



**BUAP**

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE ARTES  
LICENCIATURA EN ETNOCOREOLOGÍA

***COMO DE PLUMA, SUSPENDIDA EN EL VIENTO***  
**ANÁLISIS ETNOCOREOLÓGICO DE LA DANZA DE PLUMA  
DE ZIMATLÁN DE ÁLVAREZ, OAXACA**

TESIS QUE PRESENTA  
JESÚS FRANCISCO LÓPEZ PÉREZ  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN ETNOCOREOLOGÍA

DIRECTOR:  
DR. JOSÉ LUIS GERARDO SAGREDO CASTILLO

ASESORES:  
MTRO. JOSÉ JUAN GARCÍA CELESTINO  
MTRA. LIDIA LUIS GONZÁLEZ

FEBRERO 2025

PUEBLA, PUE.

*A quien fue calma en mi tempestad,  
mi inspiración y ejemplo,  
fortaleza en mis miedos,  
luz en mi oscuridad,  
amor en mi vida.*

*A quien me dió el gozo de vivir  
y de encontrarme con el arte del movimiento:*

*Mi madre, Jovita Pérez Carlos (†)*

*A mi hermano Fabián López,  
cómplices desde siempre  
y amigos para siempre.*

*A toda mi familia,  
Con quienes hemos aprendido  
a transformar el dolor en amor.*

## Agradecimientos

A todos mis maestros y maestras, porque este es el resultado de su entrega y dedicación.

Al Dr. José Luis Sagredo, por ser mi mentor y guía en este camino lleno de sonido y movimiento.

Al Dr. Jorge Hernández-Díaz, por creer en mí y darme la oportunidad de formar parte de su equipo de trabajo.

Agradezco y dedico este trabajo a mi comunidad, Zimatlán de Álvarez, particularmente, a las personas que contribuyeron desinteresadamente:

- Álvaro Blanco Pérez.
- Reynaldo Miguel Pérez Aquino.
- Edmundo Colmenares. (†)
- Felipe Gómez Bernardo. (†)
- José López.
- Santos Floreán Blanco.
- José Francisco Hernández Santana.
- Alitzel Canseco Hernández.
- *Danza de Pluma “Raíces”.*
- *Danza de Pluma “Ihyú Vhi”.*
- *Danza de Pluma “Dulce Nombre de Jesús”.*

A la comunidad dancística de la *Danza de Pluma*, por sus valiosos aportes:

- Pablo Sernas, de San Jerónimo Tlacoahuaya.
- Javier Gutiérrez, de Teotitlán del Valle.
- Antonio Pedro, de San Bartolo Coyotepec.
- Guadalupe Villareal, de la Villa de Zaachila.
- Andrés Ignacio Salas, de La Trinidad, Zaachila.
- Roberto Miguel Silva, de Cuilápam de Guerrero.

Sigamos haciendo comunidad.

## Contenido

<i>Introducción</i> .....	5
Planteamiento del problema .....	7
Hipótesis.....	10
Justificación.....	10
Estado del Arte .....	12
Impostación teórico-metodológica y aproximación conceptual .....	17
Procedimiento .....	24
Estructura de Tesis .....	25
<i>Capítulo 1. Zimatlán, Un Pueblo Danzante de los Valles Centrales de Oaxaca. Una Aproximación a su Entorno Geográfico, Sociocultural y Etnodancístico.</i> .....	28
1.1 Rostro de la tierra donde abundan los guajes.....	29
1.1.1 <i>La composición étnica, lingüística y cultural del estado de Oaxaca</i> .....	31
1.2 Los Valles Centrales Oaxaqueños.....	34
1.2.1 <i>La gente del pueblo de las nubes</i> .....	39
1.2.2 <i>Uiée' Lachii'. Los orígenes de Zimatlán</i> .....	42
1.3 La Villa de Zimatlán de Álvarez .....	44
1.3.1 <i>Un pueblo regatón. Actividades productivas de la comunidad</i> .....	46
1.3.2 <i>Laderas, barrios y templos. Los espacios de la danza</i> .....	47
1.4 El Complejo Festivo de Zimatlán .....	55
1.4.1 <i>El sistema dancístico-musical comunitario</i> .....	60
1.4.2 <i>La Fiesta de Enero</i> .....	78
<i>Capítulo 2. Semejanza y Diferencia. Diálogos Sobre las Danzas de Pluma en los Valles Centrales de Oaxaca</i> .....	81
2.1 Denominaciones y performatividades del hecho dancístico .....	81
2.2 <i>El drama de La Conquista. Uno de los paradigmas estéticos de la danza</i> .....	83
2.3 Personajes de la danza.....	86
2.3.1 <i>Los Danzantes de Pluma</i> .....	88
2.3.2 <i>Los Españoles</i> .....	90
2.3.3 <i>Las Malinches (Malinche y Sahuapila)</i> .....	91
2.3.4 <i>Los Campos o Negritos</i> .....	92
2.4 Narrativas músico-coreográficas de la <i>Danza de Pluma</i> .....	94
2.4.1 <i>La Danza de Pluma y el fenómeno de La Guelaguetza</i> .....	98
2.5 Reflexiones sobre <i>La Conquista</i> en la <i>Danza de Pluma</i> .....	102
<i>Capítulo 3. El Danzar de Moctezuma. La Cultura Dancística de las Danzas de Pluma.</i> ..	108
3.1 Una aproximación a las prácticas kinésicas amerindias .....	109
3.2 <i>De Pluma y De Moctezuma. Dos denominaciones dancísticas durante el Virreinato</i> .....	114
3.2.2 <i>El papel de la orden dominica en la Danza de Pluma de Oaxaca</i> .....	124
3.3 La presencia de <i>Moctezuma</i> como entidad predominante en algunas Danzas Colectivas del país .....	127

3.4 La <i>Danza de Pluma</i> de los Valles Centrales vista como una <i>Danza de Moctezuma</i> .....	132
<i>Capítulo 4. Las Danzas de Pluma de los Valles Centrales de Oaxaca. Una Mirada Sistémica</i> .....	142
4.1 Análisis del discurso. La <i>Interacción y Organización</i> del sistema dancístico-musical de las <i>Danzas de Pluma</i> .....	146
4.1.1 <i>Territorialidad, presencia y distribución de la Danza de Pluma en los Valles Centrales de Oaxaca</i> .....	148
4.1.2 <i>La Parafernalia sagrada y fundamental de la Danza: El Penacho o Corona</i> .....	151
4.1.3 <i>Usos y formas del movimiento en las Danzas de Pluma</i> .....	158
4.1.4 <i>Sonoridades y Prácticas Musicales</i> .....	178
<i>Capítulo 5. Danzar por tu Dulce Nombre. La Danza de Pluma en Zimatlán de Álvarez.</i> 199	
5.1 La llegada de la <i>Danza de Pluma</i> a Zimatlán y su permanencia en la comunidad .....	199
5.2 <i>Como de Pluma</i> . En la búsqueda de la identidad dancística comunitaria .....	206
5.3 La noción de <i>Promesa</i> .....	209
5.4 Formas de integración y organización social de la danza .....	212
5.4.1 <i>El Moctezuma</i> .....	213
5.4.2 <i>El Encabezado</i> .....	215
5.4.3 <i>Los Maestros de la Danza</i> .....	216
5.4.4 <i>Los Padres y Madres de Familia</i> .....	217
5.4.5 <i>La Reunión General</i> .....	217
5.5 El Penacho como condensador de la <i>Danza de Pluma</i> en Zimatlán .....	218
5.5.1 <i>Jerarquía Organizacional</i> .....	219
5.5.2 <i>Iconografía</i> .....	222
5.5.3 <i>Mitos de origen y prácticas comunitarias vinculadas al penacho</i> .....	226
5.6 Contextos performativos de la <i>Danza de Pluma</i> en Zimatlán de Álvarez .....	228
5.6.1 <i>Ensayos y didácticas émicas de la danza</i> .....	229
5.6.2 <i>Viernes de Convite, revestimiento de la danza</i> .....	232
5.6.3 <i>Sábado de Cera, ensayo general y la noche del castillo</i> .....	237
5.6.4 <i>Domingo de Fiesta, el estreno de la danza</i> .....	239
5.6.5 <i>Performance de la Danza de Pluma. Estructura narrativa</i> .....	244
<i>Referencias bibliográficas</i> .....	267
<i>Referencias fonográficas</i> .....	272
<i>Colaboradores orales entrevistados</i> .....	272

## Introducción

La *Etnocoreología*, es la disciplina que se especializa en el registro, el análisis y la interpretación de los fenómenos dancísticos de carácter identitario que realizan las culturas populares e indígenas de nuestro país y del mundo (BUAP, 2011). Una de sus características, es la diversidad de modelos teóricos, prácticos y metodológicos que emplea para abordar su objeto de estudio. Dentro de su metalenguaje, se habla de *prácticas kinético-sonoras* para referir a toda manifestación dancístico-musical. Con base en los principios de la *cinestesia*, *kinética* o *kinésica*, es posible interpretar las acciones corporales y *formas de movimiento* con significación que realizan los seres humanos, y por otra parte, la conciencia de lo *sonoro* permite abordar todo lo relacionado con las prácticas musicales vinculadas. De ahí la noción de entender a la danza y la música como un hecho articulado, es decir, como *hechos dancístico-musicales*.

Por lo tanto, el enfoque etnocoreológico pretende conocer la realidad humana a través del estudio de los *sistemas estructurados de movimiento [y sonido]* que en algunas culturas se le denomina como danza y como música (Kaepler, 2003) con la intención de comprenderlos como parte sustancial de un determinado complejo cultural o cultura dancística. Una primera definición que permite entender esta disciplina se retoma de la propuesta etnomusicológica de Ramón Pelinski, que, abocado al estudio de la danza y su referente musical, su concepto posibilita explicar la Etnocoreología como:

una modesta disciplina o campo de trabajo en el que se investigan las significaciones que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, asignan a la utilización del sonido [y del movimiento] -que en algunas culturas se llama música [y/o danza]. La tarea del etnomusicólogo [y/o del etnocoreólogo] es, a partir de la interpretación de estas significaciones, formular hipótesis y generalizaciones sobre la manera cómo la música [y/o la danza] contribuye a construir una cultura y cómo ésta es construida por aquélla. (Pelinski, 2000, págs. 11-12)

Los estudios con este enfoque, examinan las prácticas kinético-sonoras como una totalidad dentro de la cual se expresan determinadas realidades sociales y culturales, misma con la que los individuos se encuentran parcial o plenamente identificados, esto lo demuestra una de las definiciones actuales sobre el quehacer etnocoreológico desde la perspectiva de Catherine

Foley y del grupo de estudios etnocoreológicos del *International Concilium of Traditional Music* (ICTM), quien define la disciplina de la siguiente manera:

La etnocoreología documenta y examina las múltiples voces y sistemas de movimiento humano representados en los diversos colectivos dentro y fuera de los límites geográficos políticos y culturales. Ayuda a tomar conciencia y comprender los diversos sistemas estéticos de movimiento humano y también a proporcionar una comprensión cultural más profunda de las personas que los realizan y participan en ellos. En general, los etnocoreólogos tratan de entender la danza (o cualquier otro sistema de movimiento humano) y su importancia dentro de su contexto cultural; también tratan de entender la cultura a través de la danza [misma]. (2012, pág. 149)  
[Traducción propia]

De acuerdo con lo anterior, la presente tesis aborda el estudio de la denominada *Danza de Pluma* o *Danza de La Pluma* practicada en la región de los Valles Centrales de Oaxaca, tomando como referencia el caso de la *Danza de Pluma* de Zimatlán de Álvarez, aplicando algunas tendencias metodológicas empleadas por la etnocoreología para su análisis e interpretación.

Otra de las inquietudes de este trabajo es demostrar las competencias adquiridas en el Programa Educativo (PE) de la Licenciatura en Etnocoreología de la BUAP, desde el enfoque disciplinar que se propone en la misma, la cual pertenece a la Facultad de Artes. Dentro de las dos grandes tendencias de los estudios etnocoreológicos: la artística y la antropológica, este trabajo se inserta en ambas, puesto que aquí se considera que la investigación de corte humanístico-científica es ineludible para la creación artística y se toma como punto de partida para la escenificación de la danza mexicana, tal como lo fundamenta el concepto de la *transducción dancística* el cual:

Consiste en “transferir” el hecho dancístico tradicional e identitario de una dimensión social, estética, simbólica, ritual, espacial y temporal determinada, hacia otra, cuyos receptores pueden o no compartir alguno o la totalidad de las dimensiones referidas y sus correspondientes códigos. (Sagredo, BUAP, 2011)

Ciertamente, cada propuesta artística basada en este enfoque, se desarrolla en un proceso que consiste en el registro, el análisis y la interpretación, para finalmente, generar a partir de estos fundamentos, nuevas propuestas no sólo de entendimiento y estudio de la danza mexicana, sino también, de su escenificación y difusión en diferentes contextos. En este sentido, es necesario hacer énfasis en la importante tarea a desarrollar por el etnocoreólogo como “transductor” de los hechos dancísticos, con la finalidad de propiciar la valoración de los aportes que las culturas dancísticas y musicales han sumado a la conformación de las identidades (BUAP, 2011).

Así pues, el proceso de investigación etnocoreológica se vuelve fundamental para la creación escénica, ya que forma parte de las aplicaciones de su enfoque en el ámbito artístico. Aunado a ello, también se destacan otras formas de aplicación del enfoque etnocoreológico, como la generación de proyectos con perspectiva comunitaria, así como su empleo en contextos psicopedagógicos, terapéuticos y de intervención.

En este sentido, dicho enfoque proporciona un mayor entendimiento de la cultura a partir de sus prácticas dancísticas, propiciando el diálogo para el reconocimiento pleno de las diversidades y, por otra parte, brinda posibles respuestas a problemáticas identificadas que contribuyan a una *cultura de paz*. Se espera en la medida de lo posible, que este trabajo posibilite los medios para concretar lo anterior y despierte interés en futuros trabajos y nuevos planteamientos que resulten del mismo.

### **Planteamiento del problema**

*La Danza de Pluma* o la *Danza de La Pluma*, es una manifestación dancístico-musical que se practica en una amplia región del Estado de Oaxaca denominada Valles Centrales, si bien es en esta demarcación donde se realiza con vigencia, su práctica trasciende algunos límites geopolíticos, llegándose a encontrar incluso en algunas poblaciones de la Sierra Sur y en diversas comunidades migrantes enclavadas en los Estados Unidos de Norteamérica.

Esta danza, se escenifica en el ámbito de las múltiples fiestas patronales y mayordomías, por lo que hay que hacer notar que, para su realización, es imperante la participación colectiva y organizada de gran parte de la comunidad. En algunas poblaciones, también se le conoce por *Danza de Promesa*, concepto que remite a una serie de procesos rituales cuya función es la de ofrecer a los santos patronos la música y la danza, vinculada a

misas, novenarios, entre otras prácticas del culto católico. De manera que, se espera que las divinidades devuelvan la solicitud expresada con movimiento, por medio de bendiciones y otros beneficios a los practicantes de la misma.

Como resultado de sus diversos procesos de transformación, se intuye que la *Danza de Pluma* se ha constituido en un símbolo de identidad para los pueblos de Oaxaca, adquiriendo diversas connotaciones. Ello se hace evidente a través de su práctica en las diferentes comunidades de la región de los Valles. Otra parte a recalcar, es su inmersión en diversos procesos histórico-políticos, la mayoría de ellos, contextualizados como estrategias de estado para la construcción del nacionalismo mexicano y de la búsqueda de imágenes locales que han pretendido sustentarlo; la suma de estos factores ha posicionado a la *Danza de Pluma* como uno de los paradigmas de la danza oaxaqueña. No obstante, a lo largo del tiempo mismo modelo paradigmático se ha transformado en otro nuevo que reapropia y resignifica los valores de las culturas matriciales que realizan esta práctica dancístico musical.

En otro orden de ideas, diversos investigadores han catalogado esta práctica como una *Danza de Conquista*, debido a que en su narrativa se puede representar un pasaje histórico referencial para la conformación del hoy Estado-nación mexicano; la conquista española sobre los pueblos originarios. Las denominadas *Danzas de La Conquista de México* (1996), es un concepto que agrupa un conjunto de expresiones dancístico musicales que escenifican la contienda de dos bandos antagónicos (españoles y mexicanos) mediante la integración de parlamentos o *relaciones* que enfatizan el sometimiento del *Huey Tlatoani* a la corona española, como trama principal de la performatividad. Sin embargo, resalta el hecho de que esto ya no se realiza en la mayoría de comunidades por diversas razones: teniendo en cuenta las concepciones que se generan desde la manifestación dancística y su construcción de identidades, existe una tendencia a ideologías relacionadas con la reivindicación étnico-cultural. En este trabajo, se tomará como referencia el caso de estudio en Zimatlán de Álvarez.

Desde el enfoque etnocoreológico, el estudio de los fenómenos dancísticos actuales y su referente musical permite conocer a toda la cultura que los produce. En este sentido, se habla de la danza como un *hecho social total* que imbrica y refleja todos los elementos que

integran a una determinada cultura. Es bajo esta mirada investigativa y multidisciplinar que se aborda la expresión conocida como *Danza de Pluma*.

Así pues, en este trabajo se consideran esenciales las concepciones y categorías creadas por las comunidades locales alrededor del hecho dancístico. Resaltan de manera significativa, aquellas que potencializan al personaje de *Moctezuma* transformado en un símbolo de resistencia que se expresa al interior del corpus dancístico mediante diversos procesos de resignificación. En este sentido, se plantea el hecho de que, esta manifestación dancística ha sido poco analizada bajo la mirada de una “*Danza de Moctezuma*” o “*Danza de Pluma*”, a diferencia de, los abundantes estudios que la abordan genéricamente, como una “*Danza de Conquista*”.

Al considerar estos aspectos en convergencia, se podría decir que los diversos significados que revisten la imagen del monarca dentro de la *Danza de Pluma*, se perciben como un elemento imprescindible, que refuerza y replantea las identidades de los pueblos de los Valles Centrales de Oaxaca. Al respecto, cobran relevancia las categorías del orden étnico, por lo cual, un aspecto destacable y punto de partida para este estudio, son los diferentes significados que posee la manifestación dancística desde su denominación “*De Pluma*”, por lo que esta nomenclatura se retoma en esta investigación como categoría de análisis. Por lo anterior, una parte de este trabajo, propone vincular el hecho dancístico objeto de estudio con las denominadas *Danzas de Pluma y de Moctezuma*.

En dicho sentido, un primer significado se asocia directamente con el *penacho* o *corona* que se emplea como elemento de parafernalia de la danza. De igual forma, la noción “*de Pluma*” se relaciona con lo que en el campo coreológico se denomina como *cualidades del movimiento*, elementos importantes para la ejecución de las acciones del movimiento humano. Ello lo refuerza el maestro de una de las danzas de Zimatlán de Álvarez, quien hace hincapié en que “los danzantes bailan, como una pluma, suspendida en el viento” (Blanco, Zimatlán, 2019).

Complementando lo anterior, se considera que la *Danza de Pluma* va configurando diversos procesos de afiliación étnica y autorreconocimiento entre las y los zimatecos. Esto se demuestra por el hecho de que, no obstante que la comunidad se reconoce como una población mestiza, es a partir de la *Danza de Pluma* que se adscribe y afilia a la cultura zapoteca. Como resultado de ello, se podría decir que los diversos significados que revisten

el corpus dancístico, lo hacen percibir como un elemento que contribuye y replantea las identidades de los pobladores de Zimatlán de Álvarez, en los Valles Centrales de Oaxaca. En virtud de todo lo anterior se formula la siguiente pregunta de investigación:

*¿Cómo se manifiestan las identidades de los habitantes de Zimatlán de Álvarez Oaxaca mediante la práctica kinético-sonora de la Danza de Pluma y, cuáles son sus principales estructuras y elementos simbólicos?*

### **Hipótesis**

La práctica dancístico-musical denominada *Danza de Pluma*, en Zimatlán de Álvarez, opera como un dispositivo de identidad que vincula a sus habitantes con las culturas matriciales. Esto se pone de manifiesto en diversos elementos que componen esta práctica kinético-sonora, tales como la indumentaria, la parafernalia, la iconografía, la narrativa, las sonoridades, los mitos de origen, las formas del movimiento y sus significados, y particularmente, a partir de la personificación del *Moctezuma*. Todo ello se encuentra asociado a concepciones locales que generan diversos procesos de identidad entre los miembros de la comunidad, replanteando su afiliación étnica y su autoreconocimiento, en función de su ubicación en un sistema dancístico-musical más amplio, integrado por diversas comunidades de los Valles Centrales. Por lo tanto, mediante el estudio de la práctica dancística en sus diversos contextos, se sustenta la hipótesis de que, la *Danza de Pluma* cohesiona una gran parte significativa de los valores ideológicos que poseen los *vallistas* zimatecos.

### **Justificación**

El estudio de la danza mexicana comenzó de manera emergente desde que surgió el interés por entender a la “otredad”, sus manifestaciones dancísticas y musicales. El estudio y la documentación de las tradiciones dancísticas intenta difundir los saberes locales de las diferentes culturas mexicanas en la búsqueda de su pleno reconocimiento. La mayoría de hechos dancísticos mexicanos, han sido documentados bajo la mirada de diversas ramas como la antropología, la sociología, la historiología, la folklorología, los estudios de la cultura, entre otros, pero muy pocos han cubierto el campo de estudio desde un enfoque

etnocoreológico, más aún siendo ésta una disciplina relativamente nueva. El caso de la *Danza de Pluma* no es la excepción, pues la mayoría de veces se ha visto y registrado sólo desde su forma estética, dejando de lado los diversos procesos rituales y simbólicos de las comunidades que la practican, por lo que, en el presente trabajo se replantea una perspectiva de estudio para el entendimiento de este hecho dancístico.

La *Danza de Pluma* a través del tiempo se ha posicionado como uno de los símbolos oaxaqueños, pues la imagen del danzante y del colectivo, representa toda una construcción y re-construcción histórica, social y cultural. Conviene puntualizar que gran parte de ello es resultado de las políticas de Estado surgidas sobre todo durante el periodo posrevolucionario, en el cual se buscaban íconos regionales que bosquejaran una cultura nacional diseñada a partir de imágenes que permitieran sustentar, construir y reforzar el nacionalismo mexicano. Fue desde entonces, que el acercamiento a esta manifestación se comenzó a difundir desde su forma paradigmática, haciendo punto y aparte del contexto en que se realiza; ya que la kinesis de esta danza llama la atención por sus movimientos corporales enérgicos y su rica indumentaria. Actualmente, existen múltiples representaciones coreográficas de la *Danza de Pluma* elaboradas por agrupaciones folklóricas que se han encargado de estilizar esta manifestación.

De manera contraria, este trabajo trata de ponderar y relatar el hecho dancístico desde sus actores, ya que se considera que mediante su práctica se establecen relaciones sociales en las que se entretejen una serie de significaciones. En este sentido, la *Danza de Pluma* se concibe como una manifestación kinético-sonora que identifica a los pueblos del Valle de Oaxaca, ya que su realización atiende a patrones comunitarios de expresividad y representatividad cultural. Con la práctica corporal, musical y organizativa de esta manifestación dancística, se continúan reproduciendo y recreando conocimientos ancestrales, que replican la manera de ver y entender el mundo de las diversas comunidades que la realizan.

Dentro de las múltiples y diversas variantes de la *Danza de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca, destacan los registros documentales de las versiones de Cuilápam de Guerrero, San Martín Tilcajete, Villa de Zaachila y Teotitlán del Valle. Como objeto de estudio de esta tesis, se ha seleccionado la comunidad de Zimatlán de Álvarez, en función de su menor visibilidad dentro del contexto regional, ya que, hasta hace algunos años, la *Danza*

*de Pluma* zimateca no gozaba de popularidad a diferencia de las versiones que se han vuelto paradigmáticas. Esta situación se puso de manifiesto por no participar en el festival de *La Guelaguetza*, así como en *Encuentros de Danzas* durante las fiestas patronales de la región, dando como resultado cierta indiferencia sobre la tradición y prácticas dancísticas de este lugar.

Por otra parte, se hace necesario destacar la relación que guarda el tesista como miembro de la comunidad objeto de estudio, y que parte de la filosofía institucional universitaria es contribuir al desarrollo y progreso de las poblaciones de origen, retribuyendo así con la realización, publicación y divulgación del quehacer científico-humanístico de la disciplina etnocoreológica. Se espera que este trabajo de investigación contribuya a la documentación y difusión de la cultura dancística de Zimatlán, Oaxaca, siendo un vehículo de quienes se encargan de reproducirlas. En este sentido, se considera que aportar al conocimiento los distintos saberes locales poco conocidos, conlleva al pleno reconocimiento de las diversidades culturales.

Por último, la presente investigación considera un aporte al campo de la diversidad disciplinar etnocoreológica en cuanto al empleo de modelos de análisis dentro de la especialidad. En este sentido los trabajos etnocoreológicos y etnomusicales posibilitan una mayor comprensión de las culturas dancístico-musicales, profundizando en su modo de ver el mundo y de entender su existencia en el mismo. Todo esto contribuye en gran medida, al reconocimiento de la diversidad y complejidad de las culturas originarias y populares de México, país poseedor de gran riqueza étnica, lingüística y cultural.

Para darle continuidad al trabajo, a continuación se brinda un panorama de las diversas formas en que diferentes fuentes de información han abordado el objeto de estudio, esto con el objetivo de tener claridad en la delimitación problemática, así como proponer nuevas interpretaciones y posturas críticas respecto al tema.

### **Estado del Arte**

En este apartado se referieren algunas fuentes que abordan el tema en cuestión, con el propósito de profundizar en el conocimiento sobre el objeto de estudio. Para ello, se recopiló información en diversas fuentes escritas y no escritas, como iconográficas y audiovisuales. Se comienza citando al que se considera el registro documental más antiguo sobre la *Danza*

*de Pluma*, conocido coloquialmente como *Códice Gracida-dominicano*. Se trata de la transcripción de un documento del S. XVI, escrito y sellado por la orden dominica procedente del hoy exconvento de Cuilápam, de ahí la discusión por el lugar de origen de esta manifestación dancística. Este documento publicado bajo el nombre de *Códice Gracida: sobre la danza de Ya-Ha-Zucu, hoy Cuilápam* (1970), contiene escritas las que se creen, fueron las primeras *relaciones* de la danza. En su capítulo introductorio, se habla acerca de un posible origen en las manifestaciones precortesianas que dramatizaban conflictos bélicos entre grupos mixtecos y zapotecos.

La *Danza de Pluma* se comienza a documentar de forma escrita a través de diversas crónicas de exploradores y viajeros del primer decenio del siglo XX, quienes lo hacían como respuesta a los diversos movimientos nacionalistas, que, como se hacía mención, se basaban en la búsqueda de imágenes regionales que fomentaran supuestas identidades mexicanas. Durante esta temporalidad, se recopilaron algunas versiones de la dramaturgia de la danza que más tarde se conocerían por el nombre de sus recopiladores, tales son el caso de las variantes *Frances Gillmor* (1943) y *Joseph Florimond de Loubat* (1902).<sup>1</sup>

Con la invención de la fotografía, la aparición de las imágenes postales adquirieron gran popularidad entre viajeros y turistas como intercambio de mensajes escritos. En este contexto, circuló una fotografía postal titulada “Aztec Feather Dance, la Danza de la Pluma” etiquetada sin autor ni fecha, pero dejando en claro su procedencia; Zimatlán. En este ambiente, es destacable el registro visual realizado por Pierre Verger entre los años 1937 y 1939, quien documenta detalladamente la celebración de la *Danza de Pluma* en Cuilápam de Guerrero. El etnógrafo de origen francés es considerado como un referente en el ejercicio de la fotografía etnográfica en México, incluyendo Zimatlán de Álvarez dentro de su ruta.

Acerca de los aportes hechos por historiadores locales, sobresalen los de Wilfrido C. Cruz, quien proporciona una nomenclatura en lengua zapoteca desde su propio entendimiento como: *Zahatoviguetza* o *Zahaxilaguetza* (1946, pág. 142). El capítulo dedicado a esta manifestación dancística dentro de la obra *Oaxaca recóndita* (1946), fue uno de los primeros textos descriptivos sobre la *Danza de Pluma*.

---

<sup>1</sup> Tiempo después, este material de archivo sería de gran utilidad para ejercicios de comparación y contrastación, que hoy en día permiten sustentar hipótesis sobre el desarrollo histórico del objeto de estudio de esta tesis.

La energía empleada en la kinesis que particulariza este hecho dancístico constituye otro de los puntos de partida para cualquier acercamiento a la *Danza de Pluma*. Desde esta perspectiva, es importante mencionar algunos trabajos de notación del movimiento, tal como lo demuestran algunos producidos en México; tal es el caso de las hermanas Nellie y Gloria Campobello y su obra *Ritmos indígenas de México* publicado en 1940, en el que se sostiene una posible relación de la kinesis de esta danza con algunos sistemas de movimiento de origen asiáticos (1940, 189). Más tarde, Zacarías Segura Salinas publica un compendio de notaciones dancísticas y musicales de diversas *Danzas Folklóricas Mexicanas* (1976), incluyendo un fragmento de la *Danza de Pluma*.

Otro de los trabajos especializados en el tema fue la publicación bajo el nombre *Las danzas de Conquista en el México contemporáneo* (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996),<sup>2</sup> en este libro especializado en el tema, se incluyen algunas *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca. Dentro de este compendio, se integró el artículo de Demetrio Brisset (1996) titulado *Cortes Derrotado: La Visión Indígena de la Conquista*, en el cual se analiza la *Danza de Pluma* desde una visión *proindigenista*.

En este trabajo se sigue esta última línea de investigación y para nutrirla, se retoma el trabajo del antropólogo Carlo Bonfiglioli, autor de la obra *La Epopeya de Cuauhtémoc* (1998). En esta publicación se describe un amplio panorama de variantes oaxaqueñas de la *Danza de Pluma*, así como un breve análisis comparativo de sus contenidos literarios. Lo relevante de dicho estudio recae en el análisis hecho a través de la metáfora “epopeya”, pues a partir del estudio de la *Danza de Conquista* de Tlacoachistlahuaca, Guerrero, el autor cae

---

<sup>2</sup> Obra que conceptualiza la categoría *Danzas de Conquista* desde el campo antropológico estructural-francés (Watchel, 1967) (Warman, 1968, 1972) (Brisset, 1991, 1998) (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). El estudio se basa en el análisis de diversas expresiones dancísticas de México y América Latina, cuya narrativa consiste en el episodio de dominación española sobre los pueblos amerindios. En consecuencia, la categoría *Danzas de Conquista* que proponen los citados autores, se subdivide a la vez en cuatro géneros: *Las danzas de Moros y cristianos*, *La Danza de la Conquista del Perú*, *La Danza de la Conquista de Guatemala* y *Las Danzas de la Conquista de México*, englobando esta última, algunos hechos dancísticos del país. Por lo tanto, la *Danza de Pluma* que aquí se estudia, se circunscribe a esta categorización si se consideran las *relaciones* o *parlamentos* que escenifican “la conquista” como tema central de la danza. Ante ello, se reitera la problemática de que en las comunidades esta actividad ya muy poco se realiza, omitiendo así la participación del bando español y por consiguiente, la declamación de *relaciones* y la escenificación de la conquista. Hoy en día, la representación dancística se centra en la exposición de los *danzantes* y la ejecución del mayor número de sones, como el caso de Zimatlán.

en cuenta que la presencia de *Cuahutémoc* se reconfigura como un agente que reestructura la historia.

Otro de los aspectos importantes señalados por los demás autores referidos, es la tendencia a desaparecer del bando español. Al respecto, el artículo del investigador Max Harris denominado “El retorno victorioso de Moctezuma” (1907) propone entender la *Danza de Pluma* oaxaqueña a partir de las cualidades, criterios y evaluaciones que los mismos danzantes y locales otorgan a la representación dancística.

No lejos de esta idea, el etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz en su artículo *Las Danzas del Señor Montezuma o del Monte* (Camacho, 2011) menciona la *Danza de Pluma* de Oaxaca como una de las variantes que podría estar relacionada con el campo genérico de las denominadas *Danzas de Moctezuma*, sosteniendo que se trata de una manifestación que durante el México antiguo se practicó como muestra de gentilidad.

Otras fuentes de información relevantes sobre el objeto de estudio de esta tesis, son los registros hechos por el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN), levantados en las comunidades de San Martín Tilcajete y Villa de Zaachila, de los cuales se publicaron un fonograma y su respectivo boletín monográfico. Existen además, otros fonogramas que han documentado y difundido esta práctica kinésico-sonora, como lo son el número 28 de la serie Testimonio Musical de México, titulado *Laani Zaachila yoo (Fiesta en la casa de Zaachila)* de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (1992), al igual que la coproducción del Instituto “Smithsonian Folkways Recordings” y La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), titulada *Mexican Indian Traditions, Traditions Indiennes du Mexique* (2014), con importantes grabaciones de campo realizadas en 1992 en Santa Ana del Valle, éstas últimas, incluyen algunas *relaciones* de la danza que coinciden con la versión zimateca. Dentro de las producciones sonoras más recientes, se encuentra la de Enrique Jiménez López coordinado por Elizabeth Cámara: *La danza de la pluma: sonido, movimiento, tradición y cultura*, (2018) publicado con un total de 23 piezas de la *Danza de la Pluma* interpretadas por la *Banda Baalachi (Alegría del Valle)* de la Villa de Zaachila, misma que fuera grabada en 1991 por la Fonoteca del INAH.

Dentro de las fuentes de información escritas, se destaca el estudio de corte antropológico titulado *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión e identidad*

*zapoteca* (Hernández-Díaz, 2012), que pondera la voz de los actores relatando la danza y su realización en esta comunidad zapoteca, que se manifiesta en función de sus formas de organización social y a partir del personaje del *Moctezuma*, cuya participación en la *Danza de Pluma* pareciera formar parte del escalafón del sistema normativo interno, también conocido como *Usos y Costumbres*.

En referencia a las tesis de licenciatura producidas por las escuelas profesionales de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se puede señalar la de Wilber Olivera (2013), de la Academia de la Danza Mexicana (ADM), quien hace un registro titulado *Etnografía de la Danza de la Pluma de la comunidad de San Martín Tilcajete*, del que se destacan transcripciones musicales y de las relaciones de la danza. Desde una perspectiva coreológica y del análisis del movimiento, Raymundo Reyes (2012) emplea el Sistema de Notación Laban para el *Registro del Curso de Informantes de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca de la “Escuela Nacional de Danza Folklórica”* (ENDF). Por su parte, Alitzel Canseco (2018) de la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello (ENDNGC) realiza un *Análisis cinemático de la escobeteada de la Danza de la Pluma “Dulce Nombre de Jesús” de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca*, quien centra su estudio en el análisis de un paradigma de movimiento desde una rama de la mecánica que describe la movilidad a partir del criterio espacio-temporal.

A lo anterior, se suma el reporte etnográfico hecho por Malgorzata (1997), en el cual se describe la participación de la *Danza de Pluma* durante la fiesta patronal haciendo énfasis en sus episodios dancísticos, desde este punto de vista, la versión zimateca se pronuncia “en pos del virtuosismo, resistencia y belleza étnica”, representada por el bando mexicano.

Finalmente, es oportuno mencionar que la antesala para la realización de este trabajo de tesis deriva del ejercicio realizado por quien esto escribe en su papel de beneficiario del Programa de Fortalecimiento para la Investigación y el Posgrado del Pacífico “Verano Delfín”-CONACYT en sus ediciones 2019 y 2021, periodo durante el cual se colaboró en el proyecto titulado *Revitalización y Patrimonialización étnico-cultural de la “Danza de la Pluma” en Oaxaca*, desarrollado en el Instituto de Investigaciones Sociológicas de la Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca (IISUABJO).

De todo este bagaje de información, se desprenden algunos cuestionamientos que permiten delimitar y diseñar un modelo teórico que posibilite interpretar el objeto de estudio

de la presente, para lo cual se procederá a desarrollar un breve acercamiento teórico-conceptual.

### **Impostación teórico-metodológica y aproximación conceptual**

Al ser la danza una manifestación cuyo generador de energía es el cuerpo mismo, es de suma importancia diseñar modelos de investigación teórico-práctica, debido a que de esta manera se genera conocimiento desde un corpus especializado en el objeto de estudio que a la etn coreología compete; el movimiento y sus formas de representación. Por lo tanto, uno de los puntos de partida de este trabajo es la percepción del cuerpo y del movimiento físico-simbólico. El cuerpo ha sido tema de interés en el estudio de las danzas y al respecto, se pueden referir algunas consideraciones metodológicas surgidas en Latinoamérica desde la denominada Antropología del Cuerpo. Dado que la investigación etn coreológica toma como referencia las prácticas kinético-sonoras para la comprensión de las culturas que las realizan, es de suma importancia partir del trabajo de campo. Ana Sabrina Mora, una de las exponentes de dicha corriente teórica, argumenta que el quehacer etnográfico se trata de un modo de construir y de acercarse a un objeto de estudio basado

en la inmersión en un espacio social concreto con el objetivo de acceder a la perspectiva de los sujetos investigados; es decir, el [etn coreólogo] o la [etn coreóloga] se sumergen en un espacio social concreto, con la intención de producir conocimiento sustentado en la visión de los sujetos que investiga, sus percepciones, categorizaciones, valoraciones y experiencias. En esta inmersión se establece un diálogo directo con otros, que es a la vez un diálogo mediado por las posiciones diferenciales de quien investiga y de sus informantes-interlocutores. Aun cuando la investigadora o el investigador toman en consideración sus propias vivencias, emociones y experiencias, lo hacen con el objetivo de abrir nuevos caminos para conocer las prácticas, las representaciones y las experiencias nativas. (2012, 103).

Por lo tanto, este proceso de investigación toma como base la descripción etnográfica del hecho dancístico denominado *Danza de Pluma* y sus referentes comunitarios a partir de la

*corporación*<sup>3</sup> o inmersión. De esta manera, el cuerpo se considera un medio receptor y procesador de conocimiento desde la praxis. En este sentido, se pone a reflexión que el etnecoreólogo debe experimentar y reproducir el movimiento en cuestión y es a partir de su *incorporación*, que logra comprender con una mirada más amplia su objeto de estudio. Para ello, será necesario echar de mano de algunas herramientas analíticas del movimiento.

