maestro de danza, 1994). Según Gildardo Díaz también Alvarado, Grijalva y Ordaz pueden llevarlos.

sucedarán al mando de la tropa a lo largo de la representación: Moctezuma, Cuauhtémoc y Cuitláhuac. Hay otro atributo, el cuerno de res, que distingue a los mexicanos de alto rango: Cuauhtémoc, Cuitláhuac, Mandil (capitán 1ro.), Tempanecatle (capitán 2do.), Exahuác (capitán 3ro.) y Zicatlé (capitán 4o.).

Diferencia de status/condición entre las mujeres mexicanas

	REINA	MALINCHE
CABEZA Y CUELLO	- Corona (comprada) de color blanco recubierto con diamantina blanca y con figuras de flores de azahar; joyas (aretes y collar).	- Coronita con plumas de avestruz tricolores (o una pluma de pavo real) con tres hileras de Tlacoyales con pompones de estambres engarzados con cuentas de vidrio colorado que cuelgan de cada lado.
ESPALDA	- Manto de terciopelo con peluche en la orilla con figuras del mundo vegetal y animal bordadas con lentejuelas, chaquira y abalorios [*en los días anteriores a la Batalla la Reina mexicana lleva una Virgen de Guadalupe en la capa]; el cuello del vestido lleva un armazón de alambre para que quede levantado.	(no lleva)
TRONCO/ CADERA/ PIERNA	- Vestido de novia, largo (hasta los pies), de raso, adornado con lentejuelas blancas (a veces se compra, otras veces se hace).	- Huipil de tela de encaje o satín. Entre los ricos bordados que lleva encima destaca una Guadalupe rodeada de figuras de la naturaleza todo bordado de chaquira, lentejuelas o abalorios; con franjas verticales rosas, rojas o azules que dividen el pecho y los lados. - Abajo del transparente huipil lleva una camisa de cajón parecida a la de la otra Malinche. - Falda corta (hasta las rodillas) de terciopelo, raso o satín con figuras de la naturaleza bordadas encima, de chaquira, lentejuelas o abalorios.
PIE	- Zapatillas de medio tacón	- Zapatillas de medio tacón
MANO DERECHA	- Espada con funda. - Guante de tela de encaje.	- Espada con funda.
MANO IZQUIERDA	- Cetro (comprado) de color blanco recubierto con diamantina blanca. El cetro es una varita de aproximadamente 50 cm, adornado con centenares de perlitas; en la cima lleva una figurita (que no identifico por el momento). - Guante de tela de encaje.	- Macana de madera pintada y recubierta con polvo de diamantina.

La indumentaria suntuosa de la Reina Xóchitl es indudablemente la más llamativa entre todos los personajes. Con su traje "de novia" repleto de bordados, al igual que la capa, la falda larga que le roza los pies, el cuello levantado de la capa cuyas orillas de peluche quisieran ser de armiño, el finísimo cetro, las joyas y esos mismos bordados inspirados en una imaginaria iconografía mexica, entre lo bucólico y lo celestial, la noble esposa de Cuauhtémoc más parece una Reina del Carnaval, o incluso una Reina de Inglaterra, que una Reina Mexica. Pero aun antes de evocar todos estos personajes, y sobre todo a la mítica mujer que quiere representar, ella es Reina e imán de la fiesta. En medio de este "reinante" surrealismo --una realidad común a muchas fiestas mexicanas-- hay un detalle que nos reconduce bruscamente al tema bélico de nuestra representación. Hablo de la tosca espada, un atributo importante de su fiereza que ella no dudará en usar en el momento de la extremada defensa de su patria.

La Malinche, como la Reina Xóchitl, también luce una indumentaria fina, repletas de adornos y bordados. En tanto esposa de Moctezuma, ella también es una reina, pero la falta de insignias reales nos introduce, de entrada, a la ambigüedad de su papel. Esta misma ambigüedad es sintetizada por otros 5 elementos importantes de su vestuario y parafernalia:

- La falda corta: en el código de la indumentaria lo "corto" es una marca semántica de los Españoles (ver, por ejemplo, los espaldares de estos últimos vs. las capas largas de los mexicanos). Así, en la falda de la Malinche lo "corto" es una posible connotación de "españolidad" (ya que es donada a los españoles y convertida por ellos a la religión cristiana).
- El hupil indígena (connotación de lo mexicano).
- La ausencia de capa: contrariamente a los demás mexicanos la Malinche es la única que no porta capa, pero tampoco porta el espaldar español (connotación de "indefinición de bando").
- Bordados inspirados en el mundo de la naturaleza y de los astros (connotación de su paganismo originario).
- El emblema guadalupano en el huipil (connotación de su conversión a la fe cristiana).

- El "viril machete" que, en un momento dado, usará para pelear contra los invasores de su patria (connotación adquirida, por medio del uso, de "fidelidad a la causa azteca").

13 APRECIACIONES DE TIPO GENERAL SOBRE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA DANZA

Traslado al *locus choristicus*

Los dos bandos y los diferentes personajes de la danza que en los actos culturales han actuado con absoluta indiferenciación, se transforman en grupos antagónicos después de compartir, por última vez, el momento de comensalidad ritual. A partir de este momento, cada uno se traslada de distinta manera, en distintos tiempos y por distintos caminos al *locus choristicus*.

MEXICANOS

salen primero; atraviesan la feria pasando en medio de una gran concentración de puestos y de gente, danzando al "son de inicio de batalla".

ESPAÑOLES

salen después; pasan por un camino secundario; todos arriba del barco, esto es, una camioneta pick-up adaptada para esta función.

Fase de posicionamiento de los ejércitos y de contactos preliminares

POSICIONAMIENTO DE LOS MEXICANOS

PRESAGIO

VIGILANCIA DE LOS PUERTOS

PRIMEROS ENFRENTAMIENTOS

DESEMBARCO Y POSICIONAMIENTO DE LOS ESPAÑOLES

Esta fase va del episodio ("bloque narrativo") de la "Toma de posición del bando Mexicano" al episodio del "Desembarco de los Españoles". Los principales protagonistas de este comienzo son Moctezuma y la guardia mexicana. La llegada del enemigo es inminente y todos coinciden en que hay que resguardar los puertos. El primer intento de los españoles es frustrado con determinación por parte de la guardia mexicana. Mas lo curioso es que, una vez derrotados, los españoles son inmediatamente invitados por Moctezuma a desembarcar para que digan "a qué vienen". El analista podría coincidir con Mandil cuando define la decisión de su monarca como un "singular mandato". Pero uno también tiene la impresión de que con ello los autores de la obra han querido dar, desde un principio, una idea clara sobre el personaje Moctezuma: la ambigüedad, junto con la duda y la angustia --y no la estupidez, como podría parecer su decisión-- va a ser una característica importante de su temperamento. Todo lo contrario de lo que muestra ser su ejército: obediente, seguro y valiente; así, por lo menos, actúa la guardia mexicana en el primer enfrentamiento con el enemigo. Esta oposición inicial entre los dos sujetos mencionados --Moctezuma y su guardia-- permite vislumbrar uno de los rasgos estructurales más importante: la derrota no va a ser producto de una mala

conducta colectiva (de los mexicanos) sino de malas actuaciones personales. En el plano de las actuaciones colectivas, el enfrentamiento nos introduce al tema de la superioridad militar. La derrota de los mexicanos --parecen decir los autores--, no fue por falta de habilidades bélicas o falta de valor, sino por defectos individuales --la indeterminación inicial de quien los manda, por ejemplo, es uno de ellos--; una manera de salvar la categoría "pueblo" del juicio de la historia, no cabe duda.

Fase de negociación: las embajadas mexicanas

PRIMERA EMBAJADA MEXICANA

SEGUNDA EMBAJADA DE LOS MEXICANOS

BAUTIZO DE LA MALINCHE Y DEL NEGRITO MEXICANO

La segunda fase se caracteriza por una etapa de negociaciones pacíficas efectuadas sobre la base de la conveniencia, de los regalos, de los contrarregalos y de la mentira. Atormentado, ahora, por la presencia real de los hombres barbados, Moctezuma quiere saber quiénes son y, más aún, quiere ser tranquilizado por los mismos invasores. Contrariamente a Cuauhtémoc, Moctezuma es aquí representado como una persona que mucho se preocupa de su seguridad y no de la de su pueblo. Su problema --lo repite varias veces a su embajador para que se lo trasmita a Cortés--, es terminar su reinado en paz. Lo que suceda después no le interesa; para él, el "futuro" del reino llega a ser, incluso, negociable: "...que buelba cuando yo ya no exista"; "...que cuando su cuerpo se halla muerto que vuelvas entonces y que heredes su corona, que gobiernes su patria como tu quieras". El futuro a cambio del presente, sin derramamiento de sangre. Visto con ojos de hoy --de la retórica política de hoy--, un rey o un presidente de la república o una autoridad municipal que no gobierne "por encima de sus intereses personales y por el bien de la nación y el futuro de sus hijos" no merece su título. Hasta aquí, por lo menos, las dos embajadas y los regalos que envía Moctezuma a Cortés, la angustia que atormenta al primero y las mentiras con que se distingue el segundo, nos brindan una imagen bastante familiar de la Conquista: los acontecimientos fluyen como en un viejo libro escolar de primaria.

Fase de enfrentamientos y traiciones

DESAFIO Y COMBATE DE ZILACATZIN Y ALAMINO

PRIMERA EMBAJADA DE LOS ESPAÑOLES

NUEVOS COMBATES Y BATALLAS

SEGUNDA EMBAJADA DE CORTES A MOCTEZUMA

ROBO Y RESCATE DE MARINA-MALINCHE

CAPTURA DE MOCTEZUMA

LOGROS MILITARES DE LOS MEXICANOS

RESCATE Y MUERTE DE MOCTEZUMA

MUERTE DE OVANDO
CONQUISTA DE TENOCHTITLAN
NOCHE TRISTE DE LOS ESPAÑOLES

El título de esta fase se debe a que es atravesada, en toda su longitud, por la alternancia de disputados enfrentamientos entre los contendientes. Las amenazas, injurias, acechanzas, alardes, lamentos, recriminaciones, afrentas, retos, desafíos, conjuros y la reiteración de las declaraciones de alianzas y fidelidades se repiten hasta el cansancio. Salvo algunas excepciones, todos los combatientes parecen estar animados por la misma audacia, la misma arrogancia y presunción. Lo que le da variedad a esta fase narrativa es lo que acontece entre un combate y otro. Dos son los ejes temáticos que destacan: el eje del enfrentamiento y el eje de las traiciones. Comenzamos por este último.

El episodio inmediatamente anterior a esta fase de conflicto intenso es un inexplicable retorno de Marina-Malinche al bando mexicano. Uno se pregunta si este regreso --una (auto)devolución (del mismo personaje "donado", es decir, la Malinche) que seguramente rompe la eficacia del don-- deba ser considerado como concausa del conato de hostilidades. Al volver de su segunda embajada Cortés está sentido porque no pudo regresar con ella, por lo cual, organiza una expedición para rescatarla. Los Mexicanos reaccionan con un contra-rescate inmediato. Después de haber sido donada y capturada, la Malinche se convierte en objeto de disputa. Pero la Malinche es más que esto. Su traición es causa de derrotas: en el momento de su captura, el mismo Moctezuma se lo reprocha con mucho énfasis. No obstante, esta misma traición es motivada por un fin supuestamente noble: derrota sí, mas a cambio de conversión. Un análisis de las declamaciones nos muestra al personaje Marina-Malinche como el convertido más convencido ("más papista que el Papa"). Y para cumplir su noble fin comete el más grave de los pecados: traiciona a su patria y, sobre todo, a su esposo. A esto se debe su angustia y tormento. Pero da marcha atrás al ver la codicia de los españoles y a partir de su "contra-rescate" regresa a combatirlos con indomable convencimiento. En torno al personaje Marina se desenvuelven, pues, los ejes temáticos de la conversión (segunda fase), la traición (tercera fase) y el arrepentimiento (tercera y cuarta fase).

Con Moctezuma, el eje temático de la traición adquiere otros matices. Lo que él quiere salvar, ya lo hemos visto en las embajadas, es su pellejo. Con este fin canjea su cautiverio a cambio de la vida de sus tres vasallos y también negocia con Cortés la entrada a Tenochtitlan después de haber sido liberado; por esto, el mismo Cuauhtémoc le dará una justa muerte (aceptada resignadamente por el mismo Moctezuma). Esta traición tiene también algo en común con la primera, puesto que ambas son causa de derrotas militares.

El eje temático del conflicto encuentra en estas dos traiciones un argumento importante: si no hubiera sido por ellas, tal vez no habría habido derrota. En

efecto, la representación no nos muestra una superioridad militar española. El balance entre victorias y hazañas nos indica precisamente lo contrario. Mencionamos en favor de los mexicanos: la derrota que sufren los españoles por mano de la guardia mexicana, el contra-rescate de la Malinche, el robo del estandarte español, la muerte de Escalante, el rescate de Moctezuma, la muerte de Ovando, la derrota de la Noche Triste y, por último, la doble humillación de Cortés por mano de la Reina Xóchitl y de la Malinche. Los españoles también logran algunas victorias pero son minimizadas por la misma narración. A Tenochtitlan, por ejemplo, entran muy repentinamente; sin embargo, el suyo es un triunfo efímero opacado inmediatamente después por una humillación (de Cortés) y una derrota mayor (la célebre Noche Triste). Capturan a Moctezuma y entran a Tenochtitlan, pero con la complicidad de la Malinche; capturan a Cuauhtemoc, Noble Guerrero y Zilacatzin, pero desarmados y con la complicidad de Moctezuma; capturan también a Cuauhtémoc y Mandil (ver "fase final"), pero no consiguen su confesión respecto al tesoro. En el origen de la derrota mexicana no hay superioridad militar de bando contrario sino debilidades individuales.

Fase final: la muerte del héroe patrio

CAPTURA, TORTURA Y MUERTE DE CUAUHTEMOC Y MANDIL
RESCATE Y SEPELIO DE CUAUHTEMOC Y MANDIL

Conforme avanza la representación se disipan las razones iniciales del conflicto --la conversión de los paganos a la verdadera religión y el sometimiento político-- y su lugar es sustituido por otra: la búsqueda del oro.

Este tema se vuelve patente en el episodio sucesivo a la "entrada en Tenochtitlan". La primera orden de Cortés es: "¡Vasallos: a recoger el oro!". Pero es en la cuarta fase, con el episodio de la "tortura de Cuauhtémoc", cuando alcanza su clímax. Mientras Moctezuma busca su libertad traicionando a sus vasallos y ofreciendo oro, Cuauhtémoc sacrifica su vida por ocultar dónde está el tesoro: "[...] *morir yo prefiero desde luego, yo he hecho lo que he podido en defensa de mi honor, no quise vender mi pueblo como hizo Moctezuma el traidor*". Así, como todo drama que se respeta, la representación termina con la muerte del héroe. Su entrada como protagonista coincide con la captura de Monarca-Moctezuma por parte de los españoles, en la tercera fase. Al reemplazarlo manda a su ejército a rescatarlo; pero lo mata enseguida cuando se percata de que es un traidor. Como emperador inflige a los españoles su peor derrota: la Noche Triste, pero sucumbe militarmente ante Alvarado y Cortés (ahora sí, en la cuarta fase). Su mayor victoria no es en el campo de batalla sino en el plano moral: encarnando el ideal de héroe patrio, prefiere la muerte ante cualquier posibilidad de traicionar a su pueblo. La última hazaña de quienes le sobreviven --Cuitláhuac y la Reina Xóchitl-- es librar una exitosa batalla para

rescatar su cadáver. Pero no sólo esto: con valentía masculina y coraje de viuda, la Reina pone en fuga a Cortés, humillándolo por segunda y última vez. La versión tlacoacheña de la Conquista de México termina con una muerte estoica del héroe patrio, una humillación del antihéroe y una no-rendición general de los mexicanos. La derrota se convierte, así, en un triunfo de valores.

14. LA CONTRIBUCION DE LOS CODIGOS VERBALES Y NO VERBALES A LA SIGNIFICACION DANCISTICA

Al igual que otras variantes fuertes de la Danza de la Conquista de México, el código rector de esta escenificación también es el teatral: los diálogos y las largas confrontaciones militares conducen al espectador por un itinerario bien definido. Sin embargo, hemos visto cómo el código de la indumentaria y de la parafernalia es rico en simbolismos; por otra parte, se puede afirmar que, sin la coreografía y la música, la representación perdería sabor y la estructura misma decaería en transparencia y vigor. La función complementaria de estos códigos, dentro del ámbito narrativo, se convierte en fundamental a la luz de su redundancia semántica. Esta es, precisamente, su función predominante. Música y coreografía fungen como una especie de caja de resonancia afectiva de la palabra y de la mimesis. En la primera parte he mencionado opiniones de danzantes que dicen que la música de la danza es lo que atrae al público y a los futuros actores. ¿Qué sería de la "Despedida de Moctezuma" sin el emotivo y solemne acompañamiento de la Marcha Fúnebre; y qué sería de esta combinación indisociable de elementos despojada de su insistente reiteración? En una danza-teatro como ésta el papel que desempeñan la música y la danza es intensificar emocionalmente lo que la palabra y la acción teatral dicen. Lo que la música y la gestualidad pierden en precisión lo ganan en intensidad.

He podido constatar que cuando la banda cuenta con el suficiente número de elementos y cuando éstos son de suficiente calidad (una buena trompeta, un buen saxo y una buena tambora, los instrumentos que dan la batuta) y con una justa dosis etílica en el cuerpo (hay una tendencia general de los músicos a embriagarse), los danzantes también desempeñan mejor su papel, ya que los mismos músicos infunden fuerza lírica a sus actuaciones. Una buena música puede evocar potentes estados anímicos: las notas de un son de victoria, evocan alegría, una marcha fúnebre, tristeza y un son de guerra instar a la confrontación. Estas asociaciones se dan a la manera de un diccionario musical-emotivo que, primariamente (aunque no exclusivamente), opera en la danza. En varios casos, más que connotar, estas melodías denotan (y evocan) estados de ánimo típicamente dancísticos sin pasar por ningún referente previo. La tristeza suscitada por esa marcha fúnebre no es una tristeza real sino una tristeza sentida como real --por la vía de la música y del teatro-- y a la vez simulada ya que no hay verdaderas muertes. Con los pasos rápidos y las figuras entretejidas de un son de victoria sucede lo mismo: se celebra una victoria que es irreal pero la coreografía contribuye a que los danzantes sientan como propia esa alegría simulada. Veamos un poco más en detalle los ingredientes rítmico-cinéticos de la representación.

Música y coreografía⁷¹

La banda que toca la música de la Danza de la Conquista de México está constituida por un número variable de músicos. Dependiendo de las coyunturas, pueden tocar de 4 a 10 ejecutantes. La mayor parte de ellos no supera los 40 años de edad. Por el tipo de música que tocan se considera indispensable la presencia de una trompeta, un saxo tenor, una tambora y una tarola; en un caso favorable he visto participar 4 trompetas, 3 saxos (tenores), 1 trombón, 1 tambora y una tarola. Todos los ejecutantes son indígenas amuzgos que no leen partituras musicales y que han aprendido escuchando a otros (se autodenominan "músicos líricos"). En raras ocasiones se añade al grupo un músico mestizo que es también maestro de la danza.

Los músicos no cobran. Todos los que desean tocar en honor o por promesa a la Virgen pueden hacerlo. Como están "jodidos de lana" y nunca le pueden ofrecer nada a la Virgen entonces le ofrecen su música, lo único que tienen. La costumbre de no cobrar las colaboraciones musicales se debe, además de razones religiosas, a una aparente razón práctica: puesto que los instrumentos que se utilizaban hasta hace pocos años no eran de los músicos sino de la iglesia (al parecer las religiosas los habían comprado) éstos no tenían derecho a reclamar compensaciones por su uso. En fin, hubo una confluencia de motivos de varios tipos que persistieron en el tiempo convirtiéndose en "costumbre". Así es que, para la fiesta patronal, la música no se cobra.

Durante la fiesta patronal se tocan y danzan tres tipos de sones: "sones de enramada"; "sones de traslado"; "sones, piezas y marchas de *batalla*".

Hemos visto que los "sones de enramada" se tocan y danzan antes y después de las velaciones de los iconos sagrados en las enramadas o en los patios de los fieles anfitriones. Dentro de un determinado repertorio (ver aquí abajo) los músicos o los danzantes escogen para tocar y bailar el son que más les agrada. Sobre la denominación de los sones hay un poco de confusión entre los mismos informantes. Pese a esto pude reconstruir el siguiente listado de denominaciones musicales con el maestro de danza y músico don Lalo Díaz.

- Son #1: "son bailable"
- Son #2: "son pegadito"
- Son #3: "son de canasta de tres"
- Son #4: "canasta de dos" o "canasta ruzado"
- Son #5: "son apareado"

⁷¹ Lo básico de la clasificación que sigue ha sido elaborada por quien escribe a partir de discusiones con el etnomusicólogo Fernando Nava y la etncoreógrafa Maira Ramírez. Cada uno ellos elaborará o está elaborando un escrito propio al respecto.

- Son #6: "son de la canasta de los pañuelos"
- Son #7: "son de guerra de la reina" (que también se puede tocar en la *batalla*)

Los "sones de traslado" se tocan y bailan durante las procesiones y los traslados de los iconos sagrados en los recorridos callejeros. Dentro de este tipo musical podemos distinguir cuatro sones distintos :

- "Son de traslado de coronas": se ejecuta durante el traslado de coronas (con presencia de cantores y sin danzantes).
- "Son de reverencia": se ejecuta durante el traslado de coronas, velas y flores (con presencia de danzantes de la Conquista).
- "Son de camino": se ejecuta cuando van a recoger una corona, de manera informal, y todavía sin la presencia del ícono.
- "Son de inicio de *batalla*": se ejecuta durante los recorridos en la calle a lo largo de las actividades litúrgicas que anteceden a la batalla.

Los sones de la batalla son muchos y se pueden agrupar en las siguientes categorías y subcategorías de acuerdo con denominaciones de uso común.

Según Gildardo Díaz, maestro de danza de Tlacoachistlahuaca, desde que se introdujo la danza en este pueblo se hicieron algunos cambios:

"...Los principales cambios se refieren a los sones que se realizan durante la batalla. Se le agregaron algunos sones en el transcurso de la batalla. En lugar de ir marchando, van bailando. En la guerra de Cuauhtémoc hay una guerra que está discursivamente nada más para él. Y otra danza que también es solamente para Cuauhtémoc. Y está un danzar, como aquí le decimos, que es solamente para Alvarado, Mandil... de Tempanecatle, de Ordaz, y la de Cuauthémoc, que es la que le digo que está cambiada. Y un danzar cuando regresa la Malinche. Pero al ser bautizada ella, como quiera no se queda. Ella se regresa, pero ya bautizada. Ahí llega un cambio, entra un danzante, se va bailando. Estos son los cambios. "

MARCHAS:

- "Primera marcha": para marcar los desplazamientos de los dos bandos durante los acontecimientos iniciales (por ejemplo, la toma de posición de los bandos enemigos). Se ejecuta a "paso de camino" con cadencia regular.
- "Marcha activa"⁷²: para marcar los desplazamientos de la guardia mexicana, o bien, para marcar los desplazamientos de la embajada española. Se ejecuta

⁷² A la "Marcha Activa" en Acatepec, el poblado donde inicialmente se introdujo la danza en

a "paso de camino" con cadencia rápida y se acentúa el tiempo fuerte de la melodía.

- "Marcha propia": Se realiza en cuatro distintas ocasiones: a) para marcar los desplazamientos de los embajadores mexicanos; b) cuando algún personaje lleva algún mensaje al interior del bando o algún desafío verbal dirigido al bando contrario; c) durante los desplazamientos que acompañan alguna captura o rescate; d) para marcar la muerte de los españoles. Se ejecuta a "paso de camino" con cadencia lenta, avanzando dos pasos y sosteniendo el tercero.
- "Marcha fúnebre": cuando llevan un personaje preso o bien cuando "van a enterrar" a un muerto. Se realiza con distintos pasos: uno es el mismo que se usa en la "marcha propia", esto es, "paso de camino" con cadencia lenta, avanzando dos pasos y sosteniendo el tercero; el otro es un paso tambaleante ("borracho de tristeza y dolor"; ver "captura de Moctezuma").
- "Marcha final": para indicar los desplazamientos de la Reina Xóchitl durante los acontecimientos finales (por ejemplo, el rescate del cuerpo de Cuauhtémoc y Mandil; o bien, el Epílogo). Tiene las características musicales de una marcha fúnebre y, coreográficamente, se ejecuta con el mismo paso de la "marcha propia".

Con respecto de las marchas, hay que señalar una oposición --contextual-- evidente entre la "primera marcha" y la "marcha final", puesto que la primera "abre" la danza y la segunda la "cierra". Una oposición de tipo rítmico es la que se da entre la "marcha fúnebre", la "marcha final" y la "marcha propia", por un lado, y la "marcha activa" por otro: en el caso de la "marcha fúnebre" y de la "marcha final" el ritmo lento corresponde a una baja de intensidad de las acciones dancísticas debido a las circunstancias luctuosas que se van dando en el contexto narrativo; en cambio, la marcha activa marca un crescendo de actividades narrativas.

SONES Y DANZARES:

- Danzares (de Monarca, de la Reina, de Cuauhtémoc, etcétera): marca un tipo de acción meramente coreográfica realizada únicamente por algunos combatientes mexicanos (los españoles participan de manera pasiva), quienes se desplazan hasta el campo adversario para serpentear en medio de los españoles formados en dos hileras, entrechocando los machetes con cada uno de ellos. El momento narrativo en que se realiza (fase de combates y batallas) y el uso de los machetes nos habla de un desafío coreográfico. Las

coreografías correspondientes son realizadas por la pareja de guerreros que se traslada al campo adversario. Cada pareja tiene un paso propio, de tipo valseado, con el que realizan "serpentinatas", primero entre las filas del bando adversario, y sucesivamente repiten lo mismo entre las filas del propio bando. Hay momentos, durante las serpentinatas, que se cruzan las filas y entrechocan rítmicamente los machetes.

- "Son de guerra": marca, en términos musicales, todos los combates y las batallas. A veces puede adoptar el nombre de los personajes que más protagonizan los combates; no obstante, su estructura musical no cambia. Cuando el son de guerra acompaña un enfrentamiento entre un combatiente contra todo el bando contrario, la pieza se puede descomponer, desde un punto de vista coreográfico, en los siguientes segmentos: a) un desafío o especie de preludio danzado que se realiza con un paso valseado; b) al toque de la trompeta, se ejecuta "la pasada", esto es, una carrera que el contrincante realiza frente a la hilera de adversarios, pasando su machete sobre los machetes de los contrarios; c) se lleva a cabo el combate propiamente dicho con desplazamientos *ad libitum* por todo el campo; d) sigue un "enfrentamiento" entre los bandos formados en hileras, uno frente al otro, entrechocando los machetes de manera continua, avanzando y retrocediendo; e) al nuevo toque de trompeta se inician nuevas "pasadas" de machetes; f) el enfrentamiento concluye cuando los bandos se retiran a su propio campo con paso valseado. Desde mi punto de vista, la combinación de estos segmentos dentro del desenlace bélico tiene el propósito de alimentar una idea épica del combate, de mucha acción y variedad escénica.
- "Son de victoria": se ejecuta, sobre todo, para destacar algún triunfo o júbilo del bando mexicano y, secundariamente, del bando español. Coreográficamente, se ejecuta con giros en su sitio, brincando sobre un solo pie; además, se mueven los brazos, alternadamente, cruzándolos al frente.
- "Chilenas": Se tocan exclusivamente en el episodio del "Rescate y contrarrescate de la Malinche". Con ello el Negrito Español y el Negrito Mexicano festejan, con un cortejo dancístico-musical dirigido a la Malinche, sus respectivas hazañas. Los pasos que se ejecutan son característicos del estilo de la región; básicamente se trata de una combinación de paso valseado y zapateado, acompañados por un movimiento del paliacate (por parte del hombre) y de la falda (por parte de la mujer); se ejecutan giros en sitio y con la pareja. Importante: no se utilizan las armas.

Puesto que ambos celebran una victoria, veo una marcada homología entre la chilena y el "son de victoria": en el primer caso celebran una conquista sexual y de pareja (por eso no se usan las armas), en el segundo militar y colectiva.

- "Piezas de música" (o "fornada"). En la gran mayoría de los casos se trata de boleros y en otros de pasodobles. Se ejecutan para marcar el final de una ocurrencia dancística y el comienzo de otra. Como dice el mismo maestro de danza:
- *"Por decir, hay una escena que está compuesta por tres partes, ahora donde termina una parte, ahí entra la fornada, entre la primera parte y la segunda se toca la fornada; al terminar la segunda llega la tercera, ahí va por partes, entonces para iniciar la otra parte primero se le mete la fornada o la pieza como se dice; lo que marca es el inicio y la terminación de la parte. 'Fornada' le decían los anteriores para decir 'pieza'" (don Gildardo Díaz).*
- "Cadenilla": es una pieza exclusiva de la Danza de la Conquista de México que se ejecuta para marcar la mitad de la representación dancística. Es una pieza muy larga en la que se reitera simbólica y coreográficamente el conflicto entre los bandos. En esta pieza las filas pasan de un lado a otro dellocus choristicus, van bailando y retoman los pasos valseados, los giros brincaditos en un solo pie y los movimientos de los brazos. El machete va con la punta hacia arriba.
- Diana: se ejecuta una sola vez para finalizar la representación dancística (después de la declamación final de la Reina Xóchitl).
- Cornetazos y cuernos: el primero es ejecutado con la trompeta; el segundo con cuernos. Son señales de alerta para los ejércitos ante la inminencia de un combate.
- Danzón Primero: también se ejecuta una sola vez, para marcar el regreso a la armonía de los bandos de contrincantes. Entre esta última ocurrencia musical y el "son de inicio de batalla" hay algo en común: fungen como corchetes de "aperturas" y "cierre" en la fase inmediatamente anterior y posterior a la danza.

La caracterización del sistema musical, es decir las relaciones de homologías y oposición que se establecen entre los géneros y subgéneros mencionados, aún está por afinarse. En espera de un exámen musicológico, se puede decir que entre los "sones de enramada", los "sones de traslado" y la "música de la batalla" sólo se puede evidenciar una oposición que concierne a los espacios y a los momentos rituales en los que se ejecutan.

Más interesante es la clasificación de la música propia de la batalla. Con respecto a las marchas he tratado de evidenciar una oposición entre las marchas que marcan un acontecimiento luctuoso --marcha fúnebre y marcha final-- y las que marcan un comienzo, o bien un desarrollo de actividades --primera marcha, marcha activa y marcha propia. Además, todas las marchas se oponen a los sones y los danzares por un cambio de patrón rítmico que a su vez corresponde a un cambio de intensidad narrativa: de los presagios y las negociaciones pasamos a una fase eminentemente bélica. En este sentido, sones y danzares no sólo se oponen a las marchas sino también a las piezas de música, las cuales marcan el comienzo de algún episodio importante; por el contrario, sones y danzares marcan el desarrollo intenso --los sones de guerra--, medianamente intenso --los danzares--, o bien el final --sones de victoria, chilenas, diana-- de un episodio bélico. El gráfico que sigue representa las oposiciones mencionadas⁷³

⁷³ Algunos de los sones mencionados anteriormente --la cadenilla, los cornetazos-- aún no han encontrado cabida dentro de esta pirámide de oposiciones. Lo dejo para el momento en que la clasificación se haga más precisa.

Parlamentos

A continuación, me permito reproducir partes del prólogo que elaboramos acerca del coloquio de la Danza de la Conquista de México que se celebra en Santa Ana Tepetitlan, Jalisco (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 399-401).

"El discurso verbal de las danzas populares es el aspecto que los especialistas han abordado con mayor frecuencia y, en ocasiones, casi con exclusividad. Su proximidad con la cultura letrada lo convierte en objeto más accesible que los códigos no verbales. Así, no es raro que en los artículos y ensayos sobre la Danza de la Conquista de lo que menos se hable sea de la danza misma. Pero el tratamiento de los coloquios tampoco se ha realizado con una perspectiva científica. Prevalece la visión de que estos "textos" son lamentables deformaciones de "originales" redactados por versificadores ilustrados. Por lo que algunos autores --sin aclararlo al lector-- se han permitido corregir la

ortografía, las palabras deformadas y hasta la sintaxis. Excepciones notables en este sentido son las transcripciones de Beutler (1986) y de Hernández García y García Colomé (1994), ambas sobre temas de Los Doce Pares de Francia. La última incluso presenta el texto tanto en transcripción moderna como en su forma facsimilar.

Díaz Roig (1983), por su parte, reconstruye la forma versística de un fragmento textual de la Danza de los Tocotines recopilado por Téllez Girón (1962: 423-424). Avanza, además, en un intento analítico del código literario de las Danzas de Conquista, a partir de la comparación de los textos editados por Cornejo Franco (1943), Castellero (1948), Talavera (1976) y Anguiano y Munch (s.f.). Sólo nos detendremos en dos de sus planteamientos: el que pretende sostener --en contra de Mendoza (1942)-- que estos textos no son "creaciones populares"; y el que postula, erróneamente, una relación unívoca entre hechos históricos y estructura argumental.

Una de las peculiaridades de este género épico-poético consiste, precisamente, en oscilar entre la escritura de la élite culta y la bascular recitación oral por parte de sus "transmisores", por lo que es plausible la hipótesis de que existieron textos escritos iniciales para las diferentes versiones temáticas de las Danzas de Conquista. Pero la capacidad versística de los trovadores populares contemporáneos obliga a suponer, por lo menos a manera de hipótesis, un origen que reposa en procesos de estricta poesía oral. Por lo demás, Jakobson y Bogatyrev desde 1928 (1977) habían establecido las "formas específicas de creación" para el caso de las expresiones folklóricas. De esta manera, tanto la pluma del fraile como los sucesivos recitadores han sido igualmente "creadores". El texto "original" no tenía como destino ser leído de manera privada, sino ser recitado como parte de una compleja representación pública. El ritual, así, ha venido poniendo en juego --*ab initio*-- otros códigos que, al imbricarse con el verbal, le han dado otra vida, en la medida en que enfatizan su discurso o lo someten a otro no-verbal.

Para Díaz Roig, no obstante la presencia de algunas incongruencias argumentales --como las embajadas españolas--, estas representaciones "no se alejan más que mínimamente de la realidad histórica básica". Más aún, los cambios de énfasis sobre determinados aspectos, las omisiones, o bien, ciertas falsificaciones de los acontecimientos no invalidan, a fin de cuentas, el "sentido total del texto": conquista y conversión. Pero la realidad histórica --como lo ha planteado Turner (1981)-- más que un modelo para ser representado funge como metatópico para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición. El sentido integral de la representación no produce necesariamente el mensaje "victoria española - conversión indígena". De esta manera, no es raro que, aun en la relación escrita, la victoria española sea transformada en su contrario o que los contendientes logren hacer las paces. En ciertos casos, se

llega incluso a plantear una inversión del resultado final [...]. Así, contrariamente al planteamiento de esta autora, lo que nos muestra el conjunto de las variantes de la Danza de Conquista es, más que "un alejamiento mínimo de la realidad histórica", un sistema de transformaciones extremadamente variado: riqueza y patrimonio de la cultura oral-gestual del pueblo mexicano.

Finalmente, cuando Díaz Roig --acertadamente-- plantea que la visión que se expresa en estas piezas teatral-dancísticas no es la del indígena, sino la del mestizo, es importante recordar que amplios sectores mestizos también son "populares" y que esta "visión mestiza" no necesariamente es la de la élite, aunque inicialmente se haya requerido un "autor con rudimentos del arte poético".

Esto ha pasado con el Inventario de la Danza de la Conquista que se usa en Tlacoachistlahuaca y en toda la Costa Chica. La historia de cómo el texto llegó a la región y a esta comunidad está relatada al comienzo de la primera parte de este escrito. De acuerdo con lo atestiguado por el maestro Bartolo de la Cruz, la versión que difundió Casimiro Jiménez --la persona que parece haber sido el primer maestro de la región-- fue corregida y aumentada dos veces: la primera se dio en Ometepec por manos de Efrén Sandoval; la segunda, en el poblado predominantemente amuzgo de Xochistlahuaca por el maestro Victoriano. Esta participación variada de plumas se nota inmediatamente. Véase, por ejemplo, cómo contrasta el estilo que caracteriza a los dos pasajes que siguen:

En una de sus primeras intervenciones dice Monarca:

"Suave sueño tu que en raudo vuelo con tus alas presiosas te Retiras cubiertas de diamantes, con gran celos devoradas, a dormidera veo cubierto el azul cielo, ven a esta ultima parte del Oriente, ven y baña mis ojos que estan tristes y cansados del dolor que me atormentan, no admiten un momento de sociego, ven a posarte en mis rendidos ojos y has que no turve mi venturosa calma mostrandome cortado el duro estrecho que una mi persona con mi Raza..."

En otra dice Gonzalo:

"Los soldados mexicanos que por agua y tierra han venido a impedir nuestro intento es mejor retroceder pues se por toda la orilla la gente con gran furor, y para darles a entender que con la fuersa de nuestro valor, su ataque responderé con el fuego de este cañón y asi han de perecer con bastante precaución, ya verán que hemos entrado al centro de esta Nación, sus fuersas se acabarán con las balas de este cañón".

Por otra parte no dejan de llamar la atención expresiones de tipo familiar. Dice, por ejemplo, el español Grijalva al despedirse de los embajadores mexicanos:

"decidle a tu rey monarca que de mi parte deseaba pasar a saludarlo hasta su trono [...]pero que mi general ordenó la inmediata retirada..."

