

Representaciones populares de la Conquista de México en Tlacoachistlahuaca

Maira Ramírez*

El tema principal de este trabajo es exponer la elaboración y la aplicación de un método que nos permite registrar y analizar la construcción de un “hecho dancístico” desde sus componentes cinéticos, coreográficos y musicales. Tanto los elementos corporales como los sonoros, por sí mismos constituyen un dato etnográfico que debemos saber recopilar en el campo. Como estudiosos de la danza, si queremos comprender la relación entre el entorno social, el proceso ritual y el hecho dancístico, los etnocoreógrafos, en particular, tenemos que detenernos en este tipo de detalles, necesarios para el conocimiento y correcta interpretación de la danza.

En México, desde hace 22 años, un equipo de investigadores nos hemos dedicado a elaborar un marco teórico-metodológico pertinente para el estudio de la danza tradicional. Hemos propuesto, como categoría de análisis, una definición del hecho social que se concibe como danza (Bonfiglioli, 1995: 38), sin perder de vista que el “hecho dancístico” forma parte de un proceso ritual mayor. También, para informar acerca de la cultura que lo produce, describimos el “fenómeno dancístico” en un contexto social.

Otro paso ha sido la propuesta de registrar las figuras coreográficas acompañadas de partituras musicales, de modo que el etnógrafo, al describir la fiesta, muestra cómo se realiza la danza (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Además, hemos propuesto cómo segmentar el continuum dancístico para describir la armadura rítmico-cinética (Ramírez, 1999).

* Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, CENART.



Por último, al considerar la danza como un metalenguaje, reconocemos la interrelación de varios medios sensoriales —el verbal, el musical, el coreográfico, el olfativo, el gustativo, el gestual, el estético-visual—, que, en conjunto, producen un efecto de significación global, lo cual nos ha llevado a contemplar el campo semántico donde se realiza la danza, mismo que nos permite reflexionar acerca del sistema simbólico al que pertenece (Bonfiglioli, 1998).

La Batalla (Danza de Conquista) es uno de los pocos casos mexicanos en los que todavía se pueden observar en la representación del “hecho dancístico” la ejecución de todos los códigos tanto verbales como no verbales; ese motivo atrajo mi atención para realizar el registro global.

De ella describimos quiénes la organizan, a los personajes que caracterizan los danzantes y cómo se desplazan por el escenario; además reconocemos las diversas piezas musicales y los sonos, en correspondencia con los movimientos cinéticos dancísticos y las trayectorias espaciales propias de cada “unidad musical”.

A su vez, anotamos la relación entre la acción del personaje y el parlamento o “coloquio”. Todo ello quedó descrito en un solo texto, de tal manera que nuestras anotaciones precisan quién realiza la acción, dónde se lleva a cabo, cuáles son los movimientos cinéticos, las piezas musicales que acompañan su interpretación, y en qué momento sucede dicha acción. En diciembre de 1992, durante la fiesta de la Virgen Purísima de la Concepción, en el poblado de Tlacoachistlahuaca, iniciamos el registro detallado de la representación de La Batalla. El registro de trece horas consecutivas de ejecución dancística nos ocupó siete años de trabajo de campo.

La Batalla (Danza de Conquista)

Son dos los aspectos que se deben tomar en cuenta para definir a qué se hace referencia cuando hablamos de un “hecho dancístico”. Uno es el estilo corporal utilizado en la cinesis considerada como danza. Al respecto, Bonfiglioli dice; “La danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético, con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no dancísticos” (Bonfiglioli, 1995: 38). A su vez, este núcleo de movimientos rítmico-corporales están relacionados con otros códigos verbales y no verbales que se ponen en juego al momento de representar el “hecho dancístico”. En el caso de La Batalla de “Tlacoachis” nos acercamos a comprender, desde la perspectiva de quienes los ejecutan, cuáles son los elementos (sonoros,



cinéticos, coreográficos y teatrales) que están siendo considerados al realizar un “hecho dancístico”.