Una parte relevante de los estudios etnecoreológicos consiste en comprender cómo operan los *sistemas estructurados de movimiento y sonido*, incluyendo una descripción detallada de sus formas estéticas y estructuras kinéticas. Dicho concepto, es retomado de una de las principales exponentes de los estudios etnecoreológicos, Adrienne Kaeppler, quien pone énfasis en que términos como “danza” no pueden ser entendidos de la misma manera en diversas culturas, ni tampoco es de carácter universal, sino que, cada cultura establece sus propios parámetros (2003, p. 95), al respecto, define los *sistemas de movimiento y sonido* como:

Las formas culturales que resultan del uso creativo de los cuerpos humanos en el tiempo y espacio a menudo denominan "danza" [...] La mayoría de los investigadores se limitan a utilizar el término "danza" para cualquier movimiento corporal asociado a la música, pero hay que recordar que "danza" es un término y un concepto occidental (al igual que el término "música"). Los sistemas de movimiento estructurados son sistemas de conocimiento -productos de la acción y la interacción, así como procesos a través de los cuales tienen lugar la acción y la interacción- y suelen formar parte de un sistema de actividad más amplio. Estos sistemas de conocimiento están estructurados social y culturalmente, son creados, conocidos y acordados por un grupo de personas y se conservan principalmente en la memoria. (Kaeppler, 2000)

---

<sup>3</sup> El concepto de *embodiment* se explica como una orientación metodológica para el estudio de la cultura mediante un proceso que implica el conocimiento a partir de la experiencia corporal en todos sus planos sensoriales para materializar información. Maurice Merleau-Ponty en su obra *Fenomenología de la percepción* hablaba del *embodiment* como una forma de experiencia basada en la *corporización*, relevante para la cultura y la experiencia cultural. El *embodiment* emplea el cuerpo del sujeto investigador como herramienta de investigación. La propuesta de Thomas Csordas sugiere el concepto *corporizar* o *incorporación*, como el punto de acceso a la experiencia a través de la percepción, que sólo puede entenderse en términos de la experiencia corporal.

Siguiendo la referida línea de análisis sistémica, se encuentra el concepto del *sistema dancístico-musical*, que en la etnocoreología se emplea para agrupar un conjunto de hechos kinético-sonoros que guardan relación entre sí a partir de determinados elementos estructurantes, tales como: sonido (ensambles instrumentales, repertorios, etc), kinesis (paradigmas y formas del movimiento), territorialidad, así como su indumentaria y parafernalia. Son dichos elementos, algunos de los que dan lógica y sentido al sistema dancístico, por lo que en este trabajo se retomará parte de la *perspectiva sistémica* (Jáuregui, 2003) y *sistemática* (Morin, 1994) con el objetivo de entender cómo interactúa el sistema dancístico regional de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales. Para tales fines, este trabajo retoma parte de la perspectiva sistémica o sistemática, que permite entender a las prácticas kinético-sonoras como un conjunto de elementos codependientes, como lo afirma Bonfiglioli:

El valor posicional dentro de [una danza determinada] depende de las relaciones de oposición y homología que este elemento mantiene con los demás elementos del sistema. Por tales motivos, en un estudio de tipo sistemático es importante el análisis comparativo de [los sistemas de sonido y movimiento], cuyo propósito, es destacar las transformaciones paradigmáticas de una misma estructura. (1998, págs. 363, 364)

Por lo tanto, se realizará un constante ejercicio de comparación y contrastación con las prácticas dancísticas semejantes, en virtud de que la *Danza de Pluma* necesita ubicarse en como una práctica dancístico-musical articulada a un sistema de interacción más amplio. En este sentido, se precisa en dos conceptos claves para la delimitación de un sistema kinético-sonoro a partir de la *acción* y la *interacción*, desde el enfoque propuesto por el semiólogo Edgar Morin:

Un organismo [entendido como el propio hecho dancístico-musical] no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células. Así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación, estructura, etc., a las interacciones. (2001 , pág. 204)

Así pues, el objeto de estudio se considera un sistema estructurado en el cual interactúan de manera constante, diversos procesos para crear situaciones y moldearlas de acuerdo a las necesidades de las comunidades que generan esta práctica. Por ello, es necesario entender que el hecho dancístico estudiado se rige y se constituye en gran medida por complejos sistemas simbólicos que se articulan mediante modelos de movimiento y sonido, en el caso que aquí ocupa, a través de lo que cierta región, cierta afiliación étnica, reconoce y denomina como *Danza de Pluma*.

En el campo específico del estudio de la danza y música mexicana, se ubica también el concepto del *sistema musical*, desarrollado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho Díaz (2004). Adecuando este concepto para abordar de manera simultánea, a la música y la danza, se puede hacer la siguiente inferencia, relevante para este trabajo:

Por sistema [dancístico y] musical entendemos a un conjunto de hechos [dancísticos y] musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. [...] los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro [y del movimiento] que al mismo tiempo constituyen vínculos con otras dimensiones sociales, fundándose de esta manera un gran sistema comunicativo. (p. 218)

En la danza que aborda esta tesis, el movimiento ejecutado tiene la peculiaridad de mimetizar y *corporizar* las cualidades físicas de una pluma, es decir, que los danzantes desarrollan la flexibilidad y la resistencia corporal en el espacio. A partir de este criterio, se plantea la categoría de estudio “*De pluma*”, desde una dialógica émic y étic.<sup>4</sup> Ello se explica en función de que, por una parte, la denominación dancística tiene que ver con el elemento de

---

<sup>4</sup> Los términos *émic* y *étic*, cobran relevancia en gran medida para la disciplina antropológica, etnomusicológica y etnocoreológica. *Émic* o *émico*, se utiliza para describir los hechos desde las perspectivas locales y las concepciones que generan las culturas sobre sí mismas. De manera contraria, *étic* refiere al punto de vista externo, del observador que analiza los hechos y los interpreta. Esta construcción deriva de la lingüística norteamericana y tendrá mucha influencia sobre los estudios de la antropología de la danza y etnocoreológicos. Adrienne Kaeppler (2000, 2003) y Catherine Foley (2012) manifiestan la consideración de este binomio es de suma importancia en los estudios con este enfoque, debido a que, como investigador, se tiende a asumir una postura mediática entre lo “étic” y “émic” para una investigación objetiva y clara.

parafernalia que distingue a este hecho: el penacho elaborado de plumas. Por otra, se trata de una analogía del movimiento danzante con dicho elemento de origen natural. En esta parte, es importante señalar que la *Danza de Pluma* se caracteriza por una ejecución kinética basada en el salto y la elevación corporal. Al tomar en cuenta el uso constante del eje sagital se puede argumentar que, es con el movimiento mismo con que los danzantes invocan a las divinidades, por lo tanto, la expresión de movimiento puede entenderse como una oración, como así lo sugiere el concepto de *plegaria dancística y musical* (Jáuregui, 1997, pág. 79)

La *Danza de Pluma*, como una oración expresa en movimiento, puede hacer referencia a los contratos establecidos a partir del intercambio de bienes y dones de manera voluntaria. Al respecto, se puede hacer una analogía entre la noción de *promesa* en que se desenvuelve este hecho dancístico con el concepto del “don” propuesto por Marcel Mauss (2009), se trata de *prestaciones totales* o servicios otorgados a otro agente -divino o humano- con el carácter de ser devuelto recíprocamente. Esto quiere decir, que la práctica dancístico-musical denominada *Danza de Pluma*, se manifiesta como un intercambio y devolución de bienes, ya que los danzantes expresan su petición con movimiento, a cambio de recibir las bendiciones y cumplimiento de sus peticiones.

Otra de las líneas de análisis empleadas en este trabajo, retoma algunos especialistas que han desarrollado el campo conceptual de las denominadas *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma*, refiriendo así, al conjunto de hechos dancístico-musicales que tienen la característica de utilizar la plumería como elemento distintivo y como parte crucial de la danza. De acuerdo con diversos investigadores, son reminiscencia de las expresiones del movimiento amerindias que se relacionaban con la corte de *Moctezuma*. Cabe resaltar, que esta es una de las exégesis locales de la manifestación dancística. Por lo tanto, otra de las características de este género dancístico, consiste en la integración de *Moctezuma* como protagonista y personaje principal de la performatividad, como así lo sugieren diversos testimonios de maestros y danzantes de la *Danza de Pluma*.

Estas danzas, fueron un recurso del medio evangelizador durante el Virreinato, como así lo fundamenta el etnomusicólogo Camacho Díaz, quien contribuye a este campo teórico con un análisis de las *Danzas de Moctezuma*, vinculando el género dancístico de estas expresiones a un sistema dancístico-musical más amplio. Desde esta perspectiva, el autor

supone una relación entre la *Danza de Pluma* de Oaxaca con las denominadas *Danzas de Moctezuma* de la siguiente manera:

El contexto social que se vivía en la Nueva España en el siglo XVIII permite suponer que esta Danza se ejecutaba con cierta asiduidad en la ciudad de México y que estaba siendo reelaborada por un orden eclesiástico y civil que tenía varios objetivos políticos. La iglesia aprovecharía esta danza para transformarla en una versión de la Danza de la conquista de las Indias, cuyo tema central sería el sometimiento de Moctezuma a Hernán Cortés y a la Santa Religión, con la consecuente renuncia del emperador azteca a sus "prácticas idolátricas". [...] Así, una danza que en principio había "servido a la gentilidad", ahora se mostraba como el ideal del indio, convertido al catolicismo y al servicio de la élite novohispana. Las danzas de Montezuma y sus diversas variantes, Montecusoma, Motezuma, Moctezuma, del Montezon, incluido el sistema de Tocotines, algunas variantes de Matachines y la Danza de la Pluma de Oaxaca, seguramente fueron empleados como símbolos de identidad. (2011, págs. 139, 140)

En este tenor, el símbolo de *Moctezuma* forma parte de un concepto referencial en diversas danzas mexicanas, por lo cual, este trabajo se permite ampliar la mirada a este tipo de manifestaciones como parte de un sistema-símbolo que opera en diversos cánones estilísticos. Particularmente, aquí se aborda su aplicación en la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca.

De acuerdo con los primeros acercamientos al objeto de estudio de esta tesis, pareciera que hoy en día la imagen de *Moctezuma* además de ser el personaje fundamental, se demuestra en la *Danza de Pluma* como un símbolo de resistencia. Para nutrir teóricamente este campo, se trae a discusión algunas propuestas con las cuales se comparte la perspectiva de estudio. Tal es el caso de los aportes de Max Harris (1994, 1998), quien mediante el estudio del mismo hecho dancístico en cuestión, sostiene la idea de que en la *Danza de Pluma* ocurre un *triunfo estético* de *Moctezuma*, ya que, a través del tiempo, este personaje se resignifica y se reivindica dentro del contexto dancístico y comunitario.

La propuesta de Max Harris se basa en los aportes de James Scot, quien conceptualiza las *muestras o expresiones artísticas de resistencia*, que desde la perspectiva de este segundo

autor, coexiste una distinción entre *transcripciones públicas* y *transcripciones ocultas*. Las *transcripciones públicas* se tratan de lo que las sociedades, tanto poderosas como subordinadas, pueden expresar abiertamente. En un primer intento por dialogar entre estos últimos aportes, se pretende sustentar que, la *Danza de Pluma* de Oaxaca muestra una inversión de la *transcripción oculta* a la *transcripción pública*, ya que en su caso, no se expresa de forma verbal, sino se demuestra a través de su código estético y kinético. De esta manera, sus formas y estructuras dancísticas permiten suponer la reivindicación del grupo subordinado, es decir, del bando mexicano -representado por *Moctezuma-*, haciéndose notar a través de las narrativas y secuencias estructuradas de movimiento. Con esto, la presente investigación busca sustentar que este fenómeno puede leerse como una “promesa de la victoria final de Moctezuma sobre sus invasores”, esto, al suprimir el bando conquistador y asignar nuevas interpretaciones al personaje y bando mexicano (Harris, 1997, pág. 107).

Esta es una idea compartida entre diversas comunidades que practican esta danza, de tal manera que configuran un sistema simbólico. Dicho en otras palabras, la interacción de la multiplicidad de *Danzas de Pluma* configura toda una cultura dancístico-musical, considerando, sobre todo, que esta práctica es un elemento de afiliación y por lo tanto, una expresión identitaria de las diversas comunidades dentro y fuera de los Valles Centrales de Oaxaca.

En función del párrafo anterior, la hipótesis de trabajo considera la *Danza de Pluma* como un dispositivo de identidad de diversas culturas dancísticas y musicales de las áreas referidas. Respecto a este último término, producto de inferencia con el concepto de las culturas musicales acuñado por el investigador Gonzalo Camacho Díaz, por lo cual es necesario especificar sus características:

El concepto de culturas [dancístico] musicales [...] se define como el conjunto de hechos [dancísticos y] musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. [...] Las diferentes culturas [dancísticas y] musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. En este sentido, no hay culturas [...] superiores ni inferiores, sólo son diversas. (2009, pág. 26)

A través de los modelos teóricos y conceptuales aquí revisados, se busca conocer de qué manera los seres humanos hacen uso del cuerpo y de sus *sistemas estructurados de movimiento y sonido* para generar diversos significados del mismo, que a la vez tienen que ver con la construcción simbólica y social a la cual pertenecen. La percepción, los sentimientos y la cohesión social del ser humano determinan en gran medida que las prácticas dancísticas sucedan, pues poseen una sensorialidad basada en los sentimientos y afectos con su entorno. Así pues, mediante el presente trabajo se busca demostrar que la *Danza de Pluma* constituye un dispositivo de identidad que replantea afiliaciones étnicas y autorreconocimiento de los pobladores de Zimatlán de Álvarez, comunidad de los Valles Centrales de Oaxaca.

### **Procedimiento**

Este trabajo de tesis se basa en una investigación de tipo cualitativa. Como se hizo mención en el apartado anterior, se realiza desde un enfoque etnociológico que va de la inmersión, el registro, el análisis y la interpretación del objeto de estudio. Para ello, es necesario ubicar el cuerpo como una herramienta de investigación que permite la incidencia del etnociólogo como un *sujeto investigador* dentro del contexto de su objeto de estudio.

Una vez establecido el objeto de estudio y la comunidad a estudiar, se procedió a la realización de trabajo de campo. El primer acercamiento de manera formal fue parte del Verano de Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico “Programa Delfín” 2019. En esta primera fase de campo se concretaron diez entrevistas con diversos actores de la *Danza de Pluma*: se incluye el trabajo colaborativo con tres maestros de la danza, diversos *Danzantes de Pluma*, músicos, mayordomos y encargados de su organización, asimismo, se realizó una entrevista grupal con el comité de padres y madres de familia de uno de los grupos que practican esta danza tradicional. Todas las conversaciones fueron procesadas y transcritas en texto, de las cuales se muestran fragmentos en escrito, con el objetivo de dar cuenta de la voz de los propios actores. Esta primera etapa concluyó con un reporte etnográfico titulado *Danza de la Pluma: Tradición y resistencia en Zimatlán, Oaxaca* (2019).

La segunda fase de investigación comprendió del 2020 al 2023. En esta jornada se visitaron diferentes comunidades de la región de estudio con el objetivo de comprender las diversidades de la *Danza de Pluma*. Dentro de la ruta de campo se cubrieron las siguientes

comunidades en temporada festiva y ordinaria: Teotitlán del Valle, Villa de Zaachila, San Bartolo Coyotepec, San Jerónimo Tlacoahuaya, San Mateo Macuilxóchitl y Cuilápam de Guerrero, además de Santiago Textitlán en la Sierra Sur. De igual forma, se echaron mano de herramientas virtuales para vincular con algunas comunidades radicadas en la unión norteamericana. Todo ello encaminó a la formulación, la organización e interacción de un posible sistema dancístico musical.

Luego se procedió al trabajo de gabinete, en el cual se realizó un análisis minucioso de las posibles categorías de estudio. Para esta fase, se implementaron diversas herramientas coreológicas con el fin de analizar a profundidad, las diferentes secuencias kinéticas y *paradigmas del movimiento* distintivos del hecho dancístico, así como la notación estructural del movimiento. Como resultado de la aplicación de estas herramientas coreológicas, se llegó a la conclusión de que había una constante relacionada con las categorías del orden émico; *la pluma*, sintetizándose en el salto, la suspensión y la dinámica suave del movimiento.

En la búsqueda de información documental sobre teorías y aportes metodológicos que pudieran nutrir esta línea de análisis, se llegó a la formulación de un marco teórico que permite fundamentar desde otra perspectiva esta práctica kinético-sonora y diferir del criterio “de Conquista”. Durante el desarrollo de investigación, se continuaron realizando visitas y levantando registros de campo, entablando relaciones con los integrantes de la *Danza de Pluma*. Fue de esta manera que se permitió el acceso a ensayos, con el objetivo de su práctica y reproducción kinética. Todo ello contribuyó al enriquecimiento del trabajo investigativo a los consecuentes ajustes en el contenido de la tesis.

### **Estructura de Tesis**

Aunado a este capítulo introductorio, se suma al presente trabajo el contenido y estructuración de la siguiente manera:

El primer capítulo se aboca en algunas descripciones etnográficas de la entidad, región y comunidad de estudio desde una perspectiva etnocoreológica, esto quiere decir, que se describen diversas estructuras sociales y culturales vinculadas a las prácticas kinésico-sonoras del espacio geográfico y social estudiado. En este capítulo se incluyen algunas consideraciones importantes sobre la lengua materna, procesos de autoadscripción y

afiliación étnica en función de la *Danza de Pluma*, lo cual sustenta una parte de la hipótesis de trabajo.

Posteriormente el segundo capítulo, *Semejanza y Diferencia*, profundiza en el análisis de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca haciendo un ejercicio de reflexión en torno a los paradigmas de investigación del objeto de estudio, desde lo dicho en su versión *Danza de La Conquista de México*. Esto permitirá más adelante, establecer una dicotomía con las versiones *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma*. En este trabajo, como se ha dicho, se propone abordar desde éstas últimas, pero antes de ello, es necesario enfatizar en sus conceptos, estructuras y narrativas dancísticas para decantar en la propuesta.

De esta manera se llega al tercer capítulo denominado *El Danzar de Moctezuma*, que proporciona un marco de referencia que permite aproximar al objeto de estudio desde la categoría de análisis y su relación con las denominadas *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma*. Este capítulo, se encarga de los antecedentes históricos y etnohistóricos de la manifestación estudiada.

En el entendido de que el objeto de estudio no se considera un caso aislado, el cuarto capítulo se dedica a la comprensión de las *Danzas de Pluma* como un sistema dancístico-musical de los Valles Centrales. En esta parte se desarrolla el campo conceptual de la sistemática, llegando a la conclusión de que dicho sistema se estructura por cuatro elementos de organización: la territorialidad, la parafernalia, el movimiento y el sonido.

Finalmente, el quinto capítulo puntualiza las características que posee la *Danza de Pluma* en la comunidad de Zimatlán de Álvarez, para lo cual se ha dividido en varios segmentos, la primera parte describe aquellos aspectos históricos, sociales y económicos que han propiciado la práctica de la danza y sus transformaciones dentro de la comunidad. Se toman en cuenta también las estructuras organizacionales y rituales que sustentan la permanencia del hecho dancístico en la comunidad. Una segunda parte se dedica a la descripción de los elementos de parafernalia e indumentaria y una última, a las representaciones performativas de la danza. Todo esto concluye en las concepciones y categorizaciones que se identificaron en el objeto de estudio y la manera que opera.

Finalmente, es oportuno mencionar que a la espera de futuros cuestionamientos resultantes, se presenta a continuación el desarrollo de investigación. De igual forma se aclara

que la extensión de trabajo se desarrolla en función de la complejidad que demanda el hecho dancístico en estudio.

**Capítulo 1. Zimatlán, Un Pueblo Danzante de los Valles Centrales de Oaxaca.  
Una Aproximación a su Entorno Geográfico, Sociocultural y Etnodancístico.**

*Bonito pueblo del valle,  
ahora te voy a cantar  
esta chilena que canto  
¡se la canto a Zimatlán!*<sup>5</sup>

Este primer capítulo se encuentra dividido en dos ejes temáticos, una primera parte pone al lector en contexto sobre algunos aspectos que vinculan el espacio geográfico sociocultural con el objeto de estudio de esta tesis, la *Danza de Pluma*. Se comienza con la descripción de la entidad federativa y de su constitución histórica, social y cultural. Enseguida se refiere la región denominada Valles Centrales, haciendo énfasis en las configuraciones étnicas del pueblo *Ben' Zaa' o Buin Saa'*, el cual es conocido comúnmente como *Zapoteco*. Asimismo se abordan diversas prácticas comunitarias de Zimatlán de Álvarez con la intención de aproximar al lector con el marco sociocultural en que se desarrolla el hecho dancístico-musical estudiado.

Aunque en esta región el empleo de la lengua materna es muy importante para la adscripción al correspondiente grupo etnolingüístico, la hipótesis de trabajo pretende sustentar que existen otros procesos de afiliación a este grupo, uno de los cuales, especialmente significativo lo constituyen los elementos estructurales y simbólicos que se manifiestan en la *Danza de Pluma*. De acuerdo a los datos obtenidos en trabajo de campo, se considera que este fenómeno etnodancístico, permite apuntalar la identidad comunitaria de muchos pueblos de la región que, por diversas razones se han desvinculado de su lengua materna, estableciendo nuevas relaciones e interacciones entre sus habitantes. Un caso de ello, es precisamente la danza y comunidad de estudio.

La segunda parte comienza a partir del segmento denominado *El Complejo Festivo de Zimatlán* y subsecuentes, los cuales se abocan a la descripción del sistema dancístico-musical manifestado entre los habitantes de Zimatlán de Álvarez, con la intención de ubicar la práctica kinético-sonora denominada *Danza de Pluma* en su contexto. En dichos capítulos se destacan los variados procesos históricos de carácter relevante que enmarcan las diversas danzas colectivas que se practican en la comunidad.

---

<sup>5</sup> Fragmento de *chilena solteca*. Autor: Gerardo Cruz

Siguiendo la línea sistemática propuesta en esta tesis, es importante analizar el objeto de estudio a partir de las interacciones que tiene con otras prácticas dancísticas que se manifiestan a lo largo del año en la comunidad, debido a que éstas se encuentran interrelacionadas. Lo anterior permite mostrar la relación afectiva de los habitantes de esta comunidad con el espacio performativo y con el hecho dancístico estudiado a partir de su estructura sistémica. Así pues, este capítulo se compone por aproximaciones etnográficas vinculadas al objeto de estudio. Con esto, se permite sustentar el principio que la etnocooreología examina a toda una cultura a partir del estudio de su danza y de su referente musical.

### **1.1 Rostro de la tierra donde abundan los guajes**

Al sur de la República Mexicana donde se extienden las porciones de la Sierra Madre del Sur se encuentra el estado de Oaxaca, que debido a su accidentada orografía, así como de la diversidad de ecosistemas que se encuentran en su territorio, se divide y se administra geopolíticamente en ocho regiones: 1) La Cañada (Sierra de Flores Magón), 2) La Costa, 3) El Istmo (denominado *de Tehuantepec*), 4) La Mixteca, 5) La Sierra Norte (Sierra de Juárez), 6) La Sierra Sur, 7) El Papaloapan (también llamada *La Cuenca*) y 8) Los Valles Centrales.<sup>6</sup> Es en esta última región geográfica y cultural, donde se manifiesta vigorosamente la *Danza de Pluma*, objeto de estudio de esta tesis.

Así también, en esta región se ubica la ciudad capital, Oaxaca de Juárez, situada a los márgenes del río Atoyac y a las faldas del *Cerro del Fortín*. El nombre de la entidad federativa se retoma de su capital, que etimológicamente procede de la palabra náhuatl *Huaxyácac*, que de acuerdo con algunos historiadores, se traduce al castellano como “en la nariz o en la punta de los guajes” (Bradomín, 1952) (Bustamante, 1992).

El origen de este nombre, se remonta históricamente a la denominada Triple Alianza, cuando grupos *masehuales* del centro de México llegaron a este territorio buscando la dominación de los reinos y señoríos asentados en los valles oaxaqueños, quienes luego de constantes años en lucha, los pueblos zapotecos y mixtecos terminarían como tributarios durante el periodo comprendido desde el gobierno de *Moctezuma Ilhuicamina* hasta el de

---

<sup>6</sup> En noviembre de 2022 los integrantes de la 65 Legislatura del Congreso local de Oaxaca determinaron cambiar el nombre oficial de las regiones Cañada y Sierra Norte por los de Sierra de Flores Magón y Sierra de Juárez, respectivamente.

*Moctezuma Xocoyotzin*. Al respecto, José María Bradomín, destacado cronista oaxaqueño, apunta lo siguiente sobre el origen de *Huaxyácac*:

El lugar correspondió al establecimiento de una guarnición militar mexicana, durante el reinado de [Moctezuma] Ilhuicamina y, posteriormente, el emperador Ahuitzotl, con el envío de numerosos grupos de familias procedentes de Tenochtitlán, convirtió el lugar en importante centro de población, regido por los usos, costumbres y legislación social y política de los aztecas. A partir de entonces, el lugar -primitivamente ocupado por un gran bosque de huajes, lo cual dio origen a su nombre indígena, *Huaxyacac* que significa: - “En la nariz y punta de los huajes”- quedó definitivamente poblado y convertido en el asiento de la importante ciudad que los españoles encontraron a su llegada. (1982, pág. 37)

Por su parte, los pueblos nahuas contemporáneos, autodenominados *mexicanos* -el grupo étnico más reducido de Oaxaca-, interpreta este vocablo como el “rostro de la tierra donde abundan los guajes”, en el entendido de que son estos árboles (*leucaena leucocephala*) los que más abundan en la zona. Ampliando lo anterior, Acevedo Conde (2019) apunta que el propósito de este lugar era asegurar un punto de apoyo para los comerciantes que viajaban entre Tenochtitlán y el Xoconochco. Fue así que se asignó el nombre de *Huaxyácac* al sitio que los mexicanos fundarían muy cerca de Zaachila, donde los *Ben' Zaa* o *Buin Saa'* tenían su capital, misma a la que denominarían *Teotzapotlán* y a sus pobladores; *zapotecas*, derivado del vocablo *teotzapotecatl* (Whitecotton, 1977).

Según datos recabados en la región, se considera que este punto geográfico, además de ser atractivo por su ubicación, es poseedor de una gran riqueza medioambiental favorable para el desarrollo de la agricultura. Es por ello que se considera que esto pudo ser un factor por el cual florecieron y se desarrollaron importantes culturas mesoamericanas dedicadas al cultivo del maíz, semilla base de la alimentación de los pueblos de México.<sup>7</sup> Dicha riqueza natural y humana, fue asechada por Alvarado y por Cortés cuando tuvieron un papel protagonista en la empresa de conquista del actual territorio oaxaqueño. Fue entonces que sobre la antigua *Huaxyácac* se edificarían las ciudades de *Guaxaca* y de *Antequera*, que

---

<sup>7</sup> Cabe señalar sobre el teocintle, el cereal antecedente del maíz descubierto en el Valle de Tlacolula, donde se encuentran las Cuevas Prehistóricas de los Valles Centrales de Oaxaca, inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial-UNESCO, desde el 2010.

durante la colonia conformarían un punto de confluencia entre las diversas poblaciones sujetas a este centro político, afectivo, social y administrativo. Con el paso del tiempo, el tránsito constante y frecuente de personas hacia este lugar y dentro del mismo, dio como resultado que la entidad federativa asumiera el mismo nombre de su capital en su versión castellanizada; Oaxaca.

### **1.1.1 *La composición étnica, lingüística y cultural del estado de Oaxaca***

Oaxaca tiene un total de quinientos setenta municipios distribuidos a lo largo y ancho de su circunspección territorial, siendo el estado mexicano con la mayor cantidad de éstos. En este espacio, se encuentran dieciséis grupos étnicos y dos variantes lingüísticas (Barabas, 2005), siendo estas características las que permiten posicionar a la entidad oaxaqueña como una de las mayores poseedoras de diversidad étnica, lingüística y cultural del país.

Asimismo, el autorreconocimiento de los pueblos oaxaqueños, a través del tiempo, se ha manifestado en función de sus diversidades y afiliaciones étnicas, sin que por ello pierdan el sentido de pertenencia al que genéricamente se adscriben como *oaxaqueños* y *oaxaqueñas*. Dichos procesos de afiliación se han generado por sus estilos de vida en *comunalidad*, los cuales se encuentran regidos por un conjunto de saberes, conocimientos, creencias, sistemas económicos y formas de organización social. La comunalidad, de acuerdo con Benjamín Maldonado, trata de un modo de vida y organización que se ordena y desarrolla a partir de una mentalidad colectiva: “A través de la [cual las personas] expresan su voluntad de ser parte de la comunidad, y hacerlo no es sólo una obligación, es una sensación de pertenencia” (2003). Dada la basta cantidad de municipios que conforman el estado oaxaqueño, cada una de sus regiones subsecuentemente se administra por distritos, así como lo muestra el siguiente mapa.



señalar que, en algunas comunidades de los Valles Centrales, la *Danza de Pluma* se realizaba como parte del sistema de cargos a seguir, es decir, los ciudadanos debían participar de esta danza en algún momento de su vida, contando así como servicio comunitario; a cambio de esto, se les excluía de otras obligaciones ciudadanas durante los tres años de permanencia en la danza. Esta práctica, sigue vigente en algunas poblaciones del *Valle de Tlacolula* de forma tácita.

Otros aspectos importantes dentro de las formas de vida y organización de los pueblos oaxaqueños son el *Tequio* y la *Guelagueza* -que en algunas variantes lingüísticas del estado también es denominada *Gueza*, *Guendalizaa* o *Gozona*-. Ambos conceptos tratan de fuertes compromisos comunitarios. El *Tequio* es la contribución con trabajo gratuito convocado por las autoridades para un bien común. En cuanto a la *Guelagueza*, se interpreta como una ofrenda o un intercambio de bienes, técnicamente, se trata de recibir ayuda material, moral o económica, con el compromiso de ser devuelta en el momento que la otra persona o agente lo requiera, o llegue a necesitar; Al considerar los aportes de la lengua materna dentro de esta última, se encontró que el vocablo *Guela* puede referir al maíz, a la mano y al trabajo de la tierra, vinculado con la contribución y la ayuda mutua. Ahora, la partícula *zaa* ' o *saa* ' evoca música, fiesta, alegría, movimiento, gozo; por consiguiente, el vocablo *Guelagueza* en el castellano puede entenderse también como: “tender la mano” o “mano vuelta”. Al respecto, cabe señalar que *la Guelagueza* se solicita cuando una persona tiene próximo a realizar un evento y se recurre a este préstamo para mitigar los gastos de la fiesta, esta ayuda se devuelve cuando la persona a la que se ha recurrido presenta un panorama similar y tendrá que ser devuelta en la misma cantidad. La *Guelagueza* se solicita para sopesar los gastos de comensalidad en la organización de la danza objeto de estudio. Además, este término de origen zapoteco, se retoma para el festival nombrado *La Guelaguetza*, que reúne expresiones performáticas de índole dancística y musical del estado.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> *La Guelaguetza*, es un festival que realizado en la ciudad de Oaxaca los dos últimos lunes de Julio. Diversos historiadores y cronistas (Quijano, 2006), (Conde, 2019), (Bradomín, 1968), (Jiménez, 2007) coinciden en que desde tiempos mesoamericanos diversas civilizaciones celebran en este mes el culto a la Diosa Centéotl, diosa del maíz. A la llegada de los españoles, se calendarizaron las celebraciones cercanas al lunes del Monte Carmelo, el 16 de julio, y en el día de su octava, los ciudadanos se reunían en el Cerro del Fortín - *Daniyaloani* en zapoteco-, para esparcirse y convivir entre familias. En enero de 1931, ocurre un terremoto que hasta la fecha se recuerda como el más desastroso en Oaxaca, al año siguiente, para “reanimar” a la población de las pérdidas, se creó un evento que reuniría a todas las regiones y diversidades culturales oaxaqueñas, esta idea, encajaría perfecto con el diseño de estado posrevolucionario que apostaba hacia una identidad mexicana

Antes de proceder al siguiente apartado, se hace necesario referir la región de estudio y algunas de sus prácticas dancísticas y musicales ya que, dentro de éstas, la *Danza de Pluma* se ha ubicado como una de las más valoradas para sus habitantes, generando en ellos un fuerte sentido de identidad. Este proceso, con el transcurso del tiempo, ha rebasado el nivel local y regional convirtiéndose en una de las manifestaciones dancísticas más emblemáticas del estado oaxaqueño. Este aspecto se sustenta en el apartado subsecuente, al hablar de los Valles Centrales.

## 1.2 Los Valles Centrales Oaxaqueños

La ciudad capital del estado, Oaxaca de Juárez, es el punto de confluencia de tres amplios territorios que confieren el nombre a la región; los Valles Centrales. A la vez, estos se dividen y se conforman por: el *Valle de Etna*, el *Valle de Tlacolula* y el *Valle Grande*. Este último, abarca los distritos de Zaachila, Zimatlán, Ocotlán y parte de Ejutla. El mapa que sigue a continuación, muestra una significativa porción geográfica en la que claramente se hacen distinguir los tres ramales, a la par, se refiere una descripción hecha por el antropólogo Joseph W. Whitecotton sobre esta región:

El valle tiene la forma general de una Y y está formado por tres valles menores que convergen en la ciudad de Oaxaca. Estos tres brazos del valle se llaman Etna (hacia el noroeste), Tlacolula (hacia el sureste) y Zaachila-Zimatlán (al sur). [...] De todas las regiones zapotecas el valle de Oaxaca es el que posee el mayor potencial y la más alta productividad agrícola, lo que explica por qué fue allí donde los zapotecos alcanzaron su más alto nivel de desarrollo cultural y por qué esa área ha figurado de manera tan prominente en la historia del estado. (1977, pág. 30)

---

fundamentada en la visibilidad de *lo indio* y del concepto de *la raza*, por lo cual se nombraría *Homenaje Racial*, que tiempo después dio forma a lo que en hoy día se conoce como: *Guelaguetza*.

**Mapa 2.** *Mapa preliminar de los Valles Centrales*



*Fuente:* openstreetmap.org

Diversas fuentes orales sostienen la idea de que esta porción geográfica se trataba de un inmenso lago que fue desazolviendo poco a poco hasta llegar a tierra llana, atribuyendo este hecho al Diluvio Universal. Algunas comunidades, narran el mítico descenso de sus ancestros de los cerros al valle recién despejado. Los habitantes del *Valle Grande* de Zaachila-Zimatlán tienen muy presente esta idea dentro de su memoria colectiva, llegando a sustentar con ella el origen de sus comunidades. En Zimatlán, el mito de origen zapoteca de este lugar también se encuentra relacionado con esto y como evidencia, se encuentra el *Cerro de Yavego*, cerro de la tortuga. Esto será de suma importancia para el análisis del caso de estudio.

En referencia a los aspectos económicos de la región, es necesario señalar que las comunidades que conforman los Valles Centrales han tenido fuertes relaciones comerciales desde hace mucho tiempo, prueba de ello, son los marcados caminos que funcionan como rutas de intercambio comercial y cultural. Uno de los principales sistemas económicos practicados en esta región es el *Tianguis*. Las comunidades intercambian productos naturales y otros procesados. Las comunidades más grandes de la región tienen asignado un *día de plaza*, en el cual se levanta un *tianguis* o *plaza* en el sector central de cada población, siendo el día miércoles el asignado a Zimatlán de Álvarez. El *día de plaza* propicia el intercambio de prácticas culturales entre los diversos puntos comerciales y sus respectivas poblaciones. En este sentido, algunas comunidades consideran que fue debido a la instalación de *ferias*

*regionales* que se suscitó la dispersión de la *Danza de Pluma* ya que los comerciantes y peregrinos se interesaban en llevar el hecho dancístico a su lugar de origen cuando fuera el turno de su respectiva fiesta patronal.

Dentro de la naturaleza de este intercambio también se ha manifestado la producción de piezas y mercancías artesanales que a la vez, están ligadas a las prácticas dancísticas. La producción de tapetes de lana de borrego en Teotitlán del Valle y comunidades aledañas, es una actividad en la cual se ha basado en gran medida su economía. Esta práctica permite sustentar la técnica prehispánica del telar de cintura, ya que esta comunidad tributaba finas mantas y textiles. Durante la colonia, esta actividad se resignificaría a través de la implementación del telar de pedal, en el cual hasta hoy día se manufacturan las creaciones textiles. En esta comunidad zapoteca, la actividad textil se refleja en la indumentaria del *Danzante de Pluma*, quien se coloca un tapete hecho a la medida de su espalda a manera de *tilma*, elemento de indumentaria. Del mismo modo, se utilizan cenefas en la parte inferior del pantalón, piezas que sólo se pueden tejer con un calibre de urdimbre y trama muy estrecho. Su elaboración demanda mucho tiempo y precisión, por lo cual se les considera parte de un “traje de gala” que da prestigio a la comunidad en el plano regional.

Por otra parte, se llegan a encontrar tallas de madera de *copal* con formas mítico-zoomorfas denominadas *alebrijes*, una de las comunidades que realizan esta actividad es San Martín Tilcajete en el *Valle Grande* (distrito de Ocotlán), asimismo, se sabe que en este lugar la *Danza de Pluma* se celebra desde tiempo antaño y cabe hacer mención de los diferentes registros que existen sobre la misma, realizados por el FONADAN. Muy cerca de esta última comunidad, se encuentra Santo Tomás Jalieza, donde el *Danzante de Pluma* se representa en una iconografía textil que en este lugar se tejen en el telar llamado *de cintura*. La iconografía del danzante es común verla en el brocado de los *barbiquejos*; denominación que se da a las tiras que sujetan el penacho a la cabeza de los danzantes, aunque también se representa en diversas piezas de mantelería o *morrales*.

Dentro de la alfarería, destacan el *barro negro* de San Bartolo Coyotepec, o las piezas de barro denominadas *videadros* de Santa María Atzompa, con el cual los artistas populares oaxaqueños hacen un uso creativo del mismo, modelando así múltiples y variadas representaciones de los *Danzantes de Pluma* y todo tipo de figuras tridimensionales. Es relevante mencionar que, en estas últimas comunidades mencionadas, existe una fuerte

relación entre la producción artesanal y la práctica del hecho dancístico analizado, pues la primera representa la principal fuente de ingreso que posibilita sufragar los elevados costos de su realización, además de conformar el patrimonio local, dancístico y estético de cada comunidad.

**Imagen 1.** *Detalles de indumentaria del Danzante de Pluma de Teotitlán del Valle.*



Foto: Jesús López. Julio 2021.

**Imagen 2.** *Danzante, iconografía textil de Santo Tomás Jalieza.*

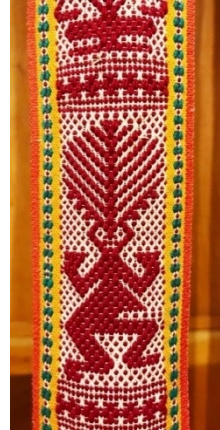


Foto: Adaptada de Museo Textil de Oaxaca.<sup>9</sup>

En las comunidades vallistas, un importante sector se dedica a la agricultura de autoconsumo y producción de *milpa*, como se denomina al conjunto de maíz, frijol y chile, añadiendo ocasionalmente calabaza; la mayoría de estas cosechas ocurre durante el verano, debido a la temporada de lluvias. Las labores agrícolas se encuentran definidas según el género. Habitualmente son los varones quienes se encargan de labrar la tierra, mientras que las mujeres preparan y “llevan el almuerzo” hasta los campos de siembra; aunque esto no las exenta del trabajo agrícola. En San Mateo Macuilxóchitl, comunidad donde también se realiza la *Danza de Pluma*, existe un fuerte vínculo de significación entre las prácticas agrícolas y las manifestaciones kinético-sonoras. Ejemplo de ello es que, al momento de bailar el género músico-coreográfico de la región conocido como *Jarabe* o *Jarabes del Valle*, se marcan las acciones corporales de la siembra, de tal manera que, los hombres dibujan planos zigzagonales semejando abrir los zurcos de tierra con los pies, mientras que las mujeres realizan un ligero haciendo pequeñas trayectorias circulares, imitando el caminar de las *tortolitas*, misma kinesis, alude al paso acelerado de las mujeres yendo de su casa a los

<sup>9</sup> (<https://acervos.museotextildeoaxaca.org/Detail/objects/8117>) consultado el 12 de junio de 2021.

sembradíos. En la lengua zapoteca, a la *forma del movimiento* del hombre se le denomina “*cabaquia srhub*”, que significa “estoy sembrando maíz” y para el de la mujer, “*guil guil chalo nia*”, que se traduce como “a toda prisa, a prisa, voy al campo” (Zárate, Macuilxóchitl, 2021).