También se notan diálogos delicados como el de Marina y Alvarado:

Marina: *"Aguila hermosa y ligera suspende el paso velóz, que aficionada a tu dios ya me tienes prisionera."*

Alvarado: *"¿Que quieres hermosa niña, tan deliciosa perla fina?"*

Marina: *"A tu general darás noticias lo que ofrece mi lealtad, si el Monarca Moctzuma el paso llega a otorgar, que la puerta de la entrada yo se la debo franquear, porque soy doña Marina la perla de Majestad."*

Alvarado: *"Mi adorada Mariposa yo a Cortés avisaré y este favor pagaré, solo porque seas mi esposa, agradezco tu cariño y guardarás el secreto, te ofresco sin dilación porque mi pecho esta rendido a tu disposición".*

Y otros muy rudos como, por ejemplo, uno de la Reina Xóchitl, quien se pronuncia de esta manera:

"...ya se ha llegado la hora de acabar a Cortés con toda su gente[...]desidance los horrosos fuegos de buestras armas, castigando los ultrajes de nuestra indigna raza, quitandoles a todos las cabezas, antes de despedazarlos recomiendo a mis basallos, que con el rigor de buestras armas que no quede un español en calma, les sacaran el corazón con su cuerpo destrozado así acabarán a esos españoles malvados."

Los errores que abundan en el escrito se deben a múltiples reescrituras del texto. Cuando un cuaderno se pierde o cuando se va deteriorando con el uso, los maestros lo reescriben de memoria recomponiendo, a veces por completo, las partes que no se leen de acuerdo a su propio conocimiento de la lengua. El texto que nos concierne ha sido copiado a renglón seguido sin respetar la rítmica declamatoria. Un análisis de esta última nos muestra la existencia de un patrón bastante variado, aunque predomina la descomposición en heptasílabos, octasílabos o nonasílabos.

Las imprecisiones históricas, las palabras con sabor local, las oraciones poco comprensibles, las contradicciones, son también parte de este "Inventario". Pese a esto, considero que su composición es bastante coherente.

El *locus choristicus* : elementos escenográficos

La oposición de bandos establecida por el código denominativo y por los códigos de la indumentaria y de la parafernalia es reiterado, en el ámbito escenográfico por un elemento sobre cualquier otro: la ubicación de los ejércitos dentro del *locus choristicus*. Desde el momento que llegan al atrio, mexicanos y españoles se disponen en sus respectivos campos, cada uno de los cuales se encuentra ubicado en un extremo opuesto. Cabe señalar que, con el pasar de los acontecimientos, la acción se va desplazando más y más hacia el campo de los mexicanos, sobre todo en los últimos episodios. Entre los dos campos se encuentra una zona intermedia, una especie de tierra de nadie, aunque se supone que todo el *locus* representa el territorio de los antiguos mexicanos. Hay un momento, a lo largo de las embajadas mexicanas, que este "territorio" está ocupado por las guardias españolas, cosa que no se vuelve a repetir en los demás episodios.

En el campo mexicano se encuentran dos elementos escenográficos importantes: el puente de madera que se supone representa el puente de Tacuba, de aproximadamente 12 metros de largo, hecho de troncos, palos y tablas, y el palacio de Moctezuma, que debería representar el palacio del Axayácatl. Este último consiste en un tablado colocado sobre una armazón cúbica hecha de palos, techada y cubierta en tres de sus cuatro lados con hojas de palma. En el palacio se encuentran tres sillas que servirán de trono para la Malinche, la Reina Xóchitl y Moctezuma. Colgado de una de sus paredes puede encontrarse un estandarte con un sol y una luna de plata, símbolos de las creencias paganas de los mexicanos. En este campo se encuentran también las tumbas de Moctezuma y de Cuauhtémoc. Tales elementos no tienen una existencia física: sólo se perciben por medio de la acción mímica (cuando ahí "sepultan" a los cuerpos de los dos jefes) y de las declamaciones verbales (que indican su existencia). Hasta hace dos años había, en un lado del *locus*, un laurel sombrío que era usado como representación del árbol de la Noche Triste. Después de que fue talado sólo se percibe su presencia gracias a las declamaciones verbales que así lo indican.

En el campo español se encuentran los elementos escenográficos asociados al tormento de los mexicanos: el calabozo usado para encerrar a Moctezuma y dos horcas: una menor, solamente representada por un par de palos clavados en el suelo; y otra mayor, consistente en 2 palos muy largos, enterrados en sus bases, con otro palo transversal del que cuelgan las dos sogas que usarán para simular el ahorcamiento de Cuauhtémoc y Mandil.

Atrio de la Iglesia y *locus choristicus*

LEYENDA:

1. Campo Mexicano
2. Campo Español
3. Palacio de Moctezuma
4. Puente de Iztapalapa
5. Cárcel de Moctezuma
6. Horca de Noble Guerrero, Zilacatzín y Cuauhpopoca
7. Horca de Cuauhtémoc y Mandil
8. Arbol de la Noche Triste

15. LA BATALLA*

TRASLADO AL LOCUS CHORISTICUS

UNIDAD 0.1 - Los Mexicanos se preparan para salir

Aproximadamente a las 9 pm. los cuernos de los Mexicanos, la trompeta de la banda y los cohetes, anuncian la salida de los Mexicanos --cornetazos y trompetazos desempeñan una función semántica equivalente: son señales de alerta; *"es una voz preventiva, que se inicia, por decir, una guerra"*. Por su parte, los Españoles se reúnen alrededor de su "barco" y luego suben en él.

UNIDAD 0.2 - Salida de los Mexicanos y recorrido por las calles del pueblo

La primera parte del recorrido se hace de manera informal. Al aproximarse al centro del pueblo los Mexicanos se forman en una única fila y al "son de inicio de batalla" comienzan a danzar la pieza correspondiente. Al aproximarse a la iglesia, algunos Mexicanos tocan el cuerno. Atrás, viene la banda de música y al final, el "barco" con los Españoles quienes en cierto momento del recorrido toman otra dirección.

Formación de los Mexicanos:

- ≡ Mandil
- ≡ Exóhuac
- ≡ Cuitláhuac
- ≡ Cuauhtopoca
- ≡ Noble Guerrero
- ≡ Negro Mexicano
- ⊥ Malinche
- ≡ Moctezma
- ⊥ Reina Xochitl
- ≡ Cuauhtémoc
- ≡ Xilacatzin
- ≡ Xicatle
- ≡ Tempanecatle

•Unidad Musical: Son de "Inicio de la Batalla"

* Los gráficos que integran este capítulo fueron realizados por Maira Ramírez.

UNIDAD 0.3 - Entrada de los Mexicanos al atrio de la iglesia.

SEGMENTOS A), B) y C) - Los Mexicanos entran al atrio de la iglesia y realizan un circuito perimetral pasando frente al palacio de Moctezuma, sobre el "puente", frente a la iglesia, para llegar nuevamente al "palacio de Moctezuma". Los Mexicanos se forman en hilera frente al "palacio de Moctezuma". Allí se paran en su sitio.

- Unidad Musical: Son de "Inicio de la Batalla"

Mientras el contingente mexicano está parado en su sitio, la banda toca un bolero.

- Unidad Musical: Bolero "Río Verde"

FASE DE POSICIONAMIENTO DE LOS EJERCITOS Y DE CONTACTOS PRELIMINARES

BLOQUE NARRATIVO 1): POSICIONAMIENTO DE LOS MEXICANOS

UNIDAD 1.1 - Toma de posición del bando Mexicano

SEGMENTO A), B), C) y D) - Terminada la pieza, los Mexicanos dan un cuarto de vuelta a su derecha para deambular otras dos veces, esta vez a paso de marcha, a lo largo del perímetro del atrio de la iglesia, la primera vez, en sentido antihorario; la segunda, en sentido horario. Al terminar el segundo circuito perimetral, la fila de Mexicanos se separa en dos. Una mitad por un lado y la otra mitad por el otro, ambas filas ejecutan un circuito en el centro

del campo y terminan ubicándose frente al palacio de Moctezuma. En medio de ellas están Moctezuma, su esposa la Malinche y la Reina Xóchitl.

•Unidad Musical: "Primera Marcha"

Al terminar cada circuito perimetral, la fila de Mexicanos se da vuelta formándose una hilera, hacen una pausa y retoman a desfilar por la dirección contraria [ver b) y d)].

- e) - El bando Mexicano dividido a la mitad recorre por los costados sólo la mitad del escenario.
f) - La Reina Xóchitl, Moctezuma y la Malinche pasan en medio de las filas para subir al trono.

UNIDAD 1.2 - Toma de posición de Moctezuma, la Malinche y la Reina Xóchitl

Moctezuma sube a su palacio (cornetazos) seguido por la Malinche y la Reina Xóchitl. La primera se coloca a su derecha; la segunda, a su izquierda.

SEGMENTOS A), B), C), D), E), F) y G) - Después de la toma de posición de Moctezuma, la Malinche y la Reina Xóchitl en su propio palacio, los demás Mexicanos realizan otras evoluciones por todo el campo, para terminar nuevamente frente al palacio:

•Unidad Musical: "Primera Marcha" (termina con "cornetazos")

g) Monarca, la Reina Xóchitl y la Malinche están de pie arriba del trono. Los de abajo mantienen el cuerpo erguido con la espada hacia abajo en posición de descanso.

BLOQUE NARRATIVO 2): PRESAGIO

UNIDAD 2.1 - Presagio de Moctezuma:

Arriba del trono, Cuauthémoc y Monarca Moctezuma hablan del presagio que ha tenido Moctezuma sobre la llegada de los Españoles, y de la conveniencia de mantenerse en alerta y de cuidar los puertos y las calzadas mexicanas.

UNIDAD 2.2 - Exploración de los Mexicanos

Los Mexicanos realizan un circuito perimetral del *locus* y otro a medio campo, dando la impresión de hacer una primera exploración.

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 2.3 - Sueño de Moctezuma

Monarca Moctezuma duerme buscando paz en el sueño.

MONARCA: *"Suave sueño tu que en raudo vuelo con tus alas presiosas te Retiras cubiertas de diamantes, con gran celos devoradas, a dormidera veo cubierto el azul cielo, ven a esta ultima parte del Oriente, ven y baña mis ojos que estan tristes y cansados del dolor que me atormentan, [...]ven a posarte en mis rendidos ojos [...]ven sueño alegre, sueño dichoso, debuelveme la paz y la tranquilidad del alma [...]"*

UNIDAD 2.4 - Exahuác vela el sueño del Monarca

Exahuác pasea con el machete al hombro y la cabeza de frente.

- Unidad Musical: Bolero "Ultimas Copas"
- Figura Coreográfica: "

Exahuác le dice a Monarca que cuente con su valor. Monarca, turbado, presume de su nobleza y poder.

UNIDAD 2.5 - Nueva exploración de los Mexicanos

Los guerreros Mexicanos realizan otros dos circuitos perimetrales en todo el campo (en sentido antihorario y horario) y uno en el medio del campo (en sentido antihorario). En estos circuitos, el orden es el mismo con el que entraron: encabeza Mandil, cierra Tempanecatle. Las dos damas y Moctezuma observan el movimiento desde lo alto de su palacio.

- Unidad Musical: "Primera Marcha" (termina con "cornetazos")
- Figura coreográfica:

a)

b)

c)

d)

en d) baja Monarca del trono y camina de lado a lado (silencio musical).

BLOQUE NARRATIVO 3): VIGILANCIA DE LOS PUERTOS

UNIDAD 3.1 - Monarca ordena que se vayan a vigilar los puertos

Moctezuma baja de su Palacio y habla frente a sus vasallos mostrando preocupación por la amenaza española y exhaltando, al mismo tiempo, el valor de sus hombres frente a cualquier enemigo, sea éste "un batallón o el mundo entero poblado". A la vez, pide que todos los puertos sean resguardados: *"Queridos Basallos míos, por desconfiansa es presiso que celen todos los puertos al rededor bigilando por mar y tierra buscando bien y dirigiendose hasta el tunel, para que por donde quiera quiera ballan retrocediendo los traidores Españoles que por acá se ban dirigiendo."*

Desde su posición en la hilera, Moctezuma camina frente al resto de la tropa; Mandil, rey de Tacuba, avanza un paso adelante y dirigiéndose a Monarca le expresa su disposición de acatar esta orden; a la vez, exhorta a Zilacatzin, Cuitláhuac, Zicatle y Exahuác, a hacer lo mismo.

•Figura Coreográfica:

Tempanecatle, Exahuác y Zicatle hacen lo mismo: uno tras otro le declaran a Monarca su disposición.

UNIDAD 3.2 - Monta de la guardia

Mandil es encargado de llevar las guardias. Seguido por Tempanecatle, Exahuác y Zicatle el grupito se desplaza hasta el extremo opuesto del *locus*, que será el campo español. El primero que monta guardia es Tempanecatle; le sigue Exahuác y luego Zicatle. Mandil les recomienda --a cada uno de ellos-- resguardar bien el puerto que van a cuidar y disparar cañonazos (sic) al enemigo para no dejar que se acerque. LLama la atención que Mandil se refiera a los Mexicanos denominándolos "guerrilleros". Después de acompañar a los demás, Mandil se queda para montar guardia sobre el puente (de Iztapalapa).

•Unidad Musical: "Marcha Activa"

•Figura Coreográfica:

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

BLOQUE NARRATIVO 4): PRIMEROS ENFRENTAMIENTOS

UNIDAD 4.1 - Entrada de los Españoles al atrio de la iglesia

Los Españoles entran con su "barco" en el atrio de la iglesia.

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica:

Con un "toque de queda" (o sea, un "cornetazo") los Españoles anuncian su entrada. Al descubrirse mutuamente tanto los Españoles (por medio de su Negrito) como los centinelas Mexicanos gritan: "*Centinelas: ¡alertas!*". El barco hace una parada en la entrada del atrio, luego prosigue. Mandil insta a los suyos a que "*preparen las metralletas...*".

Acto seguido, el barco de los Españoles prosigue su camino hasta llegar frente de los centinelas mexicanos, esto es, en el lugar que será su "campo".

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 4.2 -Enfrentamiento entre guardias mexicanas y Españoles y retroceso de estos últimos

Españoles y las guardias mexicanas se hacen declaraciones hostiles. Las guardias no titubean y le disparan cañonazos a los adversarios [por medio de un cohete de luz y humo algunos encargados simulan disparar cañonazos contra el barco español]. A cada puerto, la guardia que ahí se encuentra dispara un cañonazo y el barco español regresa unos cuantos metros hasta llegar a otro puerto y a otro puerto

Olid y Gonzalo se muestran atemorizados y sorprendidos por los cañonazos de los Mexicanos hasta que convienen retroceder por completo.

- Unidad Musical: Primera Marcha
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 4.3 - Júbilo de los Mexicanos

Mandil escucha el alboroto causado por el enfrentamiento y se pone de alerta:

"Ya la flotilla española se presenta a la batalla; alerta todas las guardias con bombas y las metrallass, que ya se ha llegado el tiempo de castigar a los traidores a fuego de polvora y valas, rendirán sus corazones en las manos de la Nación Mexicana."

Luego, baja del puente para ir a ver lo que sucedió a las guardias. A cada puerto habla con la guardia responsable del lugar y la felicita.

- Unidad Musical: "Marcha Activa"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 4.4 - Mandil se reporta con Monarca

Después de enterarse de lo sucedido Mandil marcha rumbo al palacio para avisar al Monarca que los Españoles retrocedieron.

- Unidad Musical: Marcha Activa
- Figura Coreográfica:

en d) Mandil refiere, en posición hincada, a Moctezuma de los acontecimientos.

UNIDAD 4.5 - Cambio de decisión de Monarca

Mandil le cuenta a Monarca de lo sucedido y le pregunta si quiere que *"nos Embarcamos para con ellos acabar, no sea que nos aigan escarmentado y nueva guerra nos quieran dar."* Monarca felicita a Mandil (de pie sobre el trono), sin embargo, le ordena que levanten la guardia para que los Españoles desembarquen y digan *"a que han benido a esta única nación y aunque fueran pregrinos noles pedono la vida, pues con mucho atrevimiento guerra les han cometido, ya sabré darles el castigo que se tienen merecido."* Mandil contesta: *"Cumpliré con vuestra orden aunque será un desencanto[...]"*.

UNIDAD 4.6 - Levantamiento de la guardia

Mandil va a levantar la guardia debido al *"mandato singular"* de su rey-emperador (se realizan tantas marchas cuantas sean las guardias que se relevan; el orden del relevo es : Tempanecatle, Exahuác, Zicatle).

- Unidad Musical: "Marcha Activa"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 5): DESEMBARCO Y POSICIONAMIENTO DE LOS ESPAÑOLES

UNIDAD 5.1 - Desembarco de los españoles

Cortés ordena el desembarco. El "barco" de los Españoles realiza una vuelta por todo el campo y regresa al lugar donde fue rechazado.

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica:

A punto de desembarcar, Cortés declama sus santas intenciones:

"Ea valorosos soldados [...] postrados las gracias demos a Dios, viva Dios en todo tiempo, viva la fe sacrosanta, viva la virgen María, viva el evangelio santo, la virgen de la Concepción nos cobije con su manto, y para que el mundo se asombre le hemos de poner por nombre, El puerto de Veracruz, a cristo Rey dedicamos que por nosotros murió, quizás a morir benimos y por lo mismo hoy pedimos que nos perdone Jesús, es presiso amigos mios, hacer un reconocimiento de todo este litoral, asta llegar a dominar a las puertas de

la ciudad, marcharemos desde luego con precaución sin igual, adelante las manguardias con orden de desfilar."

Acto seguido, todos brincan al territorio mexicano (mientras tanto, el "barco" sale del locus choristicus).

UNIDAD 5.2 - Reconocimiento de la nación mexicana por parte de los Españoles

Alvarado y Cortés acuerdan *"hacer un reconocimiento de todo este litoral hasta llegar a dominar a las puertas de la Ciudad"*. Así, los Españoles ejecutan dos circuitos perimetrales (en sentido horario y antihorario) de todo el *locus*, pasando frente al Palacio de Moctezuma y sobre el puente de Iztapalapa; al llegar a su propio campo, realizan otra media vuelta en sentido opuesto y, finalmente, toman posición en su propio campo, dispuestos en hilera.

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica :

a)

b)

c)

d)

silencio musical

UNIDAD 5.3 - Oración a Dios

Inmediatamente después, Cortés pide a sus vasallos que oren a Dios para pedirle apoyo.

UNIDAD 5.4 - Carrera circular de los Españoles

Después, los Españoles ejecutan una breve carrera circular en su propio campo; tal vez es ésta una manera de decirse "ánimo!", antes de emprender su misión.

- Unidad Musical: cornetazo
- Figura Coreográfica:

FASE DE NEGOCIACION: LAS EMBAJADAS MEXICANAS

BLOQUE NARRATIVO 6): PRIMERA EMBAJADA MEXICANA

UNIDAD 6.1 - Diálogo entre Moctezuma y Noble Guerrero

Al son de un bolero deambulan Ordaz por un lado (campo español) y Noble Guerrero, por el otro (campo mexicano).

- Unidad Musical: Bolero "Gustia"
- Figura Coreográfica:

Moctezuma pregona su noble ascendencia y, una vez más, el valor de los guerreros Mexicanos; le preocupa que se cumpla la "profecía" de que será despojado de su trono. Designa al Noble Guerrero como primer embajador, para enviar a Cortés un primer regalo --una luna de plata y un sol de pedernal-- como "*recuerdo*" de Tenochtitlán (sic) para que lo "*deje morir tranquilo en su tribunal*" y para que "*debuelva su expedición (...) que buelva cuando yo ya no exista*". Noble Guerrero conviene en enviar una embajada.

UNIDAD 6.2 - Noble Guerrero acepta llevar la embajada

Nuevamente, Noble Guerrero deambula (en silencio) frente al palacio de Moctezuma.

- Unidad Musical: Bolero "Sombra Negra"
- Figura Coreográfica:

Noble Guerrero acepta el encargo. Mandil, Tempanecatle, Exahuác, Zicatle, Zilacatzín y Cuitláhuac se ofrecen como acompañantes del Noble Guerrero (diálogo entre ellos y Monarca; los Mexicanos pasean uno a uno frente al palacio de Moctezuma).

- Figura Coreográfica:

UNIDAD 6.3 - Salida de la embajada mexicana

Todos los Mexicanos que conforman la embajada pasean frente al palacio de Moctezuma al son de un bolero.

- Unidad Musical: Bolero
- Figura Coreográfica:

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

Noble Guerrero y Monarca Moctezuma se despiden mutuamente. Ambos encomiendan la suerte de la embajada al dios Huitzilopochtli. Sale la embajada hacia el campo de los Españoles. Marchan hasta el centro del campo. El embajador Noble Guerrero lleva un estandarte blanco.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 6.4 - Encuentro con la guardia española

Grijalva pide a Aguilar y Alamino (quienes deambulan frente a él) que vayan a ver qué quieren los Mexicanos.

- Figura Coreográfica:

Aguilar y Alamino van a medio campo y dialogan con los Mexicanos.

•Unidad Musical: "Marcha Propia"

•Figura Coreográfica:

a) traslado de los Españoles

b) Diálogo entre Mexicanos y Españoles

AGUILAR: "Para donde van para donde caminan, digan si son peregrinos enviados de nuestro rey, digan que desean saber si algo se les ofrece yo daré parte a mi superior."

NOBLE GUERRERO: "Soy guerrero mexicano embajador de rey, Moctezuma Hilhuicamina es el soberano rey, pues traigo un recado urgente para Grijalva el Español, y quiero me des libre el paso para llegar asta el, para poder regresar con la respuesta que el me dé."

Alamino regresa al campo español y refiere a Grijalva la embajada de Noble Guerrero.

•Unidad Musical: "Marcha Activa"

•Figura Coreográfica:

Grijalva dice a Alamino que pasen los Mexicanos.
 Alamino regresa a medio campo.

- Unidad Musical: "Marcha Activa"
- Figura coreográfica:

Los Mexicanos dejan las armas [las macanas solamente, ya que los machetes se quedan en las fundas] y pasan. Aguilar y Alamino vigilan las armas de los Mexicanos.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 6.5 - (pasan los embajadores) Diálogo entre Noble Guerrero y Grijalva

El mensaje de Noble Guerrero es exageradamente reverente "[...] yo me inclino a tus pies con mil honores, y reverenciando a tus temibles leones" y alabador: "celebrando los actos potentesos de tus religiones y adorando a tu dios que es verdadero, cubierto de laureles y victorias verdaderas, que estremecen los corazones que infieles nó los reconocieren", y al expresar el contenido de la embajada, parece olvidarse de toda dignidad: "dile al gran español que aqui ha llegado que deseo es que pronto se devuelva a su nación por donde haya venido y lo dejes morir tranquilamente en su trono, y en dominio de su patria, y que cuando su cuerpo se halla muerto que vuelvas

entonces y que heredes su corona, que gobiernes su patria como tu quieras, pero que mientras tanto te ruega que no vuelvas a interrumpir la paz de su reinado, que te vuelvas a tu rumbo con tu gente por el mismo camino que has venido, esto es señor lo que mi rey expresa, y te suplica que lo veas con preferencia no interrumpas la paz de su nación, haciendo ultrajes a mi monarca Emprador, y también a este pobre Embajador, que ha benido con reberencia a las palmas de tus manos, rrepresenta dignamente a todo el imperio mexicano". Parece, pues, que están recibiendo al invasor con todos los honores: "con una gran Reberencia te damos la bienvenida, y en señales de paz de Respeto y fraternidad, y felicitaciones, traigo a Regalarte un sol de oro y una luna de plata, mas presiosa que encontrarse se ha podido en la tierra indiana, y otras pulceras tambien de perlas finas, que como gala usó dona marina la hermosa y bella esposa del monarca, pues asi como lo mereces un valioso Regalo de las tierras mexicanas [...]". Finalmente, la paz y tranquilidad que quiere Moctezuma no es para él y su gente, sino solamente para él, ya que lo invita a regresar cuando él esté muerto: "repito pues lo que quiere el Monarca Moctezuma, que lo dejes morir tranquilamente sin que turbe tu espada su fortuna, y que cuando el ya no exista en el palacio, que vuelbas y tomes posesión de su corona, que el Recomendará que asi lo hagan, todos sus basallos del Reinado."

Por su parte, Grijalva responde con una gran mentira, pues dice que sólo vinieron "por conocer las bellas de las tierras indianas" y que: "yo no bine ofenderlo ni tampoco a que peresca, no bine a quedarme aquí en la nación mexicana, [...] manifiesta a tu emperador [...] que puede seguir en su trono sin tener temor ninguno, que Reine como ha Reinado tu monarca Moctezuma."

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 6.6 - Regreso de la embajada

Noble Guerrero agradece y regresa con los siete componentes de la embajada mexicana [cuando pasan a medio campo, donde está la guardia española, recogen sus armas].

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica :

- a) Españoles se quedan en su sitio.
 d) Monarca baja del trono.
 e) Los Mexicanos abajo quedan en pie.

UNIDAD 6.7 - Noble Guerrero se reporta con Moctezuma

Reverencia de todos los Mexicanos a Moctezuma. Noble Guerrero refiere el mensaje de Cortés a Monarca, quien queda contento frente a la buena noticia.

UNIDAD 6.8 - Júbilo de Mexicanos y Españoles

Bajan Monarca, la Reina Xóchitl y la Malinche del trono. Todos formados en hilera, dan un giro hacia la izquierda, otro hacia la derecha en su sitio y van avanzando hasta la mitad del campo.

- Unidad Musical: "Son de Victoria"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 6.9 - Nueva exploración de los Españoles por la Nación Mexicana

Los Españoles recorren la Nación Mexicana; pasan frente a los Mexicanos (dicen que las playas del Anáhuac son muy bonitas); pasan sobre el puente; regresan a su campo; invierten la dirección; pasan sobre el puente, luego, frente a Moctezuma; invierten nuevamente la dirección y dan otra vuelta completa, para regresar finalmente a su campo. Al parecer, este movimiento-avanzada de los Españoles sirve de aparente pretexto para que los Mexicanos vuelvan a preocuparse y envíen una segunda embajada.

- Unidad Musical: "Primera Marcha"
- Figura Coreográfica:

En d) Cortés da las gracias al Señor; los Españoles ejecutan una "reverencia"

Cornetazos: Los Españoles corren hasta el centro del campo y regresan (dos veces)

BLOQUE NARRATIVO 7): SEGUNDA EMBAJADA DE LOS MEXICANOS

UNIDAD 7.1 - Nuevo diálogo de Monarca con sus vasallos

Paseo de Noble Guerrero.

•Unidad Musical: Bolero "Deuda"

•Figura Coreográfica:

Se sientan Aztecas
y Españoles mientras
pasean Noble Guerrero
y un Español.

Monarca, nuevamente entristecido, envía otra embajada insistiendo y reforzando todos los puntos anteriores:

"En tremenda conternación está mi adolorido corazón al saber que se prepara el inesperado regreso de la flota del español ¿oh? mi dios Huitzilopostli ¿que podre yo hacer ahora? Al efecto voy ha enviar otra embajada suntuosa compuesta de cinco mil hombres y o valiosos tesoros, veinte esclavos servidumbres y otras veinte mujeres que serán presentadas ante aquel español rey, al instante te preparas valiente noble guerrero vás a emprender nuevamente el viaje ante los marineros, ve a decirle al español que navega en nuestros mares que me deje morir en paz en mi trono de emperador que devuelva su expedición como lo he manifestado qué cuando yo ya no exista qué venga y tome mi reyno qué esto dejaré encargado a toditos mis basallos."

Bajan la Malinche y la Reina Xóchitl. Arriba se queda Monarca. Los Mexicanos --Marina incluida-- [formados en hilera frente al Palacio de Monarca] se ponen a las órdenes del Monarca.

•Figura Coreográfica:

a)

b)

UNIDAD 7.2 - Salida de la segunda embajada

Antes de salir, todos los Mexicanos pasean frente al palacio de Monarca.

- Unidad Musical: Bolero
- Figura Coreográfica:

Parte, pues, la embajada mexicana. Los componentes son: el Noble Guerrero, Mandil, Tempanecatle, Exahuác, Xicatlé, Cuitláhuac, Negrito Mexicano, Xilacatzín, Cuauhopoca, Marina y la Reina Xóchitl. Antes de salir, los mexicanos dan un giro hacia la izquierda en su sitio y ejecutan una "reverencia"

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

La Segunda Embajada sigue el mismo esquema coreográfico de la primera:

UNIDAD 7.3 - Encuentro con la guardia mexicana

Se repite el esquema de la primera embajada: la guardia española pregunta para qué vienen. Noble Guerrero cuenta sus intenciones. La guardia española va donde Cortés y le refiere las intenciones de los Mexicanos. Cortés dice: "que pasen". La guardia española va al centro del campo y franquea la entrada a los embajadores.

UNIDAD 7.4 - Diálogo entre Noble Guerrero y Cortés

Pasa la embajada [como siempre dejan las armas]; Noble Guerrero [se sienta y] refiere una vez más a Cortés las súplicas de Moctezuma: que se retire la expedición y que vuelva cuando él esté muerto, que lo declarará heredero de su corona real. Noble Guerrero también entrega los nuevos dones de Moctezuma: oro, plata y platino y, sobre todo, la Malinche y el Negrito Mexicano.

Cortés envía, a través del Noble Guerrero, otro mensaje mentiroso: *"te suplico por tu honor que en mi nombre des saludos a tu rey Emperador, dile que lo que propone lo acepto de corazón que ya preparo mis naves para emprender mi regreso, muchos deseos he tenido de pasarlo a conocer, pero imposible es ahora pues ya me voy ha devolver, dile también que ha éstas tierras nunca jamas volveré, que vivan y reyne tranquilo que no tenga temor de mi". También le envía un contrarregalo, esto es, un "casco que he usado/y que es de infinito valor,/ que lo guarde como recuerdo/ de Cortés el español."*

Marina y el Negrito dan los adioses al Noble Guerrero. Marina, resignada, envía este mensaje a su esposo: *"Adios valiente Noble Guerrero consuelo de mi esposo amado dile que el ha determinado mi triste separación, lo siento en el corazón...", sin embargo, vaticina: "...pero que pierda cuidado, confío en nuestro dios que he de volver a su lado". Y Negrito reafirma con tristeza su condición de esclavo y su nuevo destino: "Ho valiente Noble Guerrero de ti voy a separarme por orden del Emperador que como esclavos quiso embiarnos estoy triste he inconsolable por nuestra separación, porque creo que nos han de llevar a otra lejana Nación, adios tierras del Anáhuac adios Noble emperador, adios valiente guerrilleros los llevó en el corazón, rueguenle a Huitzilopoztli al gran rey de esta nación, que nos deje volver algun dia a ésta tierra con dolor, pues nos han de llevar como esclavos asta el territorio español."*

UNIDAD 7.5 - Regreso de los embajadores mexicanos

Satisfechos por la respuesta de Cortés, regresan los embajadores.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

- a) Los Mexicanos están en posición descansada
b) los Mexicanos marcan el paso en sitio
c) Alamino y Aguilar conversan con los Mexicanos

Los embajadores regresan. En el medio del campo se encuentran con la guardia española. Mexicanos levantan sus armas y prosiguen su regreso.

UNIDAD 7.6 - Noble Guerrero se reporta con Moctezuma

Los Mexicanos llegan frente a Moctezuma y le hacen una "reverencia". La Reina deposita el casco/don de Cortés en el centro del campo mexicano (frente al palacio).

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

c) los Mexicanos están en posición descansada. Hacen una reverencia a Moctezuma

Monarca y Noble Guerrero suben al trono. Noble Guerrero se sienta a un lado de Moctezuma para referirle la embajada [larguísima declamación de Noble Guerrero, la más larga de toda la representación]. Por primera vez, se mencionan las armas terribles de los españoles: *"de unos enormes tubos de hierro que humo y lumbré despendían, y enormemente rujían como demostrando su cólera, la cólera del dios qué de las olas ha brotado..."* --¿por qué sorprenderse ante estos cañones cuando los Mexicanos mostraron tener los suyos propios y hacer uso de ellos para enfrentar al enemigo en el momento de "la primera entrada de los Españoles"? El autor parece no haber resistido a la tentación de nombrarlos dos veces, sin temer la contradicción--.

También se mencionan los caballos: *"y estan tan altos que nosotros nada somos ante ellos tienen cuatro patas largas y dos cavezas terribles una es como de animal y la otra como de hombre dos manos como la vuestra qu e con una cuerda fuerte sujeta a la cabeza del animal, lo dirigen a su modo y corre con velocidad de un siervo no domesticado gran orror nos causó verlo [...]".* Y respecto al mismo Cortés: *"y lo bimos como estaba cubierto todo de hacero, imposible nos sería hacerle mella a su cuerpo siendo que es de puro hacero tanto que para levantarce le costó mucho trabajo pues su cuerpo es tan pesado como que es depuro hacero [...]"*

Al recibir la noticia, Monarca canta victoria sin dejar de presentir alguna desgracia...; también envía un adiós (a distancia) a Marina: *"adios para siempre noble esposa de mi vida ya con los blancos te vas para siempre amada mía..."* y al Negrito Mexicano.

UNIDAD 7.7 - Júbilo de los Mexicanos

Tocan las cornetas. Los Mexicanos declaman luego algunos "vivas". Durante el "son de victoria" que sigue, los Mexicanos realizan una reverencia dancística circular alrededor del casco/don de Cortés (al terminar el son, el casco desaparece).

- Unidad Musical: Son de Victoria
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 8): BAUTIZO DE LA MALINCHE Y DEL NEGRITO MEXICANO

UNIDAD 8.1 - Bautizo de la Malinche

Al son de un bolero pasea el cura Olmedo

- Unidad Musical: Bolero "Me tienes"
- Figura Coreográfica:

Se prepara el bautizo de la Malinche y del Negrito Mexicano por manos del cura Olmedo [vestido igual que un soldado y no como un cura]. Alamino, padrino de Marina, sugiere: *"Como marino que la jóven se ha de llamar en nuestra lengua Marina."*

Bautizo de Marina. Marina, el Negrito Mexicano, Alamino y Aguilar y todos los Españoles se hincan frente al cura Olmedo.

- Unidad Musical: "Elogios" (varias veces durante el bautizo; los "Elogios" son tonadas que sirven para subrayar las palabras del cura Olmedo, esto es, para enfatizar la solemnidad del bautizo]

- Figura coreográfica:

Después de bautizada, Marina agradece y suplica *"[...] al dios quien por todos vive que no deje morir ignorante a mis hermanos de raza, has que conozca tu grandeza y adore tu omnipotencia se apiade a vuestra clemencia de la indiana raza azteca y así como me convertistes en idolatra a la fe cristiana convierte a la nación cristiana en creyente de la fe cristiana."*

UNIDAD 8.2 - Bautizo del Negrito Mexicano

A Negrito Mexicano le toca la misma suerte (y con él a todos los esclavos). Negrito agradece haber sido redimido.

UNIDAD 8.3 - Júbilo de los Españoles y de los dos bautizados

Después del bautizo, todos bailan un Son de Victoria.

- Unidad Musical: "Son de Victoria"

- Figura Coreográfica:

palacio, está lo bueno, es decir, él. Lo más probable es que ella regrese por exigencias del texto: aún le falta desempeñar el papel de traidora.

- Unidad Musical : Son de Marina
- Figura Coreográfica:

FASE DE ENFRENTAMIENTOS Y TRAICIONES

BLOQUE NARRATIVO 9): DESAFIO Y COMBATE DE ZILACATZIN Y ALAMINO

UNIDAD 9.1 - Cortés explicita la necesidad de una guerra santa

- Unidad Musical: "Paso doble de marcha campesino"
- Figura Coreográfica:

A partir de este momento Cortés se muestra enfurecido. Frente a sus vasallos, declama la necesidad de emprender una guerra santa: "*olas mi corazón se desprende enfurecido contra los indios a destruir [...] Pues me desespero en luchar contra el dios del gran Teocali y esa madre de los dioses que llaman dioses de la muerte hoy quiero que me demuestres tu famosa vanidad España te hará humillar ante el dios del dios verdadero [...] prepárence que aún es tiempo el cuerpo de artillería comenzaremos la guerra con el auxilio de María*".

UNIDAD 9.2 - Desafío y combate entre Zilacatzín y Alamino

Zilacatzín y Alamino pasean en sus respectivos campos (silencio musical).

Comienza un largo desafío verbal a distancia entre Alamino y Zilacatzín, quien es el primero de los Mexicanos que se da cuenta del engaño de los Españoles.

- Unidad Musical: cuernos y cornetazos
- Figura Coreográfica:

Zilacatzín y Alamino danzan en su propio campo, luego en el campo contrario. Se pasan de un campo a otro, cruzándose por el centro.

- Unidad Musical: Son de Guerra (varios trompetazos y toques de cuerno)
- Figura Coreográfica:

En parte, este desafío y los combates que le siguen se explican: 1) por el creciente anhelo de los españoles de conquistar y convertir a la nación mexicana; 2) tal vez por el regreso de Marina y del Negrito a las filas de Mexicanos, lo que anulará las funciones pacificadoras del regalo.

Pelea de Zilacatzín contra Alamino al medio del campo (desafiándose y macheteando).