Si bien podemos analizar un “hecho dancístico” desde diversas perspectivas —por ejemplo, tomando en cuenta el tipo de agentes (grupos étnicos), género y edad, espacios escénicos y destinatarios, tal como lo hiciera Bonfiglioli (1988) para definir bailes de parejas, danzas-plegaria y danzas-teatro—, en este trabajo preferimos enfocarnos desde la cinesis para reconocer aquellas “unidades significativas corporales” conceptualizadas como danza. Sin perder de vista la relación que guardan estas unidades con la música, la coreografía y la declamatoria presentes en la representación dancístico-teatral, podemos establecer que para una comunidad determinada el núcleo de movimientos rítmico-corporales considerados dancísticos estarán siendo interpretados por la diversidad de agentes que en ella habiten, independientemente del contexto festivo (espacial y temporal) que le corresponda.

Tlacoachistlahuaca es un pueblo donde conviven amuzgos, mixtecos, nahuas y mestizos, y raras veces llegan afromestizos de poblados aledaños. Los encargados de la fiesta patronal, danzantes y músicos son mayoritariamente indígenas. Las actividades para la organización de la fiesta inician desde mayo, una vez que los mayordomos y los principales se han puesto de acuerdo para obtener la autorización de las autoridades municipales, comprometer a los músicos de tocar en la danza, conseguir el apoyo y ayuda de los danzantes, y, sobre todo, contar con la participación del maestro encargado de enseñar la danza.

La danza, al formar parte de un proceso ritual, exige que sus participantes cumplan con una serie de compromisos que duran varios meses. Así, mayordomo y principales acuerdan con el maestro lo referente a las cartillas que éste debe escribir para cada danzante. Hacia finales de julio y principios de agosto, una vez que el maestro ha completado las cartillas, se efectúa la “parada del baile”, esto es, la entrega de las cartillas y el compromiso de los danzantes ante la Virgen. Entre agosto y noviembre se llevan a cabo, un sábado cada quince días, los siete ensayos previos al “ensayo real”.

La fiesta patronal de la Virgen de la Inmaculada Concepción es el contexto para presentar La Batalla. En ésta participan adolescentes y jóvenes de ambos grupos étnicos (amuzgos y



mestizos). La división puede corresponder de acuerdo con el bando al que pertenecen; es decir, para el bando mexicano son los indígenas y para el español los mestizos, aunque éstos participan cada vez menos.

Como todos los años, la misa mayor es celebrada por el obispo en el atrio de la iglesia. Termina la misa y los danzantes, junto con la banda, se trasladan a la casa del mayordomo para llevar el “castillo” y otros juegos pirotécnicos al atrio de la iglesia. Tanto la construcción del “castillo”, como su encendido se realizan escuchando la música de la banda, a manera de preludeo antes de comenzar la representación de La Batalla. Durante la noche del 7, hasta el medio día del 8 de diciembre, es realizada La Batalla.

La danza se lleva a cabo en el atrio de la iglesia, que representa el campo de batalla, para lo cual se atribuyó el lado norte a los españoles y el sur a los mexicanos. Mexicanos y españoles, dispuestos por bandos separados, se preparan para salir desfilando por las calles hasta llegar al atrio de la iglesia.

Los primeros en partir de la casa del mayordomo son los mexicanos, con la Reina Xóchitl y la Malinche. Sólo ellos, durante su recorrido, son acompañados por la banda, quienes interpretan el “son de inicio de la batalla”. Ya iniciada la escenificación, arriban los españoles subidos en el “barco”, que en realidad es una camioneta pick-up acondicionada con una estructura de carrizo sobre su parte posterior, figurando un gran navío. Una vez que ambos bandos han tomado posiciones, continúa el desarrollo de la representación.

Alrededor de las once de la noche, la música del baile de la feria irrumpe en la actuación de los danzantes, pues sus declamaciones y la música de la banda es apagada por el gran ruido que llega del grupo musical con potentes amplificadores electrónicos.