La crianza de aves de corral es también otra de las actividades productivas de los Valles Centrales, en la cual las gallinas, los pollos y los guajolotes son los más comunes. La finalidad puede ser comercial o comestible. Es importante señalar el uso ritual de los guajolotes durante las bodas, llamados también *fandangos*. En estas celebraciones se entrega un guajolote como presente a los padrinos *de velación* y es a partir de la práctica kinético-sonora y ritual del *Son del Guajolote*, como se valida la unión matrimonial. Se destaca también, que el plumaje de estas aves es el empleado para elaborar los *penachos* de la danza que aquí se estudia. Las personas que realizan esta labor se denominan *amantecas*, aunque en la región de estudio, existe el sinónimo de *penacheros*. Los lugares en los cuales es posible encontrar este tipo de especialistas son Teotitlán del Valle, Cuilápam de Guerrero, San Jerónimo Tlacoahuaya, Villa de Zaachila y Santo Tomás Jalieza; es éste último lugar en donde tradicionalmente se mandan elaborar los penachos de los *Danzantes de Pluma* de Zimatlán.

Por último, es importante destacar que los Valles Centrales se posicionan ante las demás regiones oaxaqueñas en la industria del turismo, servicios de hospedaje y hotelería, las cuales se destacan como las principales actividades económicas del estado. Derivado de ello, hoy en día la ciudad de Oaxaca ha acelerado el denominado proceso de *gentrificación* y del turismo invasivo, que hasta cierta medida ha llegado a ser tema de inconformidad entre locales.<sup>10</sup> Como parte de estos procesos, la práctica de la *Danza de Pluma* hoy se vende en espectáculos inmersivos o producciones de consumo para el turismo exterior, lo cual abre paso al análisis y la discusión sobre las implicaciones que estas acciones conllevan.

Una vez señaladas algunas formas de vida comunitaria de los pueblos oaxaqueños de los Valles Centrales y en especial, aquellas que guardan relación con las prácticas kinésico-sonoras, a continuación se desarrollan diversos aspectos sobre la lengua materna y los

---

<sup>10</sup> La gentrificación, se trata de un proceso de reestructuración de un área urbana que implica el desplazamiento de la población original por una de mayor poder adquisitivo, trayendo consecuencias negativas para las comunidades desplazadas. Algunas de éstas son la limitación de servicios básicos de vivienda para los locales y el impacto en la economía local.

procesos de afiliación a partir de la práctica dancística. Esto fundamenta una parte de la hipótesis de trabajo de esta tesis, en la cual se propone la *Danza de Pluma* como un dispositivo de identidad en relación a los procesos de afiliación y de adscripción que manifiestan los habitantes de la comunidad de estudio.

### 1.2.1 *La gente del pueblo de las nubes*

De acuerdo con el informe del Censo Nacional del INEGI (2020), Oaxaca es el estado con mayor número de población hablante de alguna lengua originaria del país. De los dieciséis grupos étnicos que habitan en el estado, son los pueblos mixtecos y zapotecos los más numerosos. Ambos comparten una interpretación similar respecto a su origen y nombre, por lo que se han nombrado a sí mismos como “gente de las nubes”; *Ñu Savi* en mixteco y *Ben’ Zaa* en la lengua *Didxasá*, o *zapoteca*, (Whitecotton, 1977).

Estos grupos etnolingüísticos, pertenecen a la familia de las denominadas lenguas otomangue <sup>11</sup> y al ser las más numerosas de Oaxaca, Alicia Barabas las identifica como “macro etnias” (2005). No obstante que, los zapotecos conforman el grupo más numeroso del territorio oaxaqueño, se hace necesario mencionar la subdivisión regional, de tal forma que el pueblo de las nubes llega a tener presencia en la Sierra Norte (*Bene Ya’a*), Sierra Sur (*Mene Didzé*), el Istmo (*Binnizá*) y los Valles Centrales (*Benni Dilli Zaa*). Aunque esto es un criterio generalizado, habrá que tomar en cuenta los procesos de migración que sitúan a los zapotecos en diversas latitudes no sólo dentro del estado, sino del país y del mundo, además de la multiplicidad de afiliaciones generadas dentro de una misma región.<sup>12</sup>

Estadísticamente el grupo zapoteca ocupa los primeros lugares entre la población indígena de México, con alrededor de 490, 845 hablantes distribuidos por todo el territorio nacional (INEGI, 2020). Como dato adicional, el Atlas Nacional de Etnografía remite la cifra de 771, 577 integrantes, de los cuales 59% son hablantes de su lengua materna (Millan , Heiras, Questa, & Perez Tellez, 2018). Al contrastar ambas cifras, se percibe una reducción significativa de la población hablante en tan sólo dos años.

---

<sup>11</sup> Llamadas también otomangueanas, constituyen una extensa familia de lenguas originarias de México y parte de Costa Rica, el mayor número de hablantes de esta familia se localiza en el estado de Oaxaca, siendo los hablantes de zapoteco y de mixteco los de mayor número. Otras lenguas del estado que pertenecen a esta familia lingüística son el chatino, el chinanteco, el cuicateco, el mazateco, el triqui y el ixcateco.

<sup>12</sup> Son sabidas las comunidades zapotecas radicadas en el estado de California, así como en diversos puntos en los Estados Unidos de América. Para mayor información, léase a Manjarrez (2007)

Es importante señalar que los zapotecos no conforman un grupo homogéneo debido a sus múltiples variantes lingüísticas. Según lo establecido por el Catálogo de Lenguas Indígenas del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), son un aproximado de 60 variantes las que conforman esta agrupación lingüística, una de estas, se señala como la variante *Dixasà* [di:zasa], correspondiente al *zapoteco de Zimatlán de Álvarez*, que, de acuerdo con el citado instrumento de catalogación, se habla en algunas rancherías pertenecientes al municipio y hasta hace algunos años, se tuvieron los últimos hablantes del zapoteco en la cabecera municipal, lugar donde se concentra el presente estudio.

El trabajo de campo arrojó un dato relevante en relación a los procesos de autoadscripción de los pueblos del Valle Central de Oaxaca. Sucede que en la mayoría de ellos, la práctica y vitalidad de la lengua materna es una condicionante para determinar la afiliación étnica de las personas. Por una parte, se encuentran las comunidades que practican el zapoteco, concentradas, en su mayoría, en el *Valle de Tlacolula*. Por otra parte, existen comunidades en las que la lengua materna ya no se habla en absoluto. Otro panorama presenta algunos casos, en los que se redoblan esfuerzos a través de proyectos de revitalización lingüística e intervención comunitaria, lo cual ha logrado un equilibrio entre ambas polaridades. De igual forma, hay pueblos en los que, a pesar de ya no hablarse la lengua se autorreconocen como zapotecos, o bien, reconocen sus orígenes en esta cultura matricial. Una parte medular para comprender este último proceso de afiliación se encuentra en lo dicho por Barabas y Bartolomé, quienes apuntan lo siguiente:

Podría decirse que en la actualidad los zapotecos no constituyen una colectividad étnica, ya que no tienen plena conciencia de pertenecer a un mismo pueblo ni mecanismos establecidos de articulación global. [...] Sin embargo, la etnografía global demuestra que la cultura, las instituciones y aun las lenguas que se practican, tienen una base común y una fisonomía actual propia que las singulariza respecto de otros grupos etnolingüísticos. (1999, pp. 59-60)

Al respecto, conviene puntualizar que, para el caso de estudio se considera que la *Danza de Pluma* funciona como un mecanismo de interacción de la práctica lingüística, al implementarse constantemente en los ensayos e instrucción de las *formas de movimiento*, teniendo algunas de éstas su denominación e incluso su concepción en la lengua originaria.

Tal es el caso de algunas danzas del *Valle de Tlacolula*, donde esta manifestación se reconoce y se concibe en la lengua materna como *Guyaa Xhugaab*, que se traduce al castellano como *Danza Prometida* o bien, *Danza de Promesa*.

Por otro lado, en la comunidad de estudio, Zimatlán de Álvarez, uno de los encargados con mayor edad de la *Danza de Pluma*, don Felipe Gómez Bernardo, comunicó que, siendo él menor de edad, en su comunidad se hablaba sobre el concepto *Saa Duub'* o *Guyaa Duub'* (Zimatlán, 2019), que textualmente se entiende como *Nube-Pluma* o *Danza-Pluma*, razón que plantea que la práctica kinético-sonora podría tener algunas significaciones de este tipo.

Ahora, aunque un gran número de los habitantes de Zimatlán de Álvarez no se autorreconocen como zapotecos debido a que ya no se practica la lengua materna, existe el reconocimiento que en esta cultura se encuentran los antecedentes históricos y culturales de la población actual. Otra posible explicación de este proceso, nuevamente es interpretado desde lo dicho por Alicia M. Barabas:

Esta distorsión se debe principalmente a la fragmentación de las comunidades indígenas entre diferentes municipios y distritos, y a la presencia de numerosa población no indígena en las cabeceras. [Sin embargo,] Zimatlán fue prácticamente monolingüe de zapoteco hasta la irrupción de la escuela rural posrevolucionaria. El trabajo etnográfico nos induce a proponer que gran parte de esa población “no indígena” está constituida principalmente por descendientes de zapotecos que han dejado de identificarse como tales, la mayor parte [...] han perdido el idioma y en ciertos casos hasta la memoria acerca de una ascendencia indígena. (1999, págs. 67, 68, 75)

Así pues, las prácticas comunitarias dan la impresión de encontrarse afiliadas a una base común compartida por determinada colectividad, aparentemente, sin tener conciencia de pertenecer a un mismo pueblo o agrupación etnolingüística. Esto se demuestra a través de mecanismos de interacción y articulación global, que para el caso, resulta ser la propia *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez, comunidad en la que pareciera funcionar como un dispositivo que replantea las identidades colectivas de los zimatecos. Estos son los fundamentos, por los cuales el hecho dancístico en estudio se considera un *dispositivo de identidad*.

En la búsqueda y en el replanteamiento de las identidades colectivas, en la propia comunidad de estudio se han sumado aportes significativos retomados en este trabajo. Tal es el caso de Nicéforo Méndez Pérez (1998, 2013, 2017), quien sostiene que los antecedentes zapotecos de este lugar se encuentran en la variante zapoteca denominada *Buin' Saa'*; para ello, el especialista en estudios mesoamericanos, desarrolla ampliamente las cosmogonías de la lengua *Diid'Sáa Do: la tranquilidad de la palabra de la gente de nube*. Por lo tanto, estas identidades y cosmogonías se decantan en la comunidad y en la danza que son objetos de este estudio.

### **1.2.2 *Uiéé' Lachii'*. Los orígenes de Zimatlán**

El nombre *Zimatlán*, es la versión castellanizada de la nomenclatura *Simatlan* o *Cimatlan*, que significa “*lugar de la raíz*” en náhuatl. Edmundo Aquino, artista plástico de la comunidad, emite una publicación que estudia lo relacionado con el *glifo* de la tiponimia del lugar, sosteniendo que hay una relación de dicho nombre con la siembra del *ayocote*, semilla especie del frijol que la comunidad denomina *frijolón*, razón por la cual, *Simatlan* o *Cimatlan* puede interpretarse también, como el *lugar de la raíz del ayocote* (1994). Como se señaló antes, la dominación por parte de grupos *nahuas* se extendió por todo el centro-sur de la denominada Mesoamérica; prueba de ello es la prevalencia de los nombres de la mayoría de poblaciones mexicanas en esta lengua.

La versión más difundida sobre la fundación de Zimatlán probablemente sea la que brinda el cronista José Antonio Gay, quien menciona que la conformación de este pueblo aconteció entre los años 1558 a 1560 bajo el cometido de Fray Bernardino Acuña de Alburquerque (2006). El mismo historiador, sostiene que esto sucedió como consecuencia de diversos eventos relacionados con hechicería ocurridos en Santa Cruz Mixtepec. Derivado de esto, los frailes misioneros tuvieron que trasladarse a la planicie más próxima y en aquellos terrenos fundar Zimatlán. En sus palabras, este proceso se narra de la siguiente manera:

La superstición arraigada de Santa Cruz, dio origen a un pueblo nuevo. Anteriormente a la conquista no existía Zimatlán. Después de que el señor Alburquerque trabajó con diligencia en extirpar la magia de Santa Cruz, en que casi todos los indios eran brujos, no lográndose tal objeto, [...] se pensó en dar al pueblo otro aplazamiento, trasladando

a los vecinos a [un] lugar más frecuentado por los españoles [...] Se fundó, pues, el pueblo de Zimatlán, en el centro del valle, como lo indica su nombre. (2006, pág. 331)

Este testimonio es un poco distante a los resultados obtenidos en la etapa documental de este trabajo, pues algunas fuentes señalan la presencia de grupos zapotecos antes de la llegada de los españoles. Si bien es cierto o no lo dicho por Gay (2006), de lo que se tiene evidencia es que fue hasta 1750 cuando la Corona Española reconoció a Zimatlán como una *República de Indios*.<sup>13</sup> La petición de nativos que solicitaban les concediesen los títulos de posesión de tierras, se expediría a los siete días del mes de enero de 1709 (Méndez, 1998, 98). Probablemente esto haya sido primicia para que el pueblo de Zimatlán estableciera su festividad anual durante el primer mes del año, como se explicará más adelante.

A partir de un estudio realizado alrededor de 20 zonas arqueológicas, Nicéforo Méndez Pérez (2017), sostiene que el *Diid' sáa do* es la variante lingüística del zapoteco en la que se concebía la teogonía del actual Zimatlán, y su nombre en esta lengua es: *Uiée' Lachi* “Lugar de guayabas”. Así se conocía al asentamiento más importante de la zona a la llegada de los conquistadores, en lo que hoy es el Valle Zimateco, lo cual contrasta con lo establecido por otros autores (Gay, 2006) (Bradomín, 1992) (Canseco, 1943). Al respecto, Méndez apunta lo siguiente:

[Zimatlán] es una comunidad milenaria cuyos orígenes se remontan a 1500 años antes de Cristo [...] somos parte de un gran conglomerado social que se ubicó principal e inicialmente en los hoy llamados Valles Centrales Oaxaqueños, quienes se identificaban con una lengua, un espacio socialmente determinado, una forma particular de concebir el mundo y la vida y un modo específico de relación con la naturaleza para la utilización de sus recursos y la reproducción de la sociedad; se autodenominaban Buin'Sáa, que significa “Gente de Nube” o “Que viene de las Nubes” y hablaban el idioma Diid'Sáa Do: “La tranquilidad de la palabra de Nube”. El nombre primigenio (en nuestra lengua madre) de la comunidad hoy llamada Zimatlán de Álvarez, Oaxaca, fue: Uiiée'Lachi, en castellano significa “Lugar de Guayabas”. (2017, pág. 2)

---

<sup>13</sup> La *República de Indios* fue una forma de organización político-social desarrollada en la Nueva España, que se establecía en los lugares con mayor densidad de población indígena.

En seguimiento a lo anterior, hay dos aportes más que añadir: el primero de ellos, refiere que los ancianos comentan que, tiempo atrás, en la comunidad abundaban los árboles de guayaba que producían un fruto voluminoso de peculiar matiz morado en su interior. Y segundo, que los últimos hablantes de la lengua *Diid'Sáa Do* en Zimatlán pronunciaban algo parecido a *Uiiéé'Lachi* (Huyelachi); *Guiéé-Lachi* (Guielachi), de lo cual se desprende la partícula *Guié*, que en la mayoría de variantes del zapoteco significa “flor”.

Considerando que el zapoteco es una lengua tonal, resulta lógico pensar que, dependiendo cómo se pronuncie *Uiiéé'Lachi*, puede significar “lugar de flores” o “lugar de guayabas”. Todo esto, fundamenta las diferentes interpretaciones generadas acerca de su significado. En este sentido, la construcción del universo que realizaron los primeros pobladores y el nombre que le asignaron a su territorio, pudo estar asociada con lo que se cosechaba en ella. De esta manera al ser sometidos por los *nahuas*, éstos sintetizarían su nombre sólo con el sustantivo *Simatl* o *Cimatl*, refiriéndose a las variadas “raíces” que se cultivaban en aquél lugar.

### 1.3 La Villa de Zimatlán de Álvarez

Zimatlán de Álvarez, es una población ubicada al sur de los Valles Centrales y que forma parte del denominado *Valle Grande*. Se sitúa aproximadamente a 23 kilómetros de la ciudad capital sobre la Carretera Federal núm. 131: Oaxaca-Puerto Escondido. Su población total, de acuerdo con el Censo de Población y Vivienda 2020, es de 22, 093 habitantes (INEGI, 2020). Alfabéticamente ocupa el número 570 de los municipios del Estado y es cabecera administrativa del distrito homónimo, que agrupa doce municipios más.<sup>14</sup>

La población se halla en un punto intermedio sobre una de las rutas que conecta los Valles Centrales con la Costa Chica de Oaxaca, volviéndose parte fundamental de este camino. Es una parada usual para los peregrinos que van en dirección a uno de los recintos marianos más concurridos de México, el *Santuario de la Inmaculada de Juquila*. Esto se pone de manifiesto en algunas expresiones musicales como el corrido y la *chilena*. Respecto a esta última, es que se desprende la variante denominada *chilena solteca*, dicha así por el gentilicio de su procedencia; Sola de Vega, población de la Sierra Sur. Dicha variante llega

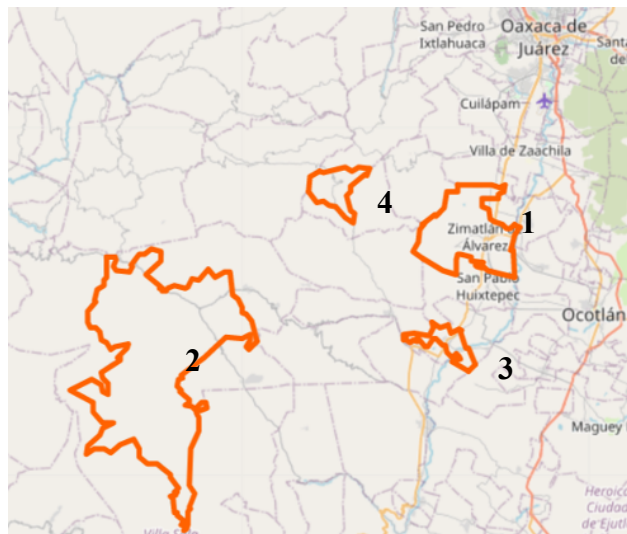
---

<sup>14</sup> Ciénega de Zimatlán, Magdalena Mixtepec, San Antonino el Alto, San Bernardo Mixtepec, San Miguel Mixtepec, San Pablo Huixtepec, Santa Ana Tlapacoyan, Santa Catarina Quiané, Santa Cruz Mixtepec, Santa Gertrudis, Santa Inés Yatzeche y Ayoquezco de Aldama.

a Zimatlán a través del intercambio y la confluencia de la ruta, por lo tanto, para los zimatecos y vallistos, se vuelve uno de los géneros músico-coreográficos de su preferencia. La misma ruta ha sido tema de inspiración de diversas composiciones musicales que describen la importancia de la comunidad de estudio con el Santuario de Juquila, tal como lo expresa la melodía *De Zimatlán a Juquila*, o la que hace mención acerca de las fiestas patronales y del migrante, titulada *Zimatlán, pueblo del valle*; ambas de autoría del zimateco Gerardo Cruz.

Por otra parte, Zimatlán de Álvarez tiene bajo su jurisdicción nueve agencias municipales y una agencia de policía; estos asentamientos no se encuentran compactos en un espacio continuo, sino que, el territorio municipal se encuentra dividido en cuatro áreas geográficamente dispersas, tal y como se explica detalladamente y se señala luego en el mapa.

**Mapa 3.** *Extensión territorial del municipio Zimatlán de Álvarez.*



*Nota:* se resaltan las cuatro porciones geográficas. *Fuente:* SEDESOL.

La primera parte, donde se ubica la cabecera municipal (1) es la zona urbana y punto de confluencia para todas las demás poblaciones. En esta zona se encuentran, además de la comunidad de estudio, las agencias municipales de San Nicolás Quialana, Santa María Vigallo, el núcleo rural El Rosario y la agencia de policía La Raya. La segunda fracción, se encuentra en relieve boscoso y aquí se ubican: San Pedro el Alto, San Sebastián Río Dulce y San Pedro Totomachápam, en esta zona, al igual que en comunidades y municipios colindantes se sigue practicando la lengua zapoteca (2). En la tercera fracción, no muy lejos de la cabecera municipal, se encuentran las agencias de San José Guelatová de Díaz y

Valdeflores (3) y finalmente, la cuarta fracción se sitúa al oriente del casco municipal, donde se ubican Santiago Clavellinas y La Cumbre Clavellinas (4).

En una breve referencia a sus aspectos histórico-políticos, Zimatlán es cuna del Gral. Ignacio Mejía, político mexicano quien fue Gobernador del Estado de Oaxaca (1852-1853) y Ministro de Guerra y Marina (de 1865 a 1876). Su carrera se distingue por haberse quedado al mando de las tropas mexicanas durante la última etapa de la Intervención Francesa. A pesar de ello, el nombre de la comunidad no lleva su apellido, sino el sufijo “de Álvarez”, el cual le fue otorgado por decreto constitucional a la población en 1886, en honor a Juan N. Álvarez; sin que la comunidad guarde relación directa con dicho caudillo (Canseco, 1943). Otros personajes políticos de esta comunidad, fueron el Gral. Leoncio González, el Gral. Vicente González Fernández, y el Gral. Rafael Carreño; quienes llegaron a ocupar puestos importantes en la administración pública del Estado.

### **1.3.1 Un pueblo regatón. Actividades productivas de la comunidad**

Puesto que Zimatlán es un punto donde coinciden diversos pueblos circunvecinos y al considerarse un “pueblo de paso”, el comercio juega un papel importante para el sustento local, siendo la actividad productiva más practicada por toda la población. Una considerable parte de familias zimatecas se dedican al comercio dentro y fuera de la comunidad, hecho en el que sobresale la figura y el liderazgo de las jefas de familia, a quienes se les nombra *regatonas*. Esta denominación deriva del concepto del *regateo* o de la acción de *regatear*, que consiste en la discusión entre un comprador y un vendedor por conseguir el precio más bajo a favor del primero. Por ello se dice que Zimatlán es “un pueblo regatón”, esta distinción no es despectiva entre las y los zimatecos, sino al contrario, representa una forma de agremiarse a este sector.

En el centro de la comunidad, llama la atención uno de sus edificios más emblemáticos, el *Mercado Municipal “Leoncio González”*. Este inmueble de cantera rosa, fue diseñado por la compañía de origen inglés *Read And Campbell Ltd* (Esperón, 2006), y fue llamado así en honor al Jefe Político encargado de su gestión y construcción en 1910. El mismo personaje, edificó el *Monumento a la Libertad*, el *Kiosko* del centro de la población, así como una extensión del Panteón Municipal. Todas estas obras, fueron realizadas en

conmemoración del *Centenario de la Independencia Mexicana* (Canseco S. , 1943) y hoy día forman parte del patrimonio tangible del pueblo zimateco.

Más adelante, en los años cincuenta del siglo pasado, en confluencia con la cultura afrocubana, géneros como el danzón, el mambo y el chachachá se difundían y reestructuraban en el territorio mexicano. Como resultado de esto, el Mercado Municipal de Zimatlán pasaba de ser un lugar abierto a todo el público para transformarse en un exclusivo baile de salón donde se practicaban los géneros músico-coreográficos referidos (Méndez, Zimatlán, 2019).

Durante las diversas visitas de campo realizadas a la comunidad de estudio, se pudo observar que algunos grupos de *Danza de Pluma* realizan su presentación en el interior del referido recinto, en un acto de agradecimiento a los diferentes locatarios que han contribuido con la alimentación de los danzantes. Al respecto es importante señalar que el consumo local es un elemento importante del sistema económico comunitario: los miércoles, domingos y determinadas festividades -como el *Día de Muertos*, la *Navidad* y el *Año Viejo*- son una excelente oportunidad para que la *plaza* permita proveer el principal medio de subsistencia de los zimatecos.

### **1.3.2 Laderas, barrios y templos. Los espacios de la danza**

Zimatlán de Álvarez se extiende sobre un valle colindante a una cadena montañosa y en su territorio se encuentran algunos espacios afectivos para la comunidad, estableciéndose algunos de éstos para la representación de la *Danza de Pluma*. Persisten en la actualidad, unos cuantos parajes cuyo nombre está en lengua *Diid' sáa' do*, en los cuales, se han encontrado evidencias de antiguos asentamientos zapotecos: *Yareche* (*lugar del tiempo*), *Guli'Llá* (*lugar del tiempo viejo o antiguo*), *Lachiquiña* (*lugar de la gente bondadosa*), *Yasuchi*, *Quialana* (*piedra de guaje*), *Yaguiña* (*donde hay calor o donde quema el sol*) y *Yavego*, siendo este último el nombre del cerro más emblemático para Zimatlán, que en castellano se traduce como el *Cerro de la Tortuga*; y en la cosmovisión *Diid'sáa'do*, se interpreta como el “*lugar del tiempo circular*” (Méndez, 2013). Este lugar, cuyo nombre deriva de *Yaa-* “cerro”, *Bigu, Begu-* “tortuga”, se relaciona con la exégesis local de la comunidad, sustentada en diversos mitos que narran el origen del mundo y la llegada de los primeros pobladores al Valle de Zimatlán.

### 1.3.2.1 El cerro de *Yavego*.

Las historias orales y escritas recopiladas para esta investigación, amalgaman tradiciones judeocristianas con diversas concepciones amerindias, mismas en las que prevalece el carácter sagrado de los animales. Uno de los símbolos míticos es el arcorís (relacionado con el pasaje del Diluvio Universal), el cual se representa en los códigos de parafernalia de la *Danza de Pluma*. Sobre ello se brindará una detallada explicación en el caso de estudio, por ahora, sólo se referirán algunos datos sobre las prácticas kinético-sonoras en este lugar.

Cada año, en el *Cerro de Yavego* se celebra durante el último lunes de julio, la festividad conocida como *Lunes del Cerro* o también llamada *Fiesta del Yavego*. Esta festividad es una de las más importantes dentro del ciclo festivo anual, ya que sucede justo a la mitad del año, cuando se propicia la temporada de cosechas. Se convierte además, en uno de los espacios donde se representa la *Danza de Pluma*.

Existen diferentes versiones sobre el origen de la *Fiesta del Yavego* en Zimatlán de Álvarez. Una de las referidas, remonta a la época de los hacendados: se cuenta que los zimatecos se daban cita por la misma fecha y lugar para agradecer la jornada laboral anual, este festejo, reunía a peones y campesinos, y la actividad era conocida como *El Comelitón*, debido a que los hacendados y caporales realizaban una matanza de ganado para ofrecer comida a los trabajadores y al término de los alimentos, se remataba con un baile popular (Méndez, Zimatlán, 2019). Otra de las versiones sostiene que los pueblos y rancherías pertenecientes a Zimatlán además de ofrecer su *Guelagueza*, es decir, de su contribución con trabajo para *El Comelitón*, representaban algún hecho dancístico de cada comunidad. Dentro de los comunicados por algunos adultos mayores se encuentran además de la *Danza de Pluma*: la *Danza de Jardineros*, *Sones y Jarabes*, *Los Viejos* y el *Jarabe del Guajolote*.

Es importante señalar que, una de las peculiaridades del *Cerro de Yavego*, es una cruz blanca que enarbola su cúspide como símbolo de tregua entre los barrios de la comunidad, que, al verse envueltos en problemas serios de convivencia, fueron convocados por el párroco en este lugar.<sup>15</sup> Una referencia cercana a las versiones anteriores, fue documentada por Luz María Esperón (2006), quien señala lo siguiente:

---

<sup>15</sup> Recientemente se ha colocado en la cima del *Yavego*, una escultura con forma de *Danzante de Pluma* de la autoría de Vladimir Cuevas, artista plástico de origen zimateco radicado en la unión americana, gestionado por la administración municipal 2017-2019.

Don Adán Carreño, a sus noventa años de edad, con nostalgia nos habla de las antiguas haciendas de Zimatlán [...]. Es sabido por los ancianos del pueblo que entre los años 1930-1940, el párroco de Zimatlán, don Valentín Cuevas, con el fin de terminar con la rivalidad y división que existían entre los diferentes barrios de la población decidió celebrar una misa, en el mes de julio, en el cerro de Yavego (cerro de la Tortuga), en honor de la Virgen del Carmen, e invitó a todo el pueblo con el fin de limar asperezas. En el momento de la consagración plantó una cruz, como testimonio de unidad y de veneración con el fin de que cada año, por esa misma fecha, se fuera al lugar con el fin de asistir a la misa y pedir por la unidad de los habitantes [...] Posteriormente, un nuevo párroco, don Bernardino Martínez, sustituyó la cruz anterior por otra que se adaptara mejor a la intemperie y continuó con la tradición. (págs. 155-159)

En la actualidad, el presidente municipal continúa ofreciendo un banquete (barbacoa de res) para el pueblo en general y de igual forma, se dan cita los agentes municipales con su respectiva comitiva en representación de sus comunidades. Respecto a la danza, se replica el programa de *La Guelaguetza* de la Ciudad de Oaxaca. Algo que hay que destacar, es que los hechos dancísticos pertenecientes al Valle de Zimatlán ocupan un lugar notable dentro del desarrollo del evento, es por ello que se incluyen algunos grupos de *Chinas Oaxaqueñas*, la *Danza de Pluma*, la *Danza de Jardineros* y *El Guajolote*; este último debe ser bailado por el presidente municipal en compañía de las autoridades municipales.

En resumen, se podría decir que el *Cerro de Yavego* es considerado un espacio territorial-afectivo de carácter sagrado y ritual, al cual la comunidad zimateca, desde tiempos ancestrales, le ha venido rindiendo tributo con su presencia, sus plegarias, sus músicas y sus danzas tradicionales e identitarias. Asimismo, cabe destacar el dicho de algunas curanderas y practicantes de la medicina tradicional, cuando refieren los rituales kinético-sonoros que se realizan en dicho cerro señalando que: “se tiene que aplastar la tortuga para que no suceda alguna tragedia” (Zimatlán, 2019).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Algunos colaboradores refieren de forma anónima algunas prácticas rituales que se hacen previo a esta fiesta. Se menciona, por ejemplo, que se debe enterrar un par de huaraches, cigarros, pan, chocolate y mezcal, para el ser anímico que habita el cerro del Yavego.

**Imagen 3.** *Vista del Yavego durante la celebración del Lunes del Cerro. (circa) 1950*



*Foto: Proporcionada por Horacio Perzábal (2019).*

**Imagen 4.** *“Yavego, el lugar del tiempo circular”*



*Nota. Danzantes de Pluma durante el ensayo de su participación en el Lunes del Cerro 2019.*

*Foto: Jesús López. Danza de Pluma lhyu Vhi.*

Finalmente, es importante considerar la traducción que tiene el cerro de *Yavego* en la lengua *Diid' sáa' do* como “*El lugar del tiempo circular*”, lo cual confluye con ciertas secuencias coreográficas realizadas en la *Danza de Pluma*; tal es el caso del denominado *Registro*, que se ejecuta delimitando el espacio en un área circular, al igual que ocurre en los círculos denominados *Palacios*. En esta misma línea de interpretación simbólico-kinética se encuentra la *Danza de Jardineros*, que se caracteriza por la realización de un gran número de secuencias coreográficas y trayectorias que mantiene la forma circular.

### 1.3.2.2 El templo de San Lorenzo Mártir.

El conjunto parroquial de Zimatlán de Álvarez es quizá el monumento más emblemático de la comunidad, que, de acuerdo con Burgoa, su construcción fue iniciada en 1660 y culminada hasta 1761 (cit. en Gay, 2006). La evangelización en este lugar estuvo a cargo de la orden dominica, cuyos modelos de enseñanza a los indígenas incidieron en las primeras representaciones de la *Danza de Pluma* en los Valles Centrales. El templo de la comunidad está consagrado a San Lorenzo Mártir y Diácono, es muy probable que el culto al Santo Patrón de Zimatlán, tenga que ver con su fundación y con su congregación doctrinal. Una primera suposición relaciona el hecho de que los primeros evangelizadores llegaron al *Uiée Lachii'* un 10 de agosto, día de San Lorenzo. Otra versión, se relaciona con el deslinde y límite de tierras que los indígenas solicitaron a la Corona el día 6 de agosto de 1714 (Esparza, 1994) (Méndez, 2013), fecha en que se recuerda el martirio de Sixto II y que, a la vez, se enmarca dentro de la celebración de San Lorenzo Mártir.

En referencia a los primeros religiosos en la comunidad objeto de estudio, dentro de algunos documentos de archivo se destacan los nombres de Fray Bernardo Acuña y Fray Luis de San Miguel, quienes propiamente se encargarían de la congregación de una nueva doctrina en el actual Zimatlán, más no de la conformación de un nuevo pueblo, como así lo refieren algunas fuentes (Canseco, 1943) (Gay, 2006) (Burgoa, 1992). Un testimonio escrito por Mühlentfort (1844) describe a Zimatlán de la siguiente manera:

Si desde la ciudad de Oaxaca nos dirigimos hacia el sur, [...] nos encontramos en el Partido de Zimatlán [...] Zimatlán o Cimatlán. [...] San Lorenzo de Zimatlán, dos leguas al sur de Cuilapa y uno de los pueblos más bellos del Valle [...] con muchas iglesias grandes y bonitas. Posee una amplia plaza de mercado, bellas casas y ricas huertas y jardines con frutales. En otros tiempos hubo aquí un convento dominico. San Lorenzo se caracteriza por su acueducto que contrarresta la falta de agua potable que sufría la población de antaño. [...] el distrito jurisdiccional de Zimatlán era muy extenso, llegaba hasta la costa del mar del Sur comprendiendo parte de los valles de Zaachila, Ocotlán y Tlacolula [...] (2013, pág. 12)

El estado de Oaxaca se considera zona sísmica por asentarse sobre la placa norteamericana, razón por la cual constantemente se ha visto afectada por este fenómeno, el espacio territorial

que ocupa Zimatlán ha tenido afectaciones memorables para la comunidad en su templo parroquial, que se ha visto dañada en múltiples ocasiones, siendo el terremoto del 14 de enero de 1931 uno de los más desastrosos.<sup>17</sup> Según algunos testimonios orales, el fuerte temblor sepultó a feligreses que se encontraban en vísperas de la fiesta del *Dulce Nombre de Jesús*. Una de las razones de poner este acontecimiento en contexto, es que debido a esta catástrofe, sucedida en una época en la que se veía en aras la formación de una identidad nacional, se llegó a la idea de realizar al año siguiente (1932) el evento conocido por *Homenaje Racial*, que sería determinante para la conformación del actual festival de *La Guelaguetza*, dentro del cual ocuparía un lugar preponderante la *Danza de Pluma*.

A partir de este siniestro, en Zimatlán se dinamizaron los procesos de religiosidad dentro de la comunidad, ya que la tragedia, sucedida en temporada festiva, motivó en años posteriores a bailar como plegaria al *Dulce Nombre de Jesús*. Todo ello dió como resultado, una temporada en la que la *Danza de Pluma* se manifestó de manera vigorosa. Todo ello lo documentan las evidencias de diversos acervos fotográficos familiares de la comunidad.

El atrio parroquial del templo de San Lorenzo Mártir, es el *locus choristicus*<sup>18</sup> de diversas danzas colectivas de Zimatlán de Álvarez. En el terreno del mismo se distinguen -en relieve- dos plataformas con forma rectangular y dos más con forma circular, todas ellas construidas con adoquín. Diferentes personas de la comunidad comentan que fueron hechas específicamente para delimitar el espacio para cada uno de los grupos de *Danza de Pluma* que en aquél entonces había en la comunidad, además de encontrarse constituida una *Danza de Jardineros*. Don Álvaro Blanco, maestro de la danza en la comunidad, comenta respecto a este espacio sagrado lo siguiente:

Antes no había planchas, era todo de tierra, no más había laureles [...] ya por el 1980 ya fue que, este... las planchas pa' cada uno, "Tía Petrona" estaba bailando acá, con sus jóvenes, "Chico Cura" con sus jóvenes, la Señora Leonarda con sus *Jardineros*,

---

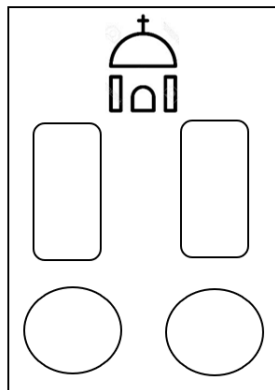
<sup>17</sup> Por aquellas fechas, se encontraban filmando una película en México los estadounidenses S.M. Eisenstein y G. Alexandroff, por lo que acudieron a Oaxaca para documentar lo acontecido. Dentro de este material (Eisenstein, 1931), fue posible registrar -en película- una parte a los daños que sufrió la iglesia de Zimatlán, por lo que se puede apreciar la mayor parte del edificio colapsado.

<sup>18</sup> *locus choristicus*, es un término, retomado del italiano, con el cuál el antropólogo de la danza Carlo Bonfiglioli, refiere el lugar que se destina para la ejecución dancística. Esta posesión espacial y territorial incluye concepciones geográficas, exégesis locales y afectividad con el espacio.

y los López estuvieron allá, éramos cuatro grupos, cuatro grupos de danza, tres grupos *de la Pluma* y el *de Jardineros*. (Zimatlán, 2019)

De acuerdo con lo señalado, los integrantes de la comunidad prestan especial atención a las evoluciones y trazos coreográficos distintivos de cada uno de los hechos dancísticos que se realizan en el atrio del templo. Es por ello que las diferentes trayectorias de movimiento se encuentran relacionadas con la forma de las planchas, de tal manera que, las rectangulares se asocian a las *Danzas de Pluma* debido a su formación lineal, y las redondas a la *Danza de Jardineros* por los movimientos circulares y semicirculares que se hacen en conjunto. Es en este lugar, donde acontece la máxima representatividad de la *Danza de Pluma* en Zimatlán, durante la *Fiesta de Enero*.

**Plano 1.** *Atrio parroquial*



*Nota.* Se señalan las formas de las planchas de adoquín. Elaboración propia.

**Imagen 5.** *Vista aérea de las Danzas de Pluma en el atrio parroquial.*



*Foto:* Jared Merlín Grijalva. Enero 2020



Como es de esperarse, cada uno de los barrios señalados tiene una capilla consagrada al santo de su advocación, cuya celebración da origen a la fiesta patronal correspondiente. Esto da cabida a un calendario dinámico que abarca gran parte del ciclo festivo anual. En cada uno de los barrios, se nombra un *comité de festejos*, que se encarga de la organización de la fiesta en común acuerdo con los *mayordomos*.