UNIDAD 9.3 - Desafío y combate entre Zilacatzín y todos los Españoles

Luego, todos los Españoles corren donde está Alamino; Zilacatzín pasa su machete contra el de los Españoles para pelear contra todos ellos. Heroico combate de Zilacatzín contra todos los Españoles; salen las chispas de los machetes; el Mexicano cae y se levanta varias veces; está rodeado por los Españoles. Continúa el Son de Guerra (varios trompetazos y toques de cuerno)

- Unidad Musical: "Son de guerra"
- Figura Coreográfica:

Zilacatzín se fuga y regresa corriendo por el puente, perseguido por todos los Españoles. Zilacatzín se junta con sus compañeros, quienes están formados frente al palacio de Moctezuma.

- Unidad Musical: continúa el son de guerra
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 9.4 - Desafío armado entre Mexicanos y Españoles

Los Españoles se paran frente a los Mexicanos. Entrechoque de machetes, a nivel alto y a doble golpe, entre las filas de Españoles y Mexicanos. Sin dejar de entrechocar sus machetes, los Mexicanos avanzan y los Españoles retroceden hasta llegar al centro del campo; siempre macheteándose, las dos filas se desplazan hacia adelante y hacia atrás.

- Unidad Musical: continúa el son de guerra
- Figura Coreográfica:

Luego, cada uno de los Españoles, comenzando por el primero de la izquierda, corre tres veces frente a los Mexicanos, chocando su machete contra el de los enemigos; la primera y la tercera vez, los choques se realizan arriba, la segunda vez abajo.

- Unidad Musical: continúa el son de guerra
- Figura Coreográfica:

Las dos filas comienzan nuevamente a machetearse, desplazándose hacia adelante y hacia atrás unas cuantas veces; luego, sale otro español --el segundo de la izquierda-- y repite lo que hizo el primero; una vez terminada su ejecución, se colocan arriba del puente). Luego, las dos filas recomienzan el macheteo. Lo mismo hacen hasta que queda un solo español: Cortés.

- Unidad Musical: continúa el Son de Guerra
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 9.5 - Combate de Cortés contra todos los Mexicanos

Cortés combate valerosamente contra los Mexicanos. Se tiran machetazos con mucha fuerza. El combate sigue el esquema anterior en el campo de los Mexicanos. Cortés está rodeado y casi vencido en medio de todos los Mexicanos.

- Unidad Musical: continúa el Son de Guerra
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 9.6 - Cortés pide auxilio

Cortés pide el auxilio de Santiago y de los Españoles. Durante su declamación, Cortés intercambia débiles golpes de machete con los machetes enemigos; los Mexicanos deambulan en forma circular alrededor de Cortés.

UNIDAD 9.7 - Los Españoles salen en auxilio de Cortés

Los Españoles salen en auxilio de Cortés. Unos frente a otros, los contendientes entrechocan sus machetes; las filas van hacia adelante y hacia atrás. Repentinamente, los Mexicanos corren frente a los Españoles, pasando sus machetes contra los de sus contrincantes. Los Españoles hacen lo mismo en sentido contrario; después de haber cumplido un trayecto circular, las dos filas vuelven a formarse frente a frente; hay entrechoques de machetes. Se repiten los mismos trayectos circulares y hay nuevos entrechoques de machetes.

- Unidad Musical: continúa el Son de Guerra
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 9.8 - Liberación y "gracias" de Cortés

Cortés sale liberado y se fuga, corriendo por el puente hasta llegar a su campo. Mientras tanto, los Españoles y los Mexicanos bailan en trayectos circulares, cada bando en su propio campo.

- Unidad Musical: continúa el Son de Guerra
- Figura Coreográfica:

Cortés da las gracias a Dios y a su batallón por haber salido victorioso.

BLOQUE NARRATIVO 10): PRIMERA EMBAJADA DE LOS ESPAÑOLES

UNIDAD 10.1 - Diálogo entre Cortés y Alvarado

Cortés pasea en su propio campo.

- Unidad Musical : "Bolero de Carmen"
- Figura Coreográfica:

Cortés confiere a Alvarado la misión de llevar una embajada a los Mexicanos: *"[...] hoy te encomiendo la misión de embajador desecha y ablales con gravedad que dejen su falsedad y que crean en un solo dios verdadero, ésta es la propuesta en suma que yo te quiero advertir esto le vas a decir al Monarca Moctezuma'.* Alvarado es acompañado por Gonzalo y Ovando.

UNIDAD 10.2 - Alvarado acepta

Alvarado y Mandil pasean en sus respectivos campos.

- Unidad Musical: Pieza de Música (Bolero anterior)
- Figura Coreográfica :

Alvarado pregon a su valentía; luego, se despide de sus compañeros. Cortés le da su bendición [y la de Dios también].

UNIDAD 10.3 - Los Mexicanos van a resguardar el puente

Mientras tanto, Moctezuma recomienda a Mandil, Zicatle y Exahuác que "resguarden los puertos". Los tres Mexicanos van hasta el puente y allí se encuentran con la embajada española.

- Unidad Musical: "Marcha Activa"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.4 - Encuentro de Alvarado con la guardia mexicana

Con arrogancia y desprecio, Gonzalo, Ovando y Alvarado exponen sus intenciones. La guardia mexicana contesta con el mismo tono.

UNIDAD 10.5 - La guardia mexicana va al palacio de Moctezuma

Mandil va a informar a Moctezuma sobre la llegada de los embajadores españoles.

- Unidad Musical: Marcha Activa
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.6 - Diálogo entre la guardia mexicana y Monarca

MANDIL: "Oh Monarca a tus pies nuestros soldados postrados, benimos a darte aviso que ha llegado en aquella guardia de embajador Alvarado, y en aquella guardia ha quedado, hasta que usted de el permiso si puede pasar a su palacio."

MONARCA: "Dile que pase al instante su embjada a Relatar, que yo como rey Monarca la respuesta le he de dar. [...]"

UNIDAD 10.7 - Regreso de la guardia mexicana

Exahuác y Mandil regresan al puente.

- Unidad Musical: Marcha Activa
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.8 - "Que pase Alvarado..."

Curiosamente, el diálogo se vuelve respetuoso.

MANDIL: "Oh valoros emperador español ya la entrada tienes franca..."

ALVARADO: "Agradesco tu finesa oh valoroso Azteca pasará a ver tu alteza que deseos tengo de verlo y rendirme a su obediencia".

UNIDAD 10.9 - Alvarado se traslada frente a Moctezuma

Alvarado pasa, sin armas y con una bandera blanca, escoltado por Exahuác y Mandil. Ovando y Gonzalo se quedan en el puente.

- Unidad Musical: Marcha Activa
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.10 - Diálogo entre Moctezuma y Alvarado

Alvarado sube al palacio para referir a Moctezuma la embajada de Cortés. El diálogo comienza con moderación; sin embargo, el tono mesurado se desvanece pronto, al exponer Alvarado las razones de su embajada: "[...] *compadecido de vos --el que está compadecido es Cortés-- me dijo que os dijera que esos dioses que adornais son idolos de la tierra, que solo ay un dios verdadero que es la verdad inmensa el que adornan es el demonio y sin duda os condenareis, y por último me dijo que si aceptais la propuesta, en premio y en galardón obtendrán la gloria interna...*"; si no, le cortarán la cabeza, a él y a todos los demás. Moctezuma, visiblemente indignado y encolerizado, lo echa de su palacio, haciéndolo retroceder a golpes de machete. Sigue una declaración de guerra: "*decidle a Cortés (...) a España le pongo guerra*". Alvarado se despide, vaticinando: "*Solo porque no soy vil aunque me sobran las fuerzas, no te corto la cabeza porque me he de contener para llevar la respuesta, pero guardo éste rencor para otra vez que se ofresca*".

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.11 - Traición de Marina

Alvarado regresa al puente [solo]. Marina y el Negrito lo alcanzan.

- Unidad Musical: Son de Marina 1
- Figura Coreográfica:

En b) lo machetes estan entrecruzados

MARINA: "Aguila hermosa y ligera suspende el paso velóz, que aficionada a tu dios ya me tienes prisionera."

ALVARADO: "¿Que quieres hermosa niña, tan deliciosa perla fina?"

MARINA: "A tu general darás noticias lo que ofrece mi lealtad, si el Monarca Moctzuma el paso llega a otorgar, que la puerta de la entrada yo se la debo franquear, porque soy doña Marina la perla de Majestad."

ALVARADO: "Mi adorada Mariposa yo a Cortés avisaré y este favor pagaré, solo porque seas mi esposa, agradezco tu cariño y guardarás el secreto , te ofresco sin dilación porque mi pecho esta rendido a tu disposición."

MARINA: "A los tres yo les suplico con crecido galardón, que ya postrada me tienen según su disposición"

UNIDAD 10.12 - Regreso de la embajada española

Alvarado agradece a Marina. Los tres Españoles regresan a su campo; Marina y el Negrito, al suyo.

- Unidad Musical: Son de Marina 2
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 10.13 - Alvarado refiere a Cortés lo sucedido

Alvarado refiere a Cortés la oferta de lealtad de Marina y la cólera de Moctezuma. Cortés contesta: *"venimos a morir por dios y la fe moriremos [...]"*

UNIDAD 10.14 - Júbilo de Marina, Negrito Mexicano y Alvarado

En su campo, los Mexicanos se forman en dos filas frente al palacio; Marina y Negrito Mexicano bailan con ellos, serpenteando entre las dos filas. Del lado opuesto, Alvarado hace lo mismo con los Españoles.

- Unidad Musical: "Son de Alvarado"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 11): NUEVOS COMBATES Y BATALLAS

UNIDAD 11.1 - Traslado de Mandil y Alvarado a los campos adversarios

Valseando, Mandil y Alvarado se trasladan por el campo de los adversarios; Mandil pasa por el puente, Alvarado no.

- Unidad Musical: "Danzar de Mandil y Alvarado"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.2 - Desafíos entre Mandil y los Españoles, Alvarado y los Mexicanos

Mandil en el campo español, y Alvarado en el campo mexicano, amenazan y desafían a los ejércitos contrincantes.

UNIDAD 11.3 - Combates entre Mandil y los Españoles, Alvarado y los Mexicanos

Mandil combate contra todos los Españoles [en el campo de estos últimos] y Alvarado contra todos los Mexicanos [también en el campo de estos últimos]. Los Españoles y los Mexicanos persiguen, rodean y atacan a Mandil y a Alvarado, respectivamente. Uno y otro se defienden estoicamente.

- Unidad Musical: "Son de Guerra" (varios trompetazos y toques de cuerno)
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.4 - Batalla de todos los Mexicanos contra todos los Españoles

Al tercer cornetazo, Mandil y Alvarado regresan con sus propios bandos y entonces se desata la batalla. Primero hay entrechoques de machetes en medio del campo; adelante-atrás; círculos encontrados de carrera; entrechoques de machetes en medio del campo; adelante-atrás; círculos encontrados de carrera; entrechoques de machetes en medio del campo; adelante-atrás; círculos encontrados de carrera.

- ...continúa el "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

Al terminar la batalla, los dos bandos regresan a sus lugares.

- ...continúa el "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.5 - Marina confiesa a Monarca que "se haya (sic) confundidaÉ"

Diálogo entre Monarca y Marina, arriba del palacio. Monarca está preocupado con la tristeza de Marina *"Esposa de mi corazón en quien han fiado tu amor, creo que mi tormento te entristece y te evita la alegría"*. Marina contesta: *"Ay esposo de mi vida prenda de mi corazón, horita en la ocasión ya me hayo confundido, de congojas abtidas, a ver que remedio poner pues soy tu esposa querida"*.

Cuando Marina dice que se "haya confundida" entre pasión y tormento, etcétera..., comienza a percibirse su drama: la traición de Marina es el resultado de una doble postura: por un lado, está con los Españoles porque abraza la nueva religión, por otro, no deja de ser --como esposa-- fiel a Monarca.

UNIDAD 11.6 - "Danzar de Monarca"

Bailan Monarca y Cuauhtémoc; se van, con un pasito muy curioso, hasta el campo español, donde sus contrincantes están formados en dos hileras. Monarca y Cuauhtémoc realizan serpentinas entre las hileras de Españoles. Este baile, realizado hasta este momento para señalar momentos de júbilo, se ejecuta ahora en el campo del adversario. Por estas razones, el baile suena a desdén, afrenta y desafío.

Los dos mexicanos regresan --bailando-- a su propio campo. Los Españoles también bailan en el suyo.

- Unidad Musical: "Danzar del Monarca"
- Figura Coreográfica

Los dos bandos realizan dos grandes trayectos circulares, ambos con el mismo son, para terminar cada uno en su propio campo.

- ...continúa el "Danzar del Monarca"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.7 - Danza de Tempanecatl y Ordaz

Sin realizar el acostumbrado "paseo preliminar" al son de un bolero en sus respectivos territorios --así debería comenzar este tipo de acción--, Ordaz y Tempanecatl se trasladan valseando hacia los campos contrarios; el primero va al campo de los Mexicanos y el segundo al campo de los Españoles.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Tempanecatl"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.8 - Tempanecatle y Ordaz desafían a las huestes adversarias

Con la arrogancia acostumbrada, Ordaz reta verbalmente a los Mexicanos; Tempanecatle hace lo mismo con los Españoles.

(silencio musical)

UNIDAD 11.9 - Tempanecatle y Ordaz combaten en contra de las huestes adversarias

Tempanecatle y Ordaz corren tres veces frente a sus respectivos enemigos [formados en hileras] y pasan sus machetes contra los de sus adversarios; después, comienza el combate de ambos contra los ejércitos adversarios. El combate sigue el esquema adoptado en el primer enfrentamiento, el de Zilacatzin y Alamino (ver p....)

- Unidad Musical: continúa el "Son de Guerra de Tempanecatle"
- Figura Coreográfica:

Tempanecatle y Ordaz regresan a sus campos.

- Unidad Musical: continúa el "Son de Guerra de Tempanecatle"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.10 - Marina confiesa a Monarca que su bautismo le provoca pasión y tormento

Marina continúa triste. Preocupado por ella, Monarca le pregunta: "Mi bien querida esposa mi azucena y mi alegría. ¿ que sientes, que sientes dime mi adorada mariposa ? ¿ no eres tu mi fragante rosa ? no eres tu por quien yo anhelo y si en algo te desvelas en mi hayarás el consuelo". Marina cuenta a su esposo que ha soñado que lo estaban bautizando "Hay dulce esposo adorado, el pecho de tu tierno amante en su lecho reclinado soñe esto contriste calma, que se llevaban la palma y el honor de tu corona otras plantas de persona que a ti siempre superaba, esto mismo que soñaba es lo que más me apasiona, en fin no te sé desir si es un sueño o es serteza porque con la vistamia todo esto llegué a pesar, que yo misma ví en la mar a tus contrarios venir, y de esto estoy temerosa lo siento como tu esposa, ¿ pero que dices tengo razón o no ? mi mal no tiene remedio ni curarlo necesita esta cólera me irrita y por eso me detengo." Por ello, se encuentra "apasionada" y atormentada. Moctezuma le hace callar y la manda a bailar con sus capitanes, mientras él intenta descansar un rato. Marina obedece.

UNIDAD 11.11 - Danzar de Marina

Marina y el Negrito Mexicano avanzan --danzando-- hacia los Españoles, que están formados en dos filas. Marina y Negrito serpentean en medio de los Españoles [Marina baila bien y con soltura]. Luego, regresan a su propio campo y van a danzar con los Mexicanos, también formados en dos filas.

•Unidad Musical: "Danzar de Marina"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.12 - Danza de Cuauhtémoc y Olid

Cuauhtémoc y Olid comienzan esta unidad desplazándose con paso valseado a los campos adversarios, para desafiar a sus contrincantes.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.13 - Cuauhtémoc y Olid desafían a las huestes adversarias

Sigue un desafío verbal entre Cuauhtémoc y el cura Olmedo, Olid y Cuitláhuac. Curioso es el tono de quien, por ser "cura", no debería ser tan arrogante. Dice el cura Olmedo: *"Este infeliz mexicano que tan orgulloso hoy nos viene a desafiar, por atrevido y escandaloso a vuestras plantas ha de quedar, tan solo por vanidoso la vida le he de arrancar, al momento guerra mando a tocar para ver si le falta el aliento para pelear"*.

UNIDAD 11.14 - Cuauhtémoc y Olid combaten contra las huestes adversarias

Heroicos combates de Olid contra los Mexicanos y de Cuauhtémoc contra los Españoles. Luego se incorporan a sus respectivos bandos. Macheteos entre los dos bandos. Los dos bandos bailan separados y en todo el campo.

- Unidad Musical: continúa el "Son de Guerra de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.15 - Diálogo entre la Reina Xóchitl y Cuitláhuac

Inexplicablemente --por su condición de mujer--, la Reina Xóchitl decide explorar, machete en mano, su heroica nación.

UNIDAD 11.16 - La Reina Xóchitl y Cuitláhuac recorren la nación mexicana

Baja del palacio y baila un danzar con Cuitláhuac, la persona de su confianza. Ambos avanzan, danzando, hacia el campo español. Se paran en frente de los Españoles, formados en dos hileras.

UNIDAD 11.17 - La Reina Xóchitl y Cuitláhuac retan a los Españoles a golpes de machete

Serpentea en medio de las hileras, dando un golpe a cada uno de los machetes españoles.

- Unidad Musical: "Danzar de la Reina"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 11.18 - La Reina Xóchitl y Cuitláhuac desafían verbalmente a los Españoles

Al terminar, la Reina desafía a la "gente de España", amenazando con matar personalmente a todos los españoles si es que están buscando la guerra.

UNIDAD 11.19 - Danza de la Reina Xóchitl y de Cuitláhuac, con regreso al campo mexicano

Terminada su declamación, ella y Cuitláhuac serpentean, danzando, entre las hileras de Españoles. Luego, regresan a su propio campo y aquí comienzan a serpentear, danzando, en medio de las dos hileras de Mexicanos.

Ahora, los bandos Mexicano y Español danzan cada uno en su propio campo, intercambiando un "macheteo inter pares", o sea, entre gente del mismo bando.

- Unidad Musical: "Danzar de la Reina" [para las serpentinas a) y b)]
- Unidad Musical: "Son de Guerra" [para c), d), e), f) y g)]
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 12): SEGUNDA EMBAJADA DE CORTES A MOCTEZUMA

UNIDAD 12.1 - Cortés decide encabezar otra embajada a Moctezuma

Pasean Cuauhtémoc y Olid.

- Unidad Musical : Pieza de Música (Bolero Presidencia)
- Figura Coreográfica:

Cortés decide encabezar otra embajada a Moctezuma y pide a Olid que lo acompañe.

UNIDAD 12.2 - Cortés y Olid se trasladan al campo Mexicano

Danzando, los dos llegan frente a Monarca.

- Unidad Musical: "Son de Cortés" (también "Danzar de Cortés")
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 12.3 - Diálogo entre Cortés y Moctezuma

Al ver la guardia mexicana, Olid le dice a Cortés: *"les quiero preguntar donde está doña Marina."* Cortés prefiere eludir a la guardia mexicana para presentarse directamente con Cuauhtémoc y Moctezuma. Cortés invita una vez más a Monarca a que crea en el Dios cristiano. Moctezuma, enfurecido y sorprendido, pregunta a Mandil cómo es posible que Cortés haya podido llegar "así no más" hasta su palacio. ¿Que pasó pues, con la guardia mexicana? Mandil, Tempanecatle, Exahuác, Zicatle y Cuauhtémoc pregonan su valentía, en contra de quienes han tenido tanta osadía. Monarca grita *"Guerra! Guerra contra el español Cortés y su compañero Olid bamos todos a guerrear asta vencer o morir "*.

- Unidad Musical: Son de Guerra de Cortés (y toques de trompetas)
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 12.4 - Combate de Cortés y Olid contra todos los Mexicanos

Los dos Españoles parecen sucumbir. Cortés corre al centro del campo y pide auxilio a los Españoles. Llegan los demás Españoles.

- Unidad Musical: Son de Guerra de Cortés (continúa)
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 12.5 - Mexicanos y Españoles regresan a sus respectivos campos

Españoles y Mexicanos regresan a sus respectivos campos.

- Unidad Musical: Son de Guerra de Cortés
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 13): ROBO Y RESCATE DE MARINA-MALINCHE

UNIDAD 13.1 - "Por la buena o por la mala..."

Llegados al campo español, Gonzalo pregunta a Cortés: *"Que hubo de lo que fuistes a buscar, el Monarca a la Malinche no te la quisieron dar, ve pronto a traer tus resfuerzos para que puedas pelear, por la buena o por la mala se la hemos de quitar"*. Cortés contesta: *"Yo agradezco buen soldado que me trates con anhelo, hoy quiero que se manejen con gran valor precaución y esmero, todos mis buenos soldados y mis fieles compañeros."*

UNIDAD 13.2 - Desafío verbal entre Mexicanos y Españoles

Pasean Mandil y Alvarado, quienes van a comenzar la siguiente acción.

- Unidad Musical: "Bolero de los Remedios"
- Figura Coreográfica:

Largo desafío verbal entre todos los Mexicanos y todos los Españoles [cada bando está formado alternadamente en su propio campo]. Este desafío termina con un diálogo entre Monarca y Cortés y luego, entre Monarca y Marina.

MONARCA: *"A las armas ya soldados contra Cortés [...] a esa nación que muera, muera sus armas y sus rigores."*

CORTES: *"Españoles valorosos muera ya la idolatría [...]"*

MARINA: "Hoy esposo de mi vida [...] yo siempre te he de querer, y estas palabras te doy que bien sabes que soy la más constante mujer."

MONARCA: "Muy constante eres Marina bajo tu cielo de rosas, que siempre tienes cautivos mis espacios y victorias, pues sin tí envano serian los laureles de victoria ni el triunfo como gran rey ni los espacios de mi corona."

UNIDAD 13.3 - Desafío armado entre Mexicanos y Españoles

Los dos bandos avanzan danzando hacia el centro. Allí realizan evoluciones e intercambian macheteos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Marina"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.4 - Robo de Marina

En medio del desafío verbal mencionado, Cortés agarra la mano de Marina y la lleva del lado de los Españoles. Así, Marina se encuentra nuevamente con Cortés, aunque ya no donada sino robada.

UNIDAD 13.5 - Regreso de los Mexicanos y de los Españoles a su propio campo

Los dos bandos regresan danzando a sus propios campos.

•Unidad Musical: "Son de Guerra de Marina"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.6 - Júbilo de los Españoles a raíz del "robo"

Los Españoles celebran la captura de Marina, primero, con un "Son de Victoria..."

•Unidad Musical: "Son de Victoria"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.7 - Chilena entre Negrito Español y Marina

Luego, Marina baila una chilena (danza de conquista sexual) con el Negrito Español.

- Unidad Musical: "Chilena"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.8 - Diálogo entre Monarca y Negrito

Pasean los dos Negritos.

- Unidad Musical: "Pieza de Música"
- Figura Coreográfica:

El Negrito Mexicano pide permiso a Moctezuma para rescatar a la Malinche.

UNIDAD 13.9 - Traslado de Negrito Mexicano al centro del campo

El Negrito Mexicano va al centro del campo.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.10 - Desafío verbal entre los dos Negritos

Desde el medio del campo, el Negro Mexicano desafía al Negrito Español:
"Con gran vicencia vengo enojado, por lo tanto que me han injuriado vengo a traer a mi Marina para llevarla a mi reynado".

UNIDAD 13.11 - Negrito Español quiere pelear con Negrito Mexicano

El Negrito Español pide permiso a Cortés y a Alvarado para pelear contra el Negrito Mexicano. Cortés asiente: *"Negrito Africano que tan grande esta tu valor, si vences al mexicano dale una muerte feroz, para que sirva de ejemplo a la gente de esa nación".*

UNIDAD 13.12 - Negrito Español se traslada al centro del campo

Al son de una "Marcha Propia", Negrito Español alcanza a su homónimo mexicano en el centro del campo.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.13 - Largo desafío verbal entre los dos Negritos

Largo desafío verbal entre los dos negritos.

UNIDAD 13.14 - Combate de los Negritos

Largo combate entre los dos negritos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de los Negritos"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.15 - Nuevo desafío verbal

Los dos Negritos se desafían con arrogancia.

UNIDAD 13.16 - El Negrito Mexicano somete al Negrito Español

Continúa la guerra. El Negrito Español es vencido y se hinca frente a su adversario.

- Unidad Musical: ...continúa "Son de Guerra de los Negritos"
- Figura Coreográfica:

NEGRO MEXICANO: "Toquen guerra sin cesar, a guerra mando a tocar, para poder desmenuzar a este negro Español, que de mis brazos no se ha de escapar aunque me pida perdón".

NEGRO ESPAÑOL: "Infelíz yo ya contemplo la muerte que te he de dar te sacaré las entrañas y tu sangre me veveré."

NEGRO MEXICANO: "Tu no eres capas ni me sirves para contrario, pues no adviertes que peleas con un negro mexicano, vengo a rodeado de reliquias a vencer esta batalla traigo una estampa y medalla que de todo me librárá no pientes que me has herido yo si pedazos te haré más bién que de puro susto has caido muerto cobarde.

UNIDAD 13.17 - Los Españoles auxilian a Negrito Español

El Negrito Español pide auxilio a los suyos. Los Españoles socorren al Negrito Español. El Negrito Mexicano pelea contra todos ellos y finalmente huye hacia el centro del campo. Todos los Españoles corren tras él.

- Unidad Musical: "Son de Guerra; Cuernos" (y Trompetas)
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.18 - Los Mexicanos auxilian a Negrito Mexicano

El Negrito Mexicano pide auxilio a los "generales mexicanos".

- Unidad Musical: ...continúa el "Son de Guerra de los Negritos"
- Figura Coreográfica:

Los Españoles corren. Los Mexicanos también corren hacia el centro del campo para enfrentarse con los Españoles; intercambian macheteos con ellos. Se interrumpe el macheteo.

UNIDAD 13.19 - Rescate de la Malinche

Marina, pasmada frente al valor del Negroito Mexicano, regresa con él al bando Mexicano. Los Mexicanos regresan paseando a su propio campo [los paseos parecen una marcha fúnebre].

NEGRO MEXICANO: *"Vente Marina al momento que solo a traerte he venido, te prometo sin temor y cumplo con lo que digo que he de matar más traidores si me salen al camino."*

MARINA: *"Negrito me voy contigo pues es mucho tu valor, espero que toquen marcha para marchar con honor."*

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.20 - Encomios de los Mexicanos al Negrito mexicano

Encomio de Marina y Monarca al valor del Negrito Mexicano. En particular, los elogios de Marina la sacan de su ambigüedad y su tormento, al tomar parte, definitivamente, del lado de los Mexicanos: *"Adios las gracias daremos pues te dio mucho valor, para pelear con la gente de Hernán Cortés el traidor, diremos viva el Negrito con fraternal corazón viva todo mi batallón, viva el rey emperador."*

UNIDAD 13.21 - Júbilo de los Mexicanos

Los Mexicanos danzan un "Son de Victoria" y a continuación una "diana", tras pedido del mismísimo Moctezuma.

- Unidad Musical: "Son de Victoria"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 13.22 - Chilena entre Negrito Mexicano y Marina

Marina da las gracias al Negrito Mexicano y llama "traidor" a Cortés. El Negrito Mexicano baila una "chilena tlacoacheña" con Marina.

- Unidad Musical: "Chilena Tlacoacheña"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 14): CAPTURA DE MOCTEZUMA

UNIDAD 14.1 - Nueva guerra entre los Mexicanos y los Españoles

Pasean Mandil y Alvarado.

- Unidad Musical: Bolero "Flor sin retoño"
- Figura Coreográfica:

Cortés planea capturar a Monarca y encarga a Alvarado que lo haga. Todos los Españoles se solidarizan con Alvarado y quieren participar. Moctezuma recoge el reto y los contradesafía.

UNIDAD 14.2 - Batalla y desafíos entre mexicanos y Españoles

Valseando, los Españoles van hacia el centro del campo. Entrechoque de machetes. Comienza una guerra entre Mexicanos y Españoles. Cortés y Alvarado desafían verbalmente a Monarca. Pelea entre Mexicanos y Españoles en el campo de estos últimos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra del Monarca"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 14.3 - Captura de Moctezuma

Combate de Moctezuma contra todos los Españoles. Los combatientes se desplazan al campo de los Mexicanos; un Español intenta agarrar a Moctezuma pero éste se libera. Hay combates individuales a lo largo de todo el *locus choristicus* (es la primera vez que esto sucede); Moctezuma y Cortés se abrazan combatiendo; Cortés aprehende a Moctezuma. Moctezuma se libera. Alvarado aprehende finalmente a Moctezuma. Alvarado: *"Ya vencimos al Monarca a ese rey mexicano hoy lo haré prisionero asta el imperio cortezano"*. Y Monarca se da cuenta que Marina lo traicionó: *"Aquí me tienes rendido [...] por traición de una mujer [...]"*. Cabe destacar que Monarca no sólo se rinde ante Alvarado y Cortés, sino que pierde su dignidad: *"[...]oh emperador castellano ahora seré tu basallo te daré mi región y trono y todo cuanto me pidas, una cantidad de oro y ms tantas casas finas di me dejas en libertad de gobernar a mi ciudad, seré constante en servirte y te ovedeceré gustoso te prometo generoso que cumpliré con lo que mandes, te prometo gran señor bajo palabra de honor"*.

Moctezuma queda tendido sobre un petate.

Los Mexicanos y los Españoles pasean en círculo alrededor de su cuerpo.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Otro paseo en círculo. Esta vez lo realizan solamente los Españoles. Al girar en círculo, los Españoles se dirigen uno a uno hacia el puente, mientras que

los Mexicanos se colocan en hilera, en el lado opuesto del campo (marcando el paso en su sitio).

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 14.4 - Despedida de Moctezuma; tristeza y desconcierto en el campo mexicano

Monarca pide permiso a Alvarado para despedirse de sus vasallos. Alvarado pasea largamente a Moctezuma por todo el campo mexicano. Moctezuma, quien lleva ahora un paliacate que le cubre la cara, está coreográficamente borracho de tristeza y dolor. Alvarado lo lleva agarrado por el cuello. Marina y la Reina Xóchitl se quedan solas en el palacio. Moctezuma se despide de todos sus vasallos, uno por uno. Moctezuma va con la cabeza cubierta con el paliacate. Después de cada despedida se toca una marcha fúnebre muy emotiva, mientras Alvarado pasea al Monarca. Monarca culpa solemnemente a Marina de haberlo traicionado. Así se despide de Cuauhtémoc: *"Ho valoroso Cuauhtémoc ejemplo de gran valor, ya me llevan prisionero por causa de una tración, Malinche me traicionó esa maldita mujer, por su causa ya me llevan para nunca jamás volver"*. Con un brote de machismo, Cuauhtémoc le contesta: *"Adios querido Monarca [...] muchas veces te decía que la mujer nada le habías de confiar, ya te llevan prisionero porque te jugó traición, [...]"* Y le promete: *"[...]yo también te prometo con la fuerza de mi furor, que si no guardas el secreto yo mismo te sacaré el corazón y si te mantienes firme yo te pondré en libertad haciendole gran mortandad al ejercito español"*. Por último, desde arriba del puente, se despide de Marina: *"Oho Malinche ingrata y traidora quien nos había de decir, siendo tu la esposa mía, yo por tí había de sucumbir [...] adios ingrata Malinche espejo de mi recreo [...] Malinche oh Malinche, por ti voy agonizar, las dolencias de estas heridas no puedo soportar, en peligro esta mi vida porque no fuistes constante en amar a tu esposo querido el Monarca Moctezuma, Aque es lo que te ha venidoo pasar? [...]"*.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

Alvarado conduce a Monarca por el puente; los Mexicanos se quedan formados en hilera a un costado del mismo. Allí, Marina se despide de Moctezuma. La escena es altamente dramática. Primero, Marina parece no escuchar las acusaciones de Monarca: *"oh esposo de mi vida ya te llevan prisionero, [...] gran tristeza hay en mi alma, adios esposo querido"*. Luego incita a los guerreros mexicanos a darle socorro: *"id pronto a dadle el socorro que lo lleva un español a presentarlo a su señor"*.

Alvarado conduce finalmente a Moctezuma al campo Español (los dos pasan por el puente). Allí lo entrega a Cortés, quien se muestra jubiloso por su captura.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 14.5 - Moctezuma va a la cárcel

Ordaz lleva a Moctezuma a la cárcel [un escondrijo hecho de palos y hojas de palma].

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 15): LOGROS MILITARES DE LOS MEXICANOS

UNIDAD 15.1 - Nuevos desafíos y combates entre Mexicanos y Españoles

Pasean Mandil y Alvarado

- Unidad Musical: Bolero "Solamente una Vez"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.2 - Traslado de Tempanecatle al centro del campo

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

c) Tempanecatle avanza al bando español

d) Gonzalo, Ovando y Ordaz se hincan, mientras Tempanecatle pasea

* los mexicanos se mantienen de pie sobre el puente.

UNIDAD 15.3 - Desafío verbal entre Tempanecatle, Cortés y los demás Españoles

UNIDAD 15.4 - Combate entre Tempanecatle, Ovando y Gonzalo

Ordaz, Ovando, y Gonzalo recogen el desafío: cada uno de ellos intercambia macheteos con Tempanecatle. Ovando y Gonzalo pelean contra todos los Mexicanos, por todo el campo.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

d) se repite "la pasada" tres veces; cada vez que pasan los españoles frente a la hilera de los mexicanos, entrechocan ambos bandos los machetes.

*Después, se inicia un combate por todo el campo.

UNIDAD 15.5 - Captura de Ovando y Gonzalo

Tempanecatle captura a Ovando y a Gonzalo; luego se los lleva presos a su propio campo.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

-Lo persiguen,
atacan y lo
cercan

UNIDAD 15.6 - Encomio de los Mexicanos al valor de Tempanecatle

Cuauhtémoc: *"Has merecido un gran triunfo en esta victoria valientísimo Tempanecatle [...] es mi gusto y mi intento que le quiten a esos presos la vida y el corazón, cortandoles muy bien el pescueso, para que así ballan acabando todos los perbersos en el universo."*

UNIDAD 15.7 - Fuga de Ovando y Gonzalo

Ovando y Gonzalo escapan; corren a su campo para invocar la ayuda de los Españoles. Zicatle los persigue, pero los Españoles salen en su auxilio.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

c) Al pasar Zicatle frente a la hilera de los españoles, entrechoca su machete con cada uno de ellos. Después de que Zicatle regresa a su campo, pelea contra todos los españoles

UNIDAD 15.8 - Desafío entre Mandil y Olid

Pasean Mandil y Olid en sus propios campos.

- Unidad Musical: Bolero "Ultimas Copas"
- Figura Coreográfica:

Desafío verbal entre Olid y Mandil.

UNIDAD 15.9 - Baile de la Cadenilla

Mexicanos y Españoles bailan la Cadenilla, pieza coreográfica muy apreciada por los mismos danzantes. Cada bando llega a bailar tanto en su campo como en el campo de su contrincante (es un baile largo, que dura aproximadamente 20 minutos). Los bandos terminan el baile formados en diagonal.

- Unidad Musical: "La Cadenilla"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.10 - Robo del estandarte español por parte de Tempanecatle

Espanoles y Mexicanos corren a lo largo de sus propios campos. Luego corren a lo largo del perímetro y, otra vez, se reúnen en el centro del mismo.

•Unidad Musical: "Son de Guerra"

•Figura Coreográfica:

Al terminar estas figuras coreográficas Tempanecatle y Ordaz se encuentran frente a frente y se retan. La resistencia de Ordaz no sirve frente a la furia de Tempanecatle, quien, de un jalón, le arrebató el estandarte.

UNIDAD 15.11 - Persecución de Tempanecatle

Los Españoles persiguen a Tempanecatle, quien logra escapar hacia el campo mexicano.

•Unidad musical: ...continúa el "Son de Guerra"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.12 - Tempanecatle entrega el estandarte a Cuauhtémoc

Elogio de los Mexicanos a Tempanecatle. Cuauhtémoc: "[...] *Tempanecatle, que ofrenda tan grata para nuestro dios Huitzilopostli [...]*"; la Reina Xóchitl: "*que viva Temápanecatle de gran valor, viva todo mi batallón, mueran esos enemigos traidores, muera todo el imperio español*"; y Marina: "*que viva Tempanecatle de gran valor, viva todo mi batallón muera el enemigo español muera esa cobarde nación*".

UNIDAD 15.13 - Júbilo de los Mexicanos

La Reina Xóchitl conduce a los Mexicanos, formados en dos filas, en una danza hacia el medio del campo. La Reina Xóchitl y Marina serpentean danzando entre las dos filas de Mexicanos.

- Unidad Musical: "Son de Victoria"
- Figura Coreográfica:

b) Reina Xóchitl lleva el Estandarte de la Virgen. Durante el Son de Victoria la Reina Xóchitl va adelante y la Malinche atrás.

UNIDAD 15.14 - Escalante monta guardia

Pasean Cuauhpopoca y Escalante.

- Unidad Musical: Bolero "Eso"
- Figura Coreográfica:

Mientras tanto, los Mexicanos avanzan y llegan a la calzada de Iztapalapa; Cortés manda a Escalante como guardia.

UNIDAD 15.15 - Cuauhpopoca va de expedición

Cuauhpopoca pide permiso a Cuauhtémoc para ir de expedición *"por las hermosas fronteras del ejército español no sea que venga gente extranjera y nos quieran hacer alguna tracción"*. Cuauhtémoc se lo otorga.