A las cuatro de la mañana vuelven a escucharse las declamaciones y los sones de la Conquista. Los organizadores (principales), las familias con compromiso (mayordomía) y los antropólogos (visitantes) conformamos el escaso público. Los primeros saben que es menester estar pendientes de que a los danzantes y músicos no les falte nada, por lo que, de cuando en cuando, a lo largo de toda la noche les ofrecen un refresco o agua; pasando la medianoche les dan



una cena de pozole y café, y al amanecer, un desayuno de tamales y atole. A los músicos se les entretiene la velada con bebida para que no se duerman. A los danzantes, como su participación es un promesa a la Virgen, no les dan trago para que se mantengan “limpios”.

Al mediodía concluye la escenificación. La Batalla se interrumpe por la misa. El atrio vuelve a llenarse de gente y después del oficio religioso es grande la concurrencia que se queda para observar con atención los últimos episodios de la danza. Al concluir la representación de La Batalla, entre mayordomos y principales deciden cuándo realizarán la “despedida”. Por lo regular es un domingo a los ocho días de la representación. En la casa del mayordomo se reúnen por la mañana todos los que ayudaron a realizar la fiesta, junto con músicos y danzantes. Después de bailes, adioses y entregas de cargos, acompañados por todos los principales y mayordomos, la comitiva va hacia la iglesia con el propósito de despedirse de la “patroncita” y agradecer que ha cumplido con su promesa.

De acuerdo con el principio de reciprocidad (Maus, 1979), el recibir conlleva el dar. Ofrendas y regalos implican para los feligreses un gasto, un compromiso y una satisfacción, a cambio de lo cual esperan ser agraciados por la deidad y ser reconocidos por la comunidad. La música y la danza son parte de lo que se ofrece y se da, el compromiso no es sólo para los donadores (mayordomo), sino también para quienes tienen la obligación de cumplir con la costumbre. Para los amuzgos, este sentimiento del deber como lo dicta la tradición está muy arraigado. Son ellos quienes muestran un gusto por escuchar la música de la banda y observar a los danzantes interpretar los sones de La Batalla durante la fiesta de la patrona del pueblo. Espectadores y actores se reúnen, ya sea en el atrio de la iglesia, las calles o las casas. Saben que, al disfrutar ellos de estos momentos llenos de música, colorido y danza, la Virgen también será agradecida.

El papel que juega el maestro de la danza es muy importante, pues de él depende que los bailantes se memoricen sus parlamentos e interpreten correctamente sus papeles. Si él no les exige, puede suceder que ellos no se aprendan las “cartillas” completas o no pronuncien las palabras exactas. También, si no les muestra cómo realizar las “pisadas”, cuidando que los acentos o apoyos de las partes de los pies sean los precisos, éstas pueden ir variando en el estilo corporal. De la misma manera, si él no los dirige en los desplazamientos espaciales, sobre todo a quienes



fungen de punteros en las filas, éstos pueden alterar la dirección de la trayectoria o no realizarla completa, modificando la colocación final. Además, debe corregir la formación indicada para cada personaje, cuidar que no se cambien de lugar o que nadie falte en la fila. Por último, tiene que poner mucha vigilancia en que los músicos no modifiquen la melodía correspondiente, ya que ésta cumple la función de reconocimiento motriz-rítmico-espacial, por parte de los bailarantes.

Don Gildardo Díaz es una persona con mucha iniciativa. No sólo enseña los movimientos dancísticos tarareando o tocando en el saxofón la melodía, sino que de igual forma dirige actuaciones, corrige la dicción, muestra cómo realizar los trajes, confecciona los cascos, coronas y macanas de cada personaje, y da indicaciones de cómo armar la escenografía.

Para el pueblo de “Tlacoachis” la fijación en la memoria de partes de la música, de la actuación de los personajes, de frases cortas de algún episodio, de la ejecución dancística de cierto son, del uso de machete, macana, casco o manto, entre otros elementos, ha permitido la familiaridad con el “hecho dancístico”. En los ensayos se puede observar cómo los niños pequeños (de tres a siete años) imitan los movimientos que ven en los grandes. Los que conocen la danza o anteriormente han bailado, incluso, pueden asociar las partes de que consta la trama a una determinada pieza musical.