En este sistema festivo, la comunidad considera crucial la participación de la *Danza de Pluma*, y en algunos casos, también se incluye la *Danza de Jardineros*. Pero además, cada uno de los barrios posee su propio grupo de *Chinas Oaxaqueñas*, *Monos de Calenda* y *Marmotas*, que participan durante sus respectivas fiestas patronales, y todas en conjunto durante la denominada *Fiesta de Enero*. Lo cual suma dos participaciones al año.

A lo largo y ancho de la población de Zimatlán de Álvarez, cuatro son las avenidas principales que trazan un rectángulo y que a la vez, unen a todos los barrios. Dentro de este espacio establecido considerado como ritual, la comunidad realiza múltiples procesiones, *convites*, *calendas*, así como desfiles cívico-militares.

En todos estos espacios performativos, se incluye, de manera invariable, la participación de la *Danza de Pluma*, a diferencia de lo que ocurre con las demás manifestaciones dancísticas tradicionales existentes en la población, las cuales participan de manera diferenciada a todo lo largo del calendario festivo anual. Lo anterior pone de manifiesto la importancia y jerarquía que la danza objeto de estudio ocupa como parte de los espacios afectivos de la comunidad; “bailar, para sacralizar el espacio”. A continuación se despliega una síntesis explicativa del complejo festivo de la comunidad de estudio, al igual que se realiza una breve descripción de las demás prácticas dancístico-musicales con las cuales interacciona la *Danza de Pluma*, esto con la intención de aproximar al sistema dancístico-musical comunitario de Zimatlán de Álvarez.

#### **1.4 El Complejo Festivo de Zimatlán**

La comunidad de estudio desarrolla numerosas fiestas patronales a lo largo de todo el año, en las que la participación de la danza y la música es preponderante. La mayor parte de las festividades se dedica a la veneración de imágenes religiosas de la tradición católica. No obstante, las fechas en que se suscitan, se encuentran arraigadas con diversos elementos de las culturas amerindias, como el cultivo de la tierra y el ciclo agrícola. Martínez Herón hace

mención en que la fiesta es una manera de entender y afrontar el tiempo: “las fiestas son cortes del tiempo y, por lo general, el calendario de las diferentes culturas ha sido el calendario de sus fiestas” (1998, pág. 18). En este trabajo se considera importante analizar el desarrollo que tienen las fiestas al interior de la comunidad, ya que es dentro de este contexto que se manifiesta la *Danza de Pluma*. A continuación se describen los principales elementos que integran el complejo festivo de la comunidad.

Las festividades en Zimatlán se conforman por un sistema de mayordomías. Las instituciones que intervienen en su realización son: a) la autoridad eclesiástica, b) la autoridad municipal y c) la mayordomía. Los representantes de cada una de ellas, constituyen las tres principales figuras que presiden el programa festivo. Cada una es sustancial para el pleno desarrollo del festejo y tiene funciones claramente definidas, esto no quiere decir que funcionen de manera aislada, sino que accionan de manera conjunta. A esta estructura organizativa, se suman las prácticas dancísticas y musicales, como son: las *Bandas de Aliento o de Viento*, la *Chirimía*, las *Chinas Oaxaqueñas*, las *Marmotas*, los *Monos de Calenda* y desde luego, el objeto de estudio que aquí se aborda, la *Danza de Pluma*.

En Zimatlán, una de las principales denominaciones que tiene la mayordomía es aquella festividad importante llevada a cabo en honor a las imágenes del culto católico de la comunidad. Para llevarla a cabo de manera correcta es fundamental la participación, en diversos niveles, de toda la comunidad. A la persona o familia que funge como anfitrión se le denomina *mayordomo*, *mayordoma*, o bien, *mayordomos*. En Zimatlán de Álvarez, la figura del mayordomo se estima como un cargo comunitario, ya que se responsabiliza del cuidado de una imagen específica, cubriendo gastos de su vestido, pago de oficios religiosos y una diversidad de actividades que son tomadas en cuenta como servicios comunitarios.

Cada barrio tiene su propio mayordomo, al igual que uno del Patrón San Lorenzo Mártir y la imagen del *Dulce Nombre de Jesús*, los dos cultos más relevantes para la comunidad. Es durante las fiestas patronales cuando el mayordomo o mayordoma se da a conocer ante la comunidad, para ello, tendrá que “realizar un gasto”, que no dista mucho de las nociones de *manda* y *promesa* que cumplen los danzantes y organizadores que conforman las diversas danzas colectivas de la población. De manera particular destacan los fuertes compromisos físicos y económicos que adquieren todos los integrantes de las diversas *Danzas de Pluma* que existen en Zimatlán.

Una vez cumplida la festividad, el mayordomo extiende sus responsabilidades hasta el año próximo, en la cual se dará a conocer el siguiente. La persona o familia que desee asumir una mayordomía, lo solicita con años de anticipación dirigiéndose a la administración parroquial o ante el comité de festejos de su barrio para externar su intención y “prometerse” para el año que estime asumir. Este compromiso consiste en registrarse, de forma escrita, en una libreta que lleva el control de las mayordomías, misas y otras prácticas religiosas, teniendo la propia cada capilla de barrio, así como la iglesia principal. De esta manera, los mayordomos estarán conscientes del tiempo estipulado para la preparación y realización de la fiesta.

Por lo regular, las fiestas en Zimatlán de Álvarez se conforman por un programa de actividades distribuidas en tres días, mismos que son conocidos como: *Viernes de Convite*, *Sábado de Cera* y *Domingo de Fiesta*.<sup>20</sup> Se les denomina así debido a que la población adecúa su festejo al fin de semana más próximo, según el día que marque el santoral católico y por lo tanto, son de fecha movable. Son cinco los barrios que la comunidad considera sus principales y cada uno realiza su fiesta: 1º San José en marzo, 2º y 3º San Antonio y San Juan en junio, 4º San Lorenzo en agosto y 5º la Virgen de la Natividad en el barrio de Expiración, en septiembre.

Existe una excepción a dicho criterio para dos casos especiales, la *Fiesta Patronal* y la *Feria Anual o Titular*, la primera se realiza del 8 al 10 de agosto en honor a San Lorenzo Mártir y la segunda, dedicada al *Dulce Nombre de Jesús*, la cual ocurre el tercer fin de semana del mes de enero, por lo cual, es comúnmente llamada *Fiesta de Enero*. En referencia a sus participaciones programadas durante el ciclo festivo, don Álvaro Blanco Pérez, maestro de la danza, comenta lo siguiente:

Mira pues aquí tenemos dos fechas ¿no? Una que es la del tercer domingo de enero que es la fiesta anual en honor al *Dulce Nombre*, y la del patrón, San Lorenzo Mártir, esos son los compromisos que tenemos nosotros. ‘Ora sí programadas son el diez y el quince, diez de agosto [día de] San Lorenzo, y [el] quince de enero, [del] *Dulce Nombre*. El encargado dice –Saben qué, tenemos un compromiso, queremos dedicarle esta manda al *Dulce Nombre de Jesús*, a San Lorenzo- pero en este caso, siempre es al *Dulce Nombre*, todos los grupos que han salido han sido dedicados al *Dulce*

---

<sup>20</sup> Sobre ello se explicará en el último capítulo, abordando desde la intervención de la *Danza de Pluma*.

*Nombre...* nosotros somos los primeros que hicimos un espacio y le dedicamos a San Lorenzo Mártir. (Zimatlán, 2019)

Las fechas señaladas por el maestro declaran, por lo tanto, las más importantes para la *Danza de Pluma*, aunque, de igual forma, durante el transcurso del año, se baila en las fiestas de los diferentes barrios. En adición a las celebraciones anteriores se encuentra una tercera fecha, que, a pesar de no encontrarse relacionada con las deidades católicas, la práctica dancística cobra relevancia durante la celebración del *Lunes del Cerro*, festividad que ya se abordó. Con la finalidad de generar una mayor comprensión acerca del ciclo festivo, en el presente trabajo se define la fiesta como:

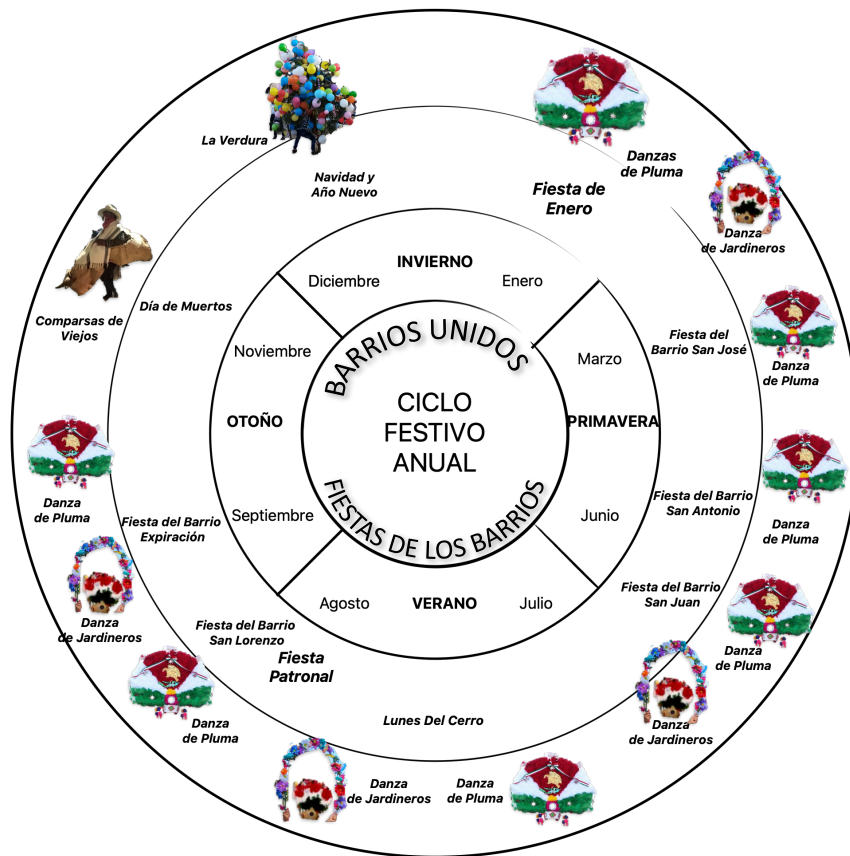
Aquella actividad o acción comunitaria que tiene como objetivo celebrar acontecimientos naturales, sociales, religiosos; se estructura a través de una serie de actos que se configuran como procesos, mismos que recrean la realidad sociocultural de manera ritual, lúdica, y simbolizada de quien la vive o la lleva a cabo. (Solís, 2016, pág. 80)

En este trabajo, se ha propuesto entender el ciclo festivo anual comunitario de Zimatlán de Álvarez a partir de dos grandes bloques. Tomando como referencia el orden de las estaciones del año, un primer bloque comprende la primavera y el verano, en el cual se desarrollan las fiestas de cada uno de los barrios, sumando en total cinco.

En el segundo bloque, que involucra al otoño e invierno, los barrios confluyen en un solo festejo, haciéndose coincidir en determinados espacios de la comunidad, representados a través de diversas manifestaciones de carácter kinético-sonoras. Es durante este segundo periodo, cuando se presentan las *Comparsas de Viejos* durante el *Día de Muertos* y *La Verdura* en las fiestas de adviento, incluyendo además, la festividad que se considera más importante para los zimatecos; la *Fiesta de Enero*, que es a la vez, el momento de reinicio del ciclo. Si bien a lo largo de todo el ciclo, la *Danza de Pluma* tiene múltiples participaciones, es en esta última fiesta cuando participa de una manera mas amplia y numerosa. A continuación, se presenta un diagrama que expone el ciclo festivo anual y las prácticas dancísticas que se implementan durante el desarrollo del mismo.

En el diagrama se destaca la presencia permanente de la *Danza de Pluma* a todo lo largo del ciclo festivo anual existente en la comunidad. Esta permanencia permite entender cómo ésta manifestación dancística, a lo largo del tiempo, ha venido adquiriendo un fuerte significado como parte sustantiva de las identidades y valores que poseen los zimatecos, al mismo tiempo que constituye un dispositivo que permite la interacción con otras danzas colectivas tradicionales existentes en la comunidad. Lo mismo ocurre con aquellas manifestaciones musicales tradicionales que interactúan, a lo largo del referido ciclo festivo, con la *Danza de Pluma*.

**Diagrama 1.** *Ciclo festivo anual comunitario y prácticas comunitarias*



Nota. Elaboración propia.

A continuación abordaremos algunos aspectos relacionados con el sistema dancístico y musical en Zimatlán de Álvarez, todo ello con el objetivo de entender las semejanzas y diferencias existentes entre las diversas fiestas y sus expresiones dancísticas y musicales, así

como su vinculación y operación como un sistema kinético-sonoro (Kaepler, 2000; Morin, 1994).

#### **1.4.1 *El sistema dancístico-musical comunitario***

En el complejo festivo dentro del cuál se encuentra inserta la *Danza de Pluma*, convergen diversas sonoridades y prácticas kinéticas que, en conjunto, dan lógica y sentido a todo el sistema dancístico-musical. En función de ello, una de las líneas de trabajo propuestas en este estudio, relacionada con la sistemática, se hace necesario, en primer término, ubicar y clasificar las diferentes prácticas kinéticas y sonoras que integran dicho sistema dancístico-musical en la población de Zimatlán de Alvarez.

En primer término, se abordarán aquellas manifestaciones que interactúan de forma directa con la danza objeto de estudio, como parte de las fiestas patronales. En los primeros cinco casos, sucede que forman parte del calendario festivo y por lo tanto, mantienen un vínculo directo con la *Danza de Pluma*, sobre todo al confluir en la actividad denominada *El Convite*, que permite congregar y articular de manera sistémica éstas prácticas dancístico-musicales. Mas adelante se describen otras dos prácticas kinético-sonoras las cuales -de acuerdo al modelo propuesto en esta tesis- corresponden al bloque denominado *Barrios Unidos*, en este, cada uno de los barrios se hace representar por una determinada expresión dancística. En este bloque, se ubican *Las Comparsas de Viejos*, manifestadas durante el *Día de Muertos*, y *La Verdura*, que se hace presente durante las fiestas de Adviento.

##### **1.4.1.1 La *Chirimía*.**

Durante las fiestas patronales, el sonido de la *chirimía* es de vital importancia para la correcta realización del complejo festivo de Zimatlán de Álvarez, pues es la encargada de anunciar y recibir el alba desde el inicio de la festividad hasta su conclusión con la *Octava*. Esta actividad se realiza en punto de las seis de la mañana y al medio día, cuando los *chirimiteros*, como se les conoce a los intérpretes de esta dotación instrumental, se reúnen a tocar en las proximidades de la puerta de la iglesia.

Como lo señalan algunas fuentes, “la *chirimía* es un instrumento musical de origen asiático y durante la colonia, las familias de *chirimías* se usaban durante los servicios religiosos, procesiones y coloquios” (Zapata y Sagredo, 2000, p. 44). Hoy en día, la *chirimía*

abre paso a todas las procesiones y trayectos que se hacen en la comunidad durante los días de fiesta, encabezando siempre todo tipo de comitivas y contingentes.

La palabra *chirimía*, puede entenderse con diferentes significados. Desde la perspectiva local, es así como se le denomina al ensamble musical conformado por un aerófono y uno o varios membranófonos. De acuerdo a la clasificación de los instrumentos musicales “por la naturaleza del cuerpo vibratorio”, elaborada por Curt Sachs y Erich von Hornbostel, al hablar de un *aerófono* se hace referencia a un instrumento en el cual el emisor es el aire, al ser puesto en vibración. Si este aire vibrante está limitado por el instrumento mismo, hablamos de un *aerófono de soplo*. Y si además, el aire tiene entrada al instrumento mediante una columna de aire que se tiene que poner en vibración mediante laminillas vibrantes añadidas al instrumento, nos referimos a un *aerófono de soplo de lengüetas o caramillos*. A esta clasificación pertenece la *chirimía*, cuyas características morfológicas refieren un cuerpo tubular que consta de entre seis o siete orificios de obturación. En uno de sus extremos se localiza un pabellón cónico el cuál permite amplificar su sonido. En el extremo opuesto al anterior, se coloca un conducto de insuflación que remata en una doble lengüeta, similar a la empleada en el oboe o en el fagot de la orquesta romántica, la cual otorga al instrumento su característico sonido.

Acompañan al instrumento anterior uno o varios tambores *bimembranófonos* de forma tubular, similares a los antiguos tambores militares. De acuerdo a la clasificación anterior, los membranófonos, como su nombre lo indica, constan de una o dos membranas estiradas rígidamente para producir el sonido. Cuando se percuten de forma directa, ya sea con las manos o con baquetas fabricadas ex-profeso, hablamos de un *membranófono de golpe directo*. En el caso de los tambores que completan el ensamble denominado *Chirimía*, cada uno de ellos consta de dos membranas colocadas en cada uno de los extremos de un cilindro de madera las cuales se tensan con aros y correas. En la membrana superior se percute con las baquetas y en la membrana anterior se colocan varias cuerdas tensas con la intención de generar la vibración que produce el *entorchado* y que caracteriza a los tambores militares.

Cada uno de los *toques*, como se le conoce a la secuencia sonora que ejecutan los *chirimiteros*, tiene un nombre y uso específicos, los más comunes son los *redobles* o *alegrías*, que se interpretan en la casa del mayordomo para recibir a los invitados, de igual forma, se interpretan “a paso de marcha” para avanzar las procesiones. Existe uno muy particular

llamado *elevación*, cuya ejecución se realiza justo al medio día o al momento de la consagración durante las celebraciones litúrgicas, en las denominadas *Misas de función*. Además de las *alegrías*, se encuentran las *dianas*, ejecutadas para abrir y cerrar las fiestas respectivamente (entrevista a Juan Martínez, *chirimitero*, Zimatlán, 2021).

**Imagen 6.** Conjunto de chirimiteros “recibiendo el alba” en el atrio parroquial



Foto: Jesús López, enero 2020. Chirimiteros de Zimatlán de Álvarez.

En Zimatlán de Álvarez, son variadas las instrumentaciones que emplean los *chirimiteros*. La *chirimía* se dejó de ejecutar desde hace décadas debido a que ya no hay personas que se dediquen a su construcción, y en sustitución, se ha implementado la flauta de carrizo, la flauta dulce y el más común; el clarín militar. Cualquiera que sea el aerófono empleado, siempre se hace acompañar de uno o más tambores, a los cuales, las personas también le llaman *teponaztle*.<sup>21</sup> Cabe resaltar que entre diversas agrupaciones de *chirimiteros* del centro y sur del país se denomina *teponaztle* a un membranófono de golpe directo -de origen mesoamericano- conocido antiguamente como *tlalpanhuehuetl*. Este se fabrica con un tronco ahuecado, el cual se coloca horizontalmente mediante tres patas, cubriéndose la parte superior con una membrana tensa -por lo regular piel de algún animal- la cual es percutido

<sup>21</sup> Según entrevista realizada al etnomusicólogo Jose Luis Sagredo, esta denominación hace referencia a un antiguo instrumento musical -originario de las culturas mesoamericanas- construido a partir de un tronco hueco, labrado profusamente, y colocado de manera vertical sobre un rodete o tapanco. En la parte superior se recortan en el tronco dos lengüetas de diferente grosor, las cuales se golpean mediante dos palos recubiertos en el extremo de cada uno con hule crudo, similar al material con el que se elaboraban las bolas para el juego de pelota. Este instrumento aparece en diversos códices y se sigue empleando entre diversas culturas originarias de México como los nahuas, los totonacas, los teenek y los tepehuas de la Huasteca y sierras aledañas. También existe entre los chontales de Tabasco – cutya lengua es de origen mayense- y se le denomina *tunkul*

con dos baquetas cuyos extremos están forradas con tela y recubiertas de piel. Su sonido es grave y se escucha a gran distancia.

#### 1.4.1.2 Las *Bandas de aliento* o de viento.

Para hablar de las bandas de aliento, es necesario referir a toda una cultura musical que existe entre todas y todos los oaxaqueños. Este tipo de ensambles musicales se encuentran distribuidos profusamente a todo lo largo y ancho del estado. Comprenden diversos tipos de instrumentaciones que integran diversos aerófonos de boquilla circular (*brass band*) como trompetas, trombones, saxhones y tubas, reforzadas con *membranófonos* como el tambor redoblante y la tambora, además, emplean *idiófonos* como los platillos. En otros casos se agregan a los anteriores instrumentos otro tipo de *aerófonos de lengüeta* como los saxofones – sopranos, altos y tenores- y los clarinetes. Todas ellas interpretan los más variados géneros músico-coreográficos así como diversos estilos musicales.

Es importante señalar que las *bandas de aliento* <sup>22</sup> (o bandas viento) son uno de los principales elementos de afiliación que comparten todas las expresiones dancísticas de los Valles Centrales y de los zimatecos; llegando a ser la dotación instrumental empleada. Es menester abonar sobre el tema en el apartado que se ocupe del análisis musical (Cap. 4.1.5). De momento, sólo se referirá la dinámica de las bandas musicales dentro de la comunidad y durante el complejo festivo comunitario.

Zimatlán de Álvarez se ha caracterizado por aportar grandes talentos en el ámbito musical. Hoy en día, algunos zimatecos forman parte de renombradas agrupaciones como músicos de banda de viento; incluso algunos de ellos han sobresalido en el estilo conocido como banda *sinaloense* o la *música carnavalera*. Recientemente, otros han incidido como solistas en géneros musicales emergentes como los *narco corridos*, *tumbados* o *sierreños*.

Lo anterior fue posible debido a que la educación musical forma parte de la dinámica comunitaria. Es por eso que, tanto las autoridades eclesiásticas como las autoridades municipales realizan una labor fundamental creando grupos de aprendices que más tarde,

---

<sup>22</sup> En los últimos años los músicos regionales han impulsado una iniciativa de referirse de esta manera a los ensambles instrumentales comúnmente conocidos como *Bandas de Viento*, haciendo énfasis en que es el aliento mismo del intérprete el que hace sonar el instrumento. De esta manera, se reconoce al viento como el aire vital externo, y aliento, como el interno, aquél que proviene del espíritu. Esto permite asociarse a las denominaciones locales de los pueblos *Buin Saa'*, “el pueblo de las nubes”.

incidirán como músicos de diferentes instrumentos en las bandas participantes en las festividades correspondientes. Junto con los anteriores, también se encuentran los maestros de música que convocan de manera particular a conformar sus propios conjuntos instrumentales. Actualmente, en el Valle de Zimatlán, existen entre cinco y diez bandas de aliento que participan en múltiples celebraciones de la comunidad.

Al igual que ocurre con la *Chirimía*, durante las fiestas patronales las bandas de viento o aliento son requeridas profusamente por los diversos mayordomos de las fiestas patronales. Esto se realiza mediante la formulación de un contrato escrito y de sus respectivos adelantos en efectivo. Ejemplo de ello es que, durante el *Día de Muertos*, cada *Comparsa de Viejos* contrata su propia banda y la hace anunciar con propaganda y publicidad previa a la fiesta. Para esto, se realiza una aportación por cada uno de sus integrantes con el fin desolventar el costo de la misma. Las bandas encabezan los contingentes de personas (cuando no hay presencia de *Chirimía*) y cabe destacar que su sonoridad y su calidad en la ejecución constituyen elementos a valorarse dentro de la evaluación a la cual son sometidas todas las autoridades con cargo popular. En muchas ocasiones, dichos funcionarios populares no sólo llegan a contratar una de ellas, sino dos o más bandas para cada festividad.

#### **1.4.1.3 Las *Marmotas* y los *Monos de Calenda***

Los *Monos de Calenda* y las *Marmotas* son mecanismos en movimiento de grandes dimensiones, se fabrican a partir de una base de carrizo o madera y son manipulados por una persona. La *Marmota*, es una enorme esfera forrada con manta blanca sobre la cual se sujeta una cenefa con una leyenda escrita alusiva a la fiesta o al santo patrón. Este globo se hace sostener por un mástil que lo atraviesa (semejante a una maraca), y el segmento que queda libre permite al *marmotero* -la persona que la maneja- hacerla girar constantemente y de manera precipitada.

En Zimatlán de Álvarez las *Marmotas* se bailan por grupos de amigos que se reúnen para este fin, los cuales se turnan para lucir cada uno su destreza durante los *Convites* y *Calendas* del pueblo. Recientemente han surgido en la comunidad varias compañías que ofrecen este servicio por cierta cantidad monetaria, esto deriva en la inserción de las enormes esferas decoradas en bodas, fiestas de XV años, bautizos y demás eventos familiares y del tipo social; por ello cada vez es más común el uso de las *Marmotas* y *Chinas Oaxaqueñas*.

Las interpretaciones locales que se hacen de este elemento se relacionan con las formas de evangelización, ya que se dice que las *Marmotas* simulan la dimensión del globo terráqueo y la expansión del cristianismo. Al respecto, Renato Méndez y F.J. Ituarte señalan que:

Los primeros evangelizadores formaron enormes esferas de carrizo, forradas de manta en donde se pintaban misterios religiosos relacionados con la Fiesta que se celebraría al día siguiente. Estas esferas que el pueblo conocía por “marmotas” lleva[n] dentro velas encendidas para que al caer la noche simularan estrellas y vistoso globos. Las marmotas, predicación viva de la doctrina, salían por la tarde del barrio, recorrían las calles de la Ciudad o del pueblo y a la media noche entraban en la Iglesia Parroquial acompañadas por la muchedumbre del pueblo portando velas, faroles, flores y carrizos engalanados con banderitas de papel. (1958, pág. 6)

En las festividades zimatecas -y de los Valles- las *Marmotas* siempre se acompañan de los *Monos de Calenda*. Estas estructuras semejan enormes cuerpos humanos con indumentaria tradicional, la base de carrizo o madera es la que moldea la forma del torso del *Mono*, a ésta, se le añade una cabeza elaborada con técnicas de cartonería y para sus extremidades superiores, se rellenan cortes de tela que dan forma a sus brazos y manos. Esta armazón se coloca sobre los hombros de la persona que los baila y para cubrir la parte restante de su cuerpo y semejar las piernas humanas, se manufacturan atuendos especiales con las dimensiones exactas; para el *Mono* se utilizan calzones de manta y para la *Mona*, faldas.

Un posible origen de estas manifestaciones se encuentran documentadas durante el virreinato. Por las descripciones encontradas en documentos de archivo, este tipo de personajes aparecían en los denominados *entremeses*. Según señala José Juan García Celestino (2011), el nombre de entremeses se empleaba para referir a diversas estructuras alegóricas en movimiento características de la procesión de Corpus Christi, dentro de los cuales se incluían los “*monigotes*” o “*gigantes*” como parte de esta festividad, que fuese una de las primeras que se implementó en las principales ciudades de la Nueva España. Por lo referido durante esta celebración, se habla específicamente de la presencia de cuatro tipos de “mojigangas”, que representaban las razas del mundo; la asiática, la europea, la africana y la “india”. Al respecto, los referidos investigadores Méndez e Ituarte, señalan lo siguiente en relación al caso oaxaqueño:

La procesión más solemne de la Ciudad ha sido por tradición la procesión del Corpus en la catedral, que el pueblo llamaba con sencillez “Corpus Grande”. A mediados del siglo XVIII -1741- el Ilmo. Sr. Tomás Montaña y Aarón, para mayor esplendor, dispuso que abrieran la Procesión unos monigotes de estructura ligera y forrados de papel o manta, de enorme tamaño, dentro de los cuales accionaba un hombre, representando tipos de diversas razas, como un símbolo del imperio de Jesús sobre la humanidad. La novedosa idea, fue copiada y trasladada a los paseos de las marmotas y de las carretas llenas de actores de vistosos trajes que desde entonces se vieron precedidos por los “gigantes”, nombre con que el pueblo designó a los monigotes. [...] Abren la procesión los “gigantes”, no representando cómicos populares de nuestro siglo, sino diversos tipos de razas humanas, haciendo una merecida remembranza a aquel sencillo Prelado, que introdujo sus “monigotes” en nuestras Calendas. (1958, pág. 7)

De acuerdo con las consultas realizadas a diferentes documentos de archivo es posible señalar que parte de las actuales formas de celebración de las *Calendas* y *Convites* en los Valles Centrales de Oaxaca, tuvieron su antecedente en la fastuosa procesión de Corpus Christi que se realizaba en diversos lugares de la Nueva España durante el periodo virreinal, siendo las de Antequera y Santa María Guaxaca dos de ellas, ubicadas en el territorio donde actualmente se asienta la capital del estado.

#### **1.4.1.4 Las *Chinas Oaxaqueñas*.**

Las mujeres ocupan un lugar importante en las fiestas patronales y son quienes nutren las actividades a lo largo de todas las celebraciones. Aunque en la actualidad se caracterizan con la indumentaria de *China Oaxaqueña*, a estos grupos de mujeres también se les denomina *Canasteras*. Se conocen así por la razón de cargar sobre su cabeza una ofrenda floral (cuya base es una canasta). La canasta de *China Oaxaqueña* se estructura principalmente en dos partes; el soporte o base que es como tal, una canasta de carrizo trenzado conocida como “altillo”; a esta parte se ensamblan variadas figuras elaboradas con follaje seco de plátano. Este material se vuelve blando al momento de mojarse, lo cual permite que la canasta pueda adornarse con facilidad, colocando flores en botón sujetas al follaje con palillos de madera,

de esta manera se elabora la textura floral que caracteriza a las *Chinas Oaxaqueñas*. De acuerdo con el folklorista oaxaqueño Castro Mantecón (1972), cada canasta representa un significado distinto, por ello figuras como: *estrellas, alcatraces, lunas, soles, cáliz, “emes”, copas, cisnes o liras*, representan símbolos utilizados como elementos de la enseñanza dogmática mariana.

**Imagen 7.** *Canasteras zimatecas ataviadas de Chinas Oaxaqueñas.*



*Nota.* Chinas Oaxaqueñas del Barrio de San Juan.

*Foto:* Proporcionada por Briseida García, encargada de las *Chinas del Barrio de San Juan*.

Respecto a la denominación de “china”, algunos estudios especializados en el tema han señalado que se trata de la manera en la cual se les solía llamar a las mujeres de la casta popular durante el México post-independiente. De acuerdo con algunos investigadores, la mujer conocida como “china”, se caracterizaba como la bailadora por excelencia de los jarabes y otros sones prohibidos durante la colonia (Isabel Galicia, 2014). Por su parte Gabriel Saldívar en su obra *El Jarabe*, menciona que:

Formaban las chinas una casta perfectamente identificada y una institución respetada dentro de la compleja sociedad de la Colonia, casta que tenía un privilegio especial y por ello aspiraban muchas jovencitas a considerarse dentro de su seno, con el afán de poder llevar y lucir el traje encantador, al cual sólo ellas tenían derecho. (1937, pág. 10)

Algunos folkloristas oaxaqueños sitúan el surgimiento de estos personajes femeninos durante la transición de los siglos XVIII al XIX en la ciudad capital de Oaxaca. Al respecto, es difícil

creer esta afirmación, ya que la figura de la *China* -como bailadora de jarabe- se hace presente en todas las poblaciones existentes en los Valles Centrales y en diversas regiones del país, además de que es posible apuntalar los antecedentes regionales en la práctica llamada *Canasteras*. En Zimatlán se acostumbraba referir con este término a los diversos contingentes de señoritas que portaban sus respectivas canastas decoradas. Práctica antigua que consistía en elaborar manualmente su propia canasta adornada con flores de papel de china o crepé, para ser bailada el día viernes de *Convite*. Antiguamente no era que las chinas portaran algún tipo de indumentaria particular, sino su indumentaria cotidiana.

**Imagen 8.** *Canasteras Zimatecas a la usanza antigua zimateca*



*Nota.* Fotografía proporcionada por la familia Méndez Córdova. Año 1998

En la comunidad de estudio, cada uno de los barrios tiene conformado su propio grupo de *Chinas Oaxaqueñas*, mismas que participan danzando en la fiesta de su respectivo barrio, para representarlo -posteriormente- en la *Fiesta de Enero*. Las *Chinas Oaxaqueñas*, al igual que cada una de las prácticas dancísticas que en este *apartado* se abordan, representan un elemento de identificación territorial, tal es el caso de: las *Chinas* del Barrio de San Juan; el grupo de *Chinas* de San Lorencito; las *Chinas Oaxaqueñas* del Barrio de San Antonio y las *Chinas* del Barrio de San José.

#### **1.4.1.5 La Danza de Jardineros o Los Jardineros.**

Junto con la *Danza de Pluma*, otra de las danzas colectivas que subsisten actualmente en la región objeto de estudio es la *Danza de Jardineros*. De acuerdo con algunos estudiosos, esta manifestación kinético-sonora podría ser una variante de las llamadas danzas de *Moros* y

*Cristianos*, existentes en el país desde la época colonial. Tal como lo menciona el folclorista Vicente T. Mendoza (1955), la característica principal de esta manifestación dancística, es que se baila con arcos enflorados con los que se desarrollan varias figuras coreográficas. Según lo documentado por el FONADAN (1983), tuvo su origen en el barrio del Ex Marquesado; denominación con la cual se conoce a uno de los antiguos barrios de la ciudad de Oaxaca.<sup>23</sup>

Partiendo de dicho lugar, la danza se dispersó por el norte, hacia el *Valle de Etila*, y por el sur hacia el *Valle Grande*. En este último, extendió su práctica a las poblaciones de: San Lucas Tlanichico, San Juan Bautista La Raya, San Bartolo Coyotepec, San Lorenzo Zimatlán, La Ciénega de Zimatlán y Santa Catarina Quiané. Así pues, en todas ellas se ha practicado o continúa practicándose la *Danza de Jardineros*. Las últimas tres comunidades pertenecen al distrito de Zimatlán, espacio territorial objeto de estudio de la presente tesis.

Es importante destacar que, en la región de estudio, existe una fuerte vinculación entre la *Danza de Jardineros* y la *Danza de Pluma*, ya que ambas son practicadas durante las fiestas patronales de los pueblos de los Valles Centrales. Existen algunas comunidades que dan preferencia a la *Danza de Jardineros* y en otras, a la *Danza de Pluma*, es decir que puede encontrarse una u otra. Sin embargo, el caso particular de Zimatlán, era la imbricación de las dos, llegándose a encontrar ambas durante la *Fiesta de Enero*. Dentro de las posibles relaciones sistémicas entre este par de danzas, se encuentra que comparte las kinesis del salto y la elevación, así como el repertorio musical empleado en ambas, que consta de *Valses*, *Schotises*, *Polkas*, *Cuadrillas*, entre otros géneros musicales que más adelante se abordan.

En función de lo anterior, se hace necesario analizar ambas danzas colectivas a partir de los criterios de categorización empleados por Jáuregui y Bonfiglioli (1996). En concordancia con ello, ambas manifestaciones kinético-sonoras se enmarcan dentro de las denominadas *Danzas de Conquista*, correspondiendo la *Danza de Pluma* a las versiones de las *Danzas de La Conquista de México*, y la *Danza de Jardineros*, como parte de la familia de las denominadas *Danzas de Moros y Cristianos*. Una de las peculiaridades de esta versión,

---

<sup>23</sup> Al respecto es importante señalar que, desde la colonia hasta 1908 hubo dos ciudades en el actual Oaxaca-Juárez. Todo ello, a raíz de una confusión en la Anuencia Real, ya que ambas fueron erigidas en nombre de la Corona española, sin tener la mínima idea que se trataba del mismo sitio. De esta manera, surgieron la *Villa de Antequera* y la *Villa de Santa María Guaxaca*, quedando separadas tan sólo por un riachuelo que más tarde se conocería como “la rayita del marquesado”. Este último territorio, sería concedido al conquistador español como propiedad de su *marquesado*, de donde se retoma el actual nombre del barrio.

es que a diferencia de otros modelos de *Moros y Cristianos* en los cuales el bando *cristiano* se trata de españoles, en la *Danza de Jardineros*, se representa por mexicanos, quienes juegan un papel de “mexicanos convertidos” y por lo tanto, triunfadores en la narrativa dancística.

Respecto a la colorimetría, un aspecto importante dentro de la parafernalia de la danza, se puede referir que *los cristianos* emplean en su indumentaria el tricolor nacional y *los moros* utilizan tonalidades moradas, amarillas y naranjas. La técnica de manufacturación del tocado, es la misma que se implementa en la elaboración de los penachos de la *Danza de Pluma*. En el caso de la *Danza de Jardineros*, se le denominan *Plumeros* o *Diademas*, siendo éstas últimas las que distinguen a los personajes llamados *Reyes*.

La narrativa kinético-sonora consiste en la confrontación de dos bandos muy bien diferenciados. Cada bloque, consta de aproximadamente doce parejas hombre-mujer, y cada uno tiene su *Rey* y su respectiva *Reina*. Sobre las indumentarias empleadas en esta manifestación dancística, los *cristianos* emplean iconografías alusivas a la religión católica, en tanto, los *moros*, emplean algunos elementos astrológicos como el sol, la luna y las estrellas, todas ellas bordadas con lentejuelas, chaquiras y adornos mercerizados. Ahora bien, en alusión a las estructuras kinéticas distintivas de este hecho dancístico, se puede referir lo siguiente:

El diseño coreográfico se traza en forma de cuadrillas por parejas enlazadas y que se desplazan con cruzamientos, cambios de lugar en círculo y plasmando diversas figuras como cadenas, arcos, pabellones, granadas, callejones, culebras, puentes, molinetes y gorios, siempre con paso natural cadereado y rítmico, paso cambiado en tres tiempos con dirección al frente y lateral, en actitud erguida elegante, con clase y carácter humorístico. (Aldana, 1983, pág. 1)

Una de las versiones locales, comenta que esta danza fue iniciada en Zimatlán hace más de cincuenta años y una de sus últimas *encabezadas* fue una vecina del barrio de San Antonio. Otra versión, un poco más antigua, se relaciona con un proceso de intercambio de danzas con la comunidad vecina de La Ciénega de Zimatlán. La señora Ruth Celaya comunica este valioso testimonio:

Pues [...] a mí me decían mis papás, que antes, muy antes, recuerdo, acostumbraba uno ir a las fiestas de los lugares por aquí cerca, a Zimatlán, íbamos a la feria de enero,

y ellos pues venían acá por la Virgen [del Rosario]. Hay un cuento que dice que los de Zimatlán les gustó la *Danza de Jardineros* y quisieron comprarlo, pero dijeron mira, tanto y tanto, vamos a bailar la danza, lo enseñamos. (entrevista en La Ciénega, 2019)

En concordancia con la cita anterior, son innumerables los casos en que las comunidades realizan procesos de intercambio o compra-venta de danzas. Otra de las características de la *Danza de Jardineros* es la máscara, la cual es elaborada con cera de abeja. Asimismo, es común que esta danza colectiva sea interpretada esencialmente por varones, mismos que se encargan de representar a los personajes femeninos colocándose el atavío correspondiente, por esta razón, era común referirse a este proceso de transformación como: “vestirse de loco” o danzar “de loca”. Algunos ancianos, comentan que esto pudo orillar a que la *Danza de Jardineros* se dejara de bailar por la comunidad, ante los ideales machistas predominantes de aquella época. Hoy día, se permite la participación de mujeres en la *Danza de Jardineros*, a pesar de seguir presentándose hombres vestidos de mujer. Don Santos Floreán, danzante de antaño de la comunidad, destaca lo siguiente, respecto a la realización de la *Danza de Jardineros* en Zimatlán de Álvarez:

Antes mi papá, antes le llamaban “el baile de los loquitos”, porque le voy a contar: Mi papá en su juventud se salía a la calle, nos contó pues, que se iba mi papá... así como de noviero pues... y no le decía a su mamá que iba a ensayar el “baile de loquitos”, no le decían de jardineros, sino “los loquitos”, y mi abuelita ni en cuenta. ¡Cuál fue su sorpresa! que cuando fue no sé, creo fiesta del pueblo, llegó una vecina corriendo a la casa de mi abuela y le decía –¡Miñe!- (porque mi papá se llamaba Benjamín), -Miñe está loco!-, -¿Cómo?, -¡Sí, Miñe está loco!-, -pero ¡cómo!, ¿por qué loco?-. ¿Por qué? Porque así le llamaban al que bailaba, entonces mi papá estaba bailando de *loquitos*, así se le llamaba a ese... de *jardineros*, pero ya tiene muchos años. (Zimatlán, 2019)

Remitiendo al ciclo festivo anual comunitario y sus prácticas dancísticas, (Apartado 1.4; Diagrama 1), se puede percatar que la *Danza de Jardineros*, hace presencia en las fiestas patronales de algunos barrios, particularmente en el barrio de San Juan o barrio de

Expiración, esto se debe a que los mayordomos de las respectivas fiestas patronales, invitan a cuadrillas provenientes de La Ciénega de Zimatlán o San Lucas Tlanichico, según sea el caso.