UNIDAD 15.16 - Cuauhpopoca y Escalante se encuentran en el centro del campo

Cuauhpopoca y Escalante hacen evoluciones al centro del campo. Los Mexicanos pasan sobre el puente y luego ambos bandos se colocan frente a frente en el centro del campo.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.17 - Largos desafíos verbales entre Cuauhpopoca y Escalante

UNIDAD 15.18 - Combate entre Cuauhpopoca y Escalante

Cuauhpopoca combate contra todos los Españoles; queda solo con Escalante y, finalmente, lo hiere de muerte.

•Unidad Musical: "Son de Guerra"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.19 - Auxilio de los Españoles

Los Españoles se trasladan al lugar donde está muriendo Escalante. Mientras tanto, algunos de ellos aprehenden al Negroito Mexicano.

•Unidad Musical: "Son de Guerra"

•Figura Coreográfica:

UNIDAD 15.20 - Muerte...

Escalante se despide de sus compañeros y finalmente muere.

UNIDAD 15.21 - ...y sepelio de Escalante

Solemne despedida de todos los Españoles a Escalante. Cortés.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 16): RESCATE Y MUERTE DE MOTTEZUMA

UNIDAD 16.1 - Cortés: "Que traigan a Moctezuma..."

Pasean Ordaz y Tempanecatle.

- Unidad Musical: "Bolero Fany"
- Figura Coreográfica:

Cortés ordena a Ordaz traer a Moctezuma.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 16.2 - Traición de Moctezuma

Cortés acusa a Moctezuma de haber ordenado la muerte de Escalante por mano de Cuauhtopoca. Sin embargo, le promete el perdón si le entrega al culpable. Moctezuma, manso como un borrego, le ofrece todo su apoyo: *"A tu presencia gran señor me tienes a tu disposición, te suplico español que me perdones la vida, yo te pido por favor te ofresco gran cantidad de oro y el gobierno de todita mi nación. [...]"* y so pretexto de pedir auxilio, manda a Negrito Mexicano [recién capturado] a traer a Cuauhtopoca:

UNIDAD 16.3 - Negrito Mexicano trae a Cuauhtopoca, Noble Guerrero y Zilacatzín...

El Negrito Mexicano va por Cuauhtopoca.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Cuauhtopoca obedece a la llamada de su rey; Noble Guerrero y Zilacatzín lo siguen.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Los tres se presentan frente a Moctezuma quien cobardamente les contesta: "*A la vez ya no puedo escuchar tus palabras ahora ya están en manos del gran Cortés, vean ustedes como se salvan...*"

UNIDAD 16.4 - Muerte de Cuauhpopoca, Noble Guerrero y Zilacatzín

Cuauhpopoca confiesa y pregona frente a Cortés haber dado muerte al "*cobarde y gerrillero español*". Cortés ordena a Ordaz que lleve a los tres Mexicanos a la horca. Ordaz obedece.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

En sus últimas declamaciones, los tres dicen no sentir miedo por la muerte, sino angustia por la indigna traición de su rey emperador.

A cada declamación sigue la Marcha Fúnebre.

UNIDAD 16.5 - "Orden cumplida..."

Ordaz refiere a Cortés que ha cumplido la orden. Cortés lo felicita.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 16.6 - Se prepara el ejército mexicano...

Pasean Tempanecatlé y Ordaz.

- Unidad Musical: Bolero "Historia de un amor"
- Figura Coreográfica:

Cuauhtémoc insta a su ejército a que se prepare para ir a sacar al preso Moctezuma. Arenga de Tempanecatlé en contra de Cortés, Alvarado y los Españoles.

UNIDAD 16.7 - Combates de cada Mexicano en contra del ejército español

Valseando, Españoles y Mexicanos van al medio del campo y allí se enfrentan con los Españoles, primero, con un débil macheteo entre las filas, luego, con violentos combates de uno contra todos. Cada Mexicano se enfrenta por un largo rato, delante del calabozo, contra todos los Españoles, quienes, por su parte, siempre logran frustrar estos intentos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

Ultimo entre los Mexicanos, Tempanecatle consigue rescatar a Monarca: "[...] *venid Monarca querido venid a nuestro lado.. a seguir con arrogancia contra Cortés y Alvarado*". Españoles y Mexicanos están formados en hileras, frente a frente, entrechocando sus machetes.

•Unidad Musical: ...continúa el Son de Guerra

Figura Coreográfica:

b) los Españoles corren

c) los Mexicanos se acercan a los Españoles

e) ambos bandos se desplazan a medio campo, peleando.

Giros y figuras coreográficas de los dos bandos al centro del campo.

Moctezuma regresa a bailar con su propio bando para pelear contra los Españoles [los Mexicanos aún no saben nada de su traición].

UNIDAD 16.8 - Enfrentamiento entre Cortés y Monarca

Españoles y Mexicanos marchan unos contra otros. Cortés y Monarca se encuentran al centro del campo: desafío verbal y físico entre los dos.

CORTÉS: "*Ha empesado a correr la sangre y no halle quien la detenga...*"

MONARCA: "[...] *basallos que se armen de fortaleza con bisarriás y tantas fuerzas, quitandole a todos el brio y arrancandoles las cabezas a ese enemigo traidor que se haya con altiveza, le daremos muerte fiera y hoy mando que toquen guerra*".

CORTES: "Con las fuerzas de este acero rendiran sus fortalezas y de todo el mundo entero castigaré su altiveza[...]"

- Unidad Musical: ...continúa el "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 16.9 - Segunda traición de Moctezuma.

Esta vez Cortés no puede con Moctezuma. Por ello, busca negociar.

CORTES: "Deteneso deteneos suplico en alta voz, y a las fuerzas se me acaban te suplico por tus dioses, que se acaben las batallas y los combates atroces. [...]. Suspendete por un momento que yo te quiero explicar que solo traigo el intento de poder conferenciar, mas todo estoy con acierto de no ofenderte jamás."

MOCTEZUMA: "No te cause gran espanto que hoy no tendrás escapatoria [...]"

CORTES: "Te suplico humildemente por tu famosa lealtad muy desente como hombre de gran honor, quiero que me permitas tu atención, pues vengo a retroceder mis armas [...]"

MOCTEZUMA: "[...]pues ves que te falta el aliento para que podamos guerrear [...]"

CORTES: "Pues tomaremos hacientos para mejor comberar del asunto que hoy tenemos que tratar, pues sabes que yo pretendo que me permita pasar."

Ambos se sientan y hablan [en el cuartel español].

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 16.10 - Cuauhtémoc mata a Moctezuma

Cuauhtémoc los sorprende: "¡Ha! rey Moctezuma que pasa con lo que veo, te confundo y no lo creo verte en poder de los españoles, cuando siempre has sido asombro de los contrarios.". Monarca contesta que allí está por "cariño" y no por falta de valor. Cuauhtémoc le dice a Moctezuma: "Pues no creo que por cariño te encuentres en el cuartel español ¡aj rey infame y tirano, mejor es que te murieses y no manches tu corona [...] y al instante te acabarás con una fuerte pedrada". Antes de morir, Moctezuma elogia a Cuauhtémoc y acepta, "admirado", su suerte. Cuauhtémoc le quita el cetro y el penacho y finalmente mata a su tío emperador con una pedrada⁷⁴.

UNIDAD 16.11 - Sepelio de Moctezuma

⁷⁴: Segunda traición de Moctezuma; Cuauhtémoc sorprende a Moctezuma y lo mata de una pedrada. (Biblioteca del niño mexicano)

Exahuác pide permiso a Cuahtémoc para sepultar a Moctezuma. El cadáver del emperador es cargado sobre un petate y llevado, a paso de marcha fúnebre, al lugar de su sepultura --"en el fondo de una isla --. Repican las campanas (en la marcha fúnebre no participan Marina ni la Reina Xóchitl).

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 16.12 - Sermón fúnebre de Marina

Desesperación de Marina: quiere saber dónde está sepultado su esposo. Exahuác la invita a que vaya a visitar el lugar donde está sepultado Moctezuma. Marina es acompañada por Exahuác y Xicatlé a la tumba de Moctezuma.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre de Marina"
- Figura Coreográfica:

Frente al lugar "donde muerto duerme un rey mexicano ", Marina se despide con su sermón fúnebre: *"En nuestro paiz está el campo mortuorio lugar lejano y silencioso donde reinaba la voz de un rey mexicano muerto duerme en este lugar, al reflejo de la aurora de este solitario mundo, penas que a lo profundo se hace notoria eficás, al que adoraba mi corazón con melodía y profunda desolación hoy a lado de tu sepulcro no hay consolación, mis ojos lloran en la ocasión y la muerte en un esquema divino llegó anunciando el fin de tu destino por el valiente Cuauhtémoc, tu sobrino. [...] Adios asorado Moctezuma adios mi exselsa majestad, sola dejas a tus esposa llena y cubierta de dolor profundo, a rodar como muerto en campañas, adios candido lirio, adios palida Rosa sin olores, adios fragante amor de mis amores de hierro son mis penas y amarguras, adios esposo querido me despido para siempre pues ya me dejas en el olvido, adios presioso y fragante lirio que a mi lado existía adios læz de mis ojos te fuistes asta la tumba fría, adios para siempre adios"*

Marina regresa al Palacio.

- Unidad Musical: ...continúa la Marcha Fúnebre de Marina
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 17): MUERTE DE OVANDO

UNIDAD 17.1 - Los Mexicanos planean una trampa para capturar a los Españoles

Pasea Cuitláhuac.

- Unidad Musical: "Bolero de Bruja" ("embrujo")

Cuauhtémoc pide la cabeza de Cortés, Alvarado y todos sus vasallos. Cuitláhuac acepta salir para llevar a cabo una "embajada tramposa". Antes de hacerlo, recibe el apoyo de los demás Mexicanos.

UNIDAD 17.2 - Los Embajadores se trasladan al campo adversario

Salen Cuitláhuac y los demás Mexicanos (Cuauhtémoc, Reina Xóchitl y Malinche se quedan en el palacio).

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 17.3 - Encuentro con el centinela español

En el centro del campo encuentran a Avila, quien, en calidad de centinela, discute con Cuitláhuac las razones de su embajada. Luego va con Cortés para referírselas.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 17.3 - "Que pasen..."

Avila regresa al campo español; allí obtiene el permiso de Cortés para que pasen los embajadores y regresa con Cuitláhuac. El tono de los diálogos es amable y pacífico, ya que los Mexicanos expresan su intención de incorporarse al ejército español.

- Unidad Musical: continúa la "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 17.4 - Pasan los embajadores Mexicanos

Pasa Cuitláhuac con Cortés...

- Unidad Musical: continúa la "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

... Y le externa sus razones: " [...] *deseamos ser trasladados ante los tuyos guerreros te prometo un tesoro de los que estan escondidos, porque a mi patria no seré fiel[...] te confiaré pues por la verdad nosotros somos toltecas y desertados en esta epoca, despreciados del principe rey Azteca[...] y con intimidación aquí tienes estos corazones muy bien rendidos a tus brillantes ordenes "*. Cortés acepta incorporarlos al ejército español.

UNIDAD 17.5 - Combates entre Mexicanos y Españoles

Pasea Cuitláhuac; pasean Avila y Ordaz (en campo español).

- Unidad Musical: "Paso Doble de Marcha Campesino" (o Bolero)"
- Figura Coreográfica:

"En el silencio de la media noche", cuando los Españoles duermen, Cuitláhuac, Tempanecatle y Mandil los atacan. Despertados por los gritos de guerra, los Españoles se defienden [cornetazos]. Violentos combates y desafíos entre los bandos contrarios.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Cuitláhuac"
- Figura Coreográfica:

- c) los españoles se desplazan corriendo frente a los mexicanos entrechocando sus machetes.
 d) Ovando se desplaza corriendo frente a los mexicanos entrechocando sus machetes.

Ovando combate solo y es capturado por Cuitláhuac.

UNIDAD 17.6 - Captura de Ovando

Ovando combate solo contra todos los mexicanos, por todo el campo...

- Unidad Musical: ...continúa el "Son de Guerra de Cuitláhuac"
- Figura Coreográfica:

... y finalmente es capturado. Los Mexicanos llevan al prisionero frente a Cuauhtémoc. Los Mexicanos cuentan que antes de capturarlo libraron una gran batalla en la que *"hubo una gran mortandad, hicimos tantos muertos que ni se pudieron contar"*.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 17.7 - Muerte de Ovando

Cuauhtémoc los felicita y da el permiso de matar a Ovando: *"Pues ya te doy la licencia para que puedan fucilar al mas bravo de los españoles, y asi se han de ir acabando todos los traidores en el universo"*.

- Unidad Musical: ...continúa la "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

Exahuác se encarga de cortarle la cabeza (simulando el gesto correspondiente) y después de hacerlo lleva la cabeza de Ovando a Cuauhtémoc.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 17.8 - Júbilo de los Mexicanos

Cuauhtémoc encomia las gestas de Exahuác, en particular por haber traído la cabeza del español Sandoval (sic): *"que es honor de Huitzilopostli lo hemos podido fucilar pues creo que los españoles muy pronto se acabaran y publicando este triunfo bamos todos a danzar"*. Todos los Mexicanos danzan un Son de Victoria.

- Unidad Musical: "Son de Victoria"
- Figura Coreográfica:

BLOQUE NARRATIVO 18): CONQUISTA DE TENOCHTITLAN

UNIDAD 18.1 - Cortés planea capturar a Cuauhtémoc

Pasean Exahuác y Gonzalo.

- Unidad Musical: Bolero "Cigarros sin cigarros"
- Figura Coreográfica:

Cortés ordena a Alvarado y a Ordaz que traigan preso a Cuauhtémoc. Diálogo entre él, Alvarado, Avila, Gonzalo, Ordaz. Alamino y Olid. Cortés recibe el apoyo de sus vasallos.

UNIDAD 18.2 - Traslado de Mexicanos y Españoles

Con paso valseado, se desplazan los Españoles al medio del campo y los Mexicanos (Alamino, Zicatle Exahuác, Cuitláhuac, Mandil y Cuauhtémoc), al puente de Iztapalapa.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 18.3 - Desafíos verbales y combates entre Mexicanos y Españoles

Desde sus respectivos lugares, desafío verbal entre los Españoles --Alvarado, Avila, Ordaz, Gonzalo, Alamino-- y los Mexicanos --Zicatle Exahuác, Cuitláhuac, Mandil--. Todos pregonan su propia valentía; todos se disponen para la guerra. Cortés también llama a la guerra.

El esquema es el siguiente: después de cada desafío verbal, un Mexicano baja del puente y pelea contra todos los Españoles por todo el campo. Durante el combate, se retan y pelean con mucho coraje. Los combatientes se atacan mutuamente usando la macana (los Mexicanos), la lanza corta (los Españoles) y, sobre todo, con violentos machetazos. Todo es ejecutado con gran realismo y los combatientes parecen enojados de verdad.

*e) pasa tres veces por adelante de los españoles entrechocando su machete y pelea él solo contra los españoles por todo el campo.

Al finalizar su combate, cada mexicano pasa a formarse del lado contrario al del puente.

El primer Mexicano que combate es Cuauhtémoc: *"Soy un temible Dragón que he venido a desafiar a cuantos contrarios hubiere yo los podré despedasar..."*. Alvarado también llama a la guerra.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

Mandil desafía a los Españoles; por tres veces golpea su espada contra las de sus antagonistas, formados en hilera; luego pelea contra todos ellos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

Siguen --uno a uno-- Exahuác, Cuitláhuac, Negro Mexicano, Zicatlé, Tempanecatle. En cada combate se evidencia la valentía de los Mexicanos (el primer mexicano que combate es Cuauhtémoc).

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 18.4 - Entrada de los Españoles a Tenochtitlan

Cuauhtémoc ve que las cosas andan mal para los Mexicanos; no obstante, los incita a guerrear. Los Mexicanos corren; los Españoles los persiguen. Repentinamente, los Españoles entran en Tenochtitlan. Cortés sube al palacio (donde están Malinche y Reina Xóchitl).

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

La Toma de Tenochtitlán es subrayada por unos bombazos (pólvoras).

UNIDAD 18.5 - Cortés proclama victoria

Desde el palacio de Moctezuma, Cortés proclama la victoria española: *"Ya se ha ganado la ocasión de este imperio y de este espacio recojace todo el oro y que se amontonen el palacio esta orden jan de obedecer sin pretexto ni atrasos."*

UNIDAD 18.6 - Los Españoles recogen el oro

Inmediatamente, los Españoles van por el oro, es decir, caminan simulando recoger el oro del piso. [Dan una media vuelta en el medio del campo]

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Cortés, jubiloso, da las gracias al cielo por haber salido victorioso: *"Se ha logrado la intención y el deseo en estos casos, que valioso es el trofeo de un ataque general, pues es lo mas principal gozar de felicidad pues esta ya en nuestras manos casi toda la ciudad, siete octavas partes de la capital, han sido destruidas por un sitio singular, derribando casas y techos quedando el terreno plano, que placer y contento para nosotros los castellanos, daremos gracias al cielo que la victoria ganamos."*

Por su parte, Gonzalo avisa a Cortés que ya se ha recogido el oro. Cortés planea retirarse en gran silencio (y en la madrugada) de Tenochtitlán.

BLOQUE NARRATIVO 19): NOCHE TRISTE DE LOS ESPAÑOLES

UNIDAD 19.1 - La Reina y la Malinche echan a Cortés del palacio

La Reina Xóchitl lo descubre. Arenga de ella y de Marina contra el atrevido y malvado Cortés. La Reina Xóchitl primero, y doña Marina después, desafían y machetean a Cortés hasta bajarlo del trono. Cortés, pasmado frente a la prueba de valor de las dos mujeres mexicanas, abandona el trono usurpado:
"Detened vuestras infurias mujeres del tribunal... El valor de las dos ustedes en verdad no tiene igual " [Cortés se mete en la fila de sus soldados] [la reina sube al trono].

UNIDAD 19.2 - Guardia de los Mexicanos

La Reina Xóchitl incita a los suyos a que sigan la guerra contra los Españoles y vayan a resguardar el puente, para que ninguno de esos "infelices" pueda pasar.

- Unidad Musical: "Marcha Activa"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 19.3 - La Noche Triste de los Españoles

Con el oro ya en sus manos, los Españoles intentan huir de Tenochtitlán; quieren salir por el puente, pero los Mexicanos dan la alerta.

- [corneta] Exahuác: ¡centinela alerta!
- [corneta] Zicatle: ¡centinela alerta!

Gonzalo y Alvarado llegan al puente. Zicatle los alerta: *"Quien vive, quien eres, dime que busca, a que quieres, a donde vas, o de donde bien es que origen, que profesi-ⁿ tienes, o si eres algæn español para sacar el corazón, por la buena o por la mala me has de decir tu opinión."* Alvarado: *"Darte nota no puedo porque soy un militar y para mejor dicho el puente quiero pasar"*. Largo desafío verbal.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

[Tocan los cuernos]. Desde el palacio, la Reina Xóchitl arenga a los demás mexicanos que estaban escondidos detrás del palacio. Reina Xóchitl: *"ya ha llegado la hora de acabar a Cortés con toda su gente[...] les sacaran el corazón con su cuerpo destrozado así acabarán a esos españoles malvados"*.

Arenga de Cuauhtémoc, Cuitláhuac y Tempanecatle: ¡a la guerra!

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

* e) y f) la fila de españoles viene detrás de la fila de mexicanos

Los Mexicanos arrojan al lago a los Españoles (quienes, agachados, fingen ahogarse): es la derrota de la Noche Triste. Desesperación de los Españoles dentro del agua. Avila ofrece a Cortés la posibilidad de ponerse a salvo (sobre su caballo). Los Españoles salen del lago y se van a sus lugares, quedándose a un lado del puente.

UNIDAD 19.4 - Lamento del general Cortés

Cortés sale del "agua" y se dirige al árbol de la Noche Triste.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

* a) los españoles están en cucullas

** b) los españoles avanzan en cucullas y al dar la vuelta se van levantando uno a uno.

Desesperación de Cortés (llora) bajo el árbol de la Noche Triste: *"Que cansado y fatigado he llegado al pie de este arbol, un lugar prohibido del día treinta de junio de mil quinientos veinte, Aoh! que tristeza agobiado mi corazón pensando en el inmenso desastre de esta noche triste de cofunción,[...] la tristeza me debora el alma sin piedad [...] el llanto no puedo contener un rato pero oh Dios mio prestame el valor, te prometo contener u que saliendo victorioso adornar tu santo templo, con Diamantes y piezas de oro, has que salga victorioso con tu poder gran señor, prosequiremos el paso adelante marchando con gran honor"*.

UNIDAD 19.5 - "No te acobardes Hernán Cortés..."

Los demás Españoles van a buscar a su capitán --*"Parece que oigo un gemido de internecido dolor, parece la voz de nuestro gran superior"*-- y lo encuentran bajo el mentado árbol.

•Unidad Musical: "Marcha Propia"

•Figura Coreográfica:

Alvarado lo regaña; le dice que no se acobarde. Cortés se levanta y da gracias a Dios de que han podido salvarse.

•Unidad Musical: "Marcha Propia"

•Figura Coreográfica:

FASE FINAL: LA MUERTE DEL HEROE PATRIO

BLOQUE NARRATIVO 20): CAPTURA, TORTURA Y MUERTE DE CUAUHEMOC Y MANDIL

UNIDAD 20.1 - Arenga de Cuauhtémoc

Pasean Mandil y Alvarado.

- Unidad Musical: Bolero "El Caucho"
- Figura Coreográfica:

Cuauhtémoc arenga a los suyos. Les pregunta cuáles son sus intenciones: los Mexicanos contestan en coro: "*¡Todos contentos a guerrear hasta morir!*".

UNIDAD 20.2 - Captura de Cuauhtémoc

Guerra por todo el campo entre los Españoles y los Mexicanos.

- Unidad Musical: "Son de Guerra de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

A un costado del puente, Alvarado aprehende a Cuauhtémoc y Mandil. Alvarado dice, dirigiéndose a Cuauhtémoc: *"Haga alto esa batalla no ballan a caminar, porque si no se detienen mis armas voy a disparar, nadie me ha de quedar vivo de esa Nabe singular."* Y Cuauhtémoc contesta: *"No tiréis español no tiréis que yo soy el rey de México, el valiente emperador y me doy por prisionero llebame a tu superior, sabrán que soy el hombre de nación mexicana y solo quiero que no hagan mal a nadie de los que me acompañan."*

UNIDAD 20.3 - Cuauhtémoc es llevado frente a Cortés

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 20.4 - Cortés promete libertad a Cuauhtémoc a cambio del tesoro

Cortés pide que le dé cuenta del tesoro y le ofrece bautizarse; así será libre, si no, morirá preso. Cuauhtémoc rehúsa: *"Español morir morir yo prefiero desde luego"*; le ofrece su puñal para que en ese mismo instante acabe con su vida. Cortés agarra el puñal para matarlo; Alvarado se lo impide. Cortés otra vez le pide a Cuauhtémoc que le diga dónde está el tesoro; a cambio de la preciosa información, le ofrece permitirle continuar como emperador. Cuauhtémoc rehúsa por segunda vez. Cortés insiste: *"Cuauhtémoc yo soy tu amigo y que mueras yo no quiero, porque un hombre tan valiente no lo hay en el mundo entero, dime donde está el tesoro de tu rey antecesor, te prometo por tu honor, y como hombre verdadero, que triunfarás como rey de todita tu nación y seguirás gobernando como rey emperador"*. Cuauhtémoc también: *"El tesoro no sabrás aunque me des muerte rabiosa, primero arrancarás mi lengua y después decirte tal cosa."* Cortés ordena, finalmente, que se torture a Cuauhtémoc y a Mandil: *"Ya pueden ponerles las hogueras y empiecen a ejecutar que así con los martirios muy pronto ha de confesar"*.

UNIDAD 20.5 - Tortura de Cuauhtémoc y Mandil

Cuauhtémoc y Mandil son obligados a sentarse y a levantar las piernas --se prende la lumbre cerca de sus pies y así son torturados. Mandil muestra su debilidad. Cuauhtémoc lo regaña: *"¿Acaso tu me vés en un baño o en un lecho de rosas? moriremos como buenos hombres pero sin declarar tal cosa"*.

Ante el estoicismo de Cuauhtémoc, Cortés se resigna y manda a los dos Mexicanos a la prisión.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre de Cuauhtémoc"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 20.6 - Muerte de Cuauhtémoc y Mandil

Cuauhtémoc dice que si estuviera en libertad no quedaría vivo un solo español. Gonzalo va a avisar a Cortés de las declaraciones de los dos Mexicanos.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Por tal soberbia, Cortés ordena a Ordaz, Aguilar y Alvarado colgar a los mexicanos: "*Así dicen esos malvados? pues al momento serán fucilados*". Gonzalo sale a llevar la orden de su general.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica::

Cuauhtémoc y Mandil son llevados a la horca.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre de Cuauhtémoc"

•Figura Coreográfica:

Cuauhtémoc y Mandil son colgados.

BLOQUE NARRATIVO 21): RESCATE Y SEPELIO DE CUAUHEMOC Y MANDIL

UNIDAD 21.1 - La Reina Xóchitl quiere rescatar al cuerpo de su esposo

La Reina Xóchitl se siente atormentada por la ausencia de su esposo, presiente su muerte y manda a Cuitláhuac y Exahuác a buscarlo.

UNIDAD 21.2 - Salen Cuitláhuac y Exahuác

Cuitláhuac y Exahuác salen a la búsqueda de Cuauhtémoc y Mandil.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Exahuác se queda sobre el puente. Cuitláhuac va al campo español donde se da cuenta de la muerte de los dos. Baja los dos cadáveres y los lleva hasta el puente.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.3 - Combate de Cuitláhuac y los Españoles

Alvarado, Avila y Ordaz se dan cuenta de lo que está haciendo Cuitláhuac y salen a guerrear en su contra. El intento del capitán mexicano es frustrado por los Españoles.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.4 - Combate entre Exahuác y los Españoles

Cuitláhuac pide auxilio a Exahuác. Exahuác corre para ayudar a su compañero. Pelea de Exahuác contra Alvarado, Ordaz y Avila.

- Unidad Musical: ...continúa el "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

Avila va a pedir auxilio a los demás Españoles.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

Llegan los Españoles en auxilio de sus tres compañeros. Furibunda pelea de Exahuác contra todos los Españoles

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.5 - Muerte y sepelio de Exahuác

Los Españoles matan a Exahuác, quien así se despide: "[...] hoy si ya voy a aspirar con mi alma llena de dolor, ya se acaba un mexicano por defender su nación.". Los mismos Españoles van a sepultarlo.

- Unidad Musical: "Marcha Fúnebre"
- Figura Coreográfica:

Los Españoles regresan a su campo.

- Unidad Musical: "Marcha Propia"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.6 - Nuevo desafío y combate de Cuitláhuac en contra de los Españoles

Desafío verbal entre Cuitláhuac y los Españoles.

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

*c) siguen peleando por el área de los postes

UNIDAD 21.7 - Cuitláhuac, resignado, regresa al palacio

Cuitláhuac huye hasta donde está la Reina. Le cuenta sobre su intento frustrado y la muerte de su compañero; "*Xóchilt reina emperatriz en cumplimiento de tu ordenanza ya de vuelta estoy aquí[...] andube por mar y tierra, por montañas y veredas [...] llegué al pie de un árbol muy hermoso [...] y vi dos cuerpos que ahí estaban colgados, uno era Mandil y el otro el Rey Cuauhtémoc pero estaban bien resguardados por todo el imperio español [...] me arrojé con valor y [...] los españoles comenzaron a hacerme guerra*".

- Unidad Musical: "Son de Guerra"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.8 - La Reina Xóchitl rescata los cuerpos de Cuauhtémoc y Mandil

Cuitláhuac huye hasta donde está la Reina. Le cuenta su intento y la muerte de su compañero. Elogio de la Reina Xóchitl al valor de Cuitláhuac. Luego baja de su trono y, acompañada por Cuitláhuac y Zicatle, la Reina va a rescatar el cuerpo de su esposo y de su acompañante el Mandil. Se dirigen al campo español.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

a)

b)

La Reina habla frente al cadáver de su esposo.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

a)

b)

UNIDAD 21.9 - Fuga de Cortés

Diálogo entre Cortés y la Reina. La Reina suplica a Cortés que la deje cuidar el cadáver de su esposo; Cortés le niega el permiso. La Reina se enfurece; ofende a Cortés, lo amenaza, lo insulta nuevamente, le declara guerra, lo quiere muerto: "[...] *te advierto nunca seré conforme asta verte destrosado en tantos pedasos enormes, mi corazón en llamas arde tan solo de furor [...] hoy te arrancaré el corazón con mi espada y lanza de honor, que de furor se envenena que para vengar la traición, a guerrear pide contigo la Reina, y por las fuerzas de mi valor muerto quedarás español*". El desafío de la Reina a Cortés es acompañado por un macheteo --Cuitláhuac y Zicatle también machetean contra los Españoles. Cortés huye una segunda vez: "*Mejor fuga me podré por no pelear con mujeres*". La Reina Xóchitl lo llama cobarde: "*Miren que cobardía de éste hombre canalla, ¿donde estan tus valentía y el rigor de toda España?*".

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

*a) el macheteo es a doble golpe, cuando van avanzando van peleando con Toques de Trompeta.

** La huida de Cortés es mientras se toca la trompeta y el cuerno. Junto con los españoles se desplaza hacia su propio campo

UNIDAD 21.10 - Sepelio de Cuauhtémoc y Mandil

La Reina Xóchitl va hasta el árbol donde está colgado su esposo y ordena a Cuitláhuac y Zicatle que bajen los cuerpos.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

Cuahtémoc y Mandil son bajados y sepultados.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

Ultimo adiós de la Reina a su esposo.

UNIDAD 21.11 - Elogio final

La Reina regresa al árbol.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

Elogio final de la Reina Xóchitl al valor, al estoicismo y la dignidad de quienes quisieron defender a su Patria: *"¡oh! árbol resplandeciente, que en tus gigantescas ramas ha recibido la muerte el último rey azteca, fecha inolvidable del día catorce de febrero de mil quinientos veinticinco en que fue fucilado el héroe de nuestra patria, día de un gran bacanal en que pudo aspirar el último rey de México, quedando grabado en su Historia al recuerdo de su memoria."*

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

UNIDAD 21.12 - Alvarado declama los "vivas" finales

Espanoles y Mexicanos se forman sobre dos hileras en sus respectivos campo. Las dos hileras marchan una hacia otra; al encontrarse no se paran, sino que se cruzan y por primera vez salen derecho sin intercambiar macheteos, signo de que la guerra ha terminado.

- Unidad Musical: "Marcha Final"
- Figura Coreográfica:

- a) antes de iniciar realizan un giro a la izquierda en su sitio
- b) cruces por parejas

La Danza de la Conquista ha terminado. Faltan quince minutos para las doce. Están presentes todos los danzantes, aunque cuatro de ellos están medio tirados en el piso por el cansancio. De los músicos, sólo llegaron hasta el final el tarolero, el tamborero, un saxofonista, el que toca el bombardino, tres trompetas y un trombón. Diez minutos después, los danzantes se trasladan informalmente a la casa del mayordomo. Allí encontramos a los danzantes de las Malinches, que estaban bailando un son. Uno de ellos nos dice que allí bailaron toda la noche; que ellos tampoco durmieron. Después de bailar tres sones, todos los danzantes (los Malinches y la Conquista) y la familia del mayordomo, fueron a entregar las flores en la iglesia. Este sí, fue el último acto.

16. PRIMERAS INTERPRETACIONES

La oposición Moctezuma / Cuauhtémoc / Cortés: el triángulo del honor y de la infamia

Hemos visto que ante un enemigo mañoso y engañoso, Moctezuma y Cuauhtémoc adoptan posturas distintas. El temor a lo desconocido lleva a Moctezuma a la negociación; primero negocia sus riquezas y hasta su esposa; luego traiciona a sus vasallos y finalmente la entrada del enemigo a Tenochtitlán. Cuauhtémoc es inflexible, atrevido, valiente y patriota. La oposición entre ambos personajes no podía ser más evidente y se refleja incluso en su distinta manera de morir. La muerte de Moctezuma refleja su infamia; la muerte de Cuauhtémoc --su estoica resistencia a la tortura-- es lo que marca su apoteosis. Esta oposición se complementa, dentro del ámbito militar-masculino, con un tercer elemento, encarnado en el personaje de Cortés.

Desde un principio, Cortés se presenta pidiendo el amparo de Dios y de la Virgen de la Concepción, la patrona del pueblo de Tlacoachistlahuaca. No obstante, su conducta ética se aleja a lo largo de la representación de los propósitos evangelizadores que se declaman al momento de desembarcar. Cortés hace un uso reiterativo de la mentira estratégica. A las embajadas de Moctezuma primero responde que no viene a "conquistar" sino a "conocer". Luego le manda decir que "pronto regresará a España" cuando en cambio está aprontándose para el ataque. Después, les manda decir que no viene por el oro de Moctezuma sino para "convertir". Cuando captura a Moctezuma lo induce a traicionar. Una vez que entra en Tenochtitlán abandona sus propósitos de conversión y la primera orden que imparte a los suyos es la de recoger todo el oro de los Mexicanos. En la derrota de la Noche Triste se pone a llorar como un niño hasta al punto de ser regañado por Alvarado. Luego manda torturar a Cuauhtémoc para que le diga dónde está escondido el oro. Finalmente es "derrotado" dos veces por la reina indígena, lo cual representa el máximo deshonor para un hombre que presume de conquistador. Lo que Cortés encarna, sobre todo, es el engaño, la codicia y la cobardía.

Moctezuma	Cuauhtémoc	Cortés
<ul style="list-style-type: none"> - Muestra tener una personalidad ambigua e indefinida - Toma decisiones contradictorias: 1) deja desembarcar al español después de haberlo derrotado; 2) muestra amor por su esposa, la Malinche, pero la regala a Cortés; 3) a punto de derrotar a Cortés se sienta a negociar con él su entrada a Tenochtitlán - De temeroso, negociador e interesado, pasa a ser valiente, luego traicionero y nuevamente valiente y traicionero: le tiene miedo a los españoles porque teme perder su vida y su reino, y para salvarse traiciona a su gente - Muere, avergonzado, en manos de un mexicano - Es sepultado, sin honores, en un lugar secreto 	<ul style="list-style-type: none"> - Desde un principio muestra tener un solo rostro, una sola intención - Es coherente y transparente - Es valiente, inflexible y patriota: prefiere la muerte en lugar de entregar las riquezas de la nación al enemigo - Muere, glorificado, en manos del enemigo - Los Mexicanos libran un gran combate para rescatar su cuerpo 	<ul style="list-style-type: none"> - Muestra tener una personalidad cambiante - Su proyecto inicial es convertir a los mexicanos paganos; su proyecto final es encontrar el oro - Es mentiroso, codicioso y cobarde: en su conducta no sigue principios claros sino que se adapta a las circunstancias - La Reina Xóchitl le obliga a fugarse

La oposición Moctezuma / Malinche: conjunciones y disyunciones sobre el eje de la traición

Sería una injusticia analítica --ya lo he señalado-- tratar a la traición de la Malinche de igual manera que a la traición de Moctezuma. Veámoslo en detalle.

MOCTEZUMA	MALINCHE-MARINA
La traición de Moctezuma tiene un largo antecedente que la prefigura: la angustia combinada con el temor y con el interés personal es una muestra de debilidad del emperador azteca; en particular, es sintomático el mensaje que envía a Cortés -- ¡que regrese a España y que vuelvan a México cuando él ya no exista!-- así como lo es su júbilo ante la respuesta del jefe español: ["(...) <i>¡que viva el Español! ¡que viva el imperio mexicano!</i> "]. Una persona moralmente débil es una persona potencialmente traidora.	
	El antecedente de la Malinche es muy distinto: acepta con dolor y resignación (de acuerdo con los valores culturales del lugar) la decisión de su esposo (de ser donada al enemigo); sin embargo acepta con júbilo el bautizo; agradece la redención y suplica a Cortés que no deje en la ignorancia idolátrica a sus hermanos de raza: "... <i>así como me convertistes en idólatra a la fe cristiana convierte a la nación mexicana en creyente de la fe cristiana</i> ". Es el momento de máxima conjunción entre Malinche-Marina y la fe cristiana.
	Por otra parte, hay que subrayar que Malinche-Marina jamás parece querer quedarse con los Españoles; en efecto, regresa con los Mexicanos inmediatamente después del bautizo.
Hay que reconocer en Moctezuma un momento de valentía (que durará hasta su captura)	

	<p>Y hay que reconocer en Malinche-Marina un acto de deslealtad hacia sus compañeros y de adscripción y lealtad a los Españoles y al dios de éstos. Recordemos cómo se dirige a Alvarado en el momento de la traición: "... <i>aficionada a tu dios ya me tienes prisionera...A tu general darás noticias lo que ofrece mi lealtad, si el Monarca Moctezuma el paso llega a otorgar, que la puerta de la entrada yo se la debo franquear, porque soy doña Marina la perla de Majestad.</i>" Es el momento de máxima disyunción entre Malinche-Marina y los Mexicanos, y de su máxima conjunción con los Españoles.</p>
	<p>Malinche-Marina insiste sobre el tema de la conversión cuando sueña con el bautizo de Moctezuma y la derrota de los Mexicanos; y Moctezuma muestra insensibilidad cuando le ordena callar por soñar lo que no debe soñar.</p>
	<p>También cabe destacar que, desde su traición, Malinche-Marina se encuentra permanentemente angustiada y atormentada</p>
	<p>Malinche-Marina es robada por los Españoles y rescatada por los Mexicanos. A partir de este momento la veremos siempre ubicada con el bando de los Mexicanos. Es el momento de la conjunción entre Malinche-Marina y los Mexicanos.</p>
<p>Moctezuma es capturado y se reprocha por esto de manera solemne a Malinche-Marina. Es el momento de la disyunción entre Moctezuma y Malinche-Marina.</p>	
	<p>Malinche-Marina responde incitando a los Mexicanos a socorrer al emperador. Se reafirma la conjunción anterior.</p>
<p>Una vez en la cárcel, Moctezuma está dispuesto a todo para recuperar su libertad. En la primera ocasión entrega a Cuauhtemoc, a Noble Guerrero y a Zilacatzin a Cortés.</p>	

Moctezuma es rescatado por los Mexicanos y regresa a pelear con ellos, pero en un momento de debilidad de los Españoles accede a negociar con Cortés la entrada de este último a Tenochtitlán. Moctezuma es descubierto por Cuauhtémoc y es ejecutado: hay, pues, una evidente y definitiva disyunción entre Moctezuma y los Mexicanos.	
	Marina se une a la Reina Xóchitl para poner en fuga a Cortés, quien en ese momento ya no muestra interés por convertir a los Mexicanos, sino sólo por sus riquezas. Es el momento de reconciliación definitiva entre Malinche-Marina y los Mexicanos.