Declamación y actuación, interpretación dancística y coreográfica, y adorno del cuerpo son tres de los elementos significativos de que se valen los danzantes para expresar su “gusto” e interés por participar. Para los bailarantes, en general, la participación en la danza los compromete a hablar correctamente el castellano, exhibir su valentía y fuerza al “guerrerar” (pelear con machetes), demostrar que saben y les gusta bailar, y vestir elegantemente. Dependiendo de la calidad de su ejecución y presentación, ellos obtendrán un reconocimiento por parte de los espectadores.

Más que seguir la trama de la representación dancísticoteatral, el público fija su interés en las personas: qué papeles caracterizan, la habilidad con que desempeñan su personaje, la destreza rítmico-motriz con la que se desenvuelven y cómo van vestidos. La ejecución actoral y dancística de los danzantes de La Batalla despierta emociones entre los espectadores, alegría y júbilo al momento de bailar, tristeza o desconcierto cuando derrotan, humillan o matan a algún



protagonista. También motiva cierta expectativa al verlos pelear y produce placer visual por lo llamativo de colores y prendas. De acuerdo con los patrones estéticos establecidos por la comunidad de Tlacoachistlahuaca, les otorgan un lugar de prestigio a aquellos danzantes que cumplan con los principios de emoción y sensación reconocidos por ellos y plasmados en una manifestación dancística.

Kinetografía de La Batalla

La versión de La Batalla que se presenta en Tlacoachistlahuaca es una danza-drama en la que se escenifica un proceso histórico: la conquista territorial y la evangelización de México. Ésta es una de las características por la cual forma parte del género de las Danzas de Conquista (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Ambos ejércitos constantemente se enfrentan, son largas las declamaciones, variados los sones musicales, distintas coreografías para realizar el arribo y posicionamiento de sus campos. Cumpliendo con su objetivo, los españoles llevan a cabo el bautizo de la Malinche. Ella, al creer que ha obtenido la verdadera religión, traiciona a Moctezuma, por lo que da pie a diversos combates entre los bandos para robarse a la mujer, y sobre todo para arrebatarle el estandarte de la Virgen de Guadalupe.

Otros episodios son la humillación y la muerte del Monarca y la quema de los pies de Cuauhtémoc, la Noche Triste, la muerte de Cuauhtémoc y la victoria de los mexicanos por la Reina Xóchitl. El ir detectando la recurrencia o ausencia de los componentes de cada uno de los códigos nos facilitó la segmentación de La Batalla en actos; a su vez, nos permitió subdividir los actos en escenas coreográfico-musicales, quedando diferenciados al interior de la escena los temas cinético-coreográfico-sonoros y los fragmentos narrativos.

Siguiendo tales premisas y para efectos del registro elaboramos una primera segmentación del continuum de lo general a lo particular; es decir, dividimos cinco macroacciones delimitadas en actos; lo anterior sugiere el drama narrativo relevante de la representación músico-teatral-coreográfica de la Danza de Conquista.

Primer acto: arribo

El tema principal es la llegada, entrada, posicionamiento y exploración del campo de batalla por ambos bandos.



Segundo acto: bautizo

El tema principal es el bautizo de la Marina y el Negrito mexicano por parte del cura Olmedo, en territorio español.

Tercer acto: traición

El tema principal es la traición por parte de Marina a su esposo el Monarca. Cuando Cortés se entera de la traición, él desea recuperarla, lo que da pie a la realización de una serie de danzares, sones de guerra y sones bailables.

Cuarto acto: capturas

El tema principal son las capturas entre el ejército; por una parte la de Marina y, por otra, la del estandarte de la Virgen de Guadalupe. Un subtema intercalado en medio de las capturas es la humillación del Monarca por parte de los españoles.

Quinto acto: muertes

El tema principal son las muertes de Juan Escalante, Cuauhopoca, Noble Guerrero, Zilacatzin, Monarca, Ovando, Cuauhtémoc y Mandil. Antes de la muerte del último emperador se desarrollan dos subtemas: la entrada a Tenochtitlán, por parte de los españoles, y la derrota de Cortés bajo el árbol de la Noche Triste. A la Reina Xóchitl le toca defender su nación, por lo que corre a Cortés con fuertes machetazos, declarándole la guerra. Cortés lamenta entristecido su derrota.