**Imagen 9.** *Danza de Jardineros de Zimatlán de Álvarez. 1975.*



*Foto: Proporcionada por José Francisco Hernández Santana (2024)*

#### **1.4.1.6 Las comparsas de *Viejos*.**

Como se ha venido enfatizando en este capítulo, la delimitación territorial y barrial de la población de Zimatlán influye mucho en la realización de las fiestas y de sus correspondientes manifestaciones musico-coreográficas. Tal es el caso de las denominadas *Comparsas*, a cuyos integrantes se les denomina como *Viejos* o *Viejitos*. Esta actividad se realiza en el marco de la celebración del *Día de Muertos*.

El término *Comparsa* se utiliza en el lenguaje escénico para referir tanto a las personas, como a diversas agrupaciones dancísticas, teatrales y musicales que participan en determinados montajes escénicos. En referencia al campo dancístico, Ramos Smith señala que esta palabra se retoma de la danza colonial, señalando que, en las representaciones teatrales de aquel entonces, las *comparsas* eran las encargadas de hacer los bailes de compañía, es decir, las secuencias de movimiento decorativas a las de los personajes estelares (1990). También se emplea esta denominación, asociándola con diversos aspectos lúdicos, son las *Comparsas de Carnaval*, ampliamente difundidas en México y en Latinoamérica.

Para el caso que aquí ocupa, las *Comparsas de Viejos*, son grupos de habitantes que se reúnen en determinadas casas para representar a los distintos barrios de la comunidad, los

cuáles -al atardecer- salen por las calles de la comunidad a bailar. Cada barrio de la comunidad es representado por una *comparsa* e inclusive, se llegan a reunir hasta tres comparsas por barrio. Asimismo, también existe una comparsa que congrega a vecinos de todo el pueblo, sin importar su afiliación barrial; en función de su participación colectiva, esta agrupación es nombrada como “Barrios Unidos”.

Al igual que ocurre en otras partes el país, esta práctica dancística, se encuentra relacionada con el culto a los ancestros. Al respecto, varias personas de avanzada edad de la comunidad hacen énfasis en que los *Viejos* deben de representar apariencia longeva, porque vivieron mucho tiempo en este mundo y en el inframundo llevan mucho más. En la memoria colectiva se tiene el conocimiento que esta manifestación dancística se llama así, porque sus personajes representan ancianos llenos de conocimiento, sabiduría y experiencia por su edad. En la variante zapoteca de esta región (*diid' sa' do*), a esta tradición dancística se le llegó a conocer con el nombre de *goles*, *gules*, o *chigoles*, que se traduce como “viejo” o “diez veces viejo”, así lo comunicó el último encargado de la antigua tradición (Silvestre Pérez, Zimatlán, 2012).

De acuerdo con lo comentado, la narrativa dancística consistía en un grupo de *Viejos* que siguen el rastro de un Toro, por mandato del *Caporal*. Sobresale en la danza, el personaje o los personajes llamados con anterioridad *Mariquitas*, quienes representan a la hija y amistades del dueño de la hacienda de donde se fugó el ganado -hoy en día, resemantizado en los personajes de las *Viejas*-. La hazaña, además de encontrar al animal, era “robarse” a *Mariquita*, la hija del patrón, por lo que se recurría a la sabiduría de los *Viejos*. Aquí es importante recordar, que el *Chigol*, en la vida comunitaria, es la persona encargada de pedir la mano en una boda, por lo que se encuentra una relación directa con la denominación en zapoteco de esta danza: los *Goles* o *Chigoles*. La boda se continúa simulando en el panteón municipal justo el día 2 de noviembre por cada una de las comparsas.<sup>24</sup>

La finalidad principal de estas comparsas consiste en danzar por las calles, con la intención de guiar el *camino de los muertos* a través de la comunidad. Por ello dan inicio a su performance en el Panteón Municipal y cierran el ciclo ritual, retornando -de manera

---

<sup>24</sup> Esta manifestación guarda un paralelismo fundamental con la dramaturgia de la danza del Toro de Petate que se representa durante la festividad de Todosantos en diversas comunidades de la Costa chica de Oaxaca y Guerrero entre comunidades de mixtecos de la costa, afromexicanos y amuzgos, solo por mencionar algunos.

simbólica-, las almas a su morada principal. Es importante señalar que para un gran número de culturas indígenas y mestizas, los muertos y otras entidades sagradas como el *Diablo* o en este caso, el *Viejo*, son considerados entidades ambivalentes, ya que pueden hacer el bien y conceder diversos dones (muertos ortógenos) o, por el contrario, pueden hacer el mal y afectar a las personas (muertos patógenos), (Sagredo, 2022). Es por ello que, en la comunidad se aconseja a las personas que participan en las *Comparsas*, que se cubran muy bien el rostro con la máscara, “para que no se los vayan a llevar” los muertos que andan circulando por todo el pueblo.

Originalmente las *Comparsas de Viejos* se encontraban estructuradas -musical y kinéticamente-, a través de un *Registro* y una *Entrada*, con características coreográficas similares a la *Danza de Pluma*. En referencia a los antiguos ensambles instrumentales empleados como parte del performance de las *Cuadrillas de Viejos*, prevalece en el recuerdo de los zimatecos aquellos conformados por violín, armónica de boca y guitarra. Una de las repercusiones propiciadas por la ola migratoria a causa de la devaluación del peso en los años setenta, ha sido la desaparición de los músicos de cuerda que interpretaban los sones de la *Comparsa de Viejos*. En sustitución, las prácticas musicales se fueron supliendo por equipos de sonido que reproducían la música del momento, así se fue dejando un poco en el olvido las antiguas coreografías y sonoridades de *los Viejos*. Actualmente, en el *Valle de Etla* se ha desarrollado y potencializado el género musical oaxaqueño denominado *música muertera o carnalera*, que es el empleado específicamente, en esta festividad.

Los *viejos* “se disfrazan” -como se le dice émicamente- de diversos personajes. Además de semejar ancianos, son características las *Viejas*, que en realidad no tienen una apariencia longeva, sino que así se les denomina a los hombres caracterizados de mujer. Destacan también, otros personajes que se han definido a partir del ingenio zimateco, o bien, pueden ser la personificación cómica de alguna profesión o actividad comercial, de este tipo se pueden encontrar: *el Licenciado*, *la Secretaria*, *la Enfermera*, *el Profesor*, *el Panadero*, entre otros. No obstante, derivado de los procesos de migración, se han introducido máscaras y disfraces alusivos al *Halloween*, por ello, el verbo *disfrazar* se utiliza con frecuencia, lo cual da origen a una pregunta común entre los zimatecos: “¿de qué te vas a disfrazar?”.

La dinámica de las comparsas se determina por *el Toro*, que es una estructura hecha con carrizo forrada con petates que semeja la forma del bovino. En medio de esta, se deja un

espacio abierto por el cual se introduce la persona que deberá soportar cargando sobre sus hombros el cuerpo del animal. A esta forma, que combina la apariencia humana y la del animal, se le conoce como *Toro de Petate*, o bien, *Chicopetate*.

Además del *Toro*, los personajes que siempre los acompañan son *el Diablo*, *la Bruja* y *la Muerte*, quienes fungen como Gracejos o Bufones de los *Viejos*, ya que se encargan de la interacción entre los integrantes de la danza y el espectador; algo similar a lo que ocurre con la *Danza de Pluma* con los llamados *Negritos* o *Campos*.

**Imagen 10.**

*Comparsas de viejos.*



**Imagen 11.**

*El toro de petate o Chicopetate durante su juego.*



*Nota.* Obsérvese la representación de un *Danzante de Pluma* como un *Viejo* de la *comparsa* del día de muertos. *Fotos:* Virginia Méndez Sánchez. 2018.

**1.4.1.7 La Verdura.**

Para continuar con el ciclo festivo que hemos denominado “Barrios Unidos”, en el cual, cada uno de los barrios que conforman la población se hace representar por una determinada práctica dancístico-musical, se describirá la correspondiente a la celebración de la Navidad y el Año Nuevo. Para estas fechas, cada uno de los barrios realiza una mayordomía en honor a su respectiva imagen del Niño Dios, de tal manera que la práctica festiva consiste en lo siguiente: Los mayordomos de dicha imagen, coordinados con el comité de festejos, organiza su propia cuadrilla de varones que parten a las entrañas de las serranías para cumplir con una manda, que consiste en cortar, cada quien, una rama de *pino-ocote* (*Pinus oocarpa*), misión que toma alrededor de una noche y un día. Importante es mencionar, que a este árbol también

le suelen denominar como Pino “Moctezuma”, que más adelante permite vincular al tema en cuestión, dentro de la *Danza de Pluma*.

Al retornar a la comunidad, cada una de las cuadrillas tiene asignado -por tradición- un paraje a orillas del pueblo, en los cuales se clavan a la tierra una a una de las ramas. Ahí se pernocta durante la víspera de la Navidad o del día último del año, debido a que se tiene la creencia de que en el monte pueden poseer espíritus malignos. Al amanecer, a los varones se les permite ir a sus casas para asearse, cambiarse de ropa y volver en seguida al lugar.

Cada uno de los hombres que integran *La Verdura*, designan previamente una madrina de ramo, que puede ser familiar, pareja, amiga o pretendiente. Las señoritas tienen la encomienda de adornar la rama correspondiente de su ahijado con ornamentos que tradicionalmente se emplean para la Navidad: globos, serpentinas, confetis, faroles diminutos, hasta elementos naturales como el paxle, el musgo o frutos de temporada, como las llamadas *granadas de moco*. Como resultado de la creatividad de la madrina, cada una de las ramas genera una estética particular, por lo cual, se crea un vínculo específico entre la rama, la madrina y el caballero que cumplió la hazaña.

*La Verdura*, como se le conoce al conjunto de caballeros con su respectiva madrina, consta de un número variable de integrantes, esto depende de la respuesta comunitaria y de la organización del comité de festejos del respectivo barrio, por lo general, se cuentan más de veinte. Estas se cargan -por los hombres- con la ayuda de lienzos improvisados con telas y cenidores, que funcionan semejante a un portabanderas. Al caer la tarde, *La Verdura* se pasea por las principales calles de la población y además de cargar con el peso de las ramas, que oscila entre los quince y treinta kilos, el objetivo es bailarla. No obstante lo anterior, los zimatecos demuestran su fortaleza de acuerdo a las dimensiones de la rama, lo que quiere decir, que entre más grande sea, tendrá mayor admiración y reconocimiento entre los participantes y espectadores de esta tradición.

Dentro de las características que conforman esta práctica kinético-sonora, se encuentra que la rama debe ser sacudida, lo cual ocasiona que los adornos se vayan desprendiendo, cuando esto sucede, la madrina, quien acompaña todo el tiempo detrás de la rama con un ramo de flores silvestres, está atenta para levantarlo y reintegrarlo. Otra de las kinesis con mayor dificultad, consiste en levantar y bajar repentinamente la rama, de arriba hacia abajo en dirección del eje sagital, acción que necesita de mucha fuerza muscular.

También está el caso de girar con ella, o bien, hacerla girar, ya sea sobre el piso o sobre el lienzo que la carga. Dentro de los géneros músico coreográficos que se ejecutan en esta ocasión, corresponden a los amplios repertorios de las bandas de viento, que pueden ser música carnavalera -como la que se usa en el Día de Muertos-, jarabes, o *chilenas soltecas*, las cuales se ejecutan zapateando, ocasionando que la rama se vuelva mucho más difícil de bailar.

Cada barrio, con su respectiva *Verdura*, se pasea por las principales calles de la población (Cap. 1.3.2), haciéndose coincidir en algunos cruces o calles específicas. Los varones expresan su alegría a través de gritos y carcajadas, asimismo el consumo de mezcal y cerveza es abundante entre ellos, debido al cumplimiento del esfuerzo físico que demanda esta tradición.

Con *La Verdura* se da paso a la *Fiesta de Enero*, que del mismo modo, se considera parte de este segundo ciclo, que va desde la celebración de los ancestros hasta la Candelaria, pues como se recalcó, en este ciclo cada uno de los barrios que conforman la comunidad se representan a través de las prácticas dancísticas que en este capítulo se abordaron.

**Imagen 12.** *La Verdura durante la Recepción del Año Nuevo.*



*Nota.* En la imagen se aprecia *La Verdura* y *La Cera*, estructura importante para la celebración de mayordomías.

### 1.4.2 La Fiesta de Enero

*Ahora de sus fiestas les voy a hablar  
el quince de enero es la principal,  
ahora de sus fiestas les voy a hablar,  
pues al Dulce Nombre van a festejar.<sup>25</sup>*

La *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez tiene su máxima representatividad y performatividad durante esta fiesta, que resulta la primera y más grande del año. Se trata de la *Fiesta Titular*, ya que conmemora dos títulos otorgados a la comunidad; uno primero, recuerda el 7 de enero de 1750 cuando la Corona Española concede la posesión de tierras y reconoce a Zimatlán como una *República de Indios* (Pérez N. M., 2013). El segundo, trata de la elevación de rango poblacional a la categoría de “Villa” junto con la implementación de su *Feria Anual* en 1868. Según el Diario Oficial, Félix Díaz, el entonces Gobernador Constitucional del Estado de Oaxaca, lo enuncia de manera oficial a través del siguiente comunicado:

Artículo I- En lo sucesivo la Cabecera del Distrito de Zimatlán llevará el nombre de Villa-Álvarez.

Artículo II- Se concede a dicha Villa una feria anual de cinco días, contados del diez y ocho al veintitrés de enero. (Canseco, 1943, 17)

Ambos títulos, tanto el de su reconocimiento como una *República de Indios*, como el de su *Feria Anual* y elevación a “Villa-de Álvarez” datan del mismo mes. Otro aspecto importante a resaltar es que, la referida *Fiesta Titular* se vincula a la celebración litúrgica del *Dulce Nombre de Jesús* celebrada el 15 de enero. En la advocación zimateca, se trata de la imagen pasional de un Cristo de pie cargando su cruz; la religiosidad popular y la tradición oral refieren que el culto a esta imagen es mucho más antiguo que la fecha en que se emitió el citado decreto.

En esta festividad es cuando todas las *Danzas de Pluma* renuevan sus ciclos de *promesa*, que se realizan cada tres años. También es el momento en el cual todas ellas desempeñan un papel destacable en diversas prácticas comunitarias. Ejemplo de ello son las procesiones, en las cuales los *danzantes* escoltan la imagen del *Dulce Nombre de Jesús*. Una

---

<sup>25</sup> Fragmento de *Chilena Solteca*. Autor: Gerardo Cruz

de las particularidades de la *Danza de Pluma* de Zimatlán es que, durante la celebración eucarística del día domingo, el *Moctezuma* ofrece una pieza al Cristo durante el ofertorio.

**Imagen 13.** *Danzante de Pluma ofreciendo su danza*



*Nota.* *Moctezuma* ofreciendo la *Danza de Pluma*. Se observa al fondo la imagen del Dulce Nombre de Jesús. Fiesta de Enero 2020. *Foto:* Jesús López.

La *Fiesta de Enero* es la más grande del año. Siguiendo lo señalado por el calendario gregoriano, podría decirse que apertura el ciclo festivo, también se interpreta como la conclusión y restablecimiento del orden en Zimatlán. Martínez Herón (1998) comenta que el acontecimiento generador de la fiesta puede ser un ciclo nuevo o un comienzo absoluto de algo. Durante esta festividad, los zimatecos refuerzan lazos de amistad y compadrazgo, así mismo reiteran su sentido de pertenencia a la comunidad, pues participar en la *Fiesta de Enero* es un momento de visibilidad y de reencuentro de las relaciones sociales, familiares y afectivas.

Las fiestas en Zimatlán, siguiendo al referido Martínez Herón, han organizado no sólo la vida cotidiana de la comunidad sino que en su conjunto, diacrónica o sincrónicamente, constituyen pequeños sistemas hermenéuticos que responden, de alguna u otra manera, a las cosmovisiones de sus habitantes (1998).

La *Fiesta de Enero*, posibilita la apertura y la conclusión del ciclo festivo anual, por ello los zimatecos la celebran en grande, reuniendo a todos los barrios de la población durante el primer día del calendario festivo, el día viernes, con la celebración del *Convite*. Esto no sucede en el resto de las festividades. De todo ello, será oportuno abordarlo en el último capítulo, abocado al caso de estudio: la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez.

Después de esta amplia descripción de la comunidad, en los siguientes capítulos se procederá a analizar el objeto de estudio desde diversos enfoques teórico-metodológicos empleados por la Etnocoreología y Etnomusicología.

## Capítulo 2. *Semejanza y Diferencia.*

### Diálogos Sobre las *Danzas de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca

El principal objetivo de este capítulo, es dialogar alrededor de la categoría *Danzas de Conquista* o *Danzas de La Conquista* conceptualizada por diversos investigadores, en este sentido, se enfatizan algunas consideraciones planteadas desde la configuración étnica cultural de las comunidades respecto a dicha categoría. Derivado de esto, se expone la dicotomía del hecho dancístico a partir de sus denominaciones *Danza de Pluma* y *Danza de Conquista* que, como se verá más adelante, permitirá esclarecer la vía de análisis vinculada a las denominadas *Danzas de Moctezuma*.

Proponiendo el modelo de análisis sistémico, se procede primero, a la descripción de la *Danza de Pluma* en la región de los Valles Centrales, que tiene como objetivo principal, describir las categorizaciones, valoraciones y experiencias estéticas generadas entre los actores de esta manifestación dancístico musical. De esta manera, se describen las narrativas, paradigmas de estudio y formas de representación de la *Danza de Pluma*. Todo ello, con la finalidad de -más adelante- poder delimitar la organización e interacción del susodicho sistema dancístico.

#### 2.1 Denominaciones y performatividades del hecho dancístico

De acuerdo con diversas interpretaciones locales, el hecho dancístico-musical en cuestión puede entenderse desde dos formatos o versiones según su performatividad. Aunque se refiere con mayor frecuencia como la *Danza de Pluma* o *Danza de La Pluma*, también se señala como una *Danza de Conquista*. El uso de estas denominaciones depende básicamente de sus secuencias kinéticas y de sus personajes, en ambos casos hay dramaturgia, con *Relaciones* o sin ellas. Por ello es importante abordar las descripciones que se han enunciado en las comunidades sobre la conceptualización que se tiene acerca de esta práctica dancística. Una de ellas, la proporciona el maestro de la danza, don Pablo Sernas, originario de San Jerónimo Tlacoahuaya:

Lo que viene primero es la manda que va a hacer el *Moctezuma*, y en consecuencia, para que esté el programa completo se tiene que contar con ambos bandos, de *Cortés* y de *Moctezuma*. Cuando se tiene ambos bandos tenemos la oportunidad de apreciar

la representación teatral de lo que es la *Danza de Conquista*. Actualmente, nosotros sólo ejecutamos la *Danza de la Pluma*, es decir que para que podamos llamarle o decir que vamos a representar la *Danza de Conquista* tiene que intervenir el bando español, sí no, pues es “*La Pluma*”, porque visualmente ¿qué estoy mostrando? La *Danza de La Pluma*, entonces, lo correcto es decir así, y cuando es completo, la *Danza de Conquista*. (2021)

La descripción y categorización anterior, coincide con lo comunicado por diversos maestros de esta danza en los Valles Centrales. Un primer señalamiento, destaca que es el conjunto de danzantes de *Moctezuma* lo que configura como tal la *Danza de Pluma*. Por otra parte, se habla de una *Danza de Conquista* cuando se escenifica la confrontación de dicho bando con el bando conquistador, el de los españoles.

Por otra parte, existe en el pensamiento colectivo de la región que el posible origen de la secuencia de movimiento conocida hoy en día como *Danza de Pluma*, se ejecutaba desde tiempos precortesianos. Así lo señala el propio maestro de la danza de Zimatlán (2019): los danzantes encarnan corporal y simbólicamente, aguerridos *vasallos de Moctezuma*.

De acuerdo con lo anterior, es fundamental ubicar y enfatizar la presencia de este personaje como protagonista principal del hecho dancístico, pues esto posibilita una de las líneas de análisis a desarrollar en esta investigación. Su prevalencia y carga simbólica en concepciones y categorías locales, permite establecer una fuerte relación entre el objeto de las denominadas *Danzas de Pluma* y las *Danzas de Moctezuma*, esta vinculación, se llevará a cabo en el capítulo posterior.

Así pues, aunque son diversas las interpretaciones que se atribuyen como antecedentes de este hecho dancístico, lo que se tiene con mayor claridad es la serie de transformaciones que la danza ha tenido, mismos que van de la mano de diversos procesos históricos asociados a la formación del actual Estado-nación mexicano. A continuación, se procederá a describir diversos elementos del hecho dancístico desde su versión *Danza de Conquista*, ya que, a partir de la ubicación de sus personajes y de otros elementos, se podrá demostrar parte de la hipótesis que sustenta esta investigación.

## 2.2 *El drama de La Conquista. Uno de los paradigmas estéticos de la danza*

Como se señaló en el Estado del Arte del capítulo introductorio, dentro de los registros escritos, incluidos los más antiguos, refieren al objeto de estudio como una *Danza de Conquista*. Esta denominación se argumenta bajo el hecho de que una de las narrativas de esta práctica dancística es la dramatización del pasaje histórico así llamado, “la Conquista de México”.

“Conquistar”, en palabras del historiador Enrique Semo, “quiere decir, ante todo, privar de soberanía de los órganos cupulares, reyes, jefes, dinastías y organismos colegiados de poder de la sociedad derrotada y sustituirla por los del imperio colonialista” (2019, pág. 22). De acuerdo con este planteamiento, la *Danza de Pluma* en su versión *de La Conquista*, dramatiza este crucial episodio que, a pesar de tener más de quinientos años, de alguna manera sigue latente en la memoria colectiva de los pueblos originarios, a través, en este caso, de sus prácticas dancísticas. Por lo tanto, mediante un performance dancístico, se puede representar en una secuencia kinésica, sonora y teatral, el encuentro entre Hernán Cortés y *Moctezuma*, así como la defensa y caída del sitio de México-Tenochtitlan.

Tradicionalmente la *Danza de Pluma* o *Danza de La Pluma* se ha configurado como una *Danza de Conquista*, esto desde las perspectivas generales y regionales. De igual forma se trata de un criterio paradigmático en los trabajos de investigación, que han abordado el presente objeto de estudio desde dicha perspectiva. Aunque en este trabajo no se siga de manera puntual esta línea de análisis, se considera necesario proporcionar algunas referencias antes de llegar al posicionamiento que plantea la presente tesis.

Diversos especialistas en el estudio de las danzas tradicionales coinciden en que esta práctica kinético-sonora fue diseñada como un medio evangelizador para las culturas amerindias, que, en este caso, resulta ser la zapoteca; el pueblo *Buin Saa'*. Otros historiadores novohispanos, como lo hizo Fray Burgoa en su *Geográfica descripción de la parte septentrional* (1675), apuntan que el origen de esta danza se encuentra en la cultura mixteca o *Ñuu Savi*. Fue a través de la implementación de recursos teatrales novohispanos, que se generó un modelo dancístico-teatral que representaba la caída del imperio de *Moctezuma* ante la corona española, así como la conversión de éste al catolicismo.

Las *Danzas de Conquista* se pueden entender en primer término, como un extenso género músico-coreográfico y teatral distribuido por diversas latitudes del mundo. Si bien

aquí se delimita cierta área geográfica de estudio, este corpus dancístico se halla distribuido en diversos puntos de América Latina y de Europa.

Lo anterior lo especifica Demetrio Brisset (1988) en su trabajo de tesis doctoral, quien aborda el estudio de diversas manifestaciones de este género ubicadas tanto en la península ibérica como en el continente americano, llegando a conceptualizarlas como *representaciones rituales de conquista*. Estas mismas se dividen en dos grupos según su estructura narrativa: el primero hace referencia a las *Danzas de Moros y Cristianos*, caracterizadas por la división en el bando cristiano y el bando musulmán. Por otra parte, organiza en un segundo grupo las que se desarrollarían en los territorios colonizados, caracterizadas por recordar la llegada y el dominio de los españoles, que más tarde se conocerían como: “*Danzas o bailes de la Conquista*, y que en algunos lugares se le denomina también como Danza de la Pluma en México” (pág. 207).

Otros investigadores como Maya Ramos (1990), Arturo Warman (1972) y Eduardo Matos Moctezuma (2008), sostienen la idea de que las *Danzas de Conquista* se desprenden de las *Danzas de Moros y Cristianos*, importadas desde la península ibérica a las diversas colonias durante el periodo virreinal y, como consecuencia de ello, estas expresiones dancístico-teatrales se resignificarían en los contextos de cada lugar, personajes y procesos históricos. Según este último criterio, en el territorio novohispano y demás posesiones españolas, se crearía un nuevo modelo que tomaría el nombre de *Danzas de La Conquista*, en las que se tiene como protagonistas a los recién conquistados, quienes combaten ahora en contra de los colonizadores cristianos (2008).

Por otra parte, es importante destacar que se extienden variaciones dancísticas que retoman el caso de *Moctezuma* (o de *Cuahutémoc*) en México, así como también se suele representar en algunos pueblos de Panamá, en la denominada *Montezuma Española*. Se encuentran además, los casos de *Tecun Umán* en Guatemala, y del rey inca *Atahualpa* en Perú, gobernantes de temporalidad precolonial que son representados a la defensa de sus pueblos, luchando contra el imperio y dominio español.

En este panorama, se reconoce y representa a los *mexicas* como uno de los pueblos amerindios más grandes y extensos a la llegada de los colonizadores. Por esta razón, el papel de *Moctezuma* tomaría relevancia en el desarrollo de estas manifestaciones dancísticas no sólo en el actual territorio mexicano, sino fuera de éste. Al respecto, cabe aclarar que, la

Nueva España sería una de las principales fuentes de subsidio para los gobiernos insulares del Gran Caribe y de las Islas Filipinas, por lo tanto, es muy posible que la relación comercial interoceánica durante el virreinato, dispersara la escenificación de la caída del imperio de Moctezuma en estas porciones geográficas (Semo, 2019, 58) (Rubial, 2019) (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

Ante la considerable cantidad de expresiones dancísticas de este género distribuidas por América Latina, Demetrio Brisset (1988) propone agruparlas en un complejo que titula *Danzas de La Conquista*, que incluye además de las *Danzas de Moros y Cristianos*, cuatro variantes desarrolladas en territorio latinoamericano: las *Danzas de La Conquista de México*, las *Danzas de La Conquista de Guatemala*, las *Danzas de La Conquista del Perú* y la *Danza de La Conquista de Bolivia*.

Por otra parte, siguiendo la línea de trabajo de la antropología estructural-francesa, Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli en su obra *Las Danzas de Conquista del México contemporáneo* (1996) formulan una categoría de corte general pero a la vez integradora, estableciendo así que, las *Danzas de Conquista* se caracterizan por:

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. [Esta confrontación] implica 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico-militar del conflicto representado. (1996, págs. 12, 14)

De acuerdo con su propuesta, las *Danzas de Conquista* se codifican en siete campos semánticos: 1) teatral-mímico, 2) teatral-verbal, 3) coreográfico, 4) musical, 5) de indumentaria y parafernalia, 6) escenográfico y 7) el ideológico-exegético (1996, pág. 20). El código teatral, aquí llamado de “dramaturgia”, predomina dentro de los campos semánticos, esto quiere decir, que juega un papel significativo en la ejecución categórica “de Conquista”.

En el caso de la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca, cuando la práctica se representa como una *Danza de La Conquista*, se conforma por dos bandos antagonicos integrados por diecisiete elementos cada uno. Por un lado, se encuentran los *mexicanos*, quienes son propiamente los dieciséis *Danzantes de Pluma* encabezados por *Moctezuma*. En

el lado contrario están los *españoles* a la voz de mando de *Hernán Cortés*, llamados también *soldaditos*.

Se ha dejado en claro que el colectivo de *Danzantes de Pluma* es lo que se hace denominar como *Danza de Pluma* o “*La Pluma*”, además de que, el conjunto de integrantes se llega a conocer como *grupo, cuadrilla* o *promesa*, dependiendo la comunidad de los Valles Centrales. Complementando lo referido, los *Danzantes de Pluma* se distinguen por su ostentosa parafernalia, cuyo elemento central es el penacho elaborado con abundantes plumas, que como se ha dicho, algunos comunicadores sostienen que obsequia el nombre a la manifestación dancística.

Por lo anterior, es posible que cuando se representa la *Danza de Conquista*, los *Danzantes de Pluma* son los protagonistas principales del acto performativo, ya que son quienes se encargan como tal, de la ejecución de las secuencias más elaboradas de movimiento. A diferencia del bando español, que no tiene participación kinética compleja, sino se centra en la declamación de *relaciones*, además de realizar diversas trayectorias marchando en el espacio destinado a la representación. A continuación se señalan, de manera general, los nombres de los diversos personajes que integran los bandos antagónicos para el caso de la *Danza de Conquista*.

### **2.3 Personajes de la danza**

Cada uno de los *Danzantes de Pluma* corporiza un personaje según su ubicación en la cuadrilla. De acuerdo con lo consultado en diversas fuentes, pareciera tratarse de una organización jerárquico militar establecida desde el período prehispánico denominado la Triple Alianza. Este dato se articula con lo que plantea la tradición oral acerca de que los danzantes, semejan *vasallos* aliados de *Moctezuma*. Por otra parte, es necesario señalar que, en virtud del dominio ejercido por el pueblo mexica sobre los habitantes de los Valles Centrales oaxaqueños, la conformación de este espacio geográfico, sería uno de los principales puntos estratégicos e importantes a controlar por el imperio mexica, así como se explicó al inicio de este trabajo (Bradomín, 1988) (Conde, 2012).

A continuación se refiere el ya citado *Códice Gracida-dominicano* donde se muestra una relación de personajes, en la cual se describe cada uno de ellos y sus respectivas funciones. Por lo tanto, es posible inferir que, de acuerdo al nombre en lengua náhuatl de

estos personajes, cada uno de ellos cumpla funciones distintas dentro de la estrategia militar de la referida Triple Alianza.

**Tabla 1.**

<i>Conformación de bandos según el Códice Gracida-dominicano (Vigil, 1970)</i>	
<i>Españoles (o soldaditos)</i>	<i>Mexicanos (o danzantes)</i>
<i>Cortés, “conquistador de Anáhuac y forjador de la Nueva España”</i>	<i>Guatemus (nombre ficticio posiblemente en honor de Cuauhtémoc, el último emperador de Anáhuac)</i>
<i>Alvarado, “segundo de Cortés en la conquista de Anáhuac”</i>	<i>Cuatro Capitanes Tlaxcaltecas</i>
<i>Alfárez, “abanderado de Cortés”</i>	<i>Doña Marina, “guía e intérprete de Hernán Cortés con quien después tuvo un hijo”</i>
<i>Sargento Español</i>	<i>Capitán Tlapanteco o Juan de Dios, “compañero de Marina”</i>
<i>Paje de Jineta “mozo de estribo y guardaespaldas de Cortés”</i>	<i>Moctezuma, “Motecuhzoma II Xocoyotzin, quien gobernaba a la llegada de Cortés a Tenochtitlán”</i>
<i>Dos Soldados Españoles</i>	<i>Malinche, “esposa de Moctezuma”</i>
	<i>Cuatro Capitanes Aztecas</i>
	<i>Cuatro Reyes Aliados De Moctezuma: “el de Tlacopan y el de Texcoco, integrantes con Tenochtitlan de la famosa Triple Alianza”</i>
Suman en total 24 personajes, 22 varones y 2 mujeres.	

*Nota.* Elaboración propia.

La lista anterior debe ser considerada sólo como una referencia, ya que los actuales integrantes de las diversas manifestaciones de la *Danza de Pluma*, se organizan de distinta manera en cada una de las comunidades que se practica, prevaleciendo una parte de las características señaladas. Por ello, el número de integrantes y de personajes de cada versión dancística varía dependiendo cada grupo, o según la población en la cual se represente. En el caso de la escenificación de la *Conquista de México*, que se realiza en la comunidad objeto de estudio, ésta se considera una versión completa, como lo enfatiza el maestro de la danza de Zimatlán de Álvarez:

La danza completa es de dos bandos de diecisiete elementos, diecisiete danzantes, diecisiete soldados, una *Malinche*, una *Zaguapila* y dos *Negros*, esa es la danza completa, diecisiete y diecisiete, treinta y cuatro, más dos y dos, son en total: treinta y ocho elementos. Ahora, ante esa situación en la *Danza de Pluma* está *Moctezuma* a la cabeza, [luego] *Teotil primero*, *Teotil segundo*, *Capitán primero*, *Capitán segundo*,

hay Cuatro *Reyes* [aliados] *de capitanes* y Cuatro *Reyes de teotiles*. Ya en el bando contrario antes estaban *Cortés, Alvarado, un Teniente, un Abanderado* y dos *Pajes*. La *Malinche* y la *Sahuapila*, además de los dos *Negritos*. Esa era la danza completa. (Álvaro Blanco, Zimatlán, 2019)

A continuación se describe con más detalle, cada uno de los personajes que integran la danza, así como sus antecedentes y algunas de sus funciones principales dentro del colectivo.

### 2.3.1 Los Danzantes de Pluma

*Moctezuma* es el personaje principal de la manifestación dancístico musical, por lo cual se interpreta como *el Monarca y el Capitán* de la *Danza de Pluma*. Como sucede en mayoría de comunidades vallistas, en él recae la organización de la práctica dancístico-musical. Su indumentaria se distingue del resto de danzantes, empleando un penacho con el escudo nacional. Enseguida, se encuentra otro personaje al cual se refiere con el término *Teotil* o *Teutil*, según la interpretación de los reducidos grupos nahuas que habitan el estado de Oaxaca, este nombre se traduce como “el elegido por Dios”, haciendo énfasis en la virtud teocrática del sistema de gobierno de *Moctezuma*. En la narrativa dancística, el *Teotitl* se desenvuelve como una persona de absoluta confianza y portavoz del *Monarca*, además de ser el segundo responsable en la organización.

Dentro de los demás personajes de la danza, también figuran dos *Capitanes de Puerta*, vinculados desde la tradición oral con los *Tlaxcaltecas*, que según refieren diversas fuentes, tuvieron un papel estratégico en el proceso de conquista.<sup>26</sup> Asociados con éstos, se encuentran *Cuatro Reyes* aliados del monarca azteca. El resto de integrantes de la cuadrilla, son denominados *Vasallos de guerra*.

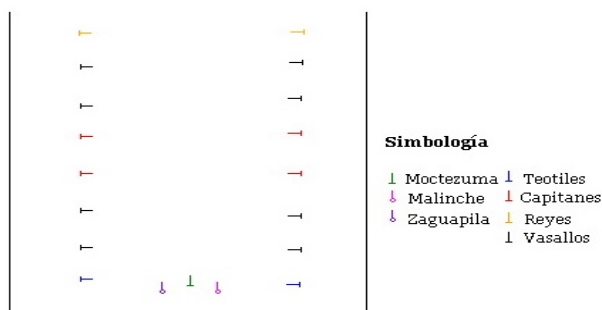
---

<sup>26</sup> Contrario a las funciones que tuvieron los últimos personajes referidos, el papel que tuvieron los tlaxcaltecas como indígenas nobles al tener preferencias y poder, en recompensa por su alianza con los conquistadores. Así, a cada territorio al que los españoles llegarían, los tlaxcaltecas ocuparían un lugar privilegiado y les sería permitido continuar con sus prácticas dancísticas. Al poblar la América Septentrional (la denominada ruta de la plata, de Aguascalientes hacia Zacatecas, pasando por la laguna, Chihuahua y alcanzando parte de Texas) un total de “400 familias de indios de Tlaxcala serían destinadas para fundar estas villas” (Durán, 2015). Hacia el sur, grupos tlaxcaltecas se sumaron a las tropas de Pedro de Alvarado para conquistar la ruta del Xoconochco, que incluía el señorío de Tehuantepeque. Al triunfo de esto, les fueron otorgadas parcelas para establecerse en recompensa de su “lealtad” hacia los conquistadores (2014).

La distribución de la cuadrilla de *Danzantes de Pluma* se estructura a partir de dos líneas paralelas, en las cuales el frente de cada uno de los integrantes se orienta al centro de la formación, es decir, cara a cara. El lugar en que se coloque *Moctezuma*, será la parte posterior del espacio performativo, dicho en otras palabras, el frente escénico será hacia donde el *Monarca* mire. De manera que, los danzantes se van distribuyendo uno a uno, comenzando por el lado derecho de *Moctezuma*, así, los integrantes que se formen en esa hilera serán nombrados como personajes nones, y por consiguiente, los pares en la izquierda.

Por orden de importancia, los personajes se distribuyen de la siguiente manera: el *Teotil 1°* (del lado derecho) y abriendo fila, colocándose frente a él, estará el *Teotil 2°* (del lado izquierdo), así sucesivamente se repite el patrón. Luego vienen los Cuatro Reyes “de Centro”; el *Rey 1°*, *Rey 2°*, *Rey 3°* y *Rey 4°*, se añaden los capitanes de puerta en el otro extremo de la fila; *Capitán 1°* y *Capitán 2°*. Finalmente, la cuadrilla se hace más grande con ocho *Vasallos de guerra*, como se muestra en el siguiente *diagrama de piso*. En algunas poblaciones, como en Zimatlán, los ocho *Vasallos de guerra* se pueden dividir también en el binomio *Cuatro Reyes Aliados de Teotiles*, más *Cuatro Reyes Aliados de Capitanes*. *Moctezuma*, todo el tiempo será escoltado por las *Malinches*, permaneciendo en su lugar asignado mientras los danzantes ejecutan sus secuencias de movimiento.