En el cuadro anterior se ve claramente que la traición de Marina no es en realidad una verdadera traición, sino un dilema entre tres tipos de fidelidades: la fidelidad al dios cristiano; la fidelidad a su esposo y la fidelidad a la patria. La traición de Moctezuma, en cambio, es traición en todo el sentido del término; por lo tanto, no tiene perdón.

La oposición Malinche-Marina / Reina Xóchitl

En lo que concierne a los personajes femeninos, se reproduce, en parte, la oposición que he señalado respecto a Moctezuma y Cuauhtémoc. La ambigüedad y el tormento que caracterizan a Malinche-Marina (a la primera Malinche-Marina) no están presentes en la Reina Xóchitl. Para ella existen, desde el principio hasta el final de la representación, un solo marido, una sola causa y una sola patria. Al igual que Cuauhtémoc, la Reina Xóchitl se presenta como un personaje claro, totalmente vinculado a la resistencia de su pueblo, que no duda incluso en tomar las armas para echar a Cortés del palacio, o para rescatar el cuerpo de su amado. De manera elocuente, le toca a ella declamar el elogio final al valor, estoicismo y dignidad de quienes defendieron la patria mexicana.

Presentado de modo gráfico, los cinco personajes principales se relacionan de esta manera:

Conversión y conquista

El eje de la religión

¿A qué vienen los Españoles?, se pregunta Moctezuma después de haberles impedido desembarcar. ¿Vienen a convertir? Este tema, dígame con toda claridad, no se desarrolla aquí con la importancia que uno esperaría encontrar. Cortés desembarca investido de fe cristiana --"...las gracias demos a Dios, viva Dios en todo tiempo, viva la fe sacrosanta, viva la virgen María, viva el evangelio santo, la virgen de la Concepción nos cobije con su manto..."--; sin embargo, personalmente, él nunca llega a explicitar la intención de convertir a los indios. En esta versión no vamos a encontrar el episodio, bastante común dentro de este género, en el que Cortés (o Alvarado) llega a intimar formal y solemnemente a Moctezuma (o a Cuauhtémoc) a "que se convierta a la religión del dios verdadero". En las variantes de la Costa Chica la conversión no es, pues, una cuestión de estado, tampoco es resultado de una derrota, sino un hecho fortuito que se cruza en la vida de los personajes bautizados. Podría decirse, forzando un poco la interpretación, que es un cruce entre el deseo del alma y la intromisión del destino. Grijalva propone y Malinche-Marina con júbilo dispone (de su alma). Su conversión se transforma, además, en una suerte de misión ya que primero suplica a los españoles que impartan el sacramento a "sus hermanos de raza", y luego traicionará a sus compañeros para verlos convertidos. Vale la pena seguir más de cerca estos episodios.

Una vez que Malinche ha sido donada, Grijalva propone:

De la santa madre Iglesia que Jesus nos construyó las enseñanzas sigamos y haremos de caridad pues devemos de bautizar a éstos hermanos gentiles y de ejemplo servirán ante los millones de almas que viven [...] de idolatría en las tinieblas....

Le contesta el cura Olmedo:

"ha éstos dos hermanos --Malinche y Negrito Mexicano-- el bautizo les daré pues hoy les falta la fe con que pueden ir al cielo..."

Después de bautizarla, le dice el sacerdote a Marina:

Ya Marina habéis recibido la fe [...] con el auxilio del señor dejastes ya la idolatría y adorarás a un solo dios que és el verdadero, dios nuestro creador y salvador renunciando a los dioses falsos y nos rige con saviduría nuestra madre la virgen María [...] has salido ya del error en que nacistes y vivías, adorabas las piedras y venerabas al sol la luna y las estrellas [...] celebremos ésta victoria con grandes pompas y honor que Marina fué bautizada y olvidó su antigua religión.

Por su parte Marina contesta:

... ho dios verdadero y santo trinidad invisible olvidé ya mis errores y perdoname por lo tanto que he ofendido tus misterios, deificando los astros y piedras de la religión de mis mayores, te rindo infinitas gracias de tus favores [y al conquistador Cortés, le pide que] "no deje morir ignorante a mis hermanos de raza [...] y así como me convertistes en idólatra a la fe cristiana convierte a la nación mexicana en creyente de la fe cristiana.

El padre Olmedo da gracias a Dios porque con ese bautizo "disminuyó el paganismo en ésta indiana raza Azteca ya se empieza la victoria de nuestro dios, que viva la santa Iglesia, viva nuestra religión, viva el valiente Cortés que viene de conquistador [...]"

Estamos al final de la segunda embajada de los mexicanos. Con el bautizo de Malinche-Marina y de Negrito Mexicano se ha bautizado también a las miles de doncellas y esclavos que los acompañan. Es el comienzo de la conversión indígena. De aquí en adelante esta misión anunciada y comenzada pasará a ser un tema secundario. En una sola ocasión llegará a explicitarse de manera clara y amenazadora. Al llegar ante la guardia mexicana, Gonzalo (acompañante del embajador Alvarado) declama: "Soy soldado de Cortés y voy con una misión que a cualquiera que yo encuentre le anuncie la religión, aprovecha mexicano ahora la buena ocasión..." Exahuác le contesta de mal modo: "Calla no me ofendas con esa falsa energía que sin duda ya se te llegó el día..." Gonzalo contesta: "De tu soberbia no dudo ni tu puedes ocultar [...] avisale a tu señor

que mi religión le quiero dar, que reconozcan ami dios a quien debéis adorar, y olvidarse de esos idolos que jamás los han de amparar."

Ya de regreso, los embajadores son alcanzados por Malinche-Marina, quien ofrece franquearles la entrada en nombre de su adhesión al dios cristiano. El argumento ha perdido fuerza. Malinche-Marina franqueará la entrada a Cortés y a los demás españoles, quienes, por su parte, parecen haber olvidado ya su misión.

Se desarrollan los siguientes episodios y el tema no volverá a ser mencionado. Solamente en la derrota de la Noche Triste, Alvarado le recuerda a un Cortés llorón y desconsolado, la existencia de una causa santa. El jefe español se levanta y regresa a combatir, aunque esta vez lo hace por una causa menos santa: el tesoro de Moctezuma. Quizás por esto termina como termina: sin tesoro y sin laureles.

El eje de la confrontación militar

La confrontación militar se produce de tres maneras distintas:

1. Combates uno contra uno: machetazos intensos --*ad libitum*-- entre los contendientes. Puede terminar con el empate o bien con la victoria de uno de los contrincantes. Los guerreros que se enfrentan en este tipo de combates son:

ACCION	FUNCION SIGNIFICATIVA	MEX.	ESP.
- Zilacatzín contra Alamino; Alamino sucumbe y pide auxilio; los Españoles lo liberan	- superioridad mexicana	+	
- Negrito Mexicano rescata a Marina, en heroico combate, primero, contra Negrito Español y luego contra los demás Españoles	- victoria mexicana	++	
- Cuauhpopoca mata a Escalante	- victoria mexicana	++	
- Cuauhtémoc mata a Moctezuma de una pedrada	- debilidad interna mexicana	--	
- La Reina Xóchitl y la Malinche echan a Cortés del Palacio de Moctezuma	- victoria mexicana y humillación española	++	--
- Derrota española de la Noche Triste	- victoria mexicana (con humillación de Cortés)	++	--
- Alvarado captura a Cuauhtémoc (y Mandil)	- victoria española		++
- La Reina Xóchitl pone en fuga a Cortés	- victoria mexicana (con humillación de Cortés)	++	

2. Combates de uno contra todos: machetazos intensos --*ad libitum* -- entre los contendientes. En este tipo de combates destaca el valor de quien combate solo contra todos sus oponentes. El combate puede terminar únicamente con la fuga de quien está luchando solo o bien con su derrota. En un par de ocasiones, salta a la vista que cuando los guerreros españoles están a punto de sucumbir, sólo logran la fuga pidiendo auxilio al resto de la tropa. En cambio, en este tipo de situaciones, los guerreros mexicanos nunca piden auxilio, siempre se fugan solos, por su propio esfuerzo.

ACCION	FUNCION SIGNIFICATIVA	MEX.	ESP.
- Zilacatzín contra todos los Españoles logra la fuga sin el auxilio de los demás Mexicanos	- valentía mexicana	+	
- Cortés contra todos los Mexicanos; es vencido, pide auxilio a Santiago y a los Españoles, quienes lo liberan	- superioridad mexicana	+	
- Mandil contra todos los Españoles logra la fuga sin el auxilio de los demás Mexicanos	- valentía mexicana	+	
- Alvarado contra todos los Mexicanos logra la fuga sin el auxilio de los demás Españoles	- valentía española		+
- Tempanecatle contra los Españoles logra la fuga sin el auxilio de los demás Mexicanos	- valentía mexicana	+	
- Ordaz contra todos los Mexicanos logra la fuga sin el auxilio de los demás Españoles	- valentía española		+
- Olid contra los Mexicanos logra la fuga sin el auxilio de los demás Españoles	- valentía española		+
- Cuauhtémoc contra los Españoles logra la fuga sin el auxilio de los demás Mexicanos	- valentía mexicana	+	
- Los Mexicanos persiguen a Cortés y Olid, quienes sucumben; piden auxilio y son salvados por los Españoles	- superioridad mexicana	+	
- Combate de Moctezuma contra todos los Españoles; Moctezuma es capturado	- victoria española		+
- Tempanecatle captura a Ovando y a Gonzalo; auxilio de los Españoles y fuga de Ovando y Gonzalo	- superioridad mexicana	+	
- Captura del estandarte español por parte de Tempanecatle	- victoria mexicana	++	
- Largos combates para rescatar a Moctezuma; Tempanecatle lo rescata	- victoria mexicana	++	
- Embajada tramposa de los Mexicanos: captura y muerte de Escalante	- victoria mexicana	++	
- Cada uno de los Mexicanos --Mandil, Exahuác, Cuitláhuac, Negrito Mexicano, Cuauhtémoc, Zicatle, Tempanecatle-- combate contra todos los Españoles	- valentía generalizada de los Mexicanos	+	
		+	
		+	
		+	
		+	
		+	
- Intento de rescate de los cuerpos de Cuauhtémoc y Mandil; Cuitláhuac fracasa; Exahuác muere	- victoria española		++

3. Batalla (combates de todos contra todos): machetazos intensos *ad libitum* entre todos los contendientes.

ACCION	FUNCION SIGNIFICATIVA	MEX.	P.
- Los Mexicanos impiden el desembarco de los Españoles	- victoria mexicana	++	
- Los Españoles quitan a Marina de manos de los Mexicanos	- victoria española		+
- Batalla: combates individuales (uno contra uno) entre Mexicanos y Españoles (después del rescate de la Malinche)	- equilibrio militar	=	
- Los Españoles están a punto de sucumbir y Moctezuma negocia con Cortés la caída de Tenochtitlán	- fallida victoria mexicana por causa de una traición	-	
- Los Españoles entran a Tenochtitlán	- victoria española		+

En síntesis: el código de las confrontaciones militares indica una clara superioridad de los guerreros mexicanos. Si a alguien le sobra valor es a ellos, no a sus contrincantes. A los Españoles no les falta iniciativa y --a excepción de Cortés-- tampoco valor; sin embargo, sus éxitos los consiguen por medio del engaño y la traición, elementos que, como ya se dijo⁷⁵, suplen a la intervención sobrenatural.

Los enfrentamientos armados se realizan con inusitada audacia. Es sobre todo en los combates de "uno contra todos" donde reluce la emoción de la lucha. Consciente de su papel de duelista heroico, el combatiente solitario se desplaza por todo el campo, corre, persigue y es perseguido, cae de rodillas y pelea con el enemigo; se levanta, retoma el combate, golpea fuertemente, con tanta fuerza como tengan sus brazos. Como dicen ellos, el "chiste" es hacer retroceder al adversario a fuerza de machetazos. Si el más débil no quiere ser desarmado, sólo le queda retroceder. El combatiente solitario sabe que el público presente lo admira, su propio papel se lo exige; por ello ejecuta con gran empeño su papel de guerrero. El son de guerra le ayuda a levantar su ánimo: corre nuevamente, se para y pelea. La trompeta emite un ataque sonoro, los saxos y la tambora incitan a un nuevo combate. El combatiente solitario pelea furiosamente contra quienes tiene cerca, sembrando chispas a la redonda. En cierto momento parece sucumbir, pero se libera del cerco que lo rodea y corre a su propio campo, donde recibe elogios. Se lanza otra arenga. Los ejércitos contrarios salen ahora con paso valseado hasta el medio del campo; allí, mientras fluye el desafío verbal, se entrechocan nuevamente los machetes. Una vez más corren los guerreros y regresan de inmediato a su lugar. Así se suceden las peleas durante muchas horas.

La larga y reiterada fase de combates y batallas nos habla de las cualidades físicas y morales de los Mexicanos: valentía, estoicismo, patriotismo, es decir, el legado que los antiguos mexicanos han dejado a los mexicanos de hoy.

⁷⁵ Ver capítulo "El complejo dancístico-teatral de la conquista".

TERCERA PARTE:

*EL SUBGENERO DE LA DANZA
DE LA CONQUISTA DE MEXICO*

17. CASO Y SISTEMA

El valor posicional: homologías y oposiciones sistémicas

Se puede decir, en términos metodológicamente semejantes a la fonología estructural, que el valor posicional de un elemento dentro de un sistema dado depende de las relaciones de oposición y homología que este elemento mantiene con los demás elementos del sistema.

En la primera parte he tratado de mostrar cuál es la relación que las danzas tradicionales tlacoacheñas mantienen con otras actividades litúrgicas dentro del contexto festivo del que forman parte. Esta relación nos ha permitido oponer dos conjuntos homólogos de actividades opuestas: las actividades (y danzas) de carácter litúrgico y las actividades (y danzas) de carácter lúdico. Con respecto a las danzas, hay otras relaciones que también merecen ser recordadas: la danza de la Conquista de México y la danza de las Malinches pertenecen al subgénero de "la Conquista de México", ya que nos remiten, cada una de manera distinta, a los acontecimientos relacionados con este episodio histórico. La danza de 12 Pares de Francia y la danza de Moros pertenecen, por su parte, al subgénero de "Moros y Cristianos", aunque personajes y tramas se presentan en ambas de manera diferente. Asimismo, hemos visto que, por su contenido, todas las danzas mencionadas pertenecen al género de "danzas de Conquista" y, por estar dirigidas al mismo destinatario divino, pertenecen al género de "danzas plegaria"; unas y otras dependen, pues, de los elementos que se tomen en cuenta. Por otra parte, hay que tomar en consideración, como dice Kaeppler (1985: 93-94), otros "sistemas estructurados de movimientos" ("*structured movement systems* ")⁷⁶ los que, a pesar de su naturaleza extra-dancística, bien pueden estar relacionados con estas danzas. La danza de la Conquista de México guarda (por lo menos en Tlacoachistlahuaca), en virtud de su contenido patrio, una evidente relación con "la Guerra entre Apaches y Gachupines" que se escenifica el día de la fiesta de la Independencia, y con el desfile cívico que se realiza el día de la fiesta de la Revolución. Dos, por lo tanto, son los ejes sistémicos en los que deberíamos ubicar a nuestro objeto de estudio: el eje de las danzas de conquista (y en particular, de la conquista de México) y el eje de los rituales y ceremonias patrias. En el presente estudio me ocuparé esencialmente del primero.

⁷⁶ "I propose[...]to study all human movement that formalises the nonformal and to elucidate what the movement dimensions of various activity systems are communicating and to whom. Such an analysis could delineate similarities and differences in the movement dimensions and their contexts as well as these are regarded and categorised and the components by which they are grouped or separated. It might then be possible to illuminate cultural constructs that produce a cultural conception of dance".

Sistema de transformaciones

El propósito de la comparación dancística es destacar las transformaciones paradigmáticas de una misma estructura. De esta manera, no se trata sólo de devolver al sistema lo que le pedimos prestado al comienzo del análisis, sino de devolvérselo con los debidos intereses, ya que todo sistema --y toda estructura-- se enriquece a través del conocimiento de la suma de sus variantes.

Recuerdo, una vez más, que cada versión de la Danza de la Conquista no comprende ni todas ni las mismas funciones, pero el conjunto de versiones conforma un sistema de posibilidades paradigmáticas dentro del cual operan las transformaciones sistémicas.

Hay que señalar, por otra parte, que el supuesto reduccionismo del que ha sido acusado el estructuralismo sólo tiene el propósito de hacer más inteligible una complejidad que muy a menudo se pretende explicar sólo a partir de una ocurrencia particular y sus condiciones internas. Es tarea del antropólogo restituir en cada caso la especificidad contextual deseada.

En La vía de las máscaras, estudio que ejemplifica de manera magistral los alcances comparativos del análisis estructural, Lévi-Strauss afirma:

A quienes nos discuten el derecho de interpretar los mitos o las obras de arte [o las danzas] de una población comparándolos con los mitos o las obras de arte de otras poblaciones, y que tienen por único legítimo el método consistente en remitir, digamos los mitos [o las danzas] de un grupo, a la organización social, a la vida económica y a las creencias religiosas de éste, contestaremos: por ahí hay que comenzar, sin duda, y solicitar ante todo a la etnografía del grupo considerado todo lo que puede suministrar. (1981: 125)

No obstante,

La originalidad de cada estilo [...] se explica más bien por un deseo consciente o inconsciente de afirmarse diferente, de escoger entre todas las posibilidades algunas que el arte de los pueblos vecinos ha rechazado. (ibidem: 124)

Nada de lo que pasaba en una era ignorado por sus vecinas, y las modalidades según las que cada cual se explicaba y se representaba el universo eran elaboradas en un diálogo interrumpido y vehemente. (ibidem: 125)

Cuando cree expresarse de manera espontánea, hacer obra original, replica a otros creadores pasados o presentes, actuales o virtuales. Sépase o ignórese, nunca se marcha a solas por el sendero de la creación. (ibidem: 128)

Por último, una afirmación que hubiera querido convalidar pero no alcancé a hacerlo. Dice Lévi-Strauss:

Cuando, de un grupo a otro, la forma plástica se mantiene, la función semántica se invierte. En desquite, cuando la función semántica se mantiene, es la forma plástica la que se invierte. (ibidem: 78-79)

Creo que en el análisis dancístico la plena aplicación de esta fórmula canónica resulta difícil hasta para el más fiel de los estructuralistas, debido, en particular, a la complejidad comparativa de los elementos formales. Por lo que me concierne, nunca he podido constatar, a lo largo de éste y de otros estudios comparativos, que el conjunto de los aspectos formales se mantenga o se invierta, se intensifique o se debilite, se reduzca o se amplíe de la manera en que se ha constatado con las máscaras del noroeste americano; lo mismo dígame para la sustancia semántica de la que las danzas son portadoras. No creo, por otra parte, que Lévi-Strauss haya pretendido involucrar dentro de su fórmula a todas las formas plásticas (danza incluida).

18. EL SUBGENERO DE LA CONQUISTA DE MEXICO

Una aclaración importante: en este estudio comparativo no podré contar con una etnografía homogénea de los demás casos. Como suele suceder en este ámbito de la investigación, los datos recolectados son sumamente parciales e incompletos. En la mayoría de los casos sólo se privilegia la información relativa al código verbal, siendo la información relativa a los códigos no-verbales, un problema no resuelto. Sólo un caso --el de la Danza de la Conquista en Santa Ana Tepetitlán (Jáuregui, 1996) -- nos brinda datos procedentes de los distintos códigos dancísticos. En consecuencia, las interpretaciones que voy a presentar se basan en elementos extraídos de una parcialidad. Pese a estas deficiencias, no hay que olvidar que, por lo general, el código teatral --verbal y mímico-- es el que desempeña el papel rector dentro de este tipo de representaciones. Esta preeminencia semiótica es lo que permite proponer --a pesar de los pesares--, las hipótesis y los postulados que siguen.

Panorámica

Una primera exploración del sistema nos muestra ciertas características en la distribución geográfica de los casos conocidos.

En el sur de la república, principalmente en la Costa Chica y el Valle de Oaxaca, encontramos las más importantes versiones proindigenistas de la danza, las que, para entendernos, llegan a representar la victoria militar o moral del bando de los "conquistados", los mexicanos. Cabe aclarar que la existencia de tales versiones no excluye la coexistencia de variantes prohispanistas o incluso de "fugas" importantes; pese a esto, no deja de ser sintomático que solamente en esta región se hayan elaborado representaciones de la conquista en las que el perdedor no es Moctezuma o Cuauhtémoc sino el mismo Cortés. En la región del Golfo, encontramos las versiones más prohispanistas, es decir, aquéllas con connotaciones más positivas hacia los españoles; algunas, incluso, muestran a Cortés más como evangelizador que como militar, y a Moctezuma, como un jubiloso convertido. Lo que se destaca, en cambio, en las versiones de Occidente, es la paz final entre los bandos contendientes.

Permítanme bosquejar, ahora, con mayor detenimiento, las piezas principales de este sistema.

Las variantes de Cuilapan

El código Gracida

Como bien saben los especialistas, la importancia del código Gracida, denominado con el nombre del presbítero que lo custodió durante los primeros cuarenta años de este siglo, radica, sobre todo, en su antigüedad. Al respecto,

nos dice Jesús Martínez Vigil (*apud* Brisset, 1996: 79), su primer analista: "*en buen romance y en castellano castizo del siglo XVIII, se describe la conquista de México[...]. El códice es además un verdadero libreto para uso del maestro de la danza*". La danza a la que se refiere el libreto es una de las tantas variantes de Cuilapan, pueblo ubicado en las cercanías del sitio arqueológico de Monte Albán, en Oaxaca. Según Martínez, el texto fue escrito en el siglo XVIII por algún fraile dominico. Su desarrollo de los hechos es bastante lineal, coherente, sin alternancias de mando y con un claro matiz prohispanista. En él, a diferencia de la mayoría de las versiones, Marina, el capitán Tlapanteco y los tlaxcaltecas (rey y capitanes) aparecen, casi desde un principio, con el bando de los españoles.

- El desembarco pacífico

En las primeras escenas de la narración se destaca cierto apego a la realidad histórica de los hechos, que la mayoría de las versiones no muestra tener. La acción comienza supuestamente en España, donde Cortés planifica la conquista, para continuar en Veracruz, puerto donde se realiza el desembarco (ninguna versión comienza en Yucatán). Marina se une a los españoles desde un principio. En su primera relación alude a su residencia en Tabasco, menciona su condición de conversa y ofrece a Cortés sus servicios de intérprete. Marina es acompañada por el capitán Tlapanteco, también "intérprete", oriundo de Tabasco y bautizado con el nombre de Juan de Dios. Capitán Tlapanteco habla en plural, dando a entender que él y Marina han tenido la misma suerte. El detalle es importante, ya que, por lo menos en la versión tlacoacheña, Malinche-Marina se mueve constantemente custodiada por un caballero que la protege, el Negrito Mexicano. Este connubio constituye un antecedente que no encontramos en otras versiones.

- La alianza con los tlaxcaltecas

Otro episodio importante narrado en la variante Gracida es la alianza entre españoles y tlaxcaltecas. Este episodio es precedido y vaticinado por una escena insólita dentro del subgénero en cuestión: el rey tlaxcalteca es prevenido (¿por las divinidades cristianas?) respecto a su futura alianza con los españoles, la cual se concretará inmediatamente después del desembarco. Hay rastros de este episodio en muchas variantes de la conquista; no obstante, es en ésta donde el mismo está más explícito. La alianza entre los españoles, Marina, Capitán Tlapanteco y los tlaxcaltecas (un rey y cuatro capitanes) parece obedecer a un designio divino y avala la idea de una transetnicidad de la santa causa. El "realismo histórico" de ciertos elementos se acompaña de connotaciones metafóricas edificantes: si los tlaxcaltecas se han aliado por una causa santa, cualquier indígena poder ser como los tlaxcaltecas.

La narración se desarrolla en el campo mexicano.

- Profecías y sueño

Es una escena que encontramos en casi todas las variantes. Malinche, personaje distinto de Marina, hace su aparición dentro de la narración como un personaje atormentado; su papel es profetizar la desdicha del rey y el colapso del reino. Herido por la profecía de su esposa, Moctezuma busca sosiego en un sueño que parece un letargo. Los vasallos de Moctezuma se muestran preocupados por la falta de respuesta del rey ante la avanzada del enemigo. La imagen del rey desarmado e impotente es muy nítida y está sostenida a lo largo de varias relaciones. Diría que muy bien se ajusta a las interpretaciones de los modernos historiadores: la intrusión inesperada de los "hijos del sol" deja aturdido a Moctezuma, en manos de los adivinos y de los dioses. En la danza no se habla de ellos; no obstante, el sueño de Moctezuma evoca una situación análoga. Cuando el Monarca despierta, los españoles están en las puertas de su palacio. El Monarca ha perdido una parte de su batalla.

- La embajada de Alvarado y la traición de la Malinche

La combinación de ambos episodios es otro de los elementos presentes en casi todas las variantes del Sur y del Golfo. Al igual que para el bloque narrativo anterior, en el código Gracida encontramos el antecedente combinatorio más antiguo. Alvarado, acompañado por los intérpretes Marina y Juan de Dios, tiene la misión de convencer a Moctezuma de convertirse "por la razón o por la fuerza". El soberano se niega; tal vez por esto entra en acción la Malinche: dado que su esposo no quiere escuchar razones, ella ayuda al enemigo a convencerlo por la fuerza; aunque no lo diga, los hechos parecen confirmarlo. Es muy original el hecho de que la Malinche lleve a cabo su traición con Marina: es a ella a quien entrega los secretos militares de Moctezuma; en ninguna otra versión sucede esto. Marina agradece, dando la impresión de involucrar a Malinche en su propio designio: "*Os estimo gran Señora [...] queda con Dios reina mía*".

- Fase de negociaciones

Con la embajada de Alvarado comienza una fase de negociaciones que continuará hasta estallar la guerra. Moctezuma dice no a Alvarado y al mismo tiempo envía dones a Cortés a través de su embajador Teutil, con el propósito de que el conquistador regrese a España. Mientras Teutil se dirige hacia el coro y profetiza su fracaso: "En vano caminas triste embajador que el mejor regalo es rendirse a Dios". Molesto por la negativa de Moctezuma, el mismo Cortés marcha como embajador a la corte del "soberano indiano". El diálogo entre los dos se convierte de amable en turbulento. Moctezuma no quiere escuchar razones: "*Toma tu dios General que en vano te estás*

cansando que yo me estoy muy gustoso con los que estoy adorando".

- Epílogo

La guerra parece ser breve. Ningún otro guerrero se involucra en el enfrentamiento. Moctezuma se rinde, y aunque pide perdón a Cortés, este último lo envía a prisión para que sirva de ejemplo; como indica la historia, permanece preso en su mismo palacio. La narración termina con Moctezuma llorando por su desdicha. Así terminan los parlamentos oaxaqueños de mayor abolengo.

La variante mencionada dejó de representarse hace ya mucho tiempo. En 1735, los dominicos fueron expulsados de Cuilapan y se llevaron consigo el manuscrito y lo archivaron en lugar seguro. En 1859 pasó a manos de las monjas de Santa Catalina y posteriormente a manos de monseñor Gracida. Es decir, nunca más se representó. En su lugar se utilizó otro cuaderno (ilegible por su mal estado) que al parecer mantuvo los argumentos básicos. De acuerdo a lo que dice Brisset, en época reciente se añadieron muchos desafíos y combates, "al más puro estilo de moros y cristianos".

Vamos ahora a la segunda de las versiones que quiero comentar: la conocida variante Loubat, madre de las variantes proindigenistas.

La variante Loubat⁷⁷

Durante su estancia oaxaqueña, a principios del siglo, Joseph Florimond Duque de Loubat pudo asistir a una representación de la Danza de la Pluma que el gobernador del estado de ese entonces, general Martín González, dispuso que se celebrara en su honor. A continuación, le fue obsequiada una copia del texto de la danza, que es lo que aquí se comenta. En comparación con otros, se destaca de este texto el relativo rigor ortográfico con que fue redactado --el mejor entre todos los existentes--; quizás pudo haber sido corregido para la ocasión (¿por disposición de la autoridades estatales? ¿por disposición del mismo Loubat?) por algún conocedor del idioma castizo.

Con respecto a la variante Gracida, la variante Loubat cuenta con cambios importantes al principio y al final del texto. Por lo demás, se puede acotar que el desarrollo de los restantes episodios --su contenido y articulación-- es semejante, en términos de presencia / ausencia de ciertas temáticas, aunque distinto en cuanto a intensificación / debilitamiento de las mismas.

Para comenzar, aquí no aparecen, asociados con el bando español, ni una Marina convertida que ofrezca sus servicios de intérprete, ni reyes tlaxcaltecas con quienes aliarse. Asimismo, la danza no comienza ni en España ni en

⁷⁷ Cfr. Loubat, 1902

Veracruz, como sucede otras veces; el episodio del desembarco de los españoles no encuentra, pues, cabida en esta variante. Son más bien los mexicanos quienes protagonizan las fases iniciales de la representación, primero, con un monólogo dancístico de Moctezuma, y después, con una danza larga, jubilosa y celebratoria, ordenada y realizada por el mismo Monarca junto a todos sus vasallos: *"Suene el místico tambor, / Todos el baile empezad, / Atended mi magestad, / Luego en este momento"*. Uno a uno, los vasallos contestan con elocuentes palabras. Teuhtlilli 1o.: *"[...] con gran alegría, / Debemos honrar gustosos [...]"*; Teuhtlilli 2o.: *"Aumenta el mayor contento / Por abrazar esta union"*; Capitán 1o.: *"Ese regocijo [...]"* / *Me ha dado no sé que luz / Que parece nuevo encanto*", etcétera. Sin embargo, el encanto y la alegría dejan pronto lugar a una larga fase de angustia, ensueño (¿alucinaciones?), desconcierto, profecías que tiene por protagonistas a todos los mexicanos. Con distintos matices se simboliza aquí la debilidad inicial, no de los mexicanos sino de Moctezuma: en lugar de reaccionar ante la llegada del enemigo, tal como se lo sugieren sus vasallos, se echa a dormir para encontrar sosiego. En cambio, los españoles no pierden tiempo --grande es el contraste entre Cortés, Alvarado y Moctezuma en este punto--: en sus dos "entradas" exploran la ciudad y el palacio de Moctezuma. Durante la segunda entrada, el monarca azteca tiene otra premonición del peligro; finalmente despierta y pide la cabeza de quien se metió al palacio, mas las veladas profecías de Malintzin lo confunden nuevamente, por lo que decide ir al templo para *"dar las gracias / A los dioses inmortales / Para [...] ofrecer sacrificios / Para calmar nuestras almas"*. Al insistir sobre estos puntos, la variante Loubat nos presenta la "indecisión de Moctezuma" de manera intensificada y variada. Lo que se intensifica y modifica en la variante Gracida es, en cambio, la determinación de los Españoles. Es en este clima que llegamos a la embajada de Alvarado. Al igual que en la variante anterior, el lugarteniente de Cortés insta al monarca a abandonar a sus "falsos dioses", por las buenas o por las malas. El esquema Gracida se repite con una leve modificación: la traición no se consuma aquí entre las dos mujeres sino entre la Cihuapilli, Alvarado y Cortés. Los demás episodios se suceden sin alteraciones: la embajada infructuosa de los mexicanos, la primera guerra (al parecer, ausente en la variante Gracida) y la embajada de Cortés. Todo parece terminar de acuerdo al esquema previsto: Moctezuma es capturado y puesto en prisión; no obstante, aquí sucede lo inesperado: con inusitado orgullo, Moctezuma manifiesta lo que nunca había demostrado tener: valentía. *"¡Es muy grande mi valor! / ¡Es muy crecido mi aliento! [...] Rendirse o perder la vida / Es el unico remedio"*. La suerte está echada y repentinamente se invierte el resultado: Cortés es capturado y puesto en prisión; pero Moctezuma se apiada de él y lo libera. Las últimas palabras son de Cortés: *"Agradezco tu piedad / Y pido que me perdones"*. No podía haber un final más sorpresivo. Cabe aclarar, sin embargo, que el mitema "puesta en libertad del jefe derrotado" tiene un antecedente bastante más antiguo, esto es, el cuaderno de Cuilapan de 1835-1963. La diferencia es que en este texto la conquista termina con la prisión y puesta en libertad de Moctezuma (Brisset, 1996: 80). La importancia de este mitema también radica en la introducción de un elemento armónico como solución del conflicto. Veremos, en breve, que este episodio será desarrollado

con mayor plenitud por algunas variantes jaliscienses.

La variante Gillmor⁷⁸

Antes de 1942, Frances Gillmor recopila, en el mismo pueblo de Cuilapan, una versión de la danza de la Conquista escrita por un tal José Hernández en un año no precisado. Con respecto a la armadura argumental de esta versión, se puede decir que es una variante Loubat sin el episodio de la captura-prisión de Moctezuma: todo se asemeja a ella, a excepción del final.

En esta versión del texto, la parte relativa a la embajada de Cortés me parece interesante por la forma en que transcurre el acercamiento entre los dos comandantes. Al llegar, Cortés desea besar las plantas de Moctezuma. Por su parte, Moctezuma recibe al jefe español de la mejor manera, deseándole una larga vida.

Moctezuma:

*A ofrecerte mis caricias
Vengo con mi afecto grato
Aquí pases a palacio
A hablar conmigo un rato*

Cortés:

Que majestad de monarca

Moctezuma:

*Que señorío de español
Sentaos general primero
Que es mi amoroso afecto
(...)*

Luego, Moctezuma pide a Teutil que baile para divertirlos. Posteriormente, se intercambian dones: Cortés ofrece a Moctezuma un collar que le manda su rey y Moctezuma obsequia a Cortés un sol de oro y una luna de plata. Cortés afirma que no ha venido a guerrear sino en plan de paz, para sacar del error a Moctezuma:

*"...De falzas adoraciones
De idolatrías finjidas
Me embio a mi, su majestad
A referir esto mismo
Por sacarte del error
En que hoy estas metido" .*

Contesta Moctezuma con mucha sabiduría:

⁷⁸ Cfr. Gillmor, 1942

*"Pregunto Cortés amigo
No es ignorancia
Y profundo desvarios
Que ame a tu Dios por fuerza
Y me aparte de los míos ".*

Cortés insiste, se pierde en argumentaciones teológicas; quiere convencer a Moctezuma del misterio de la Sagrada Trinidad:

*"Ni el gran padre San Agustín
Siendo todo un serafín
Un domingo, un Francisco,
Un Noyolo, un José de Peregrino
Y un Santo, Tomás de Aquino
Ni todos los Santos justos
Podrán explicarte los asuntos
Del misterio tan divino
No pienses que es desatino
Que mi voz te cause espanto
Porque el padre es el hijo
Y el hijo es el espíritu Santo
Y unidos los tres
En una palabra se formó
Sol, luna, estrellas, y elementos.*

Refiriéndose a la creación:

*Y con tal maravilla
Le sacó Dios a Adán una costilla
Para formarle compañera
Eva le amó
Y Adán por esposa suya la tomó
Y ya formados
Cayeron en el pecado
[...]*

Los intentos de Cortés se ven frustrados por la negativa de Moctezuma:

*Confiezo que esta muy bien
Todo cuanto me has declarado
Pero yo Cortes amigo
No he de admitir tu ley
[...]
Dejame en mi sociego
Que no quiero dioses diversos*

Frente a esta negativa, sólo le queda a Cortés el remedio de la guerra. Cierro el paréntesis y regreso a argumentos más concisos.

Otras variantes oaxaqueñas

La variante Méndez - FONADAN⁷⁹

Registrada en San Martín Tilcajete (muy probablemente entre 1973 y 1974) por el equipo del FONADAN⁸⁰ y parcialmente documentada por el investigador Méndez Aquino, esta variante resulta interesante por varios motivos. Primero, porque introduce los episodios de la Toma del palacio y de la búsqueda del oro, escena, esta última, que se aparta de la "santa causa" vista hasta ahora; le sigue el episodio de la prisión y puesta en libertad de Moctezuma, ya contemplado en la variante de Cuilapan de 1835. En este punto termina el libreto, dice el autor (p.3); sin embargo, añade cuatro páginas más adelante: "Hay un diálogo más entre Cortés y Moctezuma, una 'Segunda Guerra' y la Noche Triste. Finaliza la danza de San Martín con un baile de los 'Campos' y las Malinches." De este último agregado se infiere que la Conquista tilcajeteña termina con una victoria indígena, la Noche Triste, ubicándose así en el grupo de las variantes proindigenistas. Suena curioso que se pase de "las paces" --el episodio del excarcelamiento del monarca-- a una nueva guerra, con victoria indígena. Es probable que se trate de un episodio añadido. Con respecto a este último episodio, cabe señalar que tiene su equivalente en la danza de Santa Ana del Valle, observada por Brisset en 1990.