Sin duda, en La Batalla de Tlacoachistlahuaca nos encontramos frente a una de las versiones proindigenistas más importantes; es decir, los amuzgos representan la victoria militar del bando de los “conquistados”, los mexicanos (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).



Cuadro 1. Kinetografía de La Batalla.

| Preludio (llegada al campo de batalla) | | | | |
|--|----------------------------|-----------------------------------|---------------------|--------------------|
| Primer acto: | Escena 1 | Escena 2 | Escena 3 | Escena 4 |
| Arribo Primera | | Activa | Primera | Propia |
| Segundo acto: Bautizo | Escena 5 Marina | Escena 6 La Guerra Santa | | |
| Tercer acto: Traición | Escena 7 Marina y Alvarado | Escena 8 Entre danzares y guerras | | |
| Cuarto acto: Capturas | Escena 9 Chilena | Escena 10 Fúnebre | Escena 11 Cadenilla | |
| Quinto acto: Muertes | Escena 12 Propia | Escena 13 Guerra | Escena 14 Fúnebre | Escena 15 La final |

Fuente: Elaborado por el autor.

Estructura narrativa de la danza

El relato se divide en núcleos narrativos a los que se les designa una función significativa (Bonfiglioli, 1998: 125-129). Además, la representación teatral-dancística forma parte de una cadena mayor de actos rituales comunitarios, por lo que se añade que las funciones significativas se expresan mediante la palabra hablada acompañada de la actuación, así como a través de otras formas de comunicación no verbal: la mímica, la danza y la música (Leach, 1976).

No es propósito de este texto explicar detalladamente la elaboración de la sintaxis cinemática de la representación de La Batalla, sino llamar la atención sobre un modelo de análisis de los aspectos formales de la danza. En el texto de Ramírez (2003) se puede leer simultáneamente la unidad sonora (pieza musical), la acción corporal, señalando quién la desarrolla, con qué pisadas, posturas y gestos se ejecuta; asimismo, los parlamentos declamados por cada danzante y el gráfico coreográfico que marca desplazamientos y colocaciones de los danzantes en el espacio. Las relaciones entre las unidades musicales, unidades verbales y unidades cinéticocoreográficas nos permitieron establecer ocho reglas de composición para interpretar “los comienzos” de las macroagrupaciones narrativo-musicales-coreográficas; “los traslados” de los ejércitos de un territorio a otro, “las victorias” y “los desafíos, combates y batallas” a los que se enfrentan ambos bandos.



Cuadro 2. Estructura narrativa de La Batalla.

Fase de posicionamiento de los ejércitos y de contactos preliminares

Bloque narrativo 1: Posicionamiento de los mexicanos

Bloque narrativo 2: Presagio

Bloque narrativo 3: Vigilancia de los puertos

Bloque narrativo 4: Primeros enfrentamientos

Bloque narrativo 5: Desembarco y posicionamiento de los españoles

Fase de negociación: las embajadas mexicanas

Bloque narrativo 6: Primera embajada mexicana

Bloque narrativo 7: Segunda embajada de los mexicanos

Bloque narrativo 8: Bautizo de la Malinche y del Negrito mexicano

Fase de enfrentamientos y traiciones

Bloque narrativo 9: Desafío y combate de Zilacatzín y Alamino

Bloque narrativo 10: Primera embajada de los españoles

Bloque narrativo 11: Nuevos combates y batallas

Bloque narrativo 12: Segunda embajada de Cortés a Moctezuma

Bloque narrativo 13: Robo y rescate de Marina Malinche

Bloque narrativo 14: Captura de Moctezuma

Bloque narrativo 15: Logros militares de los mexicanos

Bloque narrativo 16: Rescate y muerte de Moctezuma

Bloque narrativo 17: Muerte de Ovando

Bloque narrativo 18: Conquista de Tenochtitlán

Bloque narrativo 19: Noche Triste de los españoles

Fase final: la muerte del héroe patrio

Bloque narrativo 20: Captura, tortura y muerte de Cuauhtémoc

Bloque narrativo 21: Rescate y sepelio de Cuauhtémoc y Mandil

Fuente: Elaborado por el autor.