### Plano de piso 1. Formación de la Danza de Pluma con diecisiete danzantes.



Este será el modelo referente para el desarrollo de trabajo, lo que desde las versiones locales se conoce como *Danza de Pluma*, es decir, el segmento integrado por la jerarquía azteca. Más adelante, en los siguientes capítulos, este diseño coreográfico se relacionará con las denominadas *Danzas de Moctezuma*, en función de sus códigos estético-narrativos.

**Imagen 14.** *Danzantes de Pluma en su versión completa de Zimatlán de Álvarez. 2008.*



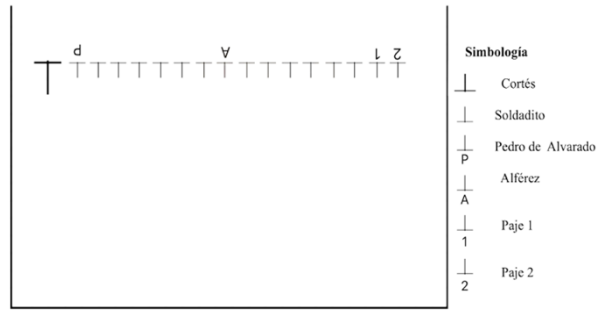
*Foto:* proporcionada por José Francisco Hernández Santana.

Tomando como punto de partida el referido criterio, en la actualidad se han identificado tres tipos de agrupaciones dancísticas compuestas solamente por el bando mexicano: a) la versión ya referida que consta de diecisiete elementos; dieciséis danzantes y *Moctezuma*, b) la versión de trece elementos; doce danzantes y *Moctezuma* y c) la versión más practicada que consta de nueve elementos; ocho danzantes y *Moctezuma*. De ello se dará una explicación en el apartado correspondiente al análisis del movimiento.

### **2.3.2 Los Españoles**

El bando español por su parte, se va a colocar estáticamente en una línea horizontal del lado opuesto al que mira *Moctezuma*. En un extremo se encuentra *Hernán Cortés*, quien es el líder del bando y el único personaje interpretado por un adulto, ya que sus dieciséis *soldaditos*, son infantes. Le sigue un joven puberto, que representa a *Pedro de Alvarado*, quien desde la concepción local es la homologación del conquistador, “la versión pequeña de *Cortés*”, por tal motivo este personaje se coloca enseguida del conquistador. El *soldadito* que se coloca en la posición de en medio, interpretará el rol del *Alférez*; el abanderado español. Rematan la formación los dos niños más pequeños, nombrados *Pajes*, caracterizados por replicar cada uno, los trajes que portan *Cortés* y *Alvarado*. También de su formación, se muestra su respectivo *diagrama de piso*.

**Plano de piso 2.** *Formación del bando español con diecisiete soldaditos.*



**Imagen 15.** *Danza de Pluma en su versión de Conquista en Zimatlán de Álvarez.*



*Foto:* proporcionada por don Álvaro Blanco Pérez. 2007.

Existen otros personajes en la *Danza de Pluma* que a diferencia del resto, no se conforman por contingentes, sino por duplas, además de participar con una dinámica distinta a los demás, ya que, no demuestran antagonismo, sino dualidad. Las primeras de ellas son las denominadas *Malinches*.

### **2.3.3 Las Malinches (Malinche y Sahuapila)**

La *Malinche* y la *Sahuapila*, son las únicas mujeres que intervienen en la representación dancística. Si bien son los únicos papeles femeninos, se tiene como requisito el que sean niñas de temprana edad, aunque hay comunidades que extienden el rango hasta la adolescencia. *Malinche* deriva de la palabra *Malintzin*, y *Sahuapila*, *Zaguapila* o *Zahuapila*, de *Cihuapilli*. Diversas son las interpretaciones que se han gestado alrededor de estos

personajes, configurándose siempre en un binomio: la *Malinche*, forma parte del bando mexicano y la *Sahuapila* del español.

Otros sostienen que se trata de la misma persona expresada en dimorfismo, es decir, que la *Sahuapila* es la misma *Malinche* en su versión convertida al cristianismo, bautizada con el nombre de *Marina*, por ello, éste es otro de sus nombres. De igual forma, versiones orales comunican que *doña Marina*, la española, hace referencia a alguna de las mujeres desdibujadas en la historia, y que formaron parte de las tropas conquistadoras españolas (Canseco, 2018). Al respecto, Enrique Semo apuntala sobre el nombre más conocido de una de ellas, el de *María de Estrada* (Semo, 2019).

**Imagen 16.** *Moctezuma y sus Malinches en marcha a su presentación.*



*Foto:* Jesús López. Enero 2020. Zimatlán de Álvarez.

#### **2.3.4 Los Campos o Negritos**

A la representación escénica se añade otra pareja, los llamados *Campos*, a quienes también se les nombra *Negritos*, *Negros*, *Subalternos* o *Cuches*. El uso de las denominaciones varía dependiendo de cada comunidad. Se trata de dos personajes vestidos con pantalón y chaleco negros, comportándose con actitudes bromistas. Aunado a lo anterior, cada uno de ellos porta una máscara zoomorfa con rasgos porcinos; de ahí deriva la gama de nombres para estos personajes, que mantienen una actitud lúdica con los espectadores a lo largo de la jornada dancística. Dentro de las interpretaciones que se han otorgado desde la tradición oral a estos

personajes, se dice que funcionan como espías de Moctezuma, gracias a su capacidad de transformarse, razón por la cual, su aspecto se encuentra vinculado al nahualismo.

Dentro sus contribuciones, está la de hacer bromas e interactuar con el público, conservando su identidad en total anonimato, o *incógnito*, como lo menciona don José López (Zimatlán, 2019). De igual forma, son los encargados de delimitar el espacio escénico de los danzantes cuidando que no interfieran factores de distracción. También, encabezan el contingente cuando se dirige a pie a determinados lugares, abriendo siempre el paso a la *Danza de Pluma*, de ahí el concepto de *campo*.

**Imagen 17.** *Negritos interactuando con sus varas.*



*Foto:* Jesús López. Enero 2023. Zimatlán de Álvarez.

Aunado a lo anterior, los *Negritos* ocupan un cargo notable, pues funcionan estratégicamente como un *apuntador*, es decir, su presencia con desplazamientos libres dentro del conjunto dancístico le posibilita susurrar con disimulo y así poder auxiliar a los danzantes en caso de olvidar las evoluciones coreográficas; por eso mismo deben estar presentes en los ensayos.

En Zimatlán de Álvarez, por algún tiempo los *Negritos* fueron los encargados de verificar que el grupo de danzantes estuviera completo y en caso de faltar algún integrante, tenían la responsabilidad de localizarlo de inmediato. Como se verá más adelante, los *Campos* desarrollan su única participación kinética al finalizar la danza y su intervención coreográfica es prácticamente la última actuación de la *Danza de Pluma* a través de una pieza que los particulariza.

A manera de resumen, se despliega la siguiente tabla que sintetiza los personajes de acuerdo a su orden jerárquico.

Tabla 2.

<b>Conformación de personajes según el modelo dancístico “De Conquista”</b>	
<b>Mexicanos</b>	<b>Españoles</b>
<b>Moctezuma</b>	<i>Hernán Cortés</i>
<b>Malinche</b>	<b>Sahuapila</b>
<b>Teotil 1°</b>	<i>Soldado 1°. Pedro de Alvarado</i>
<b>Teotil 2°</b>	<i>Soldado 2°. Teniente</i>
<i>Rey de Teotil o vasallo 1°</i>	<i>Soldado 3°</i>
<i>Rey de Teotil o vasallo 2°</i>	<i>Soldado 4°</i>
<i>Rey de Teotil o vasallo 3°</i>	<i>Soldado 5°</i>
<i>Rey de Teotil o vasallo 4°</i>	<i>Soldado 6°</i>
<b>Rey de centro 1°</b>	<i>Soldado 7°</i>
<b>Rey de centro 2°</b>	<i>Soldado 8°. Alférez, o abanderado</i>
<b>Rey de centro 3°</b>	<i>Soldado 9°</i>
<b>Rey de centro 4°</b>	<i>Soldado 10°</i>
<i>Rey de Capitán o vasallo 5°</i>	<i>Soldado 11°</i>
<i>Rey de Capitán o vasallo 6°</i>	<i>Soldado 12°</i>
<i>Rey de Capitán o vasallo 7°</i>	<i>Soldado 13°</i>
<i>Rey de Capitán o vasallo 8°</i>	<i>Soldado 14°</i>
<b>Capitán 1°</b>	<i>Paje 1°</i>
<b>Capitán 2°</b>	<i>Paje 2°</i>
<b>Negrítico-mexicano</b>	<b>Negrítico-español</b>
Suman en total: 37 elementos	

*Nota.* Para la elaboración de esta tabla se basó en lo comunicado por los maestros y danzantes zimatecos: Álvaro Blanco Pérez, Reynaldo Aquino Pérez y José F. Hdz. Santana (2019). Los señalados en tipografía negrita son los que se consideran personajes fundamentales dentro de la manifestación dancística.

#### 2.4 Narrativas músico-coreográficas de la *Danza de Pluma*

En los hechos dancísticos y en el presente estudio, una *narrativa* se conceptualiza como la sucesión de episodios que describen una trama escénica de manera cronológica. Básicamente, una narrativa permite poner en juego el mito de origen que sustenta un determinado hecho dancístico -de carácter sagrado-, organizándolo y señalando cuántas partes la conforman, cómo estas se desarrollan y cuál es su intención comunicativa.

De acuerdo con las fuentes que nutren esta investigación, las *relaciones* o diálogos de la escenificación *de la Conquista* fueron escritos por frailes dominicos cuyo propósito era el de evangelizar a los pueblos amerindios. Con el paso del tiempo, esta narrativa se ha ido reconfigurando según los contextos nacionales, de manera que, se puede partir de una versión virreinal. Posteriormente, se desarrollaron muchas otras a partir del movimiento independentista, pasando por las reformas liberales, intervenciones extranjeras y demás procesos histórico-nacionales, con los cuales la narrativa *de la Conquista* se resignificaría, posicionando al bando de *Moctezuma* por encima del de los colonizadores; esto se demuestra con su práctica en algunas versiones contemporáneas. Al respecto, el maestro de origen zimateco menciona lo siguiente:

Dentro de la historia de la danza hay varias versiones: una la de Moctezuma y Hernán Cortés, pero hay otra que también se bailó aquí y se maneja como otra versión que existió, que en ese caso aparece Benito Juárez y Napoleón Bonaparte, ellos son los ejes principales se podría decir [...] En la versión de Zaachila aparece que, con el triunfo de la Reforma, gana México y en la otra, ora sí que la más difundida digamos, es de la invasión que hace España, ahí pierde Moctezuma y gana España. Ahí viene que la Noche Triste que... qué sabe qué, pero está otra donde, mismo Moctezuma resulta victorioso y le entra al quite con los españoles. (Álvaro Blanco, Zimatlán, 2019)

De lo anterior se desprende la existencia de dos tendencias dentro de las representaciones dancísticas de *La Conquista*: las versiones *proindigenistas* y las *prohispanistas* (Brisset, 1988) (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Corresponden a la primera, aquellas que se pronuncian a favor de la ascendencia mexicana, reconfigurando la narrativa a partir de la reinterpretación de los hechos históricos, como sucede con el abanico de posibilidades que señala el maestro de la danza. En cambio, las versiones *prohispanistas* son las que relatan los hechos que conformaron el proceso de invasión y conquista española, aunque tampoco éstas se libran de reinterpretaciones locales.

Cuando la manifestación dancística se representa bajo los esquemas *de La Conquista*, se desarrolla a partir de una serie de dramatizaciones divididas en varios actos, en los cuales se recitan las *relaciones* a manera de confrontación por personajes antagónicos, intercalando

con piezas coreográficas. Estas dramatizaciones, pueden agruparse por bloques narrativos según el nombre propio que reciben desde el orden émico: *Las embajadas*, *Los palacios*, *Las rendiciones* y *Las Traiciones*, son el nombre de algunos de éstos. Bonfiglioli (1998) menciona al respecto, que “las embajadas, los combates y las 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 es la variedad de sus transformaciones” (pág. 174).

En la tabla que se mostrará enseguida, los bloques narrativos son variables, así como los nudos y desenlaces, sin embargo, hay elementos comunes con los cuales se puede concluir, según el caso, si se trata de una versión *proindigenista* o *prohispanista*. Para la realización de la tabla, se tomaron en cuenta algunas versiones que se han practicado en la comunidad de estudio, al respecto conviene destacar que con el surgimiento de diferentes estructuras narrativas en variadas épocas y procesos históricos nacionales, se originó una diversidad de modelos dancísticos que se distribuyeron por todos los Valles Centrales de Oaxaca, prevaleciendo hasta hoy en día la existencia de múltiples variantes dancísticas.

Cuando se escenifica *La Conquista*, la danza se desarrolla en una lucha constante expresada a través de las *relaciones*, en la que los mexicanos defienden su territorio y la grandeza del imperio del señor *Moctezuma*, mientras que los adversarios, los españoles, enfocan su discurso hacia la propagación de la fé católica. Cuando esto se escenifica, se tocan marchas militares y los *españoles* semejan luchar contra los *mexicanos* en los bloques narrativos conocidos como *Guerras* o *Batallas*.

### Tabla 3.

<b>Cuadro comparativo de narrativas escénicas de la Conquista</b>					
<b>Versión</b>	<b>Códice Gracida. S. XVII</b>	<b>Loubat. 1900</b>	<b>Gillmor. 1942</b>	<b>Harris. 1997</b>	<b>Colmenares. 2015</b>
<b>Narrativas Escénicas de la Conquista</b>	Aparición de Cortés y los suyos	Mexicanos bailan gozosos	Mexicanos bailan gozosos	Abren la danza los españoles con marchas y diálogos	El sueño de Moctezuma
	Visiones y presagios	Angustia y <i>ensueño de Moctezuma</i>	<i>Ensueño de Moctezuma</i>	Cortés incita a su tropa a cumplir la misión	El recibimiento de Moctezuma a Cortés
	Desembarco de Cortés en Veracruz	<i>Embajadas españolas</i>	<i>Embajada de Cortés</i>	Los mexicanos aparecen con largas danzas a la defensa de su territorio	La traducción de la Malinche
	<i>Entrevista de Cortés</i>	Exploración del Palacio de Moctezuma	Moctezuma pide a Teutil que baile para divertir	<i>Defensa/ataque</i>	La primera batalla
	En la escena quinta se ejecuta la <i>Danza de Moctezuma</i>	Moctezuma es capturado y puesto en prisión	<i>Intercambio de regalos entre Cortés y Moctezuma</i>	<i>Sueño de Moctezuma</i>	La segunda batalla
	Moctezuma es avisado por Malinche	Moctezuma proclama valentía y subversión.	Diálogos sobre el triunfo de la religión católica	<i>Embajada de Cortés y Alvarado</i>	El auxilio que Moctezuma pide a los cuatro reyes aliados
	<i>Embajada</i>	Captura de Cortés y puesto en prisión.	Rechazo de Moctezuma	Invasiones españolas y la noche Triste	Prisión y muerte de Moctezuma
	<i>Batalla</i>	Moctezuma se apiada de Cortés y lo libera	Guerra y triunfo español	Rendición de los mexicanos, despojo de penacho y captura de Moctezuma	La fusión de dos culturas
	Encuentro de Teutil con Cortés y ultimátum a Moctezuma			Los mexicanos se ponen de nuevo sus penachos, vuelven a danzar, Moctezuma regresa a su trono	Baile de <i>malinches</i>
	Encuentro entre Cortés y Moctezuma.			Malinche y Marina bailan juntas	Baile de <i>negritos</i>
Batalla campal			Baile de <i>negritos</i>		
<b>Tendencia</b>	Prohispanista	Proindigenista	Prohispanista	Proindigenista	Prohispanista

*Nota.* Para la elaboración de esta tabla se tomó como referencia el citado Códice Gracida, así como lo documentado por C. Bonfiglioli (1998). La versión zimatteca que se muestra como ejemplo, fue recopilada en 2015 y corresponde al testimonio de la Danza de Pluma “Dulce Nombre de Jesús”, de Zimatlán de Álvarez.

Para sintetizar gráficamente lo establecido hasta el momento, se expone a continuación el siguiente organizador gráfico, que permite comparar las categorías locales y narrativas aquí referidas.

Tabla 4.

<i>Cuadro comparativo de narrativas y denominaciones dancísticas</i>		
Denominación	<i>Danza de Pluma</i>	<i>Danza de La Conquista</i>
Campo genérico asociado	<i>Danzas de Moctezuma</i>	<i>Danzas de La Conquista de México</i>
Narrativas kinético-sonoras	Presencia de Moctezuma y sus danzantes	Presencia de Moctezuma y Cortés, con su respectivo bando
	Veneración al monarca, vasallos de guerra	La conquista de México, triunfo del catolicismo
	Defensa del imperio de Moctezuma	Caída del imperio de Moctezuma
Características semejantes	Personaje principal: <i>Moctezuma</i> Secuencias kinéticas y formas coreográficas visibles compartidas, ejecutadas sólo por los <i>Danzantes de Pluma</i>	

Nota. Elaboración propia

Desde este posicionamiento se abre paso al análisis de la escenificación de la -así llamada- Conquista de México y de la categoría de estudio *Danzas de Conquista*. A partir del siguiente capítulo, se busca reflexionar sobre varios aspectos como: ¿quién conquistó a quién?, ¿finalmente, qué figura resulta victoriosa?; a ello se suman otros cuestionamientos que derivan de lo referido anteriormente.

Por otra parte, es fundamental para esta investigación, el analizar las incidencias que ha tenido el fenómeno de *La Guelaguetza* en las formas de representación y práctica de la *Danza de Pluma*, un aspecto que ha sido parte de las transformaciones que ha tenido el hecho dancístico objeto de esta tesis. A continuación se aborda este rubro.

#### **2.4.1 La Danza de Pluma y el fenómeno de La Guelaguetza**

Desde su creación, la *Danza de Pluma* ha tenido una participación preponderante en el marco del espectáculo de *La Guelaguetza* y por lo tanto, ha repercutido paralelamente en la manifestación dancístico musical. Prueba de ello, es la formulación de una versión coreográfica homogénea y paradigmática que las comunidades adoptaron en la búsqueda de participación, pues se sabe que para lograrlo, han tenido que cumplir con ciertos requisitos

como son: una ejecución “perfecta”, “alineada”, “sincronizada” y con “límite de tiempo”. Estos criterios dieron pie a que las poblaciones interesadas en participar en el evento adecuaran la estructura dancística a estas demandas.

Por su parte, Jesús Lizama Quijano estudia las relaciones e interacciones étnicas dentro del festival de *La Guelaguetza* para señalar lo que considera un “modelo [dancístico] enajenante”, el cual surge a través de una exigencia externa y retoma elementos de la tradición local para luego transformarlos en espectáculo. A la vez, estos modelos suelen retomarse por otros grupos y comunidades, porque consideran que ahí -en el escenario de *La Guelaguetza*- están siendo representados, y por lo tanto, se consideran referentes locales (2006, pág. 278). Esto lo detalla señalando lo siguiente:

Los modelos presentados por cuestiones de exigencia tanto de los organizadores como de los espectadores locales ha propiciado que aquellos se conviertan en los modelos ideales, en el *deber ser* para algunas localidades, y a éste, en diversas ocasiones, se dirija a la acción de los actores sociales [...] pero que después de la constante participación y ejecución de los mismos en la fiesta oaxaqueña, han comenzado a ser bailados en pueblos que antes no los tenían como costumbre o como parte de su acervo dancístico. (2006, pág. 277)

De acuerdo con la memoria histórica de la práctica dancística de la *Danza de Pluma*, ésta fue modificada y reducida en duración, pues la versión completa en espacios comunitarios pueden llegar a distribuirse en jornadas de uno a tres días, por lo que en estos espacios de representación no se persiguen los cánones estilísticos referidos de *La Guelaguetza*. Debido a esta razón, la *Danza de Pluma* se consolida en una versión paradigmática que actualmente predomina en el ejercicio de la danza oaxaqueña y particularmente, en los Valles Centrales de Oaxaca. En esta versión no se contempla el bando conquistador, ni el drama de *La Conquista*, mostrándose entonces, sólo *Moctezuma*, ocho *Danzantes de Pluma*, las *Malinches* y los *Campos*, y en algunos casos, se incluyen los denominados *Pajes* como pareja de baile de las *Malinches*.

Según lo escrito en el Fonograma número veintiocho del INAH titulado “Lani Zaachila yoo” (1992, [2002]), cuando se realizaron las primeras producciones fonográficas de *La Guelaguetza*, se omitió la grabación de la mayoría de piezas que conforman la totalidad

de la danza, sintetizándose así, en un mínimo compendio. Es a partir de ese momento, cuando se comienza a reproducir y ejecutar la versión paradigmática del hecho festivo institucionalizado, interpretado por la Banda Municipal del Estado de Oaxaca (BMEO):

El contenido de los discos y casetes grabados por la BMEO (1979), pertenecían al álbum: *Guelaguetza Oaxaqueña*, por tanto, la presencia de la Danza de la pluma quedó reducida en seis piezas, cuando el repertorio cuenta con aproximadamente 15 partituras; cabe señalar que esta cantidad varía de pueblo en pueblo.

De acuerdo a la apreciación anterior, resultaba más que evidente que la propuesta musical de la BMEO era insuficiente tanto para su difusión hacia otros públicos, como para el reconocimiento y satisfacción de las comunidades donde se baila esa danza. (Cerero *et. Al.*, 2002, pág. 10)

No obstante todo lo anterior, el fenómeno de *La Guelaguetza* ha permitido desarrollar otros procesos que han posibilitado nuevos enfoques y significados que han contribuido al fortalecimiento de las identidades colectivas. Por ejemplo, ha reforzado un modelo dancístico en el que *Moctezuma* y sus danzantes se muestran briosos al ejecutar las secuencias kinéticas, de tal modo que los cánones dancísticos potencializan el salto y la suspensión del cuerpo, haciendo notar aún más, las significaciones locales de esta danza. Por otra parte, la exhibición de este hecho dancístico en un foro con alrededor de diez mil espectadores, ocasiona que las comunidades danzantes que participan en el evento, designen el personaje de *Moctezuma* a quien realice mejor las secuencias de movimiento, que para la mayoría de casos, sucede por designación y a criterio de los maestros encargados.

Derivado de lo anterior, el espectáculo masivo de *La Guelaguetza* ha propiciado que en las comunidades ocurran diversos fenómenos. En algunos casos existen dos *Moctezumas*, uno destinado para el espectáculo de *La Guelaguetza* y otro para la respectiva fiesta patronal de la comunidad. Por lo tanto, se puede decir que existen dos versiones dancísticas, en la cuales a pesar de estar presente la figura simbólica del monarca, existe cierta prevalencia de éste en los espacios comunitarios.

En relación con lo expuesto, conviene señalar lo que A. Kaeppler denomina “Modelo Festival”, tratándose de adecuaciones coreográficas que las propias comunidades dancísticas generan. En palabras de la autora, este modelo se describe así:

Aun cuando estas presentaciones son “éticamente” diferentes, son “émicamente” las mismas y tienen diferencias reconocibles de un mismo estilo. Las diferencias estilísticas subyacen en la forma en que se presentan los motivos y coremas. Al darle vida los bailarines, los motivos/coremas se secuencian para crear una coreografía que proyecta el significado/imágenes a los espectadores quienes pueden —o no— tener competencia para entenderlos y decodificarlos. Dependiendo de los conocimientos del espectador, pueden reconocer o no el estilo —la forma de presentar— dentro del cual toma forma la pieza. (2003, pág. 103)

Cabe hacer mención que, dentro de *La Guelaguetza*, la *Danza de Pluma* ha sido uno de los principales elementos culturales en constante servicio de la fundamentación de los diversos procesos históricos del nacionalismo mexicano. De esta manera, los gobiernos estatales y nacionales, son quienes han impulsado la práctica y realización de este modelo dancístico, a través de su difusión. Una referencia al respecto, se retoma del historiador oaxaqueño Castro Mantecón, quien señala lo siguiente:

En el caso de los danzantes de la Pluma, éstos habían sido asiduos participantes de los Lunes del Cerro, ya que entre los años de 1928 a 1930, el gobierno de la entidad intentó dar un mayor impulso a la fiesta urbana, incluyendo en ella a grupos de danzantes provenientes de diversas poblaciones del Valle de Oaxaca. (Mantecón, 1971, pág. 12)

A manera de reflexión, se puede decir que, a través de los diferentes procesos histórico-nacionales, las imposiciones institucionales y de estado, han transformado las significaciones al interior de las comunidades dancísticas, de tal manera que ocurre una respuesta de éstas ante las peticiones institucionales. Es importante recordar que, a través del tiempo, el personaje de *Moctezuma* se ha visto inmerso en diversas significaciones. Durante la colonia se mostró como un emperador caído, y posterior a la Independencia se fomentó la reivindicación de este personaje, pasando además, por las diversas etapas en las que el nacionalismo mexicano ha buscado ponderar las imágenes vinculadas a las culturas originarias, que, para el caso, resulta ser la imagen del monarca azteca.

En función de la problemática expuesta, este modelo dancístico generado por diversos factores, refleja el cánón estilístico que este estudio persigue: el modelo dancístico de danzantes encausados por Moctezuma, quien figura como elemento central de todo el hecho performativo. Es pues, innegable que este modelo ha venido potencializando los valores y atributos del monarca lo cual ha propiciado el fortalecimiento de las culturas originarias.

Así pues, todo lo anterior permite establecer relaciones entre el campo de estudio de las *Danzas de Pluma* y el de las *Danzas de Moctezuma*, uno de los planteamientos generales que forman parte de este trabajo de investigación.

## **2.5 Reflexiones sobre *La Conquista en la Danza de Pluma***

Se ha dicho que uno de los componentes estructurales de una *Danza de Conquista*, desde el punto de vista de los antropólogos aquí revisados, es el código teatral o de dramaturgia, además de caracterizarse por la conformación de dos bandos en pugna que se desenvuelven actoralmente en la defensa/conquista de determinado territorio. A simple vista parecería que el objeto de estudio de esta tesis podría ser la escenificación de la *Conquista de México* como punto medular de su performatividad, lo cual permitiría encausar el trabajo en esta categoría de estudio.

En contraparte, una de las problemáticas expuestas desde el capítulo de introducción es la decadencia y supresión de los códigos teatrales, es decir, de la representación teatral de la *Conquista de México* dentro de la *Danza de Pluma*. Por lo tanto, a partir de este momento conviene hacer una aclaración determinante para el resto de esta investigación, ya que, desde más o menos cuatro décadas, la mayoría de comunidades de los Valles Centrales que practican la *Danza de Pluma* lo hace sólo con el bando mexicano y elimina la participación de los *soldaditos -o españoles-*.

Consecuentemente, hoy día no existe un enfrentamiento verbal y del movimiento entre dos grupos antagónicos, es decir, no se aprecian dos bandos en pugna, consideración que todos los autores referidos páginas atrás señalan como fundamental para definir a la danza objeto de estudio como una *Danza de Conquista*, lo cual se pone a reflexión en esta investigación. Al respecto, se hace mención del punto de vista de Alejandro Flores-Solís, quien puntualiza:

Dialogar sobre el conjunto de danzas denominado danzas de conquista o en su caso de la conquista, tiene diversas implicaciones que van desde su propia denominación, sus antecedentes, su contextualización, su caracterización, su propia estructura dinámica y diversa. Todo ello confluye en la complejidad que emana de la danza, de las relaciones comunicativas implicadas en su ejecución y la serie de movimientos que conlleva. (2016, pág. 94)

Por lo documentado antes de la elaboración de este trabajo, una variedad de estudios se han empeñado en entender esta manifestación como una danza en la que el “trauma de la conquista” sigue permeando en el “imaginario indígena”. No obstante, vale la pena recalcar que, de acuerdo a la investigación de campo realizada para esta tesis, la *Danza de Pluma* se manifiesta en las comunidades un tanto alejada de los preceptos *de Conquista* y de la subordinación española, sino al contrario, se muestra con una estructura dancística en la que prevalece la ascendencia mexicana, simbolizada a través de la energía y patrones del movimiento de los *Danzantes de Pluma*, su rica indumentaria y parafernalia, y desde luego, por la representatividad que ocupa el personaje de *Moctezuma* dentro del imaginario colectivo de las poblaciones vallistas. Así pues, en la actualidad, muchas comunidades del valle al interpretar la *Danza de Pluma* omiten tanto la ejecución de *relaciones*, como la participación del bando español.

Este fenómeno ha sido tema de diversas interpretaciones emitidas por diferentes actores sociales pertenecientes a la región objeto de estudio. A continuación se señalan, de manera sintética, algunas de ellas:

- a) Un comentario recurrente es la necesidad de evadir el gasto económico que implica la conformación de una danza completa de treinta y ocho elementos, pues a medida de que el grupo es más grande, se vuelve más costosa su realización, ya que hay que cubrir gastos de alimentación, indumentaria, parafernalia, banda de música, etc.
- b) Otra de las razones que justifican la omisión del bando español es porque “se pierde mucho tiempo” cuando éste interviene, ya que se considera que la duración

de la representación dancística se extiende a lo que demanda la dramaturgia y, por consiguiente, los danzantes reducen su número de sones. Por ello, desde la percepción de las comunidades, se pondera la ejecución dancística de los danzantes antes que la declaración de *relaciones* emitidas por los *soldaditos* o españoles.

- c) A lo anterior se suman las interpretaciones manifestadas en las comunidades de los Valles Centrales que se enfocan hacia la reivindicación étnica, ya que consideran que a la antigua *Danza de Pluma* le fue añadida la escenificación de los españoles, por lo que existe un vínculo primigenio con su práctica amerindia. En el mismo sentido, la reducción y exclusión del contingente español no es algo novedoso, pues la representación de la *Danza de Pluma* con sólo danzantes, adquiere popularidad entre los años mil novecientos ochenta y noventa. Esto lo documenta Demetrio Brisset:

La participación de este bando está en decadencia, desaparecido en muchas localidades o reducido casi a un papel 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. La tendencia general es de suprimir los diálogos o parlamentos y la presencia de los españoles, imponiéndose la pura evolución de los danzantes sobre la vertiente teatral del espectáculo ceremonial. (1996, 70)

- d) Otro caso es lo que ocurre en la Villa de Zaachila, en donde ha cobrado fuerza la versión coreográfica y estilística de nueve danzantes. Probablemente, esta comunidad pudo haber sido la primera en omitir a los *soldaditos*, reducir los elementos de la danza y difundir la práctica de este paradigma. Considerando sobre todo, que esta comunidad tiene muy en cuenta los procesos de reivindicación étnico-cultural zapoteca. Esto se interpreta a partir del testimonio de Bonfiglioli (1998) sobre la representación de la danza en esta población:

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 sus parlamentos. (p. 307)

Complementando las interpretaciones anteriores, uno de los resultados de la recopilación de argumentos sobre la percepción estético-simbólica de la práctica dancística en diferentes comunidades y agrupaciones dancísticas de la región objeto de estudio, pondera la ejecución kinética de la *Danza de Moctezuma* sobre los códigos de dramaturgia de *La Conquista*.

Es muy probable que estos aspectos guarden connotaciones respecto a la reivindicación de “lo indígena” que, en este caso, se determina a partir del personaje de *Moctezuma* y de su performatividad dentro del hecho dancístico. De una manera más detallada, lo hace notar Bonfiglioli en su trabajo acerca de la *Epopéya de Cuauhtemoc*:

La propiedad 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 [dancísticas] analizadas en este estudio. [...] se puede afirmar que la Conquista de México no solo funge como referente histórico [...] sino que se convierte en una suerte de metatópico que sirve para [replantear] los hechos y los personajes en una nueva condición. (1998, pág. 399)

Así pues, se podría considerar que la imagen de Moctezuma se resignifica míticamente en la *Danza de Pluma* como un personaje victorioso. De esta manera, algunos autores coinciden en que la representación dancística muestra a través de sus secuencias, formas y *paradigmas de movimiento*, su nueva condición de emperador. Por ello se considera importante desarrollar un análisis de sus contenidos dinámicos desde una perspectiva coreológica, lo cual más adelante se abordará.

Por otra parte, al analizar diversos temas relacionados con la estética y la apariencia de la forma dancística, se toma en cuenta lo dicho por la etncoreóloga Adrienne Kaeppler, quien enuncia que la “estética” no debe ser entendida como un sinónimo de “belleza”, pues con este término se crean juicios de valor. Por ello, la estética de la manifestación dependerá

de los criterios de evaluación que cada comunidad genere alrededor de los hechos dancísticos que practique. Por ello, es necesario conocer de cerca el sistema estético o simbólico en que se desenvuelve cada comunidad. En este sentido, Kaeppler sugiere asimilar la estética como “formas evaluativas de pensar” y de esta manera lo refiere:

Si vamos a entender (más que solamente apreciar) una estética, o las formas culturales de una sociedad, es esencial captar los principios sobre los cuales esa estética está basada, tal como es percibida por la gente que la sostiene. [...] Los principios estéticos son valores socioculturales. A pesar que usualmente es aplicado a un rango específico de formas culturales, el modo evaluativo es aplicable a toda la vida social y cultural. Con el objetivo de deducir o entender qué puede llamarse sistema estético para un grupo de personas, debemos examinar su forma de vida entera para encontrar relaciones sistemáticas entre formas culturales, las acciones sociales y los constructos mentales en los que están inmersos. (2012, págs. 67-73)

En este sentido, las comunidades que practican la *Danza de Pluma* son quienes, además de asignar la denominación al hecho dancístico a partir de sus elementos de parafernalia y las calidades del movimiento, la validan y la reconfiguran en constantes procesos. Así pues, los miembros de estas comunidades van definiendo los propios criterios de evaluación, o mejor dicho, determinando la estética de la danza. Conocer el campo simbólico de la manifestación dancística conlleva su comprensión total, por ello es necesario comprender, de primera mano, la estética de la *Danza de Pluma*, permite extender su significación a un campo de acción e interacción más amplio (Kaeppler, 2000). Por lo tanto, es posible sostener que la propia estética de las comunidades, es la que ha determinado la exclusión y omisión del bando español, ya que hoy día las comunidades priorizan la participación y ejecución kinética de los *Danzantes de Pluma*, como sucede en Zimatlán de Álvarez.

Finalmente es necesario señalar que, una vez rastreadas alrededor de treinta manifestaciones de la *Danza de Pluma* en la región de los Valles Centrales, en un periplo de cinco años (2019-2023), a excepción de una, la mayoría ponderaron el bando amerindio por encima del bando español. Por ello lo que se desarrolle en las próximas secciones de esta tesis se realizará bajo esta consideración, en el entendido de ser una danza... *De Pluma*. Esto nos liga al siguiente capítulo, que enfatizará en algunos antecedentes históricos relacionados

con el proceso diacrónico-sincrónico de las denominadas *Danzas de Pluma* en la región de los Valles Centrales de Oaxaca, en virtud de brindar un acercamiento al objeto de estudio de la presente tesis y establecer una relación conceptual desde esta perspectiva.

### **Capítulo 3. *El Danzar de Moctezuma.***

#### **La Cultura Dancística de las *Danzas de Pluma***

Este capítulo se dedica a generar un marco de referencia con la intención de comprender el hecho dancístico desde el campo semántico que convoca su propia denominación: *Danza de Pluma*. Por lo tanto, se hace una revisión documental de los posibles antecedentes históricos y etnohistóricos del objeto de estudio. Como resultado de diversos procesos históricos y culturales, a lo largo y ancho del país se han manifestado diversas prácticas dancístico-musicales en las cuales se hace referencia al protagonismo de *Moctezuma* y a la presencia del arte plumario como detonantes de la indumentaria y de la parafernalia. A partir de estos criterios y tomando en cuenta algunas denominaciones de origen, en este apartado se aborda el hecho dancístico en cuestión desde las denominadas *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma*.

Para tales efectos, se cree necesario consolidar una aproximación teórica que tome en cuenta las confluencias con otras prácticas dancísticas en diversas culturas mexicanas y latinoamericanas. En este sentido, se brinda una mirada de estudio desde un campo genérico más amplio y diverso del fenómeno kinético-sonoro objeto de estudio de esta tesis. Es importante destacar, que la etnocooreología examina las prácticas dancísticas dentro y fuera de límites geopolíticamente establecidos, con la intención de otorgar una explicación más extendida y detallada del fenómeno dancístico analizado (Foley, 2012). Asimismo, la disciplina etnocooreológica estudia los hechos dancísticos desde sus referentes actuales y es a partir de su ubicación espacio-temporal y del análisis de sus manifestaciones contemporáneas, que aborda la indagación de sus antecedentes. Tomando en cuenta la continuidad de múltiples elementos que se han detectado en el análisis del corpus actual de la *Danza de Pluma*, se hace necesaria una revisión de aquellos elementos que han sido invariables a la largo de su desarrollo. Por ello se ha establecido un lapso temporal que comprende del México antiguo al Virreinato, en el cual se fueron estructurando diversas expresiones dancísticas, dentro de las que se enmarca el objeto de estudio de esta tesis.

Los Valles Centrales de Oaxaca, el espacio geográfico en el cual se manifiesta actualmente la *Danza de Pluma*, fue uno de los asentamientos más significativos del México prehispánico. *Huaxyácac*, hoy Oaxaca de Juárez, fue un sitio militar impuesto por los

mexicas durante el mandato de los *Moctezumas*, mismo que funcionaría para el control administrativo de los diversos pueblos tributarios, de los cuales se destacan mixtecos y zapotecos. Son estos pueblos originarios, a los cuales se les atribuye el origen de la manifestación dancística.

Algunas concepciones desde la lengua materna, hacen referencia a la práctica kinética en relación a *la pluma*, como *Saa' Duub*, o *Guyaa' Duub* (Zimatlán, 2019), *Danza-Pluma*. Esto se pone de manifiesto en el movimiento de la danza, que corporiza características físicas ligeras, suaves y resistentes. También se encuentra la denominación *Guyaa Xhugab* (Teotitlán, 2019), en referencia a la noción de *promesa* en que se manifiesta la danza. Por lo tanto, el movimiento mismo puede interpretarse como una *plegaria dancística* (Jauregui, 1997), ya que a través de éste, se establece un modelo de comunicación con las deidades, a partir de las virtudes de elevación y suspensión del cuerpo en el espacio; todo ello permite ir más allá de los límites cenitales.

Como se señaló en el capítulo anterior, uno de los paradigmas estéticos de la danza dramatiza la *Conquista de México*, mismo que a través de los años y de diversos procesos histórico-sociales, se ha ido reconfigurando hasta reivindicar a *Moctezuma* como personaje victorioso. En este sentido, la manifestación dancística se ha encargado de desdibujar la imagen impuesta –desde la mirada occidental- de un soberano tirano y abatido. Todo esto se expresa a través de diversos códigos estéticos y narrativos de la danza que se manifiestan en las diferentes versiones de la danza.

### **3.1 Una aproximación a las prácticas kinésicas amerindias**

Los conceptos de *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma* se señalan por escrito en variados documentos de la época virreinal, sin embargo, estos constructos se emplearon para referirse a las prácticas amerindias del movimiento cuya característica era la de estar ataviados con fina y abundante plumería. Estas manifestaciones, formaban parte de la gentilidad y eran símbolo de nobleza del sistema jerárquico establecido durante el México precortesiano.