La variante Harris⁸¹

Este caso, que se refiere a la danza de la Pluma que se baila en Teotitlán del Valle, fue etnografiado en época reciente, por Harris y Cohen. Me remitiré a la etnografía del primero porque brinda más datos respecto de la representación dancística propiamente dicha. Los argumentos desarrollados en esta variante no cambian mucho el panorama observado hasta ahora. Pero lo modifican desde una perspectiva que considero familiar: la de la apreciación de los códigos no-verbales. De acuerdo a lo reportado por Harris, abren la danza los españoles, con marchas y diálogos; Cortés insta a su tropa a cumplir su misión. Responden los mexicanos, primero con largas danzas --lo cual nos habla de un protagonismo estético en favor de los segundos sobre los primeros y, segundo, instando a sus vasallos a luchar contra el enemigo. Siguen los españoles marchando y los mexicanos danzando; hay un momento en que el conflicto se expresa en términos de ataque (de los españoles) / defensa (de los mexicanos): con sus espadas, los primeros golpean los escudos de los segundos. Sucesivas

⁷⁹ Cfr. Méndez, s.f.

⁸⁰ Fondo Nacional para la Danza.

⁸¹ Cfr. Harris 1997: 106-134

coreografías nos indican que los españoles seguirán desempeñando el papel de agresores. Observa Harris una yuxtaposición entre la retórica de los españoles y la dignidad de los mexicanos. Siguen las danzas de los mexicanos hasta llegar al episodio del "descanso-ensueño de Moctezuma"; los demás mexicanos forman un círculo defensivo alrededor del monarca. A partir de este momento suceden de manera progresiva las amenazas de los españoles. Cortés y Alvarado piden la sumisión de Moctezuma. Los intentos persecutorios de los españoles son frustrados, por medio de acciones coreográficas, por los mexicanos, quienes parecen mofarse constantemente de los primeros. Durante la embajada de Alvarado sucede algo elocuente: en lugar de ser sujeto de traición, la Sehuapila funge como objeto de apaciguamiento, esto es por lo menos lo que creen los mexicanos; sin embargo, la donación no surte el efecto esperado. Los españoles marchan a Tenochtitlan y se desata la primera guerra, que se ejecuta por medio de la danza. Los españoles "entran en Tenochtitlan". Inicia una segunda guerra donde Cortés sufre su primera derrota (la Noche Triste). Luego los españoles celebran su victoria danzando varias veces. Comienza una tercera guerra. Derrotados, los mexicanos se arrodillan frente a sus contrincantes; se quitan los penachos; Moctezuma es capturado. La conquista parecería terminar con esta rendición. Pero no es así. El domingo, último día de la danza, este episodio es seguido por otro más decisivo: los mexicanos se ponen nuevamente los penachos sobre sus cabezas y Moctezuma regresa a su trono. Españoles y mexicanos se forman en dos filas paralelas. Malinche y Marina bailan algunas danzas alegres en medio de ambas formaciones, simbolizando la reconciliación final. Al final de estos bailes, Marina regresa con los mexicanos. El último acto es un divertido combate entre los Negritos, quienes pelean a "golpes de paliacate" y a sillazos. Vencerá el Negrito mexicano en una guerra que, a mi parecer, ya no es más guerra sino entretenimiento. La conquista termina, según algunos, con la captura de Moctezuma; según otros, con la reconciliación entre los dos bandos y, según el autor, con un claro triunfo estético de los mexicanos⁸². Desde mi punto de vista, creo más correcto hablar de una victoria militar de los españoles y de una victoria estética, moral y afectiva de los mexicanos.

La variante Brisset⁸³

A partir de la "situación final", de la presencia de ciertos personajes y de algunos otros elementos de menor importancia podemos suponer que la variante de Santa Ana del Valle observada por Brisset es semejante a las variantes de San Martín Tilcajete y de Teotitlán del Valle, comunidad esta última ubicada a pocos kilómetros de distancia. Por carecer de datos relativos a su estructura narrativa, no podemos emprender ningún análisis comparativo de esta variante.

⁸² "Indians gain both a clear aesthetic victory and more discreet military victory." (Harris, op. cit.: 131).

⁸³ Cfr. Brisset, 1996: 69-90.

La variante Velasco⁸⁴

El caso que menciona este autor se refiere a la Danza de la Pluma que se realizaba en Zaachila en los años veinte. Aquí Moctezuma es capturado y después, matado. Comenta el autor que el monarca azteca "*se dirigía a sus vasallos para invitarlos a luchar contra los conquistadores, hasta el último momento [...].*" Luego añade, "*el drama estaba compuesto con fines de despertar el patriotismo*". Lamentablemente, tampoco en este caso disponemos de elementos suficientes como para emprender un análisis detenido. Sólo señalamos que algunos elementos --la "situación final", por ejemplo-- sugieren una semejanza con las variantes de Cuilapan. Por otra parte, el hecho que Velasco mencione una "resistencia patriótica" de los mexicanos nos lleva a suponer una relación con la variante de Teotitlán (o Santa Ana) del Valle e incluso con las variantes de la Costa Chica.

La variante Anguiano y Munch⁸⁵

En Sayula de Alemán, sur de Veracruz, región que reclama ser tierra natal de la Malinche, se ejecuta la danza de la Malinche. A través de su etnografía se aprecia una gran semejanza entre este caso y el corpus de variantes de Cuilapan --en particular, la variante Gracida y la variante Gillmor--, razón por la que no me detendré a analizarla.

La oposición primaria: el conflicto entre Cortés y Moctezuma

La debilidad-pasividad de Moctezuma: de la angustia a la negociación y de la negociación a la acción tardía

Hemos visto, en las variantes de Cuilapan (Gracida, Loubat, Gillmor), que la supremacía / debilidad de los contendientes, más que escenificarse por la vía de los enfrentamientos militares, se expresa por la actividad / pasividad, firmeza / angustia, determinación / perplejidad de los jefes. En este sentido, el mitema del "descanso de Moctezuma" es la expresión más elocuente de la inacción del monarca ante los rumores de la llegada del enemigo. En lugar de guerrear en contra de Cortés, Moctezuma duerme para encontrar sosiego, lo cual es causa de desconcierto para sus vasallos. Así, los episodios anteriores al descanso, y también los siguientes, contribuyen a reforzar el tema de la pasividad del monarca azteca. Por una parte, las profecías y los avisos plantean una respuesta que nunca se dará; por otra, la repentina llegada de Cortés al palacio debe ser leída como una consecuencia inevitable de lo anterior. Moctezuma duerme, Cortés actúa. El monarca se despierta, se enoja, pero ya es demasiado tarde:

⁸⁴ Cfr. Velasco, 1929

⁸⁵ Cfr. Anguiano, Marina y Guido Munch, s.f.

tiene al enemigo en su casa. Opta entonces por negociar⁸⁶, pero fracasa. Por su parte, Cortés hace todo lo posible para convencer a su contrincante de la bondad de la verdadera religión; sin embargo, Moctezuma es recalcitrante: reconoce ciertas razones pero rehúsa convertirse: por ello desde una perspectiva católica, merece la derrota y el castigo. Esto es lo que nos dicen --básicamente-- las variantes de Cuilapan, respecto a este tema⁸⁷.

En la variante Harris --y presumiblemente en las variantes Méndez-FONADAN y Brisset-- la pasividad y la obstinación de Moctezuma son minimizadas. Allí, Moctezuma recobra en breve la determinación que lo llevará a enfrentar en pie de igualdad a sus enemigos. Las embajadas de Cortés no cumplen con el propósito de convencer por medio de argumentaciones, sino que intiman al sometimiento. Con ello, se introduce un cambio sustantivo en la temáticas mencionadas, que luego analizaremos con mayor detenimiento.

⁸⁶ En la variante Gillmor, Moctezuma ofrece a Cortés pagarle los gastos para que regrese a España.

⁸⁷ Un señalamiento respecto del bando mexicano: su actitud es de desconcierto y reproche en lo relacionado al descanso de Moctezuma, pero también, de lealtad y obediencia.

		CUILAPAN GRACIDA SIGLO XVIII	CUILAPAN GILLMOR 1942	CUILAPAN LOUBAT 1900	TEOTITLAN HARRIS 1997
PASIVIDAD de MOCTEZUMA N E O G B O S C T I I A N C A I C O I N O N			PRELUDIO: JUBILOSO DE LOS MEXICANOS	PRELUDIO: JUBILOSO DE LOS MEXICANOS	
			(sigue el júbilo...)	ANGUSTIA DE MOCTEZUMA	
		<ul style="list-style-type: none"> • Profecías DE MALINCHE • DESCANSO DE MOCTEZUMA 	<ul style="list-style-type: none"> • 1er. ENSUEÑO DE MOCTEZUMA • AVISO A MOCTEZUMA • SACRIFICIOS EN EL TEMPLO 	<ul style="list-style-type: none"> • 1er. ENSUEÑO DE MOCTEZUMA • ENTRADA ESP. a TENOCHTITLAN • DESCONCIERTO MEXICANO • PROFECIA MALINCHE • DESCANSO DE MOCTEZUMA • REPROCHE A MOCTEZUMA 	<ul style="list-style-type: none"> • DESCANSO DE MOCTEZUMA • PRESAGIO DE MOCTEZUMA
		• REPROCHE A MOCTEZUMA	<ul style="list-style-type: none"> • DESCANSO DE MOCTEZUMA • REPROCHE A MOCTEZUMA 	• REPROCHE A MOCTEZUMA	• REPROCHE DE LOS MEXICANOS
		ENTRADA ESP. A TENOCHTITLAN	<ul style="list-style-type: none"> • ENTRADA ESP. a TENOCHTITLAN • 2o. ENSUEÑO DE MOCTEZUMA • PROFECIA MALINCHE 	<ul style="list-style-type: none"> • ENTRADA ESP. a TENOCHTITLAN • 2o. ENSUEÑO DE MOCTEZUMA • PROFECIA MALINCHE • SACRIFICIOS EN EL TEMPLO 	<ul style="list-style-type: none"> • RETOS AMENAZAS • ALIANZAS INTERNAS
		1ra. EMBAJADA ESPAÑOLA (intimatoria)	1ra. EMBAJADA ESPAÑOLA (intimatoria)	1ra. EMBAJADA ESPAÑOLA (intimatoria)	
		EMBAJADA MEXICANA (con dones)	EMBAJADA MEXICANA (con dones devueltos)	EMBAJADA MEXICANA (con dones)	
		2da. EMBAJADA ESPAÑOLA (para convencer)	2da. EMBAJADA ESPAÑOLA (para convencer)	2da. EMBAJADA ESPAÑOLA (para convencer)	
		GUERRAS	GUERRAS	GUERRAS	GUERRAS

El plan de Cortés: conquistar para convertir

En contraste con la pasividad del monarca azteca está la determinación con que se caracteriza a sus contrincantes. Lo que le falta a Moctezuma le sobra a Cortés:

determinación y estrategia. La consigna de este último es “convertir por la razón o por la fuerza” y esto es lo que realizan los españoles --con mayor o menor énfasis-- en todas las variantes. Hasta donde sabemos (por lo menos en tres de cuatro casos⁸⁸) el plan se lleva a cabo sin titubeos y tropiezos, de acuerdo al siguiente esquema básico:

- Los españoles declaran sus intenciones (en España o en Veracruz).
- Desembarcan, o bien, “entran” directamente en la ciudad.
- Aprovechan el “descanso de Moctezuma” para “registrar” (explorar) la ciudad y el palacio del soberano.
- Envían una primera embajada a los mexicanos (con Alvarado de embajador) para forzar la conversión. Esta embajada comienza en tono amable y termina con graves amenazas.
- Envían una segunda embajada (con Cortés de embajador) esta vez para convencer --con argumentos-- a Moctezuma de la bondad de la conversión. Esta embajada comienza en tono amable, se convierte en intimación y desemboca en la guerra final.

Entre la primera y la segunda embajada de los españoles puede haber retos e incluso guerras, dependiendo de la variante.

⁸⁸ Variantes Gracida, Loubat, Gillmor.

CUILAPAN GRACIDA	CUILAPAN LOUBAT	CUILAPAN GILLMOR	TEOTITLAN HARRIS
PLANEACION CONQUISTA (en España)			PLANEACION CONQUISTA (en España)
DESEMBARCO ESPAÑOL		DESEMBARCO ESPAÑOL	LLEGADA DE LOS ESPAÑOLES
<ul style="list-style-type: none"> • MARINA SE OFRECE COMO INTERPRETE • ALIANZA ESPAÑOLES - TLAXCALTECAS 			<ul style="list-style-type: none"> • ARENGAS • ALIANZA INTERNA • DESAFIOS
ENTRADA ESPAÑOLA a TENOCHTITLAN	ENTRADA ESPAÑOLA a TENOCHTITLAN	ENTRADA ESPAÑOLA a TENOCHTITLAN	
EMBAJADA DE ALVARADO (y Marina)	EMBAJADA DE ALVARADO	EMBAJADA (conflictiva) DE ALVARADO	EMBAJADA DE ALVARADO
	1ra. GUERRA	1ra. GUERRA	
EMBAJADA CORTES (¡que se convierta Moctezuma!)	EMBAJADA CORTES (¡que se convierta Moctezuma!)	EMBAJADA CORTES (¡que se convierta Moctezuma!)	ENTRADA ESPAÑOLA a TENOCHTITLAN
GUERRA	2da. GUERRA	2da. GUERRA	
			DERROTA ESPAÑOLA
			DERROTA MEXICANA

Victorias, derrotas y actos de reconciliación

Con las variantes analizadas hasta ahora tenemos un cuadro bastante enriquecido. Las variantes Gracida y Loubat pueden considerarse los prototipos de las variantes prohispanistas y proindigenistas que nacieron y se desarrollaron en el prolífico Valle de Oaxaca. Entre una y otra variante se encuentra una intermedia, la variante Cuilapan de 1835, de la que lamentablemente sólo conocemos el final. Este final en las relaciones nos habla de una distensión: la clara victoria de Cortés sobre Moctezuma, expresada a través del episodio "captura y prisión del jefe derrotado" se transforma en un acto de reconciliación entre los bandos, a partir de esta victoria. Con la variante Loubat se mantiene el esquema "reconciliación después de la victoria militar"; los que cambian son los términos que conforman el esquema, ya que el que gana militarmente no es Cortés sino Moctezuma. Este cuadro de "situaciones finales" de la narración se completa con aquellas versiones que muestran una

victoria de Moctezuma sin reconciliación de bandos. Todas las variantes que terminan con el episodio de la Noche Triste cumplen esta función. Véase, al respecto, la variante Méndez-FONADAN o la variante Brisset. Todas las variantes se pueden agrupar en este cuadro de situaciones finales:

GRACIDA, CUILAPAN, SIGLO XVIII	CUADERNO CUILAPAN 1835	LOUBAT CUILAPAN, 1900	MENDEZ-FONADAN S.M.TILCAJETE, 197...
CAPTURA PRISION MOCTEZUMA	CAPTURA PRISION LIBERTAD MOCTEZUMA	CAPTURA PRISION LIBERTAD CORTES	NOCHE TRISTE
• VICTORIA DE CORTES	• VICTORIA DE CORTES	• VICTORIA DE MOCTEZUMA	• VICTORIA DE MOCTEZUMA
	• RECONCILIACION	• RECONCILIACION	
GILLMOR, CUILAPAN, 1942	HARRIS TEOTITLAN, 1997		BRISSET, STA. ANA VALLE, 1990

Velasco (op.cit.) habla de una danza de la pluma en Zaachila, que termina con la captura y muerte de Moctezuma.

Humillación y conversión de Moctezuma: la variante FONADAN (II)

Es interesante comentar el final de una danza de Tocotines, etnografiada por el equipo del FONADAN en Atempan, Puebla⁸⁹. La danza termina con la victoria de Cortés y la humillación de Moctezuma. Después de despojarlo de sus atributos, el jefe español obliga al soberano azteca a tocar el suelo con la frente, en un acto de total sumisión. Luego se representa, por medio de un baile llamado "la Cruz", el bautizo masivo de los amerindios, complementado por tres parlamentos concernientes a la "falsedad de los dioses indígenas" y la "verdadera religión". Se trata, hasta donde conozco, de la única variante que escenifica el mitema de la humillación de Moctezuma.

El apogeo de la conciliación: la variante McAfee⁹⁰ (primera parte)

Entre todas las versiones conocidas, hay una que nos deja desconcertados. Nos referimos a una variante conocida por los especialistas, procedente de Xicotepec de Juárez, Sierra Norte de Puebla. Se trata de un texto en náhuatl, hallado por la etnóloga Christensen y traducido al inglés por el nahuatlato McAfee. Según parece, el texto fue escrito en 1840 (Mendoza, 1942: 125) y la última vez que se

⁸⁹ Lamentablemente, los datos relativos a la representación dancística propiamente dicha son insuficientes como para detenerse en el análisis.

⁹⁰ Cfr. McAfee, 1952

representó en náhuatl fue en 1894. En 1952, la danza seguía representándose en castellano. La primera parte de su contenido es el siguiente:

Cortés alaba las virtudes del cristianismo e invita a Moctezuma a convertirse. Dirige al monarca azteca palabras de paz y amor. Moctezuma también lo acoge con palabras de paz y lo invita a pasar (¿al palacio?). Los cuatro reyes mexicanos alaban a Moctezuma, la paz de su reino, su poder y su valor; después, también invitan a Cortés a pasar. Moctezuma reitera lo dicho por sus reyes. Le desea paz a Cortés, ya que está bien intencionado; después, quiere saber qué es lo que Carlos V quiere de él. Cortés responde que no es ni oro ni plata; tampoco sus dominios; sólo quiere que deje la idolatría y que abraza la verdadera religión. Moctezuma acepta "con todo su corazón" el agua sagrada del bautizo. Los cuatro reyes alaban la fe cristiana. Música solemne. Moctezuma es convertido.

De esta primera acotación es importante señalar:

- a) Con la otra variante del Golfo esta versión comparte el mitema de la conversión de Moctezuma.
- b) Cortés es presentado como una especie de misionero que, a base de palabras y buenos modos, convence fácilmente al monarca para que acepte el sacramento de la fe. Este es el único caso en que el jefe español desempeña el papel de evangelizador; en este sentido, esta variante se opone a todas las demás.
- c) El completo e inmediato entendimiento entre los dos jefes. Ningún otro caso llega a presentarnos una relación tan pacífica y tan armónica entre Moctezuma y Cortés. El tema de la guerra entre Moctezuma y Cortés se invierte dramáticamente, con claros fines edificantes. Sobre este aspecto regresaré más adelante.

La transformación costachiqueña (I)

En comparación con el variado conjunto oaxaqueño y las originales versiones del Golfo, el compacto corpus de variantes de la Costa Chica se presta a unas primeras consideraciones.

- a) Los mitemas del "descanso-ensueño de Moctezuma", del presagio y de las profecías, pierden importancia en las variantes costachiqueñas; no obstante, la función semántica desempeñada por estos elementos en las variantes de Cuilapan --angustia, perplejidad, inacción-- se reubica dentro de las embajadas de los mexicanos.
- b) Un episodio marginal, como el "desembarco de los españoles", se magnifica y subdivide --en las variantes costachiqueñas-- en episodios de carácter militar, cuya función narrativa es diversificar la temática del conflicto

armado para soportar, desde un principio, el tema de la valentía mexicana. Los episodios de la "vigilancia de los puertos" y de los "enfrentamientos preliminares entre los dos bandos" reubican determinadas cualidades --la determinación, la iniciativa-- en el bando contrario: lo que en las variantes coloniales (de Cuilapan) es atributo de los españoles aquí se convierte es prerrogativa de los mexicanos. En esta perspectiva, el desembarco de los españoles sólo es posible por una razón extra-militar, esto es, una "singular" decisión del monarca azteca.

- c) El carácter voluble del monarca alcanza aquí uno de sus mayores clímax expresivos. Cada vez que regresa una embajada con los mensajes conciliatorios de los españoles, Moctezuma la recibe jubiloso y celebra la noticia con música y danza. Pero inmediatamente después recae en el tormento de la duda. No se puede negar, dentro de cierta perspectiva, que la duda es una manera de "dormir", esto es, una transformación de la inacción mostrada durante el "descanso".
- d) En las variantes de Cuilapan, las embajadas de los españoles corresponden a una fase de alegatos y razones religiosas que no encontramos en las variantes costachiqueñas. Este tipo de embajadas se convierte en pretexto narrativo para abandonar la fase de negociación y declararse mutuamente la guerra. El caso de Tlacoachistlahuaca nos muestra de manera contundente el contraste entre ambas fases. En cambio, las variantes oaxaqueñas dejan ver un cambio de contenido entre las embajadas españolas y las mexicanas, pero no de forma (no hay un cambio de actitud de los embajadores).
- e) Combates y traiciones. La variedad de tonos, formas y contenidos bélicos con que se caracterizan --con fuertes tintes proindigenistas-- las variantes costachiqueñas, y --por otra parte-- la aparente ausencia de todo esto en las otras variantes, ha sido ya suficientemente evidenciada. Sólo precisaré que la transformación se plantea en términos de presencia (muy) fuerte / presencia débil. Con respecto a la variante McAfee, la transformación del conflicto Moctezuma / Cortés es, en cambio, absolutamente radical ya que, de la máxima expresión del conflicto, pasamos a la máxima expresión de la armonía.
- f) Al conjunto de transformaciones que sufre el mitema de la captura / libertad del jefe derrotado en las variantes oaxaqueñas, vamos a añadir un caso más: el de la captura-rescate de Moctezuma. Este mitema siempre está asociado a un "virulento combate". Dentro de la variante tlacoacheña los casos de captura-rescate se intensifican y multiplican: "captura y rescate de Cortés", "captura y rescate de la Malinche" (por vía de los dos Negritos), "captura y rescate de Ovando y Gonzalo", y "captura y rescate de Cuauhtémoc y Mandil" (sin embargo, lo que se rescata en este último caso son cadáveres).

La "epopeya de Cuauhtémoc" en la Costa Chica, Jalisco y la Sierra Norte de Puebla

El Cuauhtémoc "glorificado": la variante Bonfiglioli

El gran ausente de todas las versiones oaxaqueñas es Cuauhtémoc. Sorprende, en particular, que las variantes Harris, Brisset y Méndez-FONADAN, que introducen en la narración el mitema bélico de la Noche Triste, no hayan incluido a este personaje entre los protagonistas de la representación. Su presencia habría armonizado seguramente con este resultado.

En las variantes costachiqueñas (todas muy semejantes entre sí) las cosas se dan de manera distinta. El mítico rey azteca no podía faltar en las variantes de una región que lo reclama como nativo. Sus gestas son el eje conductor de la resistencia y del heroísmo militar de los antiguos mexicanos, temática que confiere a esta variante un giro de 180 grados con respecto a las de Cuilapan. Las cualidades que las caracterizan nos permiten, además, comprender mejor a Moctezuma, personaje que en muchos casos es señalado como el mayor responsable de la derrota mexicana. De hecho, en las versiones que los reúnen dentro del mismo escenario, estos dos personajes sólo se entienden uno en función del otro. Lo que le falta a Moctezuma le sobra a Cuauhtémoc, y viceversa. Es durante el cautiverio del primero --que corresponde a la primera fase del reinado de Cuauhtémoc-- cuando los mexicanos experimentan los mayores éxitos militares. Su gloria comienza a florecer sobre la desdicha de quien opacó el honor de los ancestros. El magnicidio que le toca consumir es un acto de justicia. Cuauhtémoc no titubea en ultimar a Moctezuma: la muerte de un rey traidor bien vale la dignidad del reino. En contraste con esa ejecución, la muerte de Cuauhtémoc es concebida como un autosacrificio: primero se entrega a la tortura por no confesar dónde está el tesoro; luego le toca la horca por hablar demasiado (insultar y amenazar a Cortés). Es en la manera de morir que se consagran los héroes y se hunden los infames. En este aspecto de la dramatización, la oposición entre ambos personajes es notable.

Su glorificación alcanza el apogeo después de muerto, tal como suele suceder con los santos. No olvidemos el último adiós de la Reina frente a la tumba de su esposo:

[...] así murió el hombre que formados en un corazón de rocas por el bienestar de su pueblo, creyó que su sacrificio sería una lección para el mismo, pero una lección, que les enseñara a ser fuertes un ejemplo de que nuestras vidas debemos ofrendarlas si es preciso por la patria que nos vió nacer.

El Cuauhtémoc convertido (la variante Jáuregui)

Hay que ir hasta el occidente mexicano para encontrar una versión semejante: la variante Talavera⁹¹ nos muestra --por medio de un coloquio recopilado en los años setenta-- cómo en Mezcala, Jalisco, le toca al rey azteca experimentar el mismo destino. En cambio, en otras variantes de esta misma región al héroe patrio le toca otro tipo de suerte.

Etnografiada en 1993 en el poblado de Santa Ana Tepetitlán⁹², Jalisco, esta variante es la más representativa de un grupo relativamente homogéneo de escenificaciones dancísticas de la conquista⁹³. Recuerdo, además, que es uno de los pocos casos que cuenta con la etnografía de los principales códigos dancísticos.

A pesar del tratamiento favorable que se le da al héroe patrio, ésta no es una versión proindigenista de la conquista sino una versión que muestra la reconciliación entre ambas partes a partir de la victoria española. De acuerdo a los planteamientos del autor, las paces entre los bandos contendientes son sancionadas por medio de un intercambio de mujeres: la Malinche a cambio de la Virgen. Me parece, en lo personal, que un intercambio asimétrico --una mujer santa a cambio de una mujer que no lo es-- no es lo más adecuado para refrendar un acuerdo de paz; no obstante, hay que recordar, en favor de la tesis del autor, que la paz alcanzada en esta versión tampoco es una paz entre iguales sino una paz también asimétrica entre un bando que sale victorioso (el español) y otro que sale perdedor (el mexicano). Así, los que más pierden en términos territoriales son los que más reciben en términos espirituales.

Pero no es esto lo que más me interesa analizar en este momento, sino hacer hincapié sobre otros núcleos temáticos: la transformación del personaje Moctezuma en personaje Cuauhtémoc, la captura-liberación-conversión del mismo. Según esta variante, los acontecimientos se desenvuelven de la siguiente manera. Al descubrir la traición de Marina --seducida y convertida por Cortés-- Moctezuma cae en profunda depresión y desconcierto amoroso: ya no puede pelear. El desconcierto amoroso parece ser una transformación del mitema del "descanso", ya que ambos desembocan en la inacción militar ante el enemigo. No obstante, la inacción y el desconcierto duran poco, esto es, el

⁹¹ Cfr. Talavera, 1976

⁹² Ver Jáuregui, 1996

⁹³ Ver, además de las dos variantes mencionadas, los textos recogidos por Cornejo (1943) y Flores (1976), relativos a los casos de Juchitlán y Mascota respectivamente.

tiempo de una declamación melancólica y lastimera del tesorero real. A lo largo de tal declamación, Monarca-Moctezuma camina agachado *"con las piernas muy flexionadas y moviendo sus brazos extendidos, imitando el aleteo de un águila, ave a la que hace referencia repetidas veces en su discurso"*. Sus vasallos lo exhortan a recobrar valor y Monarca renace, así, transformado en Cuauhtémoc. Recomienza la guerra, expresada más por el código verbal que por el enfrentamiento armado teatralizado. Cuauhtémoc encabeza la heroica resistencia. Es capturado por Cortés, quien le exige confesar dónde está el tesoro. Cuauhtémoc rehúsa contestar y como héroe se apresta a morir: *"Mira Cortez; Cuando ballas para España a contar esta Conquista y que ya te den tús grados, le dirás a Carlos V que el monarca aquí Murió; Con la Sonrisa en los lavios"*. Cortés decide ejecutarlo. Pero sus compañeros libran un último combate en el intento de rescatarlo. Después de un breve enfrentamiento, los mexicanos se rinden para aceptar *"con alegría"* el bautismo y el *"Rosario de María"*. *"Durante su 'bautismo' --aclara Jáuregui-- el monarca no se arrodilla, sino que, erguido, se despoja de la corona y la coloca en el piso, junto a la de sus compañeros. [...] Al concluir, Monarca-Cuauhtémoc proclama en tono francamente conciliador:*

*Mexicanos [...]ya no se ve la ensangrentada mano
del Sacerdote azteca tan tirano,
que ofrecía sus crueles y humanos sacrificios,
[...]un umilde Hernán Cortez,
que nos dio más fé y más gloria,
en el antiguo y nuevo mundo, en el año siglo 15,
hoy tengamos por alegría y cantemos que por victoria
trae una virgen seductora. Mexicanos, Viva México,
viva España, Viva la paz, viva la unión!.*

Es legítimo preguntarse, ante este último episodio, si la falta de sacrificio final del héroe debe interpretarse como debilitamiento de la *"epopeya"*, o bien si debe entenderse como un enriquecimiento moral de la misma. En la variante Jáuregui, Cuauhtémoc no le teme a la muerte, pero renuncia a ella en aras de un fin aún más *"noble"* (desde una perspectiva católica): el bautismo. Después de haber demostrado valentía y obstinación, el Cuauhtémoc de esta variante demuestra poseer, primero, cierta dosis de *"fatalismo"*, ya que llega a aceptar lo que el destino le proporciona; en segundo lugar, recapacita y asume plenamente su papel de converso tal como lo indican sus últimas dos declamaciones. De esta manera, la temática religiosa es reincorporada triunfalmente a los episodios finales. Este Cuauhtémoc es el exacto opuesto del Moctezuma de las variantes de Cuilapan⁹⁴ y, en otro sentido, de otros Moctezumas mencionados anteriormente:

⁹⁴ Hay que hacer excepción para la variante Loubat, ya que allí Moctezuma se rehabilita parcialmente en el último episodio.

MOCTEZUMA de Cuilapan		CUAUHTEMOC de Jalisco
PASIVO	militar	VALIENTE
NEGOCIADOR	político	FIRME
OBSTINADO	religioso	FATALISTA

Hemos visto que en la variante tlacoacheña la temática de la conversión es progresivamente abandonada en favor del enfrentamiento militar entre los contendientes y, en particular, el heroísmo de los mexicanos. Al Cuauhtémoc y al Moctezuma de esa variante --la tlacoacheña-- les faltan virtudes religiosas y esto es lo que muestra tener el Cuauhtémoc de Jalisco.

El Cuauhtémoc demonizado: la variante McAfee (segunda y tercera parte)

Regresemos a esta importantísima variante que provisoriamente dejamos en el episodio del bautizo de Moctezuma.

Segunda parte: la guerra de Cuauhtémoc.

Entra Cuauhtémoc en el escenario. Inmediatamente insta a los mexicanos a combatir a los españoles; reprocha a Moctezuma haber perdido el valor y tener miedo; los españoles --dice-- han venido a engañarlos y él los devolverá a sus tierras. Moctezuma responde con palabras de paz, tratando de calmar a Cuauhtémoc. Cuauhtémoc golpea a Cortés e insta a sus soldados a la guerra. Cortés contesta que lo perdona. Cuauhtémoc llama nuevamente a sus soldados a la guerra. Cortés invoca el nombre de Santiago e insta a los españoles a combatir. El coro repite, refiriéndose a Cuauhtémoc y sus secuaces: "dejémoslos morir, dejémoslos perecer". Estalla la guerra. El coro invoca a los ángeles y a la Virgen para que intervengan en la batalla, para derrotar a Cuauhtémoc "*Santos, serafines, habitantes del paraíso dádle fuerza [a Cortés]*". Cuauhtémoc muere.

Tercera parte: epílogo.

Cortés se dirige a Moctezuma y le dice que el poder de su Dios es muy grande. Moctezuma está apenado por Cuauhtémoc quien, por su misma ceguera, se fue al infierno. Moctezuma se alegra por la victoria de la santa fe. Todo el mundo corea: "*el que nos reunió aquí, nos reúna también en el paraíso. Larga vida a don Fernando (Cortés)*".

La epopeya de Cuauhtémoc sufre en esta variante un revés importante, aunque no definitivo. Su violenta oposición a Cortés, el evangelizador y a Moctezuma el convertido, lo hace pasar como el malo de la película. Cuando Cortés recibe el espadazo en la cara, lo perdona cristianamente. Por su parte, Moctezuma lo amonesta, pero Cuauhtémoc insiste obstinadamente en su plan. En su contra no tendrá sólo a Cortés sino también a las divinidades cristianas. Su muerte es obra de una alianza entre lo humano y lo divino. Dadas las constantes

referencias a la religión, dada su antigüedad y considerando la región en la que se representa, es casi seguro que detrás de este texto está la pluma de algún fraile franciscano.

La transformación costachiqueña (II)

Con base en lo dicho podemos adelantar las siguientes conclusiones.

A partir del análisis de las versiones mencionadas, se puede afirmar que la presencia de Cuauhtémoc dentro del drama de la Conquista introduce un elemento antihispanista dentro de la representación. La lectura que se haga de este elemento dependerá del contexto histórico en el que se encuentre. Su connotación será positiva si la miramos desde una perspectiva independentista, y será negativa si la miramos desde una perspectiva colonial.

VARIANTE JAUREGUI	VARIANTE BONFIGLIOLI	VARIANTE MCAFEE
ANTIHIPANISMO QUE SE CONVIERTE EN RECONCILIACION	ANTIHIPANISMO A ULTRANZA (valorado positivamente)	ANTIHIPANISMO A ULTRANZA (valorado negativamente)

En tanto héroe cultural, Cuauhtémoc rescata aquellos valores de un pasado ideal que no tengan que ver con la religión. En el ámbito militar, político y moral se lo asocia con la valentía y la audacia, la firmeza, el estoicismo, el heroísmo, la dignidad, la autoctonía y, desde luego, el patriotismo. Cuauhtémoc no destaca por sus calidades políticas ya que no sabe negociar (aunque, en la variante Jáuregui sabe, por lo menos, "recapacitar"). Tampoco se destaca como creyente, ya que en el único caso en el que se convierte a la "verdadera religión", lo hace casi con resignación y fatalismo; además, no se convierte antes que cualquier otro, como para dar el ejemplo, sino por último y sin arrodillarse. En este ámbito es elocuente la impiedad que lo caracteriza en la versión de Xicotepec. En cambio en la Costa Chica el tema de la conversión simplemente no le atañe.

VARIANTE JAUREGUI	VARIANTE BONFIGLIOLI	VARIANTE MCAFEE
CONVERSION RELIGIOSA	INDIFERENCIA A LA DISPUTA RELIGIOSA	IMPIEDAD RELIGIOSA

Donde más sobresale es en el plano moral y en el militar. Es valiente y audaz; es ímpetu en estado puro. No obstante, en ninguno de los casos analizados es representado como victorioso, como sucede con Moctezuma. En la Costa Chica es capturado, torturado y ahorcado; en Jalisco también es capturado; en

Xicotepec muere en un combate imposible de ganar, ya que tiene en contra a las divinidades cristianas.

VARIANTE JAUREGUI	VARIANTE BONFIGLIOLI	VARIANTE MCAFEE
VALENTIA (+) código teatral mímico (++) código teatral verbal (++)	VALENTIA (++) código teatral mímico (++) código teatral verbal (++)	VALENTIA ¿? código teatral verbal (++)
ESTOICISMO (+-) código teatral mímico (-) código teatral verbal (+)	ESTOICISMO (++) código teatral mímico (++) código teatral verbal (+)	ESTOICISMO (-)
FINAL CONCILIADOR:	FINAL DRAMATICO: MUERE AHORCADO	FINAL DRAMATICO: MUERE EN COMBATE
SIGUE VIVO PARA ALABAR A LA RELIGION Y A LOS ESPAÑOLES	DESPUES DE MUERTO ES GLORIFICADO (por la Reina Xóchitl)	DESPUES DE MUERTO VA AL INFIERNO Y ES CENSURADO (por Cortés y Moctezuma)

(en este cuadro la referencia a los códigos indica su grado de incidencia expresiva)

Cuauhtémoc es, por lo tanto, un perdedor, aunque no lo es por falta de virtudes sino por una marca del destino. Cuando Cuauhtémoc entra al escenario (normalmente en la segunda mitad de la representación) lo hace para encabezar la resistencia, tal como sucedió en la realidad. En Xicotepec, le toca rehusar la alianza religiosa entre Cortés y Moctezuma; en Jalisco sustituye a un Moctezuma moralmente derrotado; en la Costa Chica releva a un Moctezuma entregado al enemigo. Cuauhtémoc es también un héroe imperfecto en tanto no demuestra ser un líder completo; pero sería pedirle cualidades que no le corresponde simbolizar. Su papel no es vencer ni ser líder político, sino oponerse al extranjero, entregar la vida y ser patriota.

Las mujeres mexicanas

Traidora, fiel, convertida, colaboradora, objeto donado, mujer de fáciles amores, sumisa, valiente y heroica, éste es el trato que se le da a la mujer mexicana, papel desempeñado, hasta donde se sabe, por dos personajes. De los dos personajes --generalmente interpretados por niñas-- uno desempeña el papel de la mujer que, al convertirse en Marina, pasará a formar parte del bando español; el otro se quedará en cambio con el bando indígena. Tal como se ha observado en la variante tlacoacheña, esta oposición --conductual y de estatus-- es prefigurada por medio de la indumentaria: uno de los dos personajes, generalmente la Malinche, porta un vestido corto y un sombrero tejano; el

otro, generalmente la Cehuapilli, un huipil y una enagua. Este modelo se repropone, con algunas modificaciones, en todas las variantes. Las que más se distancian de la norma son la variante Gracida y la variante tlacoacheña. En la primera, Marina se presenta desde un principio con el bando español desempeñando el papel de colaboradora; en la Costa Chica destaca, como ya vimos, el papel heroico de la Reina Xóchitl y el rescate moral de la Malinche. Sobre estos aspectos regresaré en breve.

Lo que más se destaca dentro de los patrones conductuales femeninos es el mitema de la traición, que se viste de connotaciones positivas cuando está asociada a la conversión y, negativas, cuando es una traición "a secas". La encontramos normalmente asociada al episodio de la embajada de Alvarado, que es el primer contacto que los españoles establecen con los mexicanos. En la variante Gracida la traición se da entre la esposa de Moctezuma, Malintzin, y la tabasqueña Marina, intérprete de Cortés y primera convertida. El objeto de la traición es la entrega de los secretos defensivos de la primera a la segunda. En la variante Loubat, Marina-Cihuapilli no sólo es presentada como traidora sino también como mujer liviana ya que usa el mismo tono amoroso tanto con Cortés como con Alvarado. Distinta es la imagen que se tiene de ella en la variante Gillmor: ahí ofrece secretos militares a cambio de conversión. Cuando se traslada al campo español el coro se refiere a ella de esta manera: "*Camina ligera / Sehuapila hermosa / Buscando a Dios / se hayara dichosa*". Respecto del cuaderno de Cuilapan de 1835-1963 sospechamos que sea igual a las variantes Loubat y Gillmor, pero no lo podemos comprobar. En San Martín Tilcajete, tenemos dos Malinches y una de ellas se presenta con Cortés para ser convertida en Marina. Al parecer no hay, en esta versión, entrega de secretos militares. Tampoco la hay en Teotitlán del Valle, versión en la que Marina es donada por los mexicanos a Cortés, para que este último se apacigüe. En las variantes de Jalisco la traición de la Malinche se presenta como consecuencia de un incidente amoroso; su infidelidad será la principal causa de la derrota moral de Moctezuma. Cabe señalar con respecto a la fidelidad que, en la mayoría de los casos, es encarnada con mayor o menor énfasis por una mujer distinta a la que traiciona. El mitema del "regreso" como acto de fidelidad, lo encontramos también en la variante Harris, duplicando otro regreso, el de su esposo Moctezuma.

En la Costa Chica las mujeres desempeñan un papel protagónico, comenzando por la indumentaria, que, como hemos visto, las convierte en una especie de reinas de la fiesta. Dentro de la narración, lo que caracteriza a la Malinche es su ir y venir de un bando a otro. Es un personaje que no encuentra sosiego ni ubicación, que está entre la traición y la fidelidad. Primero pasa al bando de los españoles; recibe el bautizo y se convierte en doña Marina; luego, regresa con su bando originario; después consuma su traición con Alvarado; es robada por los españoles y rescatada por los mexicanos, con quienes se quedará hasta el final, redimiendo sus "pecados" con un doble acto de heroísmo. En ninguna otra variante la encontramos desempeñando un papel tan activo y controvertido. Sólo la Reina Xóchitl llega a igualarla en protagonismo. Única en su género, no

encarna solamente la fidelidad; al igual que su esposo Cuauhtémoc, es valiente, transparente, heroica y patriota. Su protagonismo es progresivo y alcanza su clímax cuando le toca declamar el elogio final. Sorprende particularmente que en dos ocasiones la Reina, apoyada por la Malinche, pone en fuga a Cortés. El lector concordará en que esta representación de las relaciones hombre/mujer escapa a todos los patrones tradicionales. El propósito es doble: destacar el valor excepcional de las mujeres mexicanas y la cobardía de su contrincante. Recordemos la amenaza de la Reina Xóchitl a Cortés en el episodio de la fuga de este último: "[...] hoy te arrancaré el corazón con mi espada ... Miren que cobardía de éste hombre canalla [...]". ¿De dónde sale tanta furia y tanto valor? ¿Es únicamente fruto del ardor creativo del letrado que compuso esta pieza? ¿Se inspira en algún referente cultural de la región? No faltan, por ejemplo, quienes admiten o afirman que entre los afromestizos de la Costa Chica las mujeres gozan, en comparación con las de comunidades mestizas de la región, de mayor poder que los hombres, dentro del núcleo familiar⁹⁵. De ser así, existiría un fundamento cultural regional de esta valentía femenina. No todas las mujeres son valientes y menos aún heroicas y patriotas; sin embargo, "las más bravas sí pueden llegar a serlo".

⁹⁵ Dos precisiones: 1) al hablar de matrifocalidad me refiero al control del dinero, del poder y de los afectos por parte de la mujer; 2) las inferencias que acabo de presentar se sustentan, de manera aún muy precaria, en unas pláticas sostenidas con algunos informantes del poblado afromestizo de Morelos, Mpio. de Santa María Huazolotitlan, en la Costa Chica de Oaxaca.

GRACIDA, CUILAPAN SIGLO XVIII	LOUBAT CUILAPAN 1900	GILLMOR CUILAPAN 1942	MENDEZ- FONADAN S.M.TILCA- JETE 197...	HARRIS TEOTITLAN 1993-97	JAUREGUI SANTA ANA 1996	BONFIGLIOLI TLACOACHIS 1998
TRAICION DE MALINCHE MARINA COLABORA- DORA	TRAICION DE SEHUAPILA	TRAICION DE CIHUAPILLI	(no hay traición)	(no hay traición)	TRAICION DE MALINCHE	TRAICION DE MALINCHE
				MALINCHE DONADA	MALINCHE SEDUCIDA	MALINCHE DONADA
CONVERSION MARINA	(no hay conversión) LIVIANDAD DE SEHUAPILA	CONVERSION DE CIHUAPILLI EN MARINA	CONVERSION MALINCHE 1 EN MARINA	(no hay conversión)	CONVERSION DE MALINCHE EN MARINA	CONVERSION DE MALINCHE EN MARINA
					MALINCHE ES OBJETO DE ROBO	MALINCHE ES OBJETO DE ROBO Y RESCATE
	MALINCHE FIEL	MALINCHE FIEL	MALINCHE 2 FIEL	MALINCHE REGRESA (fiel)	REINA INDIA: FIEL (Reina Española: arrogante)	R. XOCHITL FIEL Y HEROICA MALINCHE REGRESA (fiel)

Cuadro de atributos del personaje femenino (falta la variante Cuilapan 1835 y la variante de Santa Ana de 1990 por falta de datos)

Negritos, Morenos y Caras Negras

La presencia de estos dos personajes es común a muchas danzas mexicanas, incluyendo el género de conquista. Muy a menudo se los asocia con la transgresión cómica o con otros aspectos anómalos de la conducta humana. En las variantes Harris, Brisset o García, los autores indican que su indumentaria y parafernalia están constituidas por máscaras zoomorfas, tal vez porque se los asocia con el nahualismo; vestidos con colores opuestos, a veces asociados con los de la bandera española. Llevan un látigo en la mano derecha, símbolo de su poder. Con sus payasadas provocan risas entre los espectadores pero, al mismo tiempo, mantienen el orden al interior del grupo. Piden dinero a los forasteros -para ayudar a costear los gastos- y durante los ensayos reúnen a los danzantes. Por esto les dicen campos, porque son ayudantes de campo (Harris, 1997: 113). Según Cohen, desempeñan dos funciones: la primera, *"Like other ritual clowns, the Caras Negras highlight proper social behavior by performing*

amorally and crossing standard social boundaries"; la segunda, "The Caras Negras transcend the sacred and profane space of the fiesta and mediate the dialectic relationship of local and non-local communities ". Harris (op. cit.: 121) menciona una danza de los negritos --después del regreso de Moctezuma, al final de la danza-- en la que los contendientes entablan un cómico combate armados de paliacates y sillas, que termina con la derrota del negrito español. El autor interpreta este episodio como un indicio más de la "derrota española". En las variantes de Jalisco, los negros-morenos desempeñan también un papel cómico, que Jáuregui interpreta como

[...] un papel ambiguo y marginal, coincidente con el que les asigna el imaginario mexicano. Están y no están en la danza, tal como existen en nuestro pasado genético y cultural, pero no lo reconocemos. Constituyen un grupo indefinido, por su atuendo y por la máscara, que procede con independencia de los bandos o se afilia a cualquiera de ellos, según la acción que se desarrolle. (1996: 65)

En la variante tlacoacheña desempeñan un papel distinto. A diferencia del caso anterior, estos Negritos no tienen nada de cómico; tienen una clara adscripción a uno u otro bando y pelean al igual que cualquier otro personaje por la conquista o la defensa del territorio mexicano. La gran cercanía con los negros reales ha sido un obstáculo para ironizar sobre su papel⁹⁶. Me parece que, en comparación con otras variantes, lo que se ha elegido como tema de representación en esta versión dancística es justamente la integración de los negros a la historia patria mexicana. La hazaña del Negrito Mexicano al rescatar a la Malinche es clara al respecto. Por otra parte, la danza habla de su origen foráneo, ya que la presencia de un Negro Español y un Negro Mexicano, que no son plenamente de un bando ni de otro, corresponde a una negación de la autoctonía.

⁹⁶ En el municipio de Cuajinicuilapa los actores de la danza de la conquista son afroestizos.

19. ENTRE HISTORIA, MITO y RITO (A MANERA DE CONCLUSION)

La mitificación de la historia

La necesidad meramente intelectual de crear un discurso coherente --más que verídico-- sobre los propios orígenes, elaborando un diálogo entre pasado y presente, explica la existencia de las representaciones folklóricas analizadas en este estudio. Estas creaciones populares interrogan al pasado del siguiente modo: ¿cómo llegó a triunfar la religión que hoy profesamos?; ¿por qué compartimos nuestra tierra con otras razas?; ¿cómo habrán sido nuestros antepasados? Por más variadas que sean, todas las respuestas parten de un presupuesto común. Se infiere, a partir de esta investigación, que para el pensamiento mítico iberoamericano no hay comienzo (ni re-comienzo) que no conlleve rupturas, conflictos y conquistas. Se trata de rupturas --en el plano imaginario-- que se inspiran en hechos reales; pero sus correlaciones son la parte menos importante de nuestro trabajo. Parafraseando a Turner (1981: 10-11), se puede afirmar que la Conquista de México no sólo funge como referente histórico que inspira en la mayoría de los casos el armazón discursivo de los procesos rituales, sino que se convierte en una suerte de metatópico que sirve para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición. Así, el interés de una variante aumenta conforme se multiplican las distorsiones históricas en ella contenidas. Cuanto más distorsionado aparece el conflicto entre Cortés, Moctezuma y Cuauhtémoc, más atraídos nos sentimos por la tarea de decodificar la coherencia del pensamiento salvaje que allí opera.

Los filtros culturales, las épocas y las coyunturas distorsionan siempre la representación de los acontecimientos históricos, más aún en sociedades de tradición oral, libres de las constricciones que impone la escritura. Las creaciones que acabamos de analizar son producto de dos tradiciones, una oral y la otra escrita. Los códigos no verbales son los más susceptibles de ser recreados, pero los parlamentos pueden correr la misma suerte. Los cuadernos a veces se pierden, a veces se deterioran con el uso; las partes perdidas se reconstruyen entonces con la memoria y, cuando ésta falla, la imaginación remienda. Por otra parte, de acuerdo a diferentes finalidades semánticas, se destacan ciertos aspectos en lugar de otros. De esta manera, la historia se va diversificando, como acabamos de ver en el capítulo anterior. Las variantes que terminan con el episodio de la Noche Triste ejemplifican cómo un particular recorte del hecho histórico se presta para promover un cambio de perspectiva. Hay casos que operan de manera inversa: el análisis de la variante Loubat muestra que el agregado de un episodio proindigenista sobre un armazón prohispanista sirve para cambiar la perspectiva final de la danza. Otro mecanismo utilizado es el de intensificar o debilitar las características de ciertos episodios, o bien, invertirlos, sustituirlos, ampliarlos o reducirlos, de acuerdo a diferentes finalidades semánticas. Así opera el pensamiento salvaje y así procede el pensamiento mítico: ajustando las verdades ajenas a las ideas propias. Las transformaciones presentadas en el capítulo anterior atestiguan la relativa arbitrariedad de las soluciones adoptadas por el subgénero que nos concierne.

En un análisis preliminar de ciertas expresiones del folklore actual --la danza de la Conquista de Perú, de Guatemala y de México (variantes Loubat y McAfee)-- y de ciertas crónicas coloniales, el historiador Wachtel (1967) ha buscado encontrar convergencias y divergencias en los contenidos. Ante un aparente exceso de estas últimas, el autor se pregunta si las deformaciones encontradas dependen de la libre fantasía o si, por el contrario, obedecen a una lógica desconocida. Al igual que a nosotros, le interesa saber

¿por qué tal reinterpretación y no otra? ¿qué sueño de compensación, qué ilusión de revancha expresa el indio cuando representa [...] Moctezuma perdonando [a] Cortés, o [...] Pizarro castigado por el Rey de España? ¿por qué esta necesidad de recordar la derrota cuatro siglos después? (1976: 64).

El autor sugiere un abordaje del problema por dos vías metodológicamente complementarias: "*[...] la crítica histórica debe verificar la autenticidad de las tradiciones folklóricas; el análisis estructural debe descubrir la coherencia interna del material estudiado*" (ibidem). Después de haber constatado que una estructura común ordena los temas de la Danza de la Conquista y las deformaciones de los hechos históricos, el autor postula la existencia de tres tipos de mensajes generales.

- A) El que es ejemplificado por la danza de la Conquista de Perú: una incomprensión total entre los bandos, que termina 1) con la superioridad española, 2) con la muerte de los jefes antagonistas y 3) con un mensaje de esperanza mesiánica: la profecía de un retorno del inca. Este caso es el que mejor atestigua el traumatismo de los primeros años de la Conquista.
- B) El que es ejemplificado por las danzas de la Conquista de Guatemala y de la Gran Conquista de México (variante McAfee): una victoria española con reconciliación final entre los contendientes. Este caso distorsiona parcialmente la memoria del pasado.
- C) El que es ejemplificado por la danza de la Conquista de México (variante Loubat): una victoria indígena con reconciliación final entre los contendientes. Este caso distorsiona, de manera fuerte, la visión de la conquista.

Al examinar la articulación de las determinaciones históricas con las estructuras folklóricas, el autor cumple sólo parcialmente con las expectativas que ha creado. Con respecto al caso de la Conquista del Perú, Wachtel dice que el mensaje final bien puede reflejar la presencia constante de movimientos mesiánicos andinos en la época colonial; pero, ¿qué decir con respecto a las reinterpretaciones guatemaltecas y mexicanas?

La respuesta que no proporciona Wachtel la encontramos parcialmente prefigurada en una brevísima nota de Parsons. En un comentario relativo a la

Danza de la Pluma de Santa Ana del Valle, esta autora sugiere que la distorsión del Cortés derrotado es algo reciente: "*Having Montezuma get the better of Cortés was an innovation of a nationalistic 'revolutionary' character*" (1936: 256). Es Val Julian (1985) quien nos brinda la aclaración más importante. Al relacionar lo que otros autores han dicho con respecto a la reescritura post-independentista de la historia con el subgénero dancístico que aquí nos concierne, proporciona la clave para entender el proceso.

[Contrariamente a lo que busca mostrar Wachtel] *Il apparaît que ces danses dérivent non tant des sources indigènes premières que des versions de l'histoire élaborées au siècle dernier.*

C'est avec l'Indépendance que s'affirme "la conception de la Conquête comme lutte entre peuples autochtones et envahisseurs espagnols" ⁹⁷. *Le passé préhispanique, utilisé à des fins nationalistes, est valorisé dans l'éducation publique*⁹⁸. (1985: 626)

[Es a partir de ese momento que] *L'éducation valorise [...] le passé préhispanique, tandis que monuments, ceremonies et hommages divers sont consacrés à la figure de Cuauhtémoc dans les dernières décades du XIXème siècle* ⁹⁹. *Cuauhtémoc, héros vaincu mais patriote, devient le symbole de la lutte contre la domination étrangère* ¹⁰⁰, *exactement comme dans notre danse.* (1991: 264)

La necesidad de reescribir la historia patria implicó una política de rescate de nuevos valores y nuevos héroes del pasado prehispánico. Así, se puede afirmar que en el ámbito que nos concierne las plumas que escribieron los textos cambiaron de mano, pasando de los religiosos a los laicos. Nuevas versiones fueron creadas; otras sufrieron ajustes.

A la luz de estos hechos podemos distinguir variantes correspondientes a dos momentos: el colonial y el posterior a la Independencia. Al primer momento pertenece, con toda seguridad, el grupo de variantes de Cuilapan (con excepción de la variante Loubat, que luego veremos) y las variantes del Golfo; al segundo, las variantes de la Costa Chica y las de Jalisco.

El eje conductor de las variantes correspondientes al primer momento es "conquistar para convertir". En ellas, todo lo que concierne a los españoles es orientado hacia esta "noble" causa. Consecuentemente, todos los episodios deberán ser leídos bajo esta perspectiva. En estas variantes Cortés no busca el oro; su conducta no es engañosa, pues al ser depositario de la verdad, el engaño no tiene cabida en su mente. La linealidad con que se desenvuelve su plan --sin

⁹⁷ Rico González, 1953: 244.

⁹⁸ Vázquez de Knauth, 1970.

⁹⁹ García Quintana, 1977: 50-51.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

tropiezos y sin derrotas-- está caracterizada por la determinación de quien sabe lo que quiere. Recordemos, además, que en la última embajada el jefe español intenta persuadir a su contrario con amabilidad y argumentos convincentes; pareciera que Cortés no quiere la guerra y, sin embargo, no le queda otra opción¹⁰¹. Lo llamativo de estas variantes es que los españoles son presentados sin defectos y con virtudes. Por su parte, la variante McAfee manifiesta, de manera explícita, lo que otras variantes dan a entender de modo implícito: la superioridad española es, en realidad, la superioridad del dios verdadero sobre los falsos dioses de los mexicanos. La debilidad de estos últimos --debilidad de quien es agredido sin comprender por qué-- puede igualmente interpretarse como una debilidad divina, en tanto sus dioses los dejan en la duda; de otra manera el resultado habría sido distinto. Por negarse a la conversión, Moctezuma termina siendo el gran responsable de la derrota. Suena lógico entonces que la representación termine con su captura y prisión. Se entiende que el propósito de estas versiones ha sido mostrar de manera edificante cómo han llegado los mexicanos a ser católicos.

El eje conductor de las variantes correspondientes al segundo momento --la etapa independiente-- es "conquistar *versus* resistir", razón por la cual se minimiza el conflicto teológico y se magnifica el enfrentamiento militar. Sobre un esquema básico propio de las danzas de Moros y Cristianos (más ricas en combates y desafíos), se superpone una reafirmación a ultranza de la valentía (en particular, de la valentía mexicana), del heroísmo y de la no-rendición. En este tipo de variantes, los personajes se caracterizan de acuerdo a nuevos fines: Cortés se convierte en malo y Moctezuma en bueno; o bien, Cortés y Moctezuma en malos y Cuauhtémoc en bueno. Dentro del código moral se introduce el tema de la codicia de Cortés --su interés por el oro de Moctezuma-- y, en ciertos casos, su conducta engañosa y cobarde. Dentro del código del enfrentamiento militar se introduce el importante episodio de la Noche Triste que sirve para destacar la valentía de los mexicanos. Es en las variantes costachiqueñas donde más se acentúan los elementos proindigenistas y donde se multiplican los éxitos militares de los mexicanos. Aquí Moctezuma se transforma en traidor y la resistencia de Cuauhtémoc se convierte en epopeya.

Dentro del grupo de variantes proindigenistas habría que distinguir un subtipo que enfatiza más el tema de la "permanencia post-bélica" (entendida como esperanza mesiánica) que los de enfrentamiento y resistencia. En su estudio sobre la Danza de la Pluma de Teotitlán del Valle, Cohen sostiene:

"The finale of the dance and the banishment of Cortez are a metaphor through which the people of Teotitlán del Valle construct an alternative world. [que los ve desempeñar un papel protagónico] The world is purified and returned to its indigenous glory." (1993: 150)

¹⁰¹ Es en la variante Gillmor, mencionada anteriormente, donde este episodio se encuentra mejor ejemplificado.

Harris y Cohen coinciden en la interpretación del episodio final. Para ambos, la resurrección final del monarca azteca, como la llama Cohen, o el “retorno de Moctezuma”, como la llama Harris, expresa la esperanza de poder controlar su propio futuro (Cohen), o bien una “expectativa mesiánica”.

If I am correct, --dice Harris-- the zapotec vision of “an alternative world” draws heavily on native expectations that Moctezuma will return to initiate a new cycle of indigenous rule. Indeed I would suggest that it is this messianic expectation arising out of the narrative of the conquest that is the fundamental vision of the dance. (1997: 115)

Entre estos dos grupos de variantes --prohispanistas y proindigenistas-- la variante Jáuregui, de Jalisco, viene a representar un punto de equilibrio, puesto que soluciona el conflicto teológico con una conversión masiva de los mexicanos; asimismo, soluciona el tema del sometimiento y de la no rendición con las paces finales de los contendientes.

De acuerdo a los antecedentes mencionados, es posible establecer una caracterización del subgénero de la Conquista de México a partir de cinco casos representativos: las variantes Gillmor, McAfee, Jáuregui, Harris y Bonfiglioli.

Dentro de este conjunto se destacan las siguientes oposiciones:

1. Una oposición con base en el origen: las variantes de origen colonial -- Gillmor y McAfee-- se oponen a las variantes postindependentistas -- Jáuregui, Harris, Bonfiglioli.

Variante GILLMOR	Variante MCAFEE	Variante JAUREGUI	Variante HARRIS	Variante BONFIGLIOLI
COLONIAL		POSTINDEPENDENTISTA		

2. Las que tienen el mayor grado de argumentación teológica son las variantes Gillmor y McAfee y la que al parecer se caracteriza por la ausencia de este rasgo es la variante Harris.

Variante GILLMOR	Variante MCAFEE	Variante JAUREGUI	Variante HARRIS	Variante BONFIGLIOLI
♦ argumentación teológica (++)	♦ argumentación teológica (++)	♦ argumentación teológica (+-)	♦ argumentación teológica (-)	♦ argumentación teológica (+-)

3. Asimismo, la variante Bonfiglioli es la que muestra el mayor grado de enfrentamiento militar; ninguna variante se caracteriza, en cambio, por la ausencia de este código.
4. Una cuarta oposición se presenta sobre los ejes: "rendición / no rendición". Las variantes Gillmor y Bonfiglioli son las que expresan mejor este contraste semántico; las variantes McAfee, Jáuregui y Harris se ubican en el centro, por compartir la "reconciliación final". Dentro de este espectro, la variante Jáuregui se caracteriza por reunir todas las características: reconciliación final, no rendición (de Cuauhtémoc), rendición (de los demás mexicanos).
5. Sobre el eje de la "conjunción / disyunción" final, la oposición se da entre las variantes Gillmor y Bonfiglioli, por un lado, y las variantes McAfee, Jáuregui y Harris, por otro.

Variante GILLMOR	Variante MCALEE	Variante JAUREGUI	Variante HARRIS	Variante BONFIGLIOLI
♦ enfrentamiento militar (+-)	♦ enfrentamiento militar (+-)	♦ enfrentamiento militar (+-)	♦ enfrentamiento militar (+)	♦ enfrentamiento militar (++)
RENDICION	CONCILIACION (entre Cortés y Moctezuma) no-rendición (de Cuauhtémoc)	RECONCILIACION (entre Cortés y Cuauhtémoc) no-rendición (de Cuauhtémoc) rendición (de los demás mexicanos)	RECONCILIACION (entre Cortés y Moctezuma) ¿no rendición? (de los mexicanos)	NO-RENDICION
DISYUNCION	CONJUNCION			DISYUNCION

6. Otro conjunto de oposiciones --perfectamente simétrico-- se despliega sobre el eje de la valoración ética de los personajes. Las variantes Bonfiglioli y McAfee expresan aquí el máximo contraste: el Cortés engañoso, codicioso y cobarde de la primera se opone al Cortés evangelizador de la segunda; el Moctezuma traicionero, al Moctezuma apologista del "buen" Cortés y de la fe cristiana; el Cuauhtémoc héroe, al Cuauhtémoc apóstata. El mismo criterio de valoración implica otra oposición: los protagonistas de la versión McAfee son valorados de acuerdo a una perspectiva religiosa; los protagonistas de la variante Bonfiglioli lo son de acuerdo a una perspectiva épico-militar. A diferencia de las anteriores, las variantes Gillmor y Harris se oponen moderadamente entre sí; en cambio, la variante Jáuregui se opone, en ciertos aspectos, a las variantes ubicadas a la derecha del cuadro y, en otros, a las situadas a la izquierda.

Variante GILLMOR	Variante MCAFEE	Variante JAUREGUI	Variante HARRIS	Variante BONFIGLIOLI
<ul style="list-style-type: none"> ♦ valoración CORTES (+) ♦ valoración MOCTEZUMA (-) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ valoración CORTES (++) ♦ valoración MOCTEZUMA (++) ♦ valoración CUAUHEMOC(-) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ valoración CORTES (+) ♦ valoración MOCTEZUMA (-) ♦ valoración CUAUHEMOC(++) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ valoración CORTES (-) ♦ valoración MOCTEZUMA (--) ♦ valoración CUAUHEMOC (++) 	<ul style="list-style-type: none"> ♦ valoración CORTES (-) ♦ valoración MOCTEZUMA (--) ♦ valoración CUAUHEMOC (++)

7. Una séptima oposición se establece sobre el eje de la diversidad étnica. La más prohispanista es la variante McAfee, la más proindigenista, la variante Bonfiglioli. La variante Jáuregui puede ser considerada, de acuerdo a las indicaciones del autor, como una variante promestiza.

Variante GILLMOR	Variante MCAFEE	Variante JAUREGUI	Variante HARRIS	Variante BONFIGLIOLI
PROHISPANISTAS		PROINDIGENISTAS		

8. El bloque de variantes Jáuregui, McAfee y Bonfiglioli se opone a las variantes oaxaqueñas Gillmor y Harris, por la presencia / ausencia del personaje Cuauhtémoc.

Variante MCAFEE	Variante JAUREGUI	presencia de Cuauhtémoc	Variante BONFIGLIOLI
--------------------	----------------------	----------------------------	-------------------------

Variante GILLMOR	ausencia de Cuauhtémoc	Variante HARRIS
---------------------	---------------------------	--------------------

¿Por qué en Oaxaca no tuvo arraigo este personaje? ¿Acaso tiene que ver con la presencia de otro héroe patrio, Benito Juárez, nativo de la región, indígena y artífice de la expulsión de los Franceses, suerte de revancha de los mexicanos en contra de los extranjeros? Cabe mencionar, en confirmación de esta hipótesis, que en Cuilapan se ejecuta una danza de Mexicanos contra Franceses, en la que

Juárez encabeza la victoria del bando local. Como Oaxaca tiene ya su propio héroe local, puede por lo tanto prescindir del personaje Cuauhtémoc.

¿“Triunfos estéticos”? el caso de Zaachila

Es necesario hacer otra precisión con respecto a la clasificación anterior. El análisis de los primeros dos casos --variante Gracida y McAfee-- no toma en cuenta la contribución de los códigos no verbales. Se trata de una ausencia importante, cuyas implicaciones afectan sobre todo la perspectiva étnico-estética vehiculada por la danza. En relación a esto es interesante citar lo que Toor expresó hace más de sesenta años con respecto a la variante de la Pluma de Santa Ana del Valle: *“the Conquest was a lie. Aesthetic victory clearly belonged to the indians”* (1926: 5-8, *apud* Harris, 1997: 114). Decir que la Conquista fue una mentira constituye, según entiendo, una expresión metafórica --indudablemente forzada-- que la autora usa para llamar la atención sobre otro aspecto de la representación. Puede suponerse, a partir de evidencias actuales, que la apreciación se refiere, por ejemplo, a la asimetría estética que existe entre las rebuscadas evoluciones coreográficas de los mexicanos *versus* las sencillas marchas de los españoles, y también a la exuberancia del vestuario de los primeros *versus* el vestuario menos llamativo de los segundos. Con respecto a la variante de Santa Ana Tepetitlán, Jáuregui destaca algo semejante:

[...] el bando mexicano manifiesta cierta preponderancia coreográfica e icónica con respecto al español, pues los abanderados indígenas dirigen los traslados de toda la compañía dancística y también el desarrollo de las figuras coreográficas más elaboradas, que son las que comunican la armonía dancística; sus banderas, que por los colores alegorizan a la bandera nacional mexicana, sobresalen y encabezan a todo el cuerpo de danzantes. (Jáuregui, 1996: 65)

En lo que me concierne, he tratado de evidenciar la perspectiva proindigenista que proporcionan los códigos no verbales. La música subraya las victorias de los mexicanos sobre los españoles. El código coreográfico indica el predominio estético-gestual del bando mexicano sobre el español: los bailes considerados más bonitos --los “danzares”-- sólo los bailan los mexicanos. El código de la indumentaria y la parafernalia muestran el mismo tipo de preponderancia estética, expresada esta vez en la cantidad y variedad de prendas, así como en la exuberancia cromática.

La expresión “triunfo estético” es retomada por Harris (1997) para definir lo que para él es la principal prueba de la victoria mexicana. Siguiendo a Scott (1990), Harrid proporciona algunas reflexiones sobre la doble lectura que ofrecen las representaciones folklóricas:

Scott draws a distinction between “public” and “hidden” transcripts that is eminently applicable to many folk performances. While the public

transcript, according to Scott, records what may be said openly [...] the hidden transcripts [...] generally contain what each may say only in the absence of the other. Thus, the hidden transcript of the subordinate group "represents a critique of power spoken behind the back of the dominant", and that of the powerful represents "the practices and claims of their rule that can not be openly avowed" (xii). But Scott also recognizes the "tremendous desire and will" (1990: 164) of subordinate groups to express publicly the message of the hidden transcript, and therefore describes, too, "the manifold strategies by which subordinate groups manage to insinuate their resistance, in disguised forms, into the public transcript " (1990: 136).

[...] The public transcript of the former [la danza de la Pluma] represents the conquest of Moctezuma and his soldiers by the army of Cortés, such that the dance is sometimes called simply la danza de la conquista. The hidden transcript reverses the outcome. (1997: 107)

El autor precisa con una paradoja verbal *visual elements of the performance.*" (1997: 116). El significado oculto --el triunfo estético-- sería así propiedad de los códigos visuales, que por su naturaleza se manifiestan con mayor inmediatez. La razón de este ocultamiento del mensaje estético radica en la primacía otorgada al código verbal, que impide realizar otro tipo de lectura.

Lo que no está demostrado es la posible asociación entre la preminencia de ciertos códigos estéticos y la idea de "triunfo" o "victoria".

Estoy convencido de que la evidencia más importante al respecto se encuentra en una fuga dancística. Me refiero a un caso de Danza de la Pluma que sólo puede leerse como triunfo estético del bando mexicano. Es el caso de Zaachila, cuya Danza de la Pluma ha sido etnografiada por García en el año 1995. La particularidad del mismo es la muy reciente desaparición del bando español en sus representaciones y --otro dato importante-- la supresión de los parlamentos. Ya Brisset (1996) había advertido la tendencia propia de esta variante dancística a minimizar el papel de los españoles: "*Su participación en la representación ritual está en franca decadencia, desapareciendo de muchas localidades o quedando reducidos a un papel casi decorativo, a cargo de niños de entre 6 y 12 años, llamados soldaditos, lo que constituye su vía de inserción en el complejo festivo-ritual*" (1996: 70). La variante García va más allá de la variante Brisset, pues en ella ni siquiera actúan niños. La danza consiste en la sucesión armoniosa de varias piezas coreográficas, la mayor parte de las cuales son iguales a las que se realizan en otras variantes de la región: el "espacio", el "descante", los "himnos", valeses, schottis, etcétera. Todas ellas son bailadas de manera solemne y fastuosa, con el evidente propósito de evocar, por medio de una estética gestual elegante y amanerada, la majestuosidad de los ancestros. Ahora bien, la pérdida de uno de los dos bandos indica un cambio significativo en la estructura dancística del género de conquista. Lo que viene a menos con ello es la explicitación del conflicto, pero no su desaparición simbólica. Su

presencia la encontramos explicitada en la tradición dancística oaxaqueña, o bien, en las decenas de representaciones dancísticas que se realizan en los pueblos cercanos a Zaachila, con las cuales este caso dialoga vehementemente. Si aceptamos el postulado estructuralista que ninguna variante agota por sí sola las posibilidades de "significar" un determinado tema, y que éstas, en cambio, sólo pueden ser expresadas por el conjunto de sus transformaciones, debemos entonces interpretar a la variante García no como una desaparición del conflicto sino como una forma de resolverlo. Suprimir al bando español equivale a derrotarlo simbólicamente. La importancia del caso de Zaachila radica, así, en reivindicar --por medio de una coreografía amanerada, una indumentaria fastuosa y una música altisonante-- un triunfo que el "verbo" --es decir, la historia oficial-- niega. La idea de un triunfo estético y de una victoria afectiva (muy lógica de por sí) del bando ancestral, es demostrada por medio de una variante en apariencia insignificante. Con el caso de Zaachila no sólo tenemos un ejemplo original de perspectiva proindigenista, su importancia es también crucial para entender un vasto conjunto de danzas a un bando --danzas de Matachines, danzas de Malinches, danzas de Concheros-- que parecen conformar un sistema completamente desligado del género de conquista. La autonomía del sistema de danzas a un bando no está puesta en discusión ya que, en su mayoría, estas danzas desempeñan una función semántica muy distinta de la que se acaba de analizar en este estudio. No cabe duda de que las danzas de Matachines, Malinches y Concheros son danzas plegarias; en ello radica su autonomía sistémica. Sin embargo, las suyas son las plegarias del bando de los mexicanos convertidos que, en lo que a devoción se refiere, han superado al bando de los convertidores. ¿Acaso no sucede así también en la "realidad"? Tlacoachistlahuaca ejemplifica, lo acabamos de ver en la primera parte de este estudio, un tipo de comunidad multiétnica en la que los indígenas son los grandes protagonistas de las actividades culturales. En fin, es este un tema que amerita un estudio aparte y por el momento no iré más allá de estas consideraciones.

La construcción de los ideales patrios (a manera de epílogo)

A través de un amplio conjunto de variantes dancísticas, el conflicto interétnico originario llega a pensarse y escenificarse de muchas maneras. Tres son los ejes que lo cruzan en toda su extensión: el eje de la confrontación militar; el eje de la confrontación ético-religiosa y el eje de la confrontación estético-afectiva. En el eje de la confrontación militar prevalece la tendencia a otorgarle la primacía al bando español así como a reivindicar, como legado para los mexicanos de hoy, la valentía de aquellos ancestros. En el eje de la confrontación ético-religiosa hemos visto que se acepta, con mayor o menor énfasis, la bondad de la nueva religión. Finalmente, en el eje de la confrontación estético-afectiva parece haber una tendencia generalizada a reivindicar el triunfo del bando mexicano. Es sobre estos tres ejes que se construye la historia patria, de la cual la Conquista constituye el doloroso comienzo.

El 16 de septiembre se realiza, en Tlacoachistlahuaca, una batalla entre un bando de apaches y otro de gachupines. En esta confrontación, que dura aproximadamente dos horas, los combatientes salen a escena montados a caballo y peleando con machetes. Los apaches defienden a la América, esto es, un personaje femenino que representa al continente, y los gachupines defienden a la Reina. La primera es quien vence. Dada la fecha en que se realiza, es obvio que se trata de una representación inspirada en la guerra de Independencia. También está claro que esta batalla debe ser entendida como una especie de revancha que vendría a compensar la derrota histórica de la conquista.

El 20 de noviembre, fecha en que se conmemora la Revolución, alumnos de todas las escuelas desfilan por las calles principales del pueblo, con un atuendo que imita el de los protagonistas del hecho revolucionario. A lo largo del recorrido se escenifican actos que rememoran el conflicto entre ejército federal y tropas revolucionarias, con el evidente propósito de glorificar a estas últimas.

Menciono estos dos episodios históricos --la Independencia y la Revolución-- para recordar que la danza de la Conquista de México no debe ser entendida sólo como un subsistema de transformaciones dancísticas --en el sentido de la vertiente sistémica explorada por el presente estudio--, sino también como una transformación de otras representaciones teatrales y desfiles cívicos con los cuales comparte un mismo fin semántico: proporcionar modelos cognitivos para pensar el pasado e interpretar el presente.