A lo anterior puede añadirse que el empleo de la pluma se destaca preponderantemente en múltiples representaciones estético-simbólicas, detonándola así, como un elemento sagrado. Como prueba de ello, diversas deidades amerindias se encuentran

relacionadas con las plumas, como el caso de *la serpiente emplumada*, entre otros mitos de origen. En el caso que aquí ocupa, *Pitao Cocijo*, el dios zapoteco del trueno y de la lluvia, se muestra con un imponente penacho de plumas de apariencia similar a la que se denomina *de abanico*, la empleada en la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca. Otros elementos simbólicos vinculados al tocado de plumas, es un signo semejante a la letra “U” o signo “C”, relacionado con la guacamaya, ave mitológica de la que nacieron los zapotecas, como señala uno de los mitos que relata Andrés Henestrosa en *Los hombres que dispersó la danza*:

Hay una leyenda más que refiere que los zapotecas cayeron a la tierra en forma de pájaros, de una nube: sabían cantos melódicos y en las plumas trajeron pintados todos los colores del trópico. [...] Ellas se llamaban así mismas Biniza, y a su lengua, dicha-zá. Y de estas denominaciones se valían para diferenciarse de los demás pueblos del Anáhuac. (1940, pág. 30)

Así, de alguna manera la divinidad atribuida a las plumas y a las aves, decantaba sobre los gobernantes de las sociedades matriciales, esto debido a que se encontraban regidas por un sistema de gobierno teocrático, cuya soberanía era otorgada por mandato divino. Por lo tanto, éstos y sus próximos en la escala jerárquica, eran dignos de portar y de ataviarse de plumas. Se recuerda que la danza objeto de estudio se integra por personajes que representan dicha jerarquía. En la mirada de Adolfo Colombres, sobresale la siguiente cita al respecto:

Las plumas valen por su belleza y colorido, pero también por los atributos del ave a la cual pertenecen, así como por los vínculos culturalmente establecidos entre ella y el personaje que las porta. Esto obliga a ciertos personajes a usar las de un ave determinada y prohíbe a otros adornarse con ellas. O sea, no cualquiera puede adornarse con un determinado tipo de plumas, pues la total libertad artística produciría un descalabro en el mundo de los sentidos. (2014, pág. 192)

Según lo documentado por Rivero Weber & Feest (2012), es a principios del siglo XVI cuando se desarrolló el arte plumario durante el México antiguo, teniendo su esplendor durante el reinado de *Moctezuma Xocoyotzin*. Diversos apuntes describen que incluso, en el palacio real se destinaba un patio a la crianza de preciadas aves como quetzales, cardenales,

codornices, entre otras especies, cuyo plumaje era utilizado para elaborar la vestimenta de los miembros de la corte. La recolección de esta materia no dañaba a las especies, sino respetaba el proceso de muda. Las plumas, provenían en mayoría del sureste mexicano y parte de centroamérica, hábitat de dichas aves y territorio sujeto al imperio de *Moctezuma*.

Las crónicas de Fray Bernardino de Sahagún señalan que a los artífices de la pluma se les llegó a conocer como *Tecpan amanteca*: los “plumarios de la casa real”, quienes eran los responsables de la elaboración exclusiva de los atavíos que el mismo *Moctezuma* daba en regalo a los gobernantes de sus pueblos aliados. Por otra parte, se encontraban los “plumarios del tesoro”: los denominados *Calpixcan amanteca* o *Calla amanteca*,

a quienes se les encargaba: Todo género de arreos y divisas para el baile de Motecuhzoma; con ellos danzaba en honor de sus dioses. Al tiempo de hacerse la fiesta, le hacían una exposición de los objetos que ellos habían fabricado, y lo provocaban a la afición, a ver con cual quería bailar. (Sahagún, 1989, pág. 530)

Son pocas las fuentes que permiten aproximar las expresiones del movimiento del México antiguo, sin embargo, sobresale una descripción elaborada por Juan de Torquemada en su obra *Monarquía Indiana*, considerada una de las más enriquecidas síntesis de lo que a principios del siglo XVII se sabía del pasado indígena. En un apartado de la referida obra, las *Danzas de Pluma* inspiraron las siguientes líneas:

Los delanteros, son dos hombres sueltos, de los mejores bailadores que van guiando el baile. En [...] ciertas vueltas y contonencias que hacen, a [...] veces miran, y tienen por compañero al de enfrente; y en otros bailes, al que va junto, o tras él [...] Queriendo comenzar a bailar tres, o cuatro Indios levantan unos silbos muy vivos, [...] Toda esta multitud trae los pies tan concertados, como unos muy diestros bailadores de España, y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza, como brazos, y manos, trae tan concertado medido, y ordenado, que no discrepa, ni sale uno, de otro medio compás. [...] A tiempos les traen allí Piñas de Rosas, y de otras Flores, o Ramilletes, para traer en las manos, y Guirnaldas, que les ponen en las Cabezas, además de sus atavíos que tienen para bailar, de Mantas ricas, y finos plumajes; y otros traen en las manos, en lugar de Ramilletes [,] sus Plumajes pequeños hermosos.

En estos Bailes sacan muchas divisas, y señales, en que se conocen los que han sido valientes en la Guerra. (Torquemada, 1943, pág. 552)

Este aspecto deja en evidencia la similitud con algunas danzas tradicionales del país en las que destaca el carácter aguerrido de sus integrantes así como la aparición del monarca azteca. Del mismo modo, es importante referir otra de las vertientes de representación dancística relacionadas con lo bélico. Diversas fuentes apuntan hacia algunas prácticas dancísticas realizadas como celebración del triunfo de los mexicas sobre los diversos señoríos que sometían a su poder, en las cuales era evidente la implementación del arte plumario, tal como remata en su descripción Juan de Torquemada (1943) al señalar que, conforme se acrecentaba el imperio azteca, las ceremonias se manifestaban en repetidas y constantes ocasiones debido a que correspondía a un calendario cíclico-ritual, como lo hace notar el historiador Michael Graulich:

Las fiestas móviles del calendario de 260 días, los aniversarios de los dioses, están infinitamente menos documentadas que las del año solar. Sabemos, sin embargo, que Moctezuma tenía gran veneración por el día 4-Movimiento, día en que el sol se empezó a mover, y que lo celebraba ayunando y ofreciendo sacrificios. [...] Había entonces una danza de la cual, se decía, “sólo Moctezuma sabía cuántos días debía durar, tal vez cuarenta”. Le toca a él elegir los cantos que tocaba entonar. Después de la danza, repartía divisas a los valientes y regalos diversos a los cantantes, a los músicos, a los compositores y a los guías de los danzantes. [...] Las fiestas en que Moctezuma participa no son elegidas al azar. Primero están los dos inicios de temporada: la fiesta “del Barrido” y el “Desollamiento de Hombres”, fiestas esenciales, la primera de la tierra y de Venus-Maíz, la otra del sol. (Graulich, 2014, pág. 204)

Respecto a la fiesta referida como el “Desollamiento de Hombres”, que recibía el nombre de *Tlacaxipehualiztli*, se sabe por el puño de Francisco de Burgoa que en valle oaxaqueño se realizaron ceremonias de tal tipo. El clérigo relata la representación kinética y simbólica entre dos reinos, a la cual denominó *la Danza del Ahorcado*. De acuerdo con su descripción, se trataba del encuentro entre dos bandos en pugna, representándose los zapotecos y los

mixtecos. En esta dramatización, el embajador del rey zapoteco, Cosijoeza, era enviado para enfrenar al rey mixteco, quien gobernaba desde *Zaha Yucu* (Cuilápam) y en victoria, terminaba ahorcando al enemigo, otras fuentes, refieren el desollamiento de codornices como símbolo de victoria (Hernández-Díaz, 2012), (Brisset, 1996).

No sería ajeno pensar que al pertenecer este espacio geográfico al imperio de Moctezuma, se realizarían prácticas rituales semejantes, las cuales incluirían sacrificios humanos y animales como ofrenda a la madre tierra, ya que dentro de la cosmovisión mesoamericana se tendría que derramar sangre en la búsqueda de fertilidad. Continuando con la interpretación de Michael Graulich, dentro de la fiesta del “Desollamiento de hombres” las prácticas kinéticas con la intervención del arte plumario ocupaban un lugar importante. Todas ellas se relatan así:

Moctezuma invitaba en secreto a los jefes enemigos a presenciar los sacrificios gladiatorios y los colmaba de regalos. [...] En cierto momento, el mismo Moctezuma aparece y se une al baile, deslumbrante de luces y de colores, con su corona y adornos de oro, sus joyas, su gran capa bordada y entretejida con plumas. Antes de bailar, inciensa los tambores y al dios de la danza y degüella codornices en su honor. El baile, en realidad, no sólo es festejo y alegría. Más que nada, es una manera de adquirir méritos frente a los dioses, una manera de acercarse a ellos al aligerarse gracias a un movimiento ascendente repetido. Se llama *macehualiztli*, o “acción de hacer penitencia, de merecer”. (Graulich, 2014, pág. 110)

Por las similitudes entre las descripciones referidas y sus reminiscencias en diversas manifestaciones dancístico-musicales de la actualidad, el estudio lleva a sugerir la posibilidad de un primer concepto de movimiento, relacionado con el culto a deidades amerindias, estrechamente ligado con la simbología del arte plumario. Esto se pone de manifiesto en las diversas posturas y dinámicas corporales con el cuerpo flexible y con actitudes reverenciales. Con la ayuda del análisis corporal etnodancístico, es posible opinar que *la Pluma* se manifiesta en estos hechos dancísticos como un *motivo del movimiento*, definido por A. Kaeppler como “movimientos con significación” (2000).

Por su parte, Adolfo Colombres, desde la mirada de la Teoría Transcultural del Arte, propone relacionar el cuerpo y el arte plumario amerindio en cuatro esferas. De manera que

“el cuerpo emplumado” se manifiesta en una primera, en donde las plumas se utilizan para representar a los dioses y enfatizar el poder de los sacerdotes (2014, pág. 221). Razón manifiesta en el discurso kinético con el cuerpo ornamentado de plumas, con dinámicas corporales flexas y ligeras, formas expresadas en diversas danzas tradicionales, dentro de las que se subraya la *Danza de Pluma* de Oaxaca.

De acuerdo a la revisión documental realizada, el campo de las llamadas *Danzas de Pluma* comienza a atestiguar de forma escrita en un largo periodo que va desde el primer cuarto del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII. Por ello se podría estructurar la hipótesis de que, durante este espacio temporal, el contraste de los diferentes conflictos entre sociedades y culturas originarias, así como la invasión occidental, fueron expresadas en movimiento, dando pie a la creación de manifestaciones dancísticas que conservaban el aspecto beligerante en su corpus dancístico, al igual que el carácter reverencial hacia *Moctezuma*.

Lo anterior se sustenta en que, en las diversas crónicas de la forma de ejecutarse las *Danzas de Pluma* durante el México antiguo, se recalca la intervención de *Moctezuma* en constantes momentos de la manifestación; tal vez esta sea la razón por la cual más tarde, los españoles asignarían el nombre de *Danzas de Moctezuma* a dichas prácticas dancísticas. Estas expresiones sufrieron diversas transformaciones y muchas denominaciones durante el Virreinato, dando como resultado un gran número de danzas y músicas populares implementadas en la Nueva España. Así pues, se considera que un gran número de ellas pueden sintetizarse en las denominaciones de *Danzas de Plumas* y *Danzas de Moctezuma*. A continuación se profundiza en dichas nomenclaturas.

### **3.2 De Pluma y De Moctezuma. Dos denominaciones dancísticas durante el Virreinato**

Tanto para la estratificación social desarrollada en la Nueva España así como para las culturas europeas, el impacto de la *Conquista de México* situaba a *Moctezuma Xocoyotzin* en un papel de derrota. La caída de su imperio sería tema correlacional entre ambos continentes haciéndose valer de las coyunturas socioculturales, para la creación de diversas representaciones estéticas durante los siglos posteriores.

De acuerdo con el historiador Antonio Rubial (2001), desde las primeras exploraciones de Américo Vespuccio, una de las principales retóricas del nativo americano

es que ha sido caracterizado con plumas como parte sustantiva de su indumentaria. Por lo tanto, una de las primeras representaciones visuales sobre el aborígen americano, exponía la desnudez parcial del cuerpo humano cubierto con plumas, lo cual despertaba cierto exotismo hacia los pueblos nativos americanos y asiáticos. Desde el pensamiento occidental, la desnudez se asociaba al salvajismo y a la inocencia, dos cualidades que los europeos encontraron en los originarios cuando los “descubrieron”:

El cuerpo humano [...] por más que se halle completamente desnudo, despojado de todo ornamento, ninguna mirada o juicio puede estar libre de los códigos que cada cultura establece para cargarlo de significados, como una materia prima privilegiada por los procesos simbólicos. (Colombes, 2014, pág. 187)

Como resultado de estos procesos, el “vestirse emplumado” fue una de las prácticas amerindias más valoradas a la llegada de los conquistadores y para el imaginario occidental. Asombrados por la magnificencia del *Arte Plumario* del México antiguo, durante el periodo virreinal se le dió continuidad al desarrollo de este arte. Las tradiciones artísticas indígenas y españolas se verían reflejadas en el llamado *arte plumario novohispano*, que emplearía diversas técnicas que remontan al pasado estético prehispánico con plumas de diferentes aves. Parte de este proceso permitió un fuerte vínculo entre las prácticas dancístico-musicales y el desarrollo de este arte. Todo esto, hasta la fecha, se hace notar en el performance desarrollado por la *Danza de Pluma*.

Fue tal el gusto de los españoles por dichas manifestaciones kinéticas-plumarias, que hicieron viajar a algunas de ellas a España como regalos para los reyes católicos y funcionarios eclesiásticos. Una de las referencias más antiguas sobre las manifestaciones dancísticas en las cuales sus bailadores se representaban ataviados de pluma, la proporciona Thomas Gage (1987). El cronista y religioso dominico de origen inglés, radicado en América entre 1624 y 1635, presenció un *Tocotín* en la capitanía de Guatemala, mismo que, según su testimonio, fuese importada a España y bailada ante los reyes de España en el siglo XVI:

La danza principal ejecutada entre ellos se llama Tocontin, que algunos españoles que habían vivido en las Indias, bailaron ante el rey de España en la corte de Madrid para mostrarle algunas de las costumbres de los aborígenes y se dijo haber agrado

muchísimo al rey. Así se baila: en los pueblos grandes participan por lo común treinta o cuarenta indios y menos en los pueblos pequeños. (Ramos, 2002, pág. 83)

Sería durante la época virreinal que se gestarían diferentes vertientes del género dancístico en cuestión, reconociéndose bajo diversas denominaciones. Así, *Tocotines, Mitotes de Indios, Areítos, Invención, Máscaras, Danzas De Pluma y Danzas De Moctezuma* (Zugasti, 2019), conformarían la diversidad de representaciones dancísticas y musicales virreinales en las cuales se alude a la presencia de Moctezuma como entidad simbólica, vinculada al uso prolífico de plumería. Uno de los testimonios documentales más enriquecidos y antiguos de esta época, explica a detalle el contenido y la forma de ejecución de estas expresiones dancísticas. Se trata de los escritos del misionero jesuita Andrés Pérez de Rivas, quien hace una exhaustiva descripción de los *Mitotes de Moctezuma*. En este fragmento, se destaca lo dicho respecto a su rica indumentaria y parafernalia:

Y por ser de muy particular gusto a la vista y nuevo para España y aun a otras naciones el sarao mitote que llaman del emperador Motezuma, el que en sus fiestas celebraban los seminaristas de san Gregorio y, lo principal, por estar ese sarao –que antes estaba dedicado a la gentilidad– ya dedicado en honra del que es Rey de Reyes, Jesucristo nuestro Señor, y fiesta ya cristiana, la escribiré aquí, aunque haga una breve digresión. [...] En el juego del brazo izquierdo un rico brazalete sobre que carga un penacho, levantado de la plumería más vistosa de plumas verdes que ellos usaban y hoy mucho aprecian. Y en esta mano otro penacho que juegan y tremolan al compás de la danza. En la mano derecha llevan un instrumento que llaman *ayacaztli*, de unas sonajitas que usan de calabacitas doradas, con su cabo, con unas chinitas dentro que, meneadas también a son y compás, lo hacen gracioso. (Pérez Rivas cit. en Zugasti, 2019, pág. 312)

En esta primera parte del testimonio, se señala el empleo de sendos penachos en el brazo y en la mano del ejecutante, los cuales se mueven o tremolan constantemente, también se refiere el uso en la mano derecha del *ayacaztli* o *sonajita* que llevan el compás de la danza. En este sentido, estos instrumentos se vinculan con el concepto de *instrumentos de acción de danza* (Chamorro, 1984) el cual define a los diversos instrumentos empleados en las danzas

tradicionales, ya sean idiófonos, membranófonos, aerófonos o cordófonos. Todos ellos son ejecutados por el intérprete dancístico-musical: “para efectos sonoros y rítmicos en la danza, por su relación estrecha con el movimiento, el ejecutante al mismo tiempo es danzante y percusionista, siempre está de pie y en constante movimiento [...] El punto de apoyo del instrumento es el cuerpo del danzante, permitiendo al mismo tiempo el movimiento corporal” (p. 195). Tal es el caso de los idiófonos de golpe indirecto denominados *sonajas* o *maracas*, los cuales aparecen en los códices amerindios y posteriores a la conquista, profusamente decorados con diversos tipos de plumas. Esta práctica prevalece hasta la actualidad en un gran número de danzas colectivas del México Contemporáneo. Por otra parte, la acción de hendir el viento que realizan los referidos ramilletes de plumas, se pueden clasificar como aerófonos libres según “la naturaleza del cuerpo vibratorio” (Hornbostelz-Sachs, 1914).

Como se verá, el uso de estos elementos es una de las características de las *Danzas de Pluma*, como se pone de manifiesto en el uso de la *sonaja* y la *palmeta* en el caso de los Valles Centrales de Oaxaca. Volviendo al testimonio de Pérez Rivas, se expone enseguida la implementación de los *instrumentos de acción de danza* dentro de las secuencias kinéticas, así como de las actitudes corporales de cortesía y de reverencia hacia el *tlatoani*:

El estrado que se preparaba para esta fiesta se sembraba de flores, y a la cabecera de él se ponía el asiento del emperador Motezuma: este era a modo de un taburete bajo dorado. [...] Los de la danza o sarao ordinariamente eran catorce, fuera del emperador, que venía al fin. Este sale con notable demostración de majestad y con el traje de los demás principales, aunque más rico en el ornato y vestido. [...] Otros dos niños ricamente vestidos van a sus dos lados, y un paso delante, barriendo con sus penachos de pluma el paso del emperador, y a trechos esparciendo flores a sus pies. Menean las sonajas y ondean y cimbran los penachos de pluma, que son muy largas y angostas y [de] color dorado, o a veces en su lugar un ramo de árbol oloroso, y van tomando sus puestos hasta que sale el emperador, que viene atrás con paso de mucha majestad. (Pérez Rivas cit. En Zugasti, 2019, págs. 313-315)

Al contrastar ambas descripciones, se puede decir que durante las representaciones virreinales, *Moctezuma* se mostraba como un personaje poderoso, fuerte y digno merecedor del rango imperial. Estas cualidades no sólo se destacarían en el estrato novohispano, sino

también se diseminaron por diversas partes del mundo. Al respecto, diversos autores coinciden en que este género dancístico tiene presencia en territorios insulares del Atlántico y del continente asiático debido a las rutas de comercio novohispanas. Sería a través del recorrido de la denominada *Nao de China* o *Galeón de Manila*, que se permitió la interacción cultural con los reinos de ultramar, administrado por la Casa de Contratación de Sevilla que dependía directamente de la Corona y regulaba el comercio trasatlántico. Por lo tanto, el poder de Moctezuma se daría a conocer a través de esta danza en varias partes del mundo. Al respecto, el doctor Samuel Máñez Champion sostiene lo siguiente:

Las llamadas *Danzas de Moctezuma* han llegado y se siguen representando en lugares tan remotos como la isla de Guam o en Centroamérica; en Panamá, por ejemplo, subsiste una versión de cuya metamorfosis surge un personaje femenino mentado La Moctezuma. [...] Con respecto a la lejana destinación del océano Pacífico son los indios chamorros quienes la bailan como parte de la tradición de catequesis que les fue implantada por los jesuitas a partir de 1676. Y lo mismo vale para los países centroamericanos -Guatemala, Honduras y Nicaragua en prevalencia-, donde se baila en las fiestas de los santos patronos. [...] Por supuesto, en el territorio nacional hallamos diversas representaciones de la danza, emparentadas entre sí con la Danza de Tocatines, la Danza de la Malinche, la Danza de la pluma, la Danza de los monarcas y la Danza de moros y cristianos. (Champion, 2019, pág. 85)

Una de las representaciones iconográficas más populares de los referidos *Mitotes* o *Danzas de Moctezuma*, se aprecia en el biombo titulado *Desposorio de indios y palo volador* expuesto en Los Angeles County Museum of Art, de autor anónimo. En esta pintura al óleo, se muestra la *Danza de Moctezuma* con ocho bailarines ataviados con abundante plumería, que por el color y las descripciones revisadas, se deduce sean de quetzal. Los danzantes bailan en un círculo concéntrico al gran *tlatoani*, mientras un niño sostiene su capa. Todos se muestran vestidos con indumentarias alusivas a las modas del barroco y del rococó francés de la época, que contribuirían a la fastuosidad de las representaciones dancísticas durante el virreinato. Dentro del cuerpo de danzantes, sobresale Moctezuma, haciéndose notar con un imponente penacho y con indumentos más detallados, como distinción de su poder.

**Imagen 18.** *Fragmento del biombo Desposorio de indios y palo volador.*



*Nota.* Anónimo (1660-1690) *Biombo con desposorio de indios y palo volador.* [Óleo sobre lienzo] Los Angeles County Museum of Art (LACMA)

Por consiguiente, es posible deducir que diversos elementos de indumentaria implementados durante esta época, serían distinguidos por coloridos bordados y telas brocadas, así como de múltiples tipos de seda y tapicerías de origen oriental. Así, una de las formas de revaloración del monarca azteca sería a través de las representaciones de su rica indumentaria, que dejan en evidencia el rango imperial de la danza colectiva.

En la obra visual tratada, la corporalidad de los danzantes se aprecia con actitudes de reverencia hacia Moctezuma, quien se muestra de pie, contemplando con gallardía las secuencias kinéticas de sus vasallos, aspecto semejante al que puede observarse en el personaje principal de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca. El monarca se hace notar sobre sus vasallos por un penacho de plumas verdes, colocadas en forma circular sobre un *copilli*. En palabras de Villegas:

Esta danza pertenece a la categoría de mitote cortesano, o más concretamente danza de Moctezuma. De acuerdo con las crónicas, era ejecutado sólo por nobles caracterizados como tales por el copilli y la rica indumentaria civil. Así mismo, por el “Emperador”, quien vestía de manera similar a los demás, pero con más riqueza. (2007, pág. 100)

En esta representación iconográfica, se hace notar también la flexión de pierna de los demás participantes de la danza, lo cual denota una posición de respeto. Esta posición corporal, es uno de los principales paradigmas del movimiento de las actuales *Danzas de Pluma*, que prevalece en la memoria corporal de los danzantes. Algunos aspectos que se perciben en esta pintura, son semejantes a determinados elementos distintivos de las actuales *Danzas de Pluma* y de las *Danzas de Moctezuma* que se dispersan por varios lugares de la República Mexicana.

Respecto a estas dos últimas categorías, dentro del trabajo de investigación, se pudo constatar que ambas denominaciones surgieron de forma simultánea durante la época virreinal, sin tener claridad sobre cual de ellas surgió primero. Lo que es importante destacar en las diversas *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma* referidas, es la omnipresencia del gran *tlatoani* caracterizada por su imagen de dignatario, por su particular discurso kinético-sonoro, por su rica indumentaria y por su discurso de poder asociado con las estructuras que regían a las antiguas culturas amerindias. Al respecto, el historiador Eduardo Matos Moctezuma también tiene su opinión:

De esa multiplicidad de prácticas festivas [coloniales] existen ilustrativas referencias en las fuentes de la época. Como la famosa “danza de Moctezuma”, pues desde el siglo XVII la figura del “último emperador” mexica se volvió muy popular en las fiestas, en especial por un baile que se conoció como “el mitote de Moctezuma”. [...] Con representaciones como la “danza de Moctezuma”, los indígenas aportaron al discurso criollo nada menos que uno de los elementos que serían centrales en la reivindicación de las pretensiones políticas y sociales de los novohispanos. Además, su presencia en las fiestas del virreinato se convirtió en la práctica más visible que conservaron los naturales para ostentar su dignidad y reafirmar y proyectar sus identidades étnicas y sus aspiraciones políticas. (Moctezuma, 2008, pág. 51)

Como sucedió con muchas danzas del país, las órdenes religiosas emplearon expresiones de movimiento amerindias como recurso de evangelización. En lo que respecta al ámbito de las antiguas *Danzas de Pluma*, estas serían resignificadas en un nuevo modelo dancístico que ahora, enfatizaría el sometimiento de *Moctezuma* a la corona española, convirtiéndola así, en el modelo paradigmático de una *Danza de Conquista*.

Lo que hay que destacar de ello, no es la lucha real, kinética y simbólica de grupos antagónicos, sino el reconocimiento tácito y político de la existencia de dos reinos en confrontación, cada uno con sus respectivas riquezas, dominios, prácticas kinéticas, sonoras y poéticas de carácter reverencial, todo ello imbricado en las *Danzas de Pluma* y en las *Danzas de Moctezuma*.

El impacto entre diversas culturas prevaleció entre las cortes españolas y virreinales durante los siglos XVI, XVII y XVIII, dando como resultado que en la actual República Mexicana se generara una rica cultura dancístico musical. Así lo hace notar el etnomusicólogo Camacho Díaz:

El contexto social que se vivía en la Nueva España en el siglo XVIII permite suponer que esta Danza se ejecutaba con cierta asiduidad [...] y que estaba siendo reelaborada por un orden eclesiástico y civil que tenía varios objetos políticos. La iglesia aprovecharía esta danza para transformarla en una versión de la Danza de la conquista de las Indias, cuyo tema central sería el sometimiento de Moctezuma a Hernán Cortés y a la Santa Religión, con la consecuente renuncia del emperador azteca a sus “prácticas idolátricas”. (2011, p. 139)

Así pues, dichas manifestaciones generaron nuevos paradigmas estéticos criollos y peninsulares, encaminados por la excitación y curiosidad que despertaba la representatividad de Moctezuma y la caída de los imperios amerindios, así como la cesión de sus reinos a la corona española. Esto apunta a que durante la Nueva España se desarrollarían expresiones de este tipo, forjando múltiples reivindicaciones, así como diversas identidades étnicas en cada cultura dancística y musical. En este sentido se puede señalar que es durante el virreinato cuando las *Danzas de Pluma* y de *Moctezuma* estructuran múltiples formas y modelos significativos en el amplio territorio mexicano, en el cual Moctezuma continuaba legitimándose como rey. Respecto a la rendición del imperio de Moctezuma al imperio español, el investigador Cuadriello, detalla lo siguiente:

Para la segunda mitad del siglo XVII, Moctezuma se convirtió en un símbolo del reino de Nueva España. En los mitotes o danzas de la conquista, se le podía admirar vestido con un lujoso traje; en las fiestas de recepción del virrey entrante, un personaje ataviado como el emperador vencido le hacía entrega de su corona, simbolizando la

sujeción del reino novohispano al rey de España; el acto recordaba un hecho narrado por varios cronistas en relación a la cesión que hiciera el monarca mexicana a Cortés de su corona, cetro y joyas, hecho interpretado como acto de rendición al emperador (1994, pág. 88).

Dentro de los escritos, se señala, por ejemplo que entre 1564 y 1566 en la ciudad de México -durante la fiesta de San Hipólito- se representó “La Conquista de México” (Brisset, 1991), (Ramos, 1990), (Jáuregui, 1996), siendo éste el evento que abriría brecha en todo el territorio novohispano para la proliferación de los cuadros escénicos de la conquista, los cuales retomaban las antiguas *Danzas de Pluma* y *de Moctezuma*. Por su parte, el antropólogo Jesús Jáuregui puntualiza:

El origen de esta danza se remonta por lo menos a 1566, cuando, según Orozco y Berra (1835,38), en la capital de la Nueva España, se llevó a cabo una farsa-máscara con los personajes de Moctezuma, don Hernando y los indios caciques, representando la primera entrada de los españoles en la capital del Imperio Azteca. Y hay constancia de que en 1571 se escenificó en la villa de Alcalá de los Gazules, Cádiz, la prisión de Moctezuma, con la intervención de 200 hombres disfrazados, la embajada de Cortés y la batalla en la que sus contrincantes fueron derrotados, los indianos realizaron fiestas-espectáculos en la Corte de Madrid, con los personajes de Moctezuma, su mujer y arqueros indios. (1996, págs. 34-35)

Las prácticas de las *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma* se registraron en diversas actas de cabildo de las principales ciudades novohispanas. De lo anterior se desprende que, dentro de las primeras referencias virreinales sobre las denominadas *Danzas de Pluma*, se encuentra una solicitud de licencia procedente del Valle de México para ejecutarlas durante las fiestas titulares. A pesar de tratarse de una región geográfica diferente a aquella en la cual se representa la *Danza de Pluma* de Oaxaca, la importancia de citar este documento de archivo, es la mención textual y explícita de la denominación *Danzas de Pluma*, así como el papel que tenía esta danza dentro de las procesiones y fiestas patronales, fenómeno que sigue prevaleciendo hasta la fecha. A continuación se presenta un fragmento del documento referido:

Documento 60. 1784-85: Xochimilco. Solicitud de licencia para ejecutar Danzas de Pluma en la fiesta titular.

Mexico 22 de diciembre de 1784.

Muy Poderoso Señor

Los hijos del pueblo de Santa Cruz de la doctrina de Xuchimilco; con la maior veneracion y respecto ante Vuestra Alteza desimos que a sido costumbre anual que a principios del año se selebre la fiesta titular de nuestro pueblo la que solemnizamos con alguna desensia en la que siempre se verifican algunas Danzas de Pluma y como quiera que para estas necesitamos la licencia superior [...].

El fiscal de lo civil no tiene noticia de las circunstancias con que [manchado] sean en Sochimilco las Danzas de Pluma, que en celebridad de la fiesta titular, se dice en este escrito an acostumbrado en el tiempo anterior.

AGN, Historia, Vol. 476 Exp. 3, ff 1 y 3r. (Tomado de Ramos Smith )

Las principales festividades en las que hacía presencia la danza y *la corte de Moctezuma*, eran -sobre todo- en diversas procesiones, siendo la de Corpus Christi y las de los santos patronos las más sobresalientes. Al respecto es importante señalar que, como parte del trabajo de investigación de esta tesis, se procedió a la revisión de diversos archivos históricos-documentales, obteniéndose el resultado que, a diferencia de la basta cantidad de documentos virreinales procedentes del Valle de México, no se encontraron fuentes en las cuales se haga mención -con exactitud- acerca de la realización de las *Danzas de Moctezuma* o *Danzas de Pluma* en los decanatos y obispado del Valle Central oaxaqueño durante la época virreinal. Pero de lo que sí hay evidencia, es de las procesiones de Corpus Christi, en las que se hace mención en repetidas actas de cabildo, de la gestión de la *enramada de Corpus*. De acuerdo al análisis realizado, se tiene conocimiento de la interacción de diversos hechos dancísticos en dicha procesión, de las cuales se hace referencia de la participación de las denominadas *Danzas de indios* y la *Danza de la Pluma* (AGEO, 2022; AHMCO, 2024).

Como resultado de todo el panorama expuesto, se permite situar a la práctica kinético-sonora objeto de estudio, como una continuidad contemporánea de las *Danzas de Pluma* y *de Moctezuma* desarrolladas durante el virreinato, sobre todo, al considerar la representación de este hecho dancístico -en su versión de conquista- como recurso evangelizador. Lo

anterior no pretende ubicar a la *Danza de Pluma* de Oaxaca como un remanente del pasado virreinal, por el contrario se busca establecer que, de acuerdo al enfoque etnocoreológico, las prácticas kinético-sonoras actuales constituyen un nuevo modelo cargado de resignificaciones y reivindicaciones que a su vez generan nuevas identidades entre los habitantes indígenas y mestizos de los Valles Centrales de Oaxaca.

### **3.2.2 El papel de la orden dominica en la Danza de Pluma de Oaxaca**

Como parte del proceso de conquista, las órdenes religiosas fueron pieza importante durante la evangelización. Se sabe por diversas crónicas, que éstas emplearon novedosas estrategias y formas de catequización en las que la danza, la teatralidad y la música tuvieron un papel determinante. Todo ello en función de que estas expresiones artísticas constituyeron elementos imprescindibles en la vida cotidiana y religiosa de las culturas originarias. Como se ha señalado, el análisis de diversas referencias orales y escritas, sugieren abordar esta manifestación dancística desde su versión *de Conquista*, atribuyendo su creación a la orden dominica. Sin embargo esto es sólo una hipótesis, ya que, ante la falta de fuentes que corroboren lo anterior, no es posible determinar -con precisión- si fue la referida orden quien implementó la *Danza de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca. A continuación presentamos algunos datos acerca de los espacios en Oaxaca y otros estados, controlados por las órdenes dominicas. De tal manera que, la evangelización en Oaxaca:

se confió a los dominicos, si bien otras órdenes, como la de los franciscanos, agustinos, jesuitas, carmelitas y mercedarios, también fundaron casas en Oaxaca a fines del siglo XVI, la influencia de estas otras órdenes fue muy limitada: mientras los franciscanos y los agustinos se concentraron en el núcleo de la Nueva España (el valle de México y sus alrededores), los dominicos dedicaron la mayor parte de sus esfuerzos a Oaxaca. (Whitecotton, 1977, p. 235)

Algunas comunidades dancísticas, así como la tradición oral, atribuyen a Cuilápam de Guerrero como el lugar de origen de la *Danza de Pluma*. En este lugar consagrado a Santiago Apóstol, se ubicó uno de los conventos dominicos que en su momento fue de los más importantes para el obispado oaxaqueño y para la ruta dominica del sureste. El cronista

oaxaqueño José María Bradomín, quien fue uno de los primeros dedicados al estudio de la referida danza, sustenta dicho origen de la siguiente manera:

*La Danza de Pluma*, extendida posteriormente a Zaachila, Zimatlán y Teotitlán del Valle, es originaria de Cuilapan. Su origen se remonta a los lejanos días de la Colonia, e indudablemente a iniciativa de los dominicos que, si dieron a la misma el carácter conmemorativo y el sentido religioso que la distinguen, dejaron intactos la belleza y originalidad del aspecto coreográfico. (1968, pág. 217)

En su explanada, es donde se dice, se interpretó por primera vez la representación dancística. De acuerdo con Hernández-Díaz, las primeras representaciones de esta danza consistían, básicamente, en una puesta teatral de los pasajes de la conquista española, constituida en una forma lúdica de “hacer entender” a los antiguos pueblos la necesidad de aliarse con los españoles y que “entraran en razón” de su conversión a la fé cristiana (2012, pág. 24). Asimismo, otro de los fundamentos que sustentan dicho origen, tiene que ver con el hecho de que es Cuilápam el lugar de donde proviene el denominado *Códice Gracida-dominicano*, que fue la forma en la que se llamó al registro del que hay prueba de ser el más antiguo sobre esta manifestación dancística, fechado alrededor de 1753, año en que los dominicos entregarían el convento y templo al clero secular. Así lo describe Fray Esteban Arroyo:

El códice es un cuaderno de buen papel de trapos del usado en la época colonial [...] tiene un sello color sepia que sólo se obtiene por la acción de la luz solar a través de los siglos: está escrito con tinta de huizache por cuatro manos diferentes (seguramente es una copia de otro ejemplar más antiguo) [...] Su texto es perfectamente legible desde la primera hasta la última de sus treinta páginas, tiene dos agregados al final que fueron puestos en el siglo XIX. [...] El manuscrito contiene toda, todita entera, la letra de la Danza de Cuilapan. Se llaman parlamentos o relaciones los papeles que cada personaje debe recitar a lo largo de la representación. (Vigil, 1970, págs. 2-3)

Existe una alta probabilidad de que los evangelizadores dominicos retomarían esta manifestación kinético-sonora para adaptar las primeras representaciones teatrales de la conquista que, como se ha indicado, dramatizaban el triunfo del catolicismo sobre las culturas matriciales. Al menos así se demuestra en diversas fuentes escritas, pues la misma

representación que se haría en la Ciudad de México, en la cual se celebraría el bautizo del nieto del conquistador español, se representaría en el espacio del hoy Exconvento dominico de Cuilápam. Fué el propio don Martín Alonso quien interpretó a Moctezuma y el mismo Martín Cortés, quien escenificaría el yugo colonizador de su padre.

No obstante lo anterior, es importante destacar que dentro de la versión de *La Conquista* que se narra en el *Códice Gracida-dominicano*, se hace mención en la *Escena Quinta*, de la ejecución de la *Danza de Moctezuma* con cantos y bailes, asimismo, dentro de las relaciones escritas en este documento se señala con constancia el concepto de *la pluma* por parte del bando mexicano. Esto permite apoyar la hipótesis de que, si bien la orden dominica realizó la dramatización de la conquista, respetó la ejecución kinética de la referida danza, llegándola a ubicar como un episodio entero dentro de la obra.

Más tarde, durante la Reforma, los bienes del clero pasaron a la administración pública del Estado, los monasterios y claustros fueron cerrados, algunas tierras que eran cultivadas y destinadas para la realización de las fiestas patronales pasaron a ser comunitarias. Así, para 1760, los dominicos habían perdido algunas de sus parroquias más importantes y más ricas, dentro de éstas, se incluía la de San Lorenzo Zimatlán como una de las más grandes pérdidas (1977, pág. 241). En el mismo sentido, algunas fuentes (Vigil, 1970) señalan que para la referida temporalidad, el libreto de la *Danza de la Conquista* fue resguardado hasta 1859 en el convento de Santo Domingo de Guzmán, en la ciudad de Oaxaca, año de la exclaustación de los dominicos, quienes lo cedieron a las monjas del convento de Santa Catalina de la misma orden religiosa; ellas lo conservaron aún exclaustadas y al morir la última, en 1909, se lo entregó al entonces Vicario General Monseñor Carlos Gracida (Méendez, cit. en Jiménez, 2012).

Aunado al hecho de que todo parece indicar que fueron los dominicos quienes habrían incentivado la difusión de la referida danza durante el periodo colonial, es destacable la conservación escrita del *libreto* que más tarde el investigador Jesús Martínez Vigil con su impresión y reproducción en la década de los setenta, lo renombraría como *Códice Gracida-dominicano* en honor a los últimos salvaguardas del documento.

Todo apunta a que no es coincidencia que en las comunidades en que hoy día se manifiesta vigorosamente la *Danza de Pluma*, se hayan establecido los principales complejos conventuales dominicos: Teotitlán, Tlacoahuaya, Cuilápam, Zaachila y Zimatlán. Por lo

que no se descarta la posibilidad, de que esta danza fuera empleada como un recurso de evangelización por los frailes integrantes de esta orden religiosa.

Por otra parte, es importante abrir el campo de análisis de esta manifestación dancística a diversos procesos históricos y etnohistóricos que llevaron a la conformación de múltiples prácticas semejantes. En este aspecto, la *Danza de Pluma* oaxaqueña, en efecto, no debe ser considerada un caso aislado, sino parte del resultado de una construcción social, histórica y simbólica que refuerza las identidades colectivas de los habitantes de los Valles Centrales de Oaxaca.

### **3.3 La presencia de *Moctezuma* como entidad predominante en algunas Danzas Colectivas del país**

Una vez señalados los antecedentes históricos del objeto de estudio, se puede destacar que en varios lugares de México y de Latinoamérica se hace evidente una diversidad de representaciones dancísticas y musicales en las cuales se alude a la presencia de *Moctezuma* como entidad simbólica. En la mayoría de casos, se muestra la figura de *Moctezuma Xocoyotzin* dentro del cuerpo dancístico como uno personaje, aunque también puede estar de forma implícita, a través de las narrativas y/o los mitos de origen que sustentan las diversas prácticas kinético-sonoras. En algunas danzas, no se explicita como tal, el nombre del *tlatoani*, pero puede tomarse a consideración su representatividad, a través de figuras señaladas como el *Monarca*.<sup>27</sup>

Por lo tanto, a manera de colofón se mencionarán de forma muy general, algunas danzas colectivas que mantienen elementos en común con el campo conceptual aquí desarrollado. Para ello será necesario partir de una clasificación general de diversas denominaciones que reciben estos hechos dancísticos, que, como se vió, se dispersaron principalmente, durante la época virreinal. Agrupados bajo diversos criterios, como narrativas, personajes, paradigmas de movimiento, prácticas musicales, y tomando en cuenta las diferentes propuestas examinadas hasta el momento, algunas de las manifestaciones dancísticas que podría abarcar este campo genérico son las siguientes:

---

<sup>27</sup> Aunque también es común que muchas danzas colectivas tengan un personaje principal denominado *Capitán*, quien guía todas las secuencias kinéticas; por las diversas narrativas de las danzas, o por sus personajes, en algunos casos este Capitán puede ser otra denominación de Moctezuma o del Monarca.

Tabla 5.

<b><i>Danzas relacionadas con el culto a Moctezuma y a La Pluma</i></b>	
<b>Denominación Émica</b>	<b>Principales Áreas de Difusión</b>
<i>Danzas de Pluma</i>	Oaxaca, Aguascalientes, Zacatecas, entre otros.
<i>Danzas de La Pluma</i>	Oaxaca, Chiapas, Altiplano central.
<i>Danzas de Moctezuma</i>	Región Huasteca: hidalguense y potosina.
<i>Danzas de Montezón o Montezoni</i>	Región Huasteca: veracruzana, hidalguense y potosina.
<i>Danzas de La Malinche o de Los Malinches</i>	El sur de Veracruz. Pueblos <i>ikoots</i> del istmo de Tehuantepec. Pueblos <i>tének</i> de San Luis Potosí.
<i>Danzas de Tocatines o de Tocatinas</i>	Sierra Norte de Puebla en frontera con Veracruz.
<i>Danzas del Monarca o de Los Monarcas</i>	Región Huasteca.
<i>Danzas de Matachines o de Matachinas</i>	Toda la región del Norte de México: Sinaloa, Sonora y Chihuahua.
<i>Danzas de Matlachines o de Matlachinas</i>	Todo el Bajío, el Occidente y el noreste de México: Aguascalientes, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Zacatecas, Jalisco, Michoacán, Colima y Nayarit. Esto se extiende hacia Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.
<i>Danzas de La Palma o Danza de La Palma de Pluma</i>	Límites de Zacatecas, Aguascalientes y Jalisco.
<i>Danzas de Paloteo</i>	Costa nahua de Michoacán y Colima.

Nota. Elaboración propia.

A continuación se procederá a dar una aproximación de una parte del extenso panorama que abarcan las referidas *Danzas de Moctezuma* desde el desarrollo conceptual revisado en este capítulo (Champion, 2019) (Camacho, 2012), (Moctezuma, 2008). Algunos criterios generales que permiten la clasificación anterior, es la utilización de plumas como detonante de indumentaria y parafernalia, implementándola en su tocado, o bien, en los *instrumentos de acción de danza*.

En este último caso, suele tratarse de un aditamento en la mano izquierda, que alude a la pluma u otro símbolo de gentilidad (la palma o la *palmeta*, por ejemplo), los cuales, accionan con el movimiento corporal del danzante cortan la columna de aire, por lo que producen leves pero significativos sonidos (se trataría entonces de un aerófono libre). Asimismo, los danzantes sujetan en la mano derecha, una *sonaja* o maraca, la cual puede o no ser revestida con diversas plumas (idiófono de golpe indirecto), con este instrumento se siguen y contrastan las diferentes secuencias kinético-sonoras que demandan las danza. En

realidad los dos instrumentos de *acción de danza* referidos, generan una rica dimensión acústica que enriquece la eficacia de los procesos rituales.

Por otra parte, las referidas prácticas dancísticas se manifiestan en la actualidad como un símbolo de diversas identidades comunitarias ya que, mediante la exposición de colores patrios y la ubicación del personaje de *Moctezuma* como soberano, se refrenda la afiliación territorial de los agentes participantes. Este aspecto comprende no sólo a los danzantes y a los maestros que se encargan de transmitir la danza y -en su caso- de realizar los “ensayos” correspondientes, sino también a las autoridades comunitarias, a los organizadores, a los constructores de instrumentos musicales, a los diversos encargados de confeccionar la indumentaria y, desde luego, a todos los asistentes al hecho dancístico.

Otro elemento importante que aparece en las denominadas *Danzas de Moctezuma* es la entidad danzante que representa a la *Malinche*, cuyo papel principal en estos hechos dancísticos posibilita el equilibrio entre lo masculino y lo femenino. Este personaje histórico y simbólico, se hace presente en la mayoría de casos que conforman este amplio género dancístico. Desde el periodo colonial, una de las formas más comunes de su representación es a través de la corporización femenina del danzante varón, caracterizándose con indumentaria de mujer. Esta transmutación de lo masculino a lo femenino se refleja hasta la fecha en diversas prácticas dancísticas. Es muy posible que la prohibición de la participación femenina en las danzas sagradas se originara como parte de la imposición de los sacerdotes católicos a las comunidades conquistadas.

En contraste con lo anterior, los diversos códices prehispánicos y poshispánicos, así como diversas crónicas, señalan que, la participación femenina fue muy común en las danzas colectivas de las culturas originarias de México. Dentro de algunas danzas colectivas, se limita la participación de infantes. Complementando, también es necesario señalar que, dentro de la variedad de danzas que se realizaban en el México precolombino, existían algunas de ellas, en las cuales la mujer no podía bailar debido a la pérdida regular de sangre así como por el hecho de dar a luz; actos que la consideraban impura (Sten, 1990). Esto justifica que, hasta la fecha, el papel de la mujer dentro de las danzas colectivas se limite, en su mayoría, a infantes exentas de los procesos biológicos señalados, como sucede en la *Danza de Pluma* de Oaxaca.

**Imagen 19.** *Fragmento Códice Durán.*



*Nota.* Imagen recuperada de internet. (Google.com)

En referencia a las prácticas dancísticas en las que juega un rol preponderante el personaje de *Malinche*, se pueden referir algunas de los pueblos *ikoots*, asentados en el Istmo de Tehuantepec. Ahí se manifiesta la *Danza de Los Malinches*, denominándose de esa manera a los integrantes que danzan liderados por un *Monarca*, que aparentemente, pudiera tratarse de Moctezuma. Otros casos parecidos, son las *Danzas Malinche* de los grupos *tének*, en las cuales se representa el monarca y su cuerpo de danzantes, que en algunas veces es conformado sólo por mujeres, quienes son las respectivas *Malinches*. En el caso de estudio, la *Danza de Pluma* de Oaxaca, se muestra Moctezuma con dos *Malinches*. Como ya se señaló, este personaje ocupa un binomio ambivalente conformado como tal, por la *Malinche* y por su pareja dual la *Sahuapila*, también llamada *Doña Marina*. Por lo tanto, la disposición del personaje de *Malinche* dentro de la danza, permite establecer otro vínculo conector del campo genérico analizado: las *Danzas de Moctezuma*.

Ahora bien, para continuar ejemplificando este campo, se refieren algunos hechos dancísticos que se manifiestan en la región cultural denominada *huasteca*, como las *Danzas de Montezumas* practicadas por grupos nahuas. Dentro de las creencias locales de algunas comunidades de dicha zona, la figura de *Moctezuma* se asocia a una deidad sagrada que habita en el monte, conocida como *Monteson*, quien está al cuidado y resguardo de los campos de siembra, se dice, incluso, que fue el mismo señor quien les enseñó el cultivo del maíz (Camacho, 2012). En diversos puntos del territorio huasteco se practican versiones de las

*Danzas de Moctezuma*, recibiendo nombres según su versión, como: *Danzas de Montezuma*, *Montezon*, *Montezontinih*, del *Monarca* o de *Los Tres Colores*. De esta manera, los sistemas dancísticos resignifican al monarca como una deidad asociada al culto agrícola, por lo cual, realizar la danza constituye parte fundamental del ejercicio ritual agrícola de las comunidades que la practican.

Por otra parte, uno de los trabajos señalados en la impostación teórica de esta tesis, son los aportes de Max Harris, quien realiza un estudio comparativo entre la *Danza de Pluma* de Oaxaca y la *Danza de Matachines* manifestada en los limítrofes entre México y Estados Unidos (New Mexico). El aspecto coreográfico lineal es similar entre ambas danzas y también en estos hechos dancísticos se distingue Moctezuma como personaje principal, además de una *Malinche* y sus danzantes quienes reciben como tal, la denominación de *Matachines*. La narrativa dancística referida por el autor, consiste en el triunfo de *Moctezuma* sobre la religión católica y se muestra como una entidad dancística victoriosa.

Dentro de las expresiones dancísticas de la Sierra Nororiental, otro caso, en la *Danza de Tocatines* de Atempan en el estado de Puebla, Moctezuma se muestra en una actitud de lucha y defensa del contingente a su mando, que se confronta con el de Hernán Cortés. En esta versión dancística, se muestran dos bandos antagónicamente diferenciados, sin embargo, ambos se muestran ataviados con la misma indumentaria, basadas en la utilización de plumaria en sus tocados o penachos, que en este caso es de pavorreal, así como de los instrumentos de *acción de danza* señalados en este segmento, como el uso de una *manilla* y una *sonaja*. A diferencia de la versión de *La Conquista*, como solía representarse la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca, en la que el bando español no tiene acciones kinéticas complejas dentro del acto dancístico, en la referida *Danza de Tocatines* el bando antagónico ejecuta las mismas secuencias del movimiento. Dentro de las formas del movimiento empleadas en esta danza, destacan acentuaciones al piso y también, algunas incluyen saltos y retenciones del espacio, además, de la ejecución inicial y final de ademanes hechos con las piernas, como los piquetes, flexiones y algunos cambios de peso, aspectos comunes al caso de estudio.

Como resultado de la revisión de algunos antecedentes dancísticos desde el campo genérico de las *Danzas de Moctezuma* y *Danzas de Pluma*, se puede concluir en tres variantes generales:

- 1) Una primera se trata del desarrollo de la antigua *Danza de Pluma* como ofrenda a las deidades amerindias y como símbolo de gentilidad.
- 2) Otra más, son las danzas que muestran a *Moctezuma* durante el proceso de Conquista de México, en el cual se enfrenta a Hernán Cortés y se escenifica una lucha kinético-simbólica y teatral, entre dos bandos contendientes.
- 3) Una tercera, encausa las resignificaciones actuales del hecho dancístico a partir del personaje de *Moctezuma*.

Considerando las tres vertientes identificadas, se puede decir que el caso de estudio se puede enmarcar -según su narrativa y performatividad- en cualquiera de ellas, no obstante, este trabajo trata de fundamentarse en la primera y tercera explicación, por lo cual a continuación se proporciona el ejercicio correspondiente a su aplicación al caso de estudio de la *Danza de Pluma de Oaxaca*.

### **3.4 La *Danza de Pluma* de los Valles Centrales vista como una *Danza de Moctezuma***

En el desarrollo de los capítulos que anteceden al presente, el hecho dancístico se ha tratado desde dos perspectivas de estudio. Como se refirió con anterioridad (Cap. 2.1), la práctica dancística posee dos denominaciones según su performatividad. Por una parte, puede representarse como una *Danza de La Conquista de México* y por otra, como una *Danza de Pluma*. De acuerdo a lo señalado a lo largo de este capítulo, esta última denominación puede enmarcarse dentro del campo genérico de las llamadas *Danzas de Moctezuma*, por lo tanto, este último segmento ubica a la práctica dancística de la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales dentro del mismo.

Para ello, es necesario partir de ciertos atributos conferidos no sólo al personaje, sino a la corporización física y simbólica del personaje de *Moctezuma* dentro del hecho dancístico, lo cual lo exalta como un símbolo identitario que busca la recuperación de los valores atribuidos al monarca y a la prevalencia de un lapsus temporal entre el pasado y el presente étnico. Conforme a lo señalado por Gonzalo Camacho, existen similitudes entre diversas prácticas dancísticas como resultado de la confluencia de procesos históricos y culturales, mediante los cuales es posible articular antecedentes históricos en común sobre las *Danzas de Moctezuma*:

Así, una danza que en principio había “servido a la gentilidad”, [después] se mostraba como el ideal del indio, convertido al catolicismo y al servicio de la élite novohispana. Las danzas de Montezuma y sus diversas variantes, Montecusoma, Motezuma, Moctezuma, del Montezón, incluido el sistema de Tocatines, algunas variantes de Matachines y la Danza de la Pluma de Oaxaca, seguramente fueron empleados como símbolos de identidad. (2011, pág. 140)

En la actualidad, el corpus dancístico demuestra en algunos códigos narrativos y estéticos, diversos valores positivos atribuidos a los *Danzantes de Pluma* y al personaje de *Moctezuma*. Incluso, pese a la amplia cantidad de versiones de la *Danza de Conquista* en que suele manifestarse la *Danza de Pluma*, se destacan aquellas referidas como *proindigenistas*. El constructo proindigenista reúne representaciones en las cuales hay un claro pronunciamiento del triunfo de *Moctezuma* y por lo tanto, de las culturas matriciales sobre las culturas dominantes (Cap. 2.5).

Algunas narrativas dancístico-teatrales que se escenifican con esta característica, se encuentran, por ejemplo, una versión que omite el episodio de conquista y culmina con la llamada *Noche Triste*, en la cual el bando mexicano expulsa a los españoles. Otras versiones, dramatizan la rendición de Cortés ante Moctezuma como el momento culminante de la danza, otorgando éste el perdón al conquistador. En este tenor, en Zimatlán de Álvarez don Felipe Gómez comunicó que en esta comunidad se practicó una versión en la cual Hernán Cortés era apresado y encadenado como último acto de la danza, inculpándolo por sus actos (2019).

Durante la representación de la *Danza de Conquista* en San Agustín de las Juntas, municipio conurbado a la capital oaxaqueña, *Moctezuma* persigue vertiginosamente a cada uno de los *soldaditos* españoles para despojarlos del tocado que portan sobre su cabeza y en determinado momento, se añaden los demás danzantes de *Moctezuma* y el espacio escénico se expande a toda la plaza municipal e instalaciones feriales (2022).

Por otra parte, Jorge Hernández Díaz (2012) da cuenta de un testimonio en Teotitlán del Valle, en el que menciona: “que se dejó de representar la parte de Cortés porque se investigó el pasado histórico del pueblo y se descubrió que antes, la Danza de la Pluma, sólo la ejecutaban los danzantes de Moctezuma, Cortés no existía” (pág. 47).

Las diversas reinterpretaciones históricas del papel de Moctezuma, juegan un papel significativo no sólo dentro de la danza colectiva, sino dentro del entramado social y de la memoria colectiva. Siguiendo el marco teórico de trabajo, se considera que las prácticas kinético-sonoras son el resultado de la acción e interacción de diversos sistemas estéticos y simbólicos de la actividad humana (Kaepler, 2012). Dicho de otra manera, los hechos dancísticos se desenvuelven en diversas estructuras sociales, culturales, históricas, económicas y políticas. A continuación se describirán algunos aspectos del objeto de estudio que de alguna manera se encuentran vinculados a otras dimensiones sociales, como sucede por ejemplo, con la representatividad que posee el personaje de Moctezuma con la organización social.

Para la conformación de este hecho dancístico en el *Valle de Tlacolula* y en otras comunidades, es necesario realizarse bajo la *promesa* de algún varón miembro de la comunidad. De acuerdo a esto, podría entenderse que una *Danza de Pluma* surge a partir del *Moctezuma*. Por este acto, se le confiere a quien realiza la *promesa*, la responsabilidad de integrar la cuadrilla de danzantes en su totalidad. Entre los habitantes de Teotitlán del Valle, por ejemplo, se tiene muy marcado el deseo de ocupar el puesto de *Moctezuma*, siendo éste quien se encarga de reclutar a todos los demás danzantes. Además, en esta comunidad, regida por el sistema de cargos, el hecho de ser *Moctezuma* y *Danzante de Pluma*, podría exentar de ciertas responsabilidades a la persona que lo representa, al mismo tiempo que le impone varias obligaciones. Al respecto, el estudio de Hernández-Díaz, puntualiza:

El misticismo y el mito son elementos que generan tensión en el deseo de ser Moctezuma, estas expresiones las otorga la Danza de [...] Pluma al convertirse en un medio para obtener gracia divina [...] El danzante, sobre todo Moctezuma, queda dotado de respeto y reconocimiento por parte de la comunidad. De ahí en adelante su nueva investidura no le permite tener excesos de alcohol o de actuaciones que pongan en entredicho su honestidad. (2012, pág. 65)

Aunado al tema, en el denominado *Valle Grande*, de Zimatlán de Álvarez, Moctezuma es quien tiene la responsabilidad de solventar los gastos de comensalidad como parte de su *promesa*. De tal modo que su familia gestiona los insumos y provisiones necesarias para la elaboración de los alimentos. En suma, es una cantidad considerable la que tiene que cubrir,

ya que el *Moctezuma* ofrece comida para cada uno de los danzantes, quienes vienen acompañados de su respectiva comitiva, conformada por familiares e invitados. Por esta razón, tener un “gasto de la danza”, también es motivo de honra entre las estructuras sociales zimatecas.

Otra práctica vinculada a la personificación del *tlatoani* se desenvuelve en San Bartolo Coyotepec, en la cual cada tres años se rota el papel de *Moctezuma* dentro del grupo de danzantes. El maestro Antonio Pedro, conversó que se realiza un acto protocolario en el cual se involucra el presidente municipal, quien hace unción del penacho sobre *Moctezuma*. El mismo protocolo sucede con las niñas que personifican a la *Malinche* y a la *Sahuapila* (Coyotepec, 2021). El ciclo trianual del cambio del *Moctezuma* posibilita el coincidir -en ocasiones- con el cambio de autoridades municipales.

Como resultado del trabajo de campo, se pudieron detectar algunas revelaciones oníricas en las cuales aparece el monarca. En este contexto, algunos testimonios orales de padres de familia en Zimatlán, mencionan que fue mediante un sueño que “Moctezuma les pidió” prometer a su hijo como danzante ante la imagen del *Dulce Nombre de Jesús* (Bernardo, 2019).

Asímismo, en poblaciones como Macuilxóchitl y Tlacoahuaya, se cuentan diferentes versiones acerca de una leyenda del cerro llamado *Danush*. La historia describe el encuentro entre un pastor en la búsqueda de su ganado extraviado, con un señor de aspecto longevo, mismo que le pidió realizar la *Danza de Pluma* en su fiesta patronal. Algunas interpretaciones hablan de San Mateo Apóstol, otras, de San Jerónimo Doctor, respectivos santos patronos de las comunidades referidas. No obstante, lejanas versiones hablaron de un supuesto encuentro con *Moctezuma*. Cabe señalar que ambas comunidades han tenido buenas relaciones históricas y políticas, estando a una distancia muy próxima y bajo la misma jurisdicción administrativa, por lo cual la *Danza de Pluma* era compartida entre ambas festividades.

Otro elemento que permite asociar la manifestación dancística en estudio al campo de las *Danzas de Moctezuma*, son determinados códigos que aparecen tanto en la parafernalia como en la indumentaria del hecho kinético-sonoro. Como se señaló en páginas anteriores, el uso de plumaria como elemento sagrado se ha venido empleando desde el México Antiguo.

Posteriormente, durante la época virreinal, el empleo del arte plumario hizo presencia en diversos documentos escritos bajo el nombre de *Danzas de Pluma* y *Danzas de Moctezuma*.

Al tomar como referencia diversas descripciones y fuentes iconográficas de la época referida, sobresale el uso de la sonaja en la mano derecha y de la *manilla* o *palmeta* en la izquierda como una distinción de estas danzas. Respecto a la primera, es percutida todo el tiempo de ejecución kinética, de manera que genera una sonósfera de tipo ceremonial. En cuanto a la segunda, se trata de un complemento del tocado de plumas -de quetzal, faisán u otras aves preciadas-<sup>28</sup>, que se empleaban en el pasado para bailar estas danzas, como así lo señalaron las descripciones remitidas.

En varios documentos iconográficos se observa que la manilla o palmeta esta constituida por dos partes: una base o *manilla* -que posiblemente fuera de madera- y un conjunto de largas plumas, posiblemente de un ave sagrada como el faisán o el quetzal. Es posible que, a lo largo del tiempo las señaladas plumas fueran reduciéndose y sólo quedara la base señalada, a la cual -con el transcurso del tiempo- se le han venido agregando diversos aditamentos como espejos y pequeñas plumas en su entorno o bien, como sucede en algunos casos, se implementarían flores o estructuras más diseñadas. Al remitirse a la ubicación temporal analizada, se estaría hablando de su ambivalencia con un ramillete de plumas las cuales producen un sutil y mínimo sonido al ser hendidas en el aire, dependiendo de la intensidad aplicada por el ejecutante. En dado caso, es mediante esta acción y el contraste con el sonido de la maraca, que se esclarece una parte de los aspectos reverenciales desde el espectro sonoro de la danza. Al respecto, es importante destacar que, tanto la sonaja como la *palmeta* empleados en la *Danza de Pluma* de Oaxaca, se acicalan de las mismas plumas que llevan los danzantes en su *corona* o *penacho*.

Lo anterior abre otra brecha de interpretación relacionada con las denominaciones del hecho dancístico, conferida por el penacho de plumas que lo caracteriza, por eso se hace llamar *Danza de Pluma*. Este sentido cobra relevancia en el complejo de las *Danzas de Pluma* oaxaqueñas, ya que la importancia que ocupa en ellas la forma y el tamaño del penacho, así

---

<sup>28</sup> Un ejemplo que describe la importancia del uso de las plumas entre las culturas originarias de México es la Danza de la Pluma de Quetzal que se realiza entre los indígenas choles de Tila, Chiapas. En ella cada uno de los danzantes participantes lleva un pequeño manojo de largas plumas de quetzal y realiza toda la danza con movimientos suaves, ligados y reverentes que recuerdan algunas descripciones e imágenes de las antiguas danzas de *Moctezuma*. El nombre que le dan a la música de esta danza es *Malitzin*. (Heredia, 1993) (Sagredo, 2021)

como su carga simbólica respecto a la identidad de sus personajes, funcionan como un condensador del hecho dancístico.

Aunado a lo anterior, es importante referir la segunda interpretación de la noción de *Pluma*, vinculada a las características del movimiento. En la *Danza de Pluma* existen determinados *paradigmas de movimiento* que permiten asociarse a las *Danzas de Moctezuma*, sobre todo, por las calidades de movimiento: ligeras y flexibles. Si bien es una actitud corporal manifiesta en estas danzas, en la versión oaxaqueña prevalece el salto y la suspensión del cuerpo, a lo cual se le da espacio en el capítulo siguiente.

Así pues, dentro de las narrativas y secuencias kinéticas de la *Danza de Pluma*, *Moctezuma* ocupa un rol preponderante. Los *sones* suelen ejecutarse de la siguiente manera: el monarca realiza primero la secuencia de movimiento en el respectivo *son* o pieza, mientras los danzantes lo observan, luego, la cuadrilla de danzantes desarrolla la misma secuencia mediante pares y cuartetos, permaneciendo quieto *Moctezuma*. En la mayor parte de la danza, *Moctezuma* no suele ejecutar las secuencias de movimiento al mismo tiempo que sus danzantes, sino existe siempre un diálogo corporal intercalado, es decir, primero enuncia el movimiento el monarca y luego lo ejecutan sus vasallos. Esta estructura se rompe sólo en la parte músico-coreográfica denominada *Cuadrillas*, en ella, *Moctezuma* realiza secuencias de movimiento cara a cara con cada uno de sus danzantes. Menciona don Reynaldo Aquino, lo siguiente, describiendo su experiencia y responsabilidad como *Moctezuma* dentro del colectivo danzante:

Ser *Moctezuma* es mucho más diferente, al menos, siempre se le carga al *Moctezuma* en *apalabrar*, el ponerse de acuerdo, de estar conscientes de qué bailes sabe tu grupo, ya se podría decir tu llevas a cargo el grupo. En cuestiones de organización, ya son cuestiones muy serias, porque todo se te carga a ti, y tienes que desempeñar buen papel. (Zimatlán, 2019)

Otro aspecto relevante a señalar es que, dentro de la tradición oral y en diversas fuentes hemerográficas, la *Danza de Pluma* se menciona como una representación del movimiento de los astros. En función de ello, *Moctezuma* se interpreta como una entidad solar y por consiguiente, sus danzantes se asocian a los planetas. Se desconoce si esta interpretación

procede del imaginario local, de las antiguas creencias amerindias, o bien, sea producto de la folklorización y exotización de este hecho dancístico.<sup>29</sup>

Como ya se señaló en el capítulo segundo, otro vínculo existente en las *Danzas de Moctezuma* se estructura a través de la conformación e integración de sus personajes. Se trata de una aparente escala jerárquica militar encabezada por *Moctezuma*, seguida por los *Teotiles*, *Reyes*, *Capitanes* y *Vasallos*, como se hacen denominar dichos personajes. Esto aumenta la conciencia de gentilidad de la práctica kinética. Esto se puede comprobar a través de la poética, que también ha sido uno de los códigos estéticos en que se pone de manifiesto el rango imperial de la danza. Si bien la *Danza de Pluma* se manifiesta hoy en día sin una confrontación antagónica con españoles, algunas comunidades continúan incluyendo *relaciones* en sus representaciones, en las cuales se hace énfasis en la grandeza del rey mexicana ante el sanguinario pasado. A manera de exposición, se ha hecho una selección de algunos fragmentos. En un primer grupo, se encuentran aquellas *relaciones* que proclaman la majestad del monarca, a quien básicamente, se le ofrece la danza:

*La gloria cantemos  
y con música del viento  
daremos algo de baile  
a nuestro rey soberano.*

(Procedencia: comunicación oral de José Hernández, Zimatlán 2019)

Relación de Capitán 2°:

*Monarca con gran alegría  
debemos danzar gustosos  
porque los cielos hermosos  
mostraron gran armonía.*

(Procedencia: Teotitlán, grabación de campo, 2019, 2021)

Las siguientes relaciones tratan de un diálogo entre los Reyes aliados, que entonándose hacia Moctezuma, declaman lo siguiente:

Relación de Rey 1°:

---

<sup>29</sup> Esta descripción coincide con aquella que refieren algunos historiadores de danza acerca del surgimiento de la danza clásica en la corte de Luis XIV de Francia, conocido como el Rey Sol.

*Gran monarca Moctezuma,  
y todos los nobles vasallos,  
esta danza le brindemos  
a todos nuestros dioses.*

Relación de Rey 2°, en respuesta al Rey 1°:

*Así que quede compañeros,  
dancemos con mucho afán  
este baile los dedico  
a todos los nobles mexicanos  
que adoran esta función.*

(Procedencia: Zimatlán, comunicación oral José López, 2019)

Por su parte, *Moctezuma* también dice o “declara” algunas *relaciones* en las cuales se hace notar aguerrido y postrado en confianza. Sin embargo, se hace notar que a pesar de ser el protagónico del conjunto dancístico, son contadas las intervenciones orales que tiene el monarca. *Moctezuma* más bien, demuestra su presencia escénica a través de su destacable ejecución kinética, así como de su postura en majestad, con una actitud de altiveza, propia de su rango imperial. Algunas de las relaciones que declara dicen así:

*Dancemos con confianza  
vamos, que suene airoso  
al son de lo satisfecho  
me tocaré mi pecho  
donde siempre guardo reposo*

(Procedencia: comunicación oral de Felipe Bernardo, Zimatlán de Álvarez, 2019)

Décima:

*Dancemos con gran placer  
al compás del añafil  
con el tono más sutil  
al tiempo del amanecer  
es preciso disponer*

*esta danza con primor  
 en aplausos con amores  
 con acertada armonía  
 dando prueba en este día  
 de nuestro grande fervor.*

(Procedencia: Santa Ana del Valle/Zimatlán de Álvarez, Smithsonian Recording. 1992, 2019)

En lo que corresponde a las prácticas musicales vinculadas con la manifestación objeto de estudio, se pueden referir brevemente los diversos núcleos músico-coreográficos que componen la *Danza de Pluma* en Oaxaca. Tales unidades, como: *Registro*, *Descante*, *Himnos* y *Marchas*, han sido remanente de estructuras musicales desarrolladas durante la colonia. Como parte de la historia musical, se podría emitir la hipótesis de que una posible instrumentación inicial de la danza fuera de corte prehispánico, implementándose los córdofonos durante el barroco novohispano y más tarde, la llegada de instrumentos de aliento tipo banda, como parte de políticas nacionales y de estado. Al respecto el tema será abordado en el siguiente capítulo.

De acuerdo a lo señalado, la suma de todos estos aspectos permite vincular el objeto de estudio con las danzas que ponderan la entidad de *Moctezuma*, reconfigurado como un personaje simbólico de fortaleza y resistencia de las culturas matriciales de México, a diferencia de aquellas versiones en las cuales *Moctezuma* era vencido. De esta manera, actualmente se quebrantan los cánones “de conquista”, recapitulando y reforzando así, las identidades de los pueblos zapotecos y mixtecos a partir de esta práctica dancístico-musical.

Finalmente, todo lo referido permite suponer que ha existido un largo periodo, en el cual *Moctezuma* ha conservado a través de los diversos procesos histórico-sociales de la conformación del país, la estimación de la remanencia de su imperio, expresado en diversas prácticas dancístico-musicales. Al final de cuentas, se percibe un personaje de *Moctezuma*, pero en realidad -se considera en este trabajo de investigación-, que sintetiza en éste personaje, a cada uno de las y los mexicanos.

Como se ha podido constatar a lo largo de este apartado, los datos históricos y etnohistóricos son muy importantes como parte del proceso de investigación etnocoreológica, ya que resguardan muchos datos del pasado de las regiones en estudio, lo

cual permite entender diversas realidades acerca de los hechos dancísticos, sobre todo, al considerar que la etnocooreología documenta y examina las múltiples voces y sistemas de movimiento humano ubicados en determinados espacios-temporales (Foley, 2012).

Como conclusión de este capítulo, es posible ubicar un modelo actual de la *Danza de Pluma* vinculada a las denominadas *Danzas de Moctezuma*. A partir del ofrecimiento del movimiento a las deidades amerindias -o católicas-, y luego, esta misma se entiende en la actualidad como una resignificación del personaje dentro del corpus dancístico. A continuación, se procederá a analizar los vínculos establecidos entre las *Danzas de Pluma* en los Valles Centrales, con el objetivo de lograr una comprensión dialógica entre el caso de estudio y otras prácticas similares, acción que puede concretarse a partir de la noción de sistema dancístico.

## Capítulo 4. Las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca.

### Una Mirada Sistémica

Como resultado de la revisión realizada en los capítulos anteriores acerca de los antecedentes históricos y culturales que caracterizan al hecho dancístico objeto de estudio, se ha podido destacar su interacción con otras estructuras dancísticas. De esta manera, la *Danza de Pluma* de Oaxaca se ha sustentado desde la perspectiva de las *Danzas de Moctezuma*, por lo que en este capítulo, toca dar cuenta de la manera en cómo se manifiesta este hecho dancístico en la región de estudio, los Valles Centrales de Oaxaca. Es necesario esclarecer que el hecho dancístico en cuestión no se considera un caso aislado, sino que forma parte de un gran sistema comunicativo en el cual intervienen diversas versiones de una o varias danzas, las cuales se articulan formando un complejo sistema dancístico. Este sistema dancístico -a su vez- se enriquece y complementa al interactuar con otros sistemas musicales, dramatúrgicos, poéticos e iconográficos, sólo por señalar algunos. En el caso que aborda este trabajo de investigación, la interacción de múltiples modelos se sustenta a través de la práctica dancístico-musical que en dicha región se reconoce y se hace denominar *Danza de Pluma*.

En términos generales, un *sistema* se define como un conjunto de elementos articulados entre sí que permite el correcto funcionamiento de algo. De acuerdo con el marco teórico de este trabajo, este concepto parte de los denominados *sistemas adaptativos* propuesto por el semiólogo Edgar Morín (1994), quien los interpreta como complejas dimensiones sociales con capacidad de adquirir y procesar información por sus agentes, mismos que interactúan entre sí siguiendo un conjunto de reglas y normas que mediante procesos de aprendizaje y de experiencia se adaptan al medio ambiente (Gell-Mann *et Al*, 1995). De tal manera, se considera que los diversos sistemas de danzas interactúan constantemente para crear situaciones y moldearlas, de acuerdo a las necesidades de las comunidades que generan la misma práctica dancística. Abundando en el tema y siguiendo la línea metódica de Morín, un *sistema* puede explicarse de la siguiente manera:

Un organismo no está constituido por células, sino por las acciones que se establecen entre las células. Así, el conjunto de estas interacciones constituye la organización del sistema. La organización es el concepto que da coherencia constructiva, regla,

regulación, estructura, etcétera, a las interacciones. En definitiva, con el concepto de sistema nos enfrentamos a un concepto de tres caras:

- sistema (que expresa la unidad compleja y el carácter fonémico del todo, así como la complejidad de las relaciones entre el todo y las partes),
- interacción (que expresa, el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o se tejen en un sistema),
- organización (que expresa el carácter constitutivo de estas interacciones –lo que forma, mantiene, protege, regula, rige, regenera- que ofrece a la idea de sistema, su columna vertebral).

Estos tres términos son indisolubles; se reenvían el uno al otro; la ausencia de uno mutila gravemente el concepto: el sistema sin concepto de organización queda tan mutilado como la organización sin concepto de sistema. Se trata de un macroconcepto. (1990, págs. 245-246)

Siguiendo esta línea de análisis, en el presente trabajo de investigación se ha empleado la *perspectiva sistémica* de las manifestaciones dancísticas. Este modelo profundiza en el estudio del binomio de la semejanza y la diferencia, con la intención de articular determinados modelos dancísticos cuyos componentes en indumentaria, kinésica, sonoridad, así como contexto festivo y ritual, comparten rasgos en común y se articulan a partir de todos estos elementos. Uno de los fundamentos de esta perspectiva, se encuentra en lo dicho por el antropólogo Carlo Bonfiglioli al puntualizar que:

Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente. Muchos aspectos de una danza determinada no se comprenderían si no se opusieran analíticamente a los equivalentes de otras versiones en las que estos mismos elementos, tratados de manera diferente, contrastan con los suyos para servir de soporte a un mensaje particular. (2003, pág. 3)

De acuerdo con este planteamiento, la multiplicidad de *Danzas de Pluma* configura toda una cultura dancístico-musical, considerando, sobre todo, que esta práctica representa un elemento de afiliación y, por lo tanto, una expresión identitaria de las diversas poblaciones dentro y fuera de los Valles Centrales de Oaxaca.

Abundando en la estrecha relación que existe entre la danza y la música, en la etnomusicología, los *sistemas musicales* se establecen considerando diversos rasgos contrastantes o similares de ciertos modelos estructurales como: tonalidades, escalas, patrones rítmicos, dotaciones instrumentales, géneros musicales, esquemas armónicos, entre otros, todos ellos forman parte sustantiva de las denominadas *culturas musicales* (Alegre, 2012, pág. 11), éste último concepto, fue propuesto por el doctor Gonzalo Camacho. Así pues, al vincular la práctica y el análisis de los *hechos musicales* con el estudio de los *hechos dancísticos*, se estructura un gran sistema comunicativo que podríamos cristalizar en la existencia de varias *culturas dancístico-musicales*. Producto de esta imbricación se podría complementar la definición de *culturas musicales* acuñada por el referido doctor Camacho, quedando de la siguiente manera:

El concepto de culturas [dancístico] musicales [...] se define como el conjunto de hechos [dancísticos y] musicales en contextos y procesos socialmente estructurados, transmitidos históricamente y apropiados por grupos de individuos, constituyendo un dispositivo de identidad. [...] Las diferentes culturas [dancísticas y] musicales son expresión de la sensibilidad, riqueza y creatividad de la condición humana. [...] Los hechos [dancístico-musicales] adquieren concreción y materialidad en las distintas prácticas dancísticas y musicales. Éstas, a su vez, se encuentran interrelacionadas conformando un sistema [dancístico musical] en el cual adquieren una ubicación en el entramado simbólico de una sociedad determinada. Cada sistema está conformado por el conjunto de elementos y reglas particulares que hacen posible dar un sentido social a la producción [kinético-] sonora en un momento y espacio determinados. (2009, pág. 26)

Así pues, al conjugar parte de los enfoques etnocoreológico y etnomusicológico, se puede formular entonces, un modelo que considere tanto las expresiones sonoras como del

movimiento.<sup>30</sup> La danza y música de los pueblos no deben entenderse por separado; al igual que la música no sólo “acompaña a la danza”, las prácticas kinéticas deben comprenderse de manera articulada con las sonoridades, y viceversa. Es por ello, que el objeto en estudio se considera un *hecho dancístico-musical*, que guarda su nexos a la vez, con un sistema dancístico-musical determinado.

Ahora bien, en un plano más específico del estudio de la danza y su vinculación con la música tradicional se encuentra el concepto del *sistema musical*, desarrollado también por el etnomusicólogo Camacho Díaz (2004) que, para los fines de este estudio, se considera sumamente relevante en función de que un hecho dancístico no puede interpretarse de manera aislada a la música.

Por sistema [dancístico y] musical entendemos a un conjunto de hechos [dancísticos y] musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. [...] los sonidos, las estructuras musicales [y coreográficas], los géneros, las dotaciones instrumentales, [las indumentarias] y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro [y kinésico] que al mismo tiempo constituyen vínculos con otras dimensiones sociales, fundándose de esta manera un gran sistema comunicativo. (pág. 218)

En función de la cita anterior se considera que, para el estudio del *sistema dancístico-musical* de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales, se hace necesario analizar de qué manera el caso de estudio dialoga, no sólo con la música con la cual se articula