Dice Turner en su bello estudio sobre Hidalgo (1974: 98-155) que, en los momentos cruciales, la historia mexicana repite los mitos fundamentales de su cultura. Según este autor, la historia de Hidalgo repite el mito de Cristo, mesías que después de hacer proselitismo cae en desgracia, es traicionado y martirizado, para luego resurgir y ser canonizado. La historia del padre de la patria se moldea en torno a este mito, con la diferencia que allá donde opera el sacrificio de Cristo (aceptado pasivamente) se inserta, de una manera "característicamente mexicana", el mito del héroe épico que se sacrifica combatiendo al extranjero. Las raíces simbólicas del nacionalismo mexicano se intersectan, de este modo, con un mito religioso, e Hidalgo no sería el único personaje que se ajusta a dicho modelo. Concuerdo con quienes piensan que el planteamiento de Turner es un poco exagerado; no obstante, no me parece insensato pensar que el mito efectivamente puede orientar cierto tipo de conductas y, sobre todo, ciertos tipos de interpretaciones de la historia. Por ejemplo, dado su origen posindependentista, el mito de Cuauhtémoc tiene en la historia de Hidalgo y en el mito de Cristo dos antecedentes importantes. Además, la historia se combina con la cultura. En la Costa Chica sus gestas se escenifican de acuerdo a la idiosincrasia regional. Recordemos que no lejos de esta región, en Zitlala, Acatlán y Tixtla, se ejecutan las conocidas "peleas de

tigres", esto es, combates rituales con valor iniciático, cuya fama se debe al ímpetu con que se realizan. Sin llegar a tales extremos de violencia simulada (que es experimentada en carne propia por los participantes), hemos visto que los combates de la danza de la Conquista son los que más intensifican, dentro del sistema que les corresponde, cualidades morales como la valentía, el estoicismo y el espíritu de sacrificio, propias del nacionalismo mexicano. Pero, en este caso no es el mito --el mito de Cristo-- lo que se hace historia (con una figura equivalente a la de Hidalgo), sino una historia, la de la Conquista, que se convierte en epopeya: la "epopeya de Cuauhtémoc".

Permítaseme concluir citando las últimas palabras del parlamento de la Reina Xóchitl:

Bolvamos pues nuestros recuerdos a esta raza misteriosa de hombres que supieron defender con heroismos los intereses de la Patria, no fue el tormento el que pudo arrancar de los labios indicios de Cuauhtémoc la confesión de un cobarde, cuando el rey Tacuba sentía los dolores que producía el aceite hirviendo en sus pies, le dirigió una mirada suplicante y este le contestó con la sarcástica sonrisa del Gladiador activo ¿acaso estoy en un lecho de rosas? la figura heroica de Cuauhtémoc permanecía firme mientras el otro sucumbía los rigores del tormento, Cortés que había prometido no negar la vida a estos valientes Aztecas, quebrantó su dignidad de hombres mandandolos a orcar, a un lugar denominado Insancanác así murió el ultimo rey, así murió el hombre que creyó que su sacrificio sería una lección para el mismo, pero una lección, que les enseñara a ser fuertes un ejemplo de que nuestras vidas debemos ofrendarlas si es preciso por la patria que nos vió nacer.

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Beltrán, Gonzalo, Cuijla.** *Esbozo etnográfico de un pueblo negro*, Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, México, 1985 (1958) (Lecturas Mexicanas, 90).
- Alenda y Mira, Jenaro,** *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1903, 2 volúmenes.
- Alvarado Concepción, Jesús,** *Coloquio para Danza de Conquista, perteneciente al señor ...*, Santa Ana Tepetitlán, Zapopan, 1969, manuscrito.
- Anguiano, Marina y Guido Munch,** *La Danza de la Malinche*, Consejo Nacional de Turismo y Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Educación Pública, México, s.f.
- Arago, Santiago,** *Recuerdos de un ciego. Viaje al rededor del mundo. Enrichido con notas científicas por Mr. Francisco Arago y precedido de una introducción por Mr. Jules Janin*, Gaspar y Roig Editores, Madrid, 1851.
- Arosemena, Julio,** *Danzas folklóricas de la Villa de los Santos*, Banco Nacional de Panamá, Panamá, 1984 (1975).
- Arroyo, Esteban y Jesús Martínez Vigil,** *Códice Gracida dominicano sobre la danza de Ya Ha Zucu hoy Cuilapan (La Danza de la Pluma)*, Impresora Mayven, Oaxaca, 1970.
- Bandelier, Adolph F. A.,** "The 'Montezuma' of the Pueblo Indians", *American Anthropologist*, 5, 4, 1892: 319-326.
- Barlow, Robert y Byron McAfee,** "Un cuaderno de los marqueses", *El México Antiguo*, México, vol. VI, núms. 9-12, 1947: 392-404.
- Barthes, Roland,** "Elementos de Semiología", Roland Barthes, Claude Bremond, Tzevetan Todorov y Christian Metz, *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972 (1964): 15-69.
- Bateson, Gregory,** *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine, 1972.
- Bellman, Beryl L.,** "The Socio-Linguistics of Ritual Performance", *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26th-april 2nd, 1972)*, (Tamara Comstock editor), Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974: 131-146.
- Bernstein, Basil,** "A Socio-Linguistic Approach to Socialisation", *Directions in Socio-Linguistics*, (J. Gumperz and D. Himes editors), Holt, Rinehart and Winston, New York, 1970.
- Beutler, Gisela,** "La historia de Carlomagno o los Doce Pares de Francia", *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de Moros y Cristianos en Puebla (Mejico)*, Franz S. Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1986: 23-28.
- Birdwhistell, Ray L.,** *Kinesics and Context*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1970.
- Blacking, John,** "Towards a Theory of Musical Competence", *Man: Anthropological Essays in Honour of O.F. Raum*, (E.J. Jager editor), Struik, Cape Town, 1971: 19-34.

- *The Anthropology of the Body*, Academic Press, London, 1977 (A.S.A. Monographs, 15).
- Blacking, John, and Joann Kealiinohomoku** (editors), *The Performing Arts: Music and Dance*. Mouton Publishers: The Hague, 1979.
- Bloch, Maurice**, "Symbols, Song, Dance, and Future of Articulation: is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?", *Archives Européennes de Sociologie*, 14, 1974: 55-81.
- Boas, Franz**, "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indians of North America", *The Function of Dance in Human Society*, (Franziska Boas editor), The Boas School, New York, 1944.
- Boas, Franziska**, (editor), *The Function of Dance in Human Society*, The Boas School, New York, 1944.
- Bode, Barbara**, *Notas de trabajo de campo*, 1957 (apud Reifler Bricker, 1989).
- Bogatyrev, Petr**, "Semiotics of Folk Theatre", *Semiotics of Art: Prague Schools Contributions*, (Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik editors), MIT Press, 1976: 32-50.
- Boilès, Charles**, "Processes of Musical Semiosis", *Yearbook for Traditional Music*, 1982.
- Bonfiglioli, Carlo**, "Fariseos y Matachines tarahumaras: simbolismo y apropiación simbólica de dos Danzas de Conquista", *El noroeste de México, sus culturas étnicas*, (Donaciano Gutiérrez y Josefina Gutiérrez Tripp coordinadores), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1991: 401-410.
- *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las Danzas de Conquista*, tesis de licenciatura en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993.
- *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, Instituto Nacional Indigenista - Secretaría de Desarrollo Social (Fiestas de los pueblos indígenas), México, 1995.
- "Chichimecas contra Franceses: de los salvajes y los conquistadores", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996a: 91-115.
- "Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: el conflicto y la armonía cósmicos", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996b: 255-284.
- "El Pene de Judas, las Risas de los Fariseos: La Transgresión Cómico-Sexual Rarámuri", *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, (Jesús Jáuregui, Víctor Franco y María Eugenia Olavarría, editores), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1996c: 419-435.
- "Plegarias dancísticas", *Excelsior. El periódico de la vida nacional*, México, año LXXXI, tomo II, no. 29091, 18 de marzo de 1997: 1 y 5.

- Bonfiglioli, Carlo y Fausto Di Bella**, *El Carnaval de Tila. Informe de campo*, Escuela Nacional de Antropología e Historia / École des Hautes Études en Ciencias Sociales, México - París, 1992, mecanografiado.
- Bonfiglioli, Carlo y Jesús Jáuregui**, "Introducción", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 7-30.
- Brisset, Demetrio**, *Representaciones rituales hispánicas de conquista*, Departamento de Historia de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988 (Colección Tesis Doctorales, 443/88).
- "Cortés derrotado, la visión indígena de la Conquista", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 69-90.
- Caillois, Roger**, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (1939).
- Capmany, Aurelio**, "El Baile y la Danza", *Folklore y costumbres de España*, (F. Carreras Candi, director), Barcelona, Alberto Martín Editor, II, 1942: 413.
- Caro Baroja, Julio**, *El estío festivo. Fiestas populares del verano*, Taurus Ediciones, Madrid, 1984 (La otra historia de España, 10).
- Castillero, Ernesto de Jesús**, "Los Montezumas (Farsa religiosa-profana del día de Corpus Christi)", *Universidad. Órgano de la Universidad de Panamá*, Panamá, 26, 1947: 43-68.
- *Los Montezumas*, Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, Imprenta Nacional de Panamá, Panamá, 1948.
- "Los Montezumas (farsa religiosa-profana del día de Corpus Christi)", *Folklore de las Américas. Primera Antología*, (Félix Coluccio, editor), Librería El Ateneo Editorial, Buenos Aires, 1949: 312-314.
- Castillo Romero, Pedro**, *Calendario folklórico de las fiestas de Nayarit*, Editorial del Magisterio "Benito Juárez", México, 1979.
- Castro Domingo, Pablo**, *El sistema de cargos en una comunidad amuzga de Guerrero*, tesis de licenciatura en Antropología Social, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1994.
- Cervantes Delgado, Roberto** (compilador), *Textos tradicionales de la "Danza de la Conquista" que se escenifica en las festividades tradicionales de algunos pueblos de la "Costa Chica" del Estado de Guerrero. Versión correspondiente a los pueblos amuzgos de Xochistlahuaca y Cozoyoapan*, Gro., Museo Nacional de Antropología, México, 1979, mecanografiado.
- *La Danza de la Conquista en Xochistlahuaca, Guerrero. Reseña y recopilación completa de los textos ("relaciones"), música y coreografía*, Museo Nacional de Antropología, México, 1992, mecanografiado.
- Champe Waters, Flavia**, *The Matachines Dance of Upper Rio Grande. History, Music, and Choreography*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1983.
- Charbonnier, Georges**, *Arte, lenguaje y etnología. Entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*, Siglo XXI Editores, México 1968 (1961).

- Cohen, Jeffrey H., "Danza de la Pluma: Symbols of Submission and Separation in a Mexican Fiesta", *Anthropological Quarterly*, 66, 3, 1993: 149-158.
- Comstock, Tamara, (editor) *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian, The Proceedings of the Third Conference on Dance Research in Dance (march 26th-april 2nd, 1972)*, Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974.
- Cornejo Franco, José, "La Danza de la Conquista", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, México, IV, 1943: 155-186.
- Cowan, George, "Una visita a los indígenas Amuzgos de México", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, II, 1940-41: 293- 302.
- Cuaderno de trabajo. Amuzgo, Gro. , Instituto Nacional Indigenista / Secretaría de Educación Pública, México, 1972.
- Dalton, Margarita, (compiladora) *Oaxaca, textos de su historia*, Gobierno del Estado de Oaxaca / Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, 1990.
- D'Aronco, Gianfranco, *Storia della danza popolare e d'arte*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, 1962.
- Díaz, Gildardo, *Inventario de la Danza de la Conquista de México* , Tlacoachistlahuaca, s.f., mecanografiado.
- Díaz Cruz, Rodrigo, "La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia", *Alteridades*, Unidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 7, 13, 1997: 5-15.
- Díaz Roig, Mercedes, "La danza de la conquista", *Nueva revista de filología hispánica*, 32, 1983: 176-195.
- Dirección General de Internados de Enseñanza Primaria y Escuelas Asistenciales, *IX jornada nacional deportiva y cultural. Concurso de danzas y bailes regionales (monografías)*, Secretaría de Educación Pública, México, 1955.
- Douglas, Mary, *Los símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Alianza Universidad, Madrid, 1978 (1970).
- Dundes, Alan, "On Game Morphology: A Study of the Structure of Non-Verbal Folklore", *New York Folklore Quarterly* , 20, 4, 1964.
- Eco, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, Lumen + Nueva Imagen, Barcelona y México, 1978 (1975).
- "Semiotics of Theatrical Performance", *The Drama Reviews* , 21, 2, march 1977: 107-17.
- Ekman, P., and W. V. Friesen, "The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding", *Semiotica*, I, 1969: 49-68.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York, 1980.
- Evans-Pritchard, Edward E., "The Dance", *Africa* , 1, 1928: 446-62.

- Falassi, Alessandro, (editor) *Time out of Time. Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1987.
- Feld, Steven, "Linguistic Models in Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 18, 2, 1974: 197-217.
- Flores, Narciso, *Danza de la Conquista*, Mascota, Jalisco, 1976, mimeografiado.
- FONADAN, *Danza "los Tocatines"*, Curso de Danza "FONADAN" del 2 al 9 de octubre en Atempan, Puebla y en México, D.F., Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1982, mecanografiado.
- Foster, George M., *Cultura y conquista. La herencia española de América*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962.
- Franco Fernández, Roberto, *El folklore de Jalisco*, Ediciones Kerigma, Guadalajara, 1972.
- Franco, Victor M., "Los Amuzgos", *Encyclopedia of World Culture*, (David Levinson editor in chief) Vol. VIII (James Dow, volume editor) Middle America and the Caribbean, Human Relations Area Files, G. K. Hall & Co., New York, 1995.
- "Terminología de Parentesco, usos y actitudes verbales entre los amuzgos de Oaxaca", *Cultura y comunicación. Edmund Leach in memoriam*, (Jesús Jáuregui, Víctor Franco y María Eugenia Olavarría, editores), Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1996: 75-103.
- García Díaz, Rosario, *Danza de la Pluma o de la Conquista en Zaachila, Oaxaca*, tesis de maestra en danza folklórica, Escuela Nacional de Danza Folklórica / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1995.
- García Quintana, Josefina, *Cuauhtémoc en el siglo XIX*, UNAM, México, 1977.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, México-Barcelona, 1987 (1973).
- Gillmor, Frances, "Spanish Texts of Three Dance Dramas from Mexican Villages", *University of Arizona Bulletin*, Tucson, 13, 4, 1942: 41-65.
- "Symbolic Representation in Mexican Combat Plays", *The Power of Symbols*, (N. Ross Crumrine and Marjorie Halpin editors), University of British Columbia Press, Vancouver, 1983: 102-110.
- Giurchescu, Anca: "La danse comme objet sémiotique", *Yearbook of the International Folk Music Council*, 5, 1973: 175-78.
- González, Amado, *Monografía de Tlacoachistlahuaca (con motivo del centenario de su vida política. 11 de mayo de 1972)*, Talleres Gráficos de la Cámara de Diputados, México, 1972.
- Greimas, Algirdas, "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", *Langage. Pratiques et langages gestuels*, Didier y Larousse, Paris, 10, juin 1968: 3-35.
- Grimes, Ronald L., *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976).

- Grupo de Entrevernes**, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría y práctica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1982 (1977).
- Gutiérrez, Ramón**, "The Politics of Theater in Colonial New Mexico: Drama and the Rethoric of Conquest", *Reconstructing a Chicano / a Literary Heritage: Hispanic Colonial Literature of the Southwest*, (María Herrera Sobek editor), University of Arizona Press, Tucson, 1993
- Hanna, Judith L.**, "Movements Towards Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance", *Current Anthropology*, 20, 2, 1979: 313-339.
- Harris, Max**, "Disguised Reconciliations: Indigenous Voices in Early Franciscan Missionary Drama in Mexico", *Radical History Review*, 53, 1992: 13-25.
- "The Arrival of the Europeans: Folk Dramatizations of Conquest and Conversion in New Mexico", *Comparative Drama*, 28, 1994: 141-165.
- "Moctezuma's Daughter. The Role of La Malinche in Mesoamerican Dance", *Journal of American Folklore*, 109 (432), 1996: 149-177.
- "The Return of Moctezuma: Oaxaca's Danza de la Pluma and New Mexico's Danza de los Matachines", *The Drama Review*, 41, 1 (T153), Spring 1997: 106-134.
- Hernández García, Leonor y María Constanza García Colomé**, "Los Doce Pares de Francia. Facsimil de un libreto popular", *Los Doce pares de francia. Historia para teatro campesino en tres noches. Reproducción facsimilar de un libreto popular*, Gobierno del Estado de Morelos / Miguel Angel Porrúa, México, 194: 61-401.
- Heth, Charlotte**, *Native American Dance: Ceremonies and Social Traditions*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 1992.
- Hieb, Louis A.**, "Rhythms of Significance: toward a Symbolic Analysis of Dance in Ritual", *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26th-april 2nd, 1972)*, (Tamara Comstock editor), Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974: 225-232.
- Hjemslev, Louis**, *Essais linguistiques*, Les Editions de Minuit, Paris, 1971.
- Informe municipal de carácter general que contiene datos geográficos y socio-económicos*, Ayuntamiento Municipal de Tlacoachistlahuaca, Tlacoachistlahuaca, 1992, mecanografiado.
- Instituto Nacional Indigenista**, *Indicadores socioeconómicos de los pueblos indígenas de México*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1993.
- Jakobson, Roman**, "El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación", *Nuevos ensayos de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1976 (1971): 97-110.
- *Six leçons sur le son et le sens*, Les Editions de Minuit, Paris, 1976.
- "Seis lecciones sobre el sonido y el sentido", *Obras Selectas*, Gredos, Madrid, 1988: 389-445 (tomo I).
- Jakobson, Roman y Petr Bogatyrev**, "El folklore como forma específica de creación", *Ensayos de poética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977 (1929): 7-22.

- Jakobson, Roman y Morris Halle, *Fundamentos del lenguaje*, Ayuso, Madrid, 1973 (1956).
- Jackson, Anthony, "Sound and Ritual", *Man*, N.S., 3, 1968: 293-299.
- Jáuregui, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, (Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio, editores), Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Francés de América Latina / Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines, México, 1986: 93-126 (Colección científica).
- "El concepto de plegaria musical y dancística", *Alteridades*, Unidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 7, 13, 1997: 69-82.
- "Cortés contra Moctezuma-Cauhtémoc: el intercambio de mujeres", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 33-68.
- Jáuregui, Jesús, y Carlo Bonfiglioli (coordinadores), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Kaeppler, Adrienne, *The Structure of Tongan Dance*, unpublished doctoral dissertation, University of Hawaii, 1967
- "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, 16, 1972: 173-217
- "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7, 1978: 31-49
- "Structured Movement Systems in Tonga", *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, (Paul Spencer editor), Cambridge University Press, Cambridge, 1985: 92-118.
- "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David Mc Allester*, (Charlotte J. Frisbie editor), Monographs in Musicology no. 9, Detroit, 1986: 25-33.
- Kealiinohomoku, Joann W., "Cultural Change: Functional and Disfunctional Expressions of Dance, a Form of Effective Culture", *The Performing Arts: Music and Dance*, (John Blacking and Joann Kealiinohomoku, editors), Mouton Publishers: The Hague, 1979: 47-64.
- Kloeppel, Richard Joseph, *Los Matachines: A Dance Drama for San Lorenzo*, Bernalillo, NM: Mimeograph, 1968.
- Koechlin, B., "Techniques corporelles et leur notation symboliques", *Langage*, 10, 1968: 36-47.
- Kristeva, Julia, "Le geste: pratique ou communication?", *Langage*, 10, 1968: 48-64.
- Kurath, Gertrude P., "Mexican Moriscas: a Problem in Dance Acculturation", *Journal of American Folklore*, 62, 244, 1949: 87-106.
- "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, 1, 3, may 1960: 233-254.

- "La Danza de los Matachines entre los indios y los mestizos", *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, 21, 1967a: 261-285.
- "Drama, Dance and Music", *Handbook of Middle American Indians*, 6, 1967b: 158-190.
- Laban, Rudolf, *The Mastery of Movement*, Macdonald and Evans Ltd., Great Britain, 1980 (1950).
- La Barre, Weston, "The Cultural Basis of Emotions and Gesture", *Journal of Personality*, 16, 1947: 49-68.
- LaMadrid, Enrique R., "La Querencia: Moctezuma and the Landscape of Desire", *Blue Mesa Review*, 7, 1995: 3-8.
- Lange, Roderyk, *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, Macdonald and Evans, London, 1975.
- Leach, Edmund, "L'influenza del contesto culturale sulla comunicazione non verbale nell'uomo", *La comunicazione non verbale*, (Robert Hinde, a cura di), Laterza editore, Bari, 1977 (1974).
- *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 (1976).
- Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971 (1964-1965).
- Lévi-Strauss, Claude, "La organización dualista", *Las estructuras elementales del parentesco*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969 (1949): 109-124 (Biblioteca de Psicología Social y Psicología, 44).
- *Antropología Estructural*, Editorial Paidós (2da. edición), México, 1992.
- "La estructura y la forma. Reflexiones sobre una obra de Vladimir J. Propp" y "Post-scriptum", *Polémica Lévi-Strauss-Propp*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1972 (1960): 7-45 y 77.
- *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (1962) (Colección Breviarios, 173).
- *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968 (1964).
- *La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones*, Siglo XXI Editores, México, 1981 (1979).
- "El mito y el cuento", *Palabras devueltas. Homenaje a Claude Lévi-Strauss*, (Jesús Juárezgui y Yves-Marie Gourio editores), Instituto Nacional de Antropología e Historia / Instituto Francés de América Latina / Centre d'Etudes Mexicaines et Centramericaines, México, 1986 (1979): 269-273 (Colección científica).
- Lewis, Ioan M., *Le religioni statiche. Studio antropologico sulla possessione spiritica e sullo sciamanismo*, Ubaldini Editore, Roma, 1972 (1971).
- List, George, "The Boundaries of Speech and Song", *Ethnomusicology*, nos. 7-8, 1963-64: 1-16.

- Llano, Enrique y Marcel de Clerck, *Danses indiennes du Mexique*, Academie Royale de Belgique, Bruselas, 1939.
- Lomax, Alan, "Folksong Style. Musical Style and Social Context", *American Anthropologist*, 61, 1959: 927-954.
- (editor), *Folksong Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C., 1968.
- López (propiedad de la familia), *Indice de los 8 Pares de Francia*, Tlacoachistlahuaca, s.f., mecanografiado.
- López Austin, Alfredo, *Juegos rituales aztecas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.
- Lotman, Jurij M., "Il problema di una tipologia della cultura", *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, (Remo Faccani e Umberto Eco, curadores), Bompiani, Milano, 1969.
- Lotman, Jurij M. e Boris Uspenskij, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Einaudi, Torino, 1973.
- Lotman, Jurij M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la Cultura*, (Introducción, selección y notas de Jorge Lozano), Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- Loubat, Joseph-Florimond duque de, "Letra de la 'Danza de la Pluma' de Moctezuma y Hernán Cortés con los capitanes y reyes que intervinieron en la Conquista de México", *Congrès International des Américanistes*, París, 1, 1902: 221-261.
- Loux, Françoise, *Le corps dans la société traditionnelle. Pratiques et savoirs populaires*, Berger-Levrault, Paris, 1979.
- Marc-Lipiansky, Mireille, *Le structuralisme de Lévi-Strauss*, Payot, Paris, 1973.
- Marroquín C., Victor (recopilador), *Testimonios del Folclor Guerrerense. Asociación Nacional de Maestros de Danza Popular Mexicana A.C. [Actas del] XIII Congreso Nacional, Guerrero '94*, Iguala, Chilpancingo, Acapulco, 1994.
- Martin, Gyorgy, and Ernő Pesovár, "A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance", *Acta Ethnographica*, 10, 1961: 1-40.
- Mata Torres, Ramón, *Los Tastuanes de Nextipac*, Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1987 (Colección ensayos e investigaciones, Serie Testimonios, 14).
- Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1980 (1950).
- "La oración", *Lo sagrado y lo profano. Obras I*, Barral Editores, Barcelona, 1970 (1909): 93-142.
- Méndez Aquino, Alejandro, *Danza de la Conquista*, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, s.f.
- Mendoza, Marivel, "Los soldados de la Virgen", *Símbolos del desierto. Itom aye sontaom*, (Eugenia Olavarría, editora), Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1992: 75-100 (Colección Iztapalapa: Texto y Contexto, 10).

- Merriam, Alan P.**, "Anthropology and the Dance", *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26th-april 2nd, 1972)*, (Tamara Comstock editor), Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974: 9-28.
- Mendoza, Vicente T.**, "Versos de la Gran Conquista", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México, 1938-1940*, México, 1, 1942: 123-125.
- Mompradé, Electra L. y Tonatiúh Gutiérrez**, *Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares*, Editorial Hermes, Barcelona, 1981, Tomo I.
- Munch, Guido y Marina Anguiano**, "La danza de la Malinche", *México Indígena. Suplemento*, 2, junio de 1978: 1-8.
- Muriel, Josefina**, *Cuauhtémoc, Divergencias en su bibliografía*, Partido Revolucionario Institucional, México, 1982.
- Nattiez, Jean Jacques**, "What Can Structuralism Do for Musicology?", *Journal of Symbolic Anthropology*, Mouton Publisher, The Hague-Paris, 1, 1973a
- "Analyse musicale et semiologie: le structuralisme de Lévi-Strauss", *Musique en Jeu*, 1973c: 59-79.
- *Fondements d'une semiologie de la musique*, Unione Général d' Editions, Paris, 1975.
- "The Contribution of Musical Semiotics to the Semiotic Discussion in General", (Thomas A. Sebeok, editor), *A Perfusion of Signs*, Indiana University Press, Bloomington, 1977: 121-142.
- Nava, Fernando**, "La música de San Pedro Amuzgos, Oaxaca. Problemas de acercamiento", Ponencia presentada en el Encuentro de Etnomusicología en la Universidad Autónoma de Puebla, noviembre 1984, manuscrito.
- "Los sonidos de la Conquista", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 287-338.
- "Amuzgos (musica de los)", *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Instituto Nacional de las Bellas Artes, Madrid, en prensa.
- Navarrete, Carlos**, "Prohibición de la Danza del Tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631", *Tlalocan: revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, Vol. VI, No. 4, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971: 36-39.
- N.B.S.**, "Costumbres valencianas. Moros y Cristianos", *Semanario pintoresco*, 2da. serie, I (5 de mayo de 1839), pp. 140a-142a.
- Needham, Rodney**, "Percussion and Transition", *Man*, N.S. 2, 1967: 607-614.
- Noriega, Rebeca**, *Tico, toco, tocotín. La tradición no verbal de la conquista*, Xalapa, 1992, mecanografiado
- Parmentier, Richard J.**, "The Mythological Triangle: Poseyemu, Montezuma, and Jesus in the Pueblos", *Handbook of North American Indians*, (William C. Sturtevant, general

editor), Volume 9, Southwest, (Alfonso Ortiz, volume editor), Smithsonian Institution Press, Washington, 1979: 609-622.

Parsons, Elsie Clews, Mitla, Town of the Souls, and Other Zapoteco-Speaking Pueblo of Oaxaca, Mexico, University of Chicago Press, Chicago, 1936.

Paso y Troncoso, Francisco del, Destrucción de Jerusalén. Auto en lengua mexicana (anónimo). Escrito con letra de fines del siglo XVII. Traducido al castellano por..., director en misión del Museo Nacional de México. En homenaje al XIV Congreso Internacional de Orientalistas, celebrado en Argel del 19 al 26 de abril de 1905, Tipografía de Salvador Landi, Florencia, 1907 (Biblioteca Náhuatl, I, El teatro, cuaderno 4°).

Paz, Octavio, "El uso y la contemplación", México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista, Fondo de Cultura Económica, México, 1987: 202-220.

Pérez, Benjamin, Cartilla Amuzga de Guerrero, Secretaría de Educación Pública, México, 1972.

Peirce, Charles Sanders, Collected Papers, Harvard University Press, Cambridge, 1931-1935.

Pike, Kenneth, Language in Relation to a Unified Theory of the Structures of Human Behavior, Summer Institute of Linguistics, Glendale, Ca., 1954.

Polanco, Agadeo, Cuaderno de los 12 Pares de Francia, Xochistlahuaca, Gro., 1988, manuscrito.

Poyatos, Fernando, "Gesture Inventories: Fieldwork Methodology and Problems", Semiotica, 13, 1975: 199-227.

Proca-Ciorte, Vera, et Anca Giorchescu, "Quelques aspect Théoriques de l'analyse de la danse populaire", Langage. Pratiques et langages gestuels, Didier y Larousse, Paris, 10, juin 1968: 87-93

Propp, Vladimir, Morfologia della fiaba, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966 (1928) (Nuova biblioteca scientifica Einaudi, 13).

--- *Morfología del cuento,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1977a (1928).

--- "Las transformaciones de los cuentos maravillosos", *Morfología del cuento,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1977b (1928): 153-178.

--- *Las raíces históricas del cuento,* Editorial Fundamentos, Madrid, 1974 (1946).

Orozco y Berra, Manuel, Noticia histórica de la conjuración del Marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales, y seguida de un extracto de los mismos documentos. Por el licenciado D. ..., Tipografía de R. Rafael, México, 1853.

Radcliffe-Brown, Arnold R., The Andaman Islanders, Cambridge University Press, Cambridge, 1922.

Ramírez, Maira, Notas etnológicas y etnocoreográficas de la danza de la Conquista de México en Cozoyoapan, Gro., México, 1988, mecanografiado.

Ramírez, Maira, e Itzel Valle, "Las coreografías de la Conquista", Las danzas de conquista I. México contemporáneo, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 339-398.

- Ravicz, Robert, *Field Notes on Xochistlahuaca, an Amuzgo-Speaking Village of Guerrero, Mexico*, 1960, manuscrito.
- Ravicz, Robert, and A. Kimball Romney, "The Amuzgo", in *Handbook of Middle American Indians*, Vol. 7, Ethnology (part 1), University of Texas Press, Austin, 1969: 417-433.
- Reifler Bricker, Victoria, *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1973).
- *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1981).
- Ricard, Robert, "Contribution a l'étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, N. S., XXIV, 1, 1932: 51-84.
- "Les fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, N. S., XXIV, 2, 1932: 287-291.
- "Encore les fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes*, Paris, N. S., XXIX, 1, 1937: 220-227.
- *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1947).
- Rico González, Víctor, *Hacia un concepto de la conquista de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1953.
- Robb, J.D., "The Matachines Dance. A Ritual Folk Dance", *Western Folklore*, XX, 2, april 1961: 87-101.
- Rodríguez, Sylvia, "The Taos Pueblo Matachines: Ritual Symbolism and Interethnic Relations", *American Ethnologist*, 18, 2, 1991: 234-256.
- "Defended Boundaries, Precarious Elites: the Arroyo Seco Matachines Dance", *Journal of American Folklore*, 107, 1994: 248-267.
- Rodríguez Montes, Pedro, *Indice de la Danza de la Conquista de México*, Ometepec, 1952, manuscrito.
- Romney, A.K. and R. Romney "The Mixtecos of Justlahuaca, Mexico", in B.B. Whiting (editor), *Six Cultures: Studies of Child Rearing*, 1963: 541-692.
- Royce, Anya P., *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Bloomington 1977.
- Rubio, Miguel Angel, "Las Gestas de Caballería: los Doce Pares de Francia", *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, (Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, México, 1996: 145-164.
- Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944 (1933).
- Saldaña, Nancy, "La Malinche: her Representation in Dances of Mexico and the United States", *Ethnomusicology*, 10, 1966: 298-309.

- Sánchez, Laura y otros, *Informe de trabajo de campo en Cozoyoapan: 17 de enero de 1988*, México, 1988, mecanografiado.
- Scarduelli, Pietro, *Il rito. Dei, spiriti antenati*, Laterza, Bari, 1983 (Biblioteca di Cultura Moderna, 882).
- Schechner, Richard, *Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.
- Scott, Charles T., "Amuzgo Riddles", *Journal of American Folklore*, 76, núms. 301-302, 1963: 242.
- Scott, James C., *Domination and the Arts of Resistance*, Yale University Press, New Haven, 1990.
- Segundo Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos* (Ontinyent, 1985), Actas. II Congreso Ed., Ontinyent, 1986 (apud Brisset, 1988).
- Segura Salinas, Zacarias, y otros, *Las Danzas Folklóricas de México*, Secretaría de Educación Pública / Dirección General de Culturas Populares, México, 1976.
- Snyder, Allegra F., "The Dance Symbol", *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance. The American Indian. The proceedings of the third conference on dance research in dance (march 26th-april 2nd, 1972)*, (Tamara Comstock editor), Committee on Research in Dance CORD, Research Annual VI, 1974: 213-224.
- Spencer, Paul (editor), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Spicer, Edward, *Cycles of Conquest. The Impact of Spain, Mexico, and the United States on the Indians of the Southwest, 1533-1960*, The University of Arizona Press, Tucson, 1962.
- Stanford, Thomas, "A Linguistic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteenth-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages" *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, II, 1966: 101-159.
- Starr, Frederick, "Popular Celebrations in Mexico", *The Journal of American Folklore*, 9, 34, july-september 1896: 161-169.
- *In Indian Mexico*, Forbes & Co., Chicago, 1908.
- Stern, María, *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- Talavera, Francisco, "Cuaderno de la Danza de la Conquista (Un documento para la historia de México)", *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, Época 7a., Tomo IV, 54, 1976: 149-178.
- "La antropología y las culturas populares en el Occidente de México", *Jornadas de Antropología*, (Ricardo Avila, compilador), Editorial Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989: 303-319 (Colección Fundamentos, Laboratorio de Antropología).
- Téllez Girón, Roberto, "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlan, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, estado de Puebla, y Jalacingo, estado de Veracruz, en junio y julio de 1938": 351-404, "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlan, Tlatlauquitepec y Zacapoaxtla, estado de Puebla, y Jalacingo, estado de Veracruz, en agosto y septiembre de

1938": 405-486, *Investigación folklórica en México. Materiales, Volumen I*, Sección de Investigaciones Musicales, Departamento de Música, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1962.

Toor, Frances, *A Treasury of Mexican Folkways*, Crown Publishers, Nueva York, 1947.

--- "A Glimpse of Oaxaca", *Mexican Folways*, 6, 1926: 5-8.

Treviño, Adrian, and Barbara Gilles, "A History of the Matachines Dance", *New Mexico Historical Review*, 69, 1994: 105-125.

Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1980 (1967).

--- "Mito y símbolo", *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, Volumen 7, Aguilar Ediciones, Madrid, 1975 (1968): 150-154.

--- *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

--- "Prólogo", Ronald L. Grimes, *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo Mexico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976): 9-11

--- *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York City, 1982a.

--- (editor) *Celebration. Studies in Festivity and Ritual*, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., 1982b.

Val Julian, Carmen, *Vies posthumes de Moctezuma II*, Tesis de doctorado, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1985.

— "Danses de la Conquête: une 'memoire indienne de l'histoire'?", *Vingt études sur le Mexique et le Guatemala réunies a la mémoire de Nicole Percheron*, (Alain Breton, Jean-Pierre Berthe y Sylvie Lecoin, editores), Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines / Presses Universitaires du Mirail, Tolosa, 1991: 253-266 (Collection Hespérides).

Valeri, Valerio, "Festa", *Enciclopedia Einaudi*, Torino, VI, 1979: 87-99.

Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, (Rééditions V), Mouton and Co. and Maison des Sciences de l'Homme, Suiza, 1969 (1909).

— *Los ritos de paso*, Taurus Ediciones, Madrid, 1986 (1909).

Vázquez de Knauth, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, El Colegio México, México, 1970.

Vázquez Santana, Higinio, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo I, Ediciones Botas, México, 1940.

— "Danzas de Jalisco que concurren al santuario de Zapopan", *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo II, Ediciones Botas, México, 1953: 277-282.

Vázquez Santana, Higinio y José Ignacio Dávila Garibi, *Calendario bilingüe de fiestas típicas de México para el año de 1931. Guía para el turista. Volumen I. Enero*, s.e., México, 1931.

- Vázquez Valle, Irene**, "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares", *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, Zamora, Michoacán, 29, 1987: 99-120.
- "Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayares", *Música y danzas del Gran Nayar* (Jesús Jáuregui, editor), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos / Instituto Nacional Indigenista, México, 1993: 271-286.
- Velasco, Adolfo**, "Semblanza de la Villa de Zaachila, Oaxaca, antigua capital del reino de los zapotecas", *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, Editado por la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 41, 3, 1929: 131-171.
- Wachtel, Nathan**, "La vision des vaincus: la Conquête espagnole dans le folklore indigène", *Annales E.S.C.*, París, 1967: 554-585.
- "La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena", *Revista de Folklore Americano*, Editora Rosalía Avalo de Matos, Lima, años XVII-XVIII, 16, 1971: 230-260.
- *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Alianza Universidad, Madrid, 1976.
- Warman, Arturo**, *La Danza de Moros y Cristianos. Un estudio de aculturación*, Tesis de Maestría en Ciencias Antropológicas, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1968.
- *La Danza de Moros y Cristianos*, Secretaría de Educación Pública, México, 1972 (Sep-Setentas, 46).
- *La Danza de Moros y Cristianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985 (1968).
- Warman, Arturo e Irene Vázquez**, "Notas generales: danzas", *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano* (tomo II), Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1971: 743-755.
- Waterman, Richard**, "Role of Dance in Human Society", *Focus on Dance II*, American Association for Health, Physical Education and Recreation, Washington D.C., 1962.
- Weitlaner, Roberto**, *Los grupos indígenas de Oaxaca*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1969.
- Williams, Drid**, "Deep Structure of the Dance", *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, (part one) 2, 1976: 123-144; (part two) 3: 155-181.
- "Anthropology of Human Movements", *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, 1, 2, Autumn 1980: 1-20.
- "Semasiology: A Semantic Anthropological View of Human Movements and Actions", *Semantic Anthropology*, Academic Press, London, 1982: 161-181, (A.S.A. Monographs 22).
- Zuno, José Guadalupe**, "Las danzas", *Historia de las artes plásticas en la Revolución Mexicana*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1969, II: 99-117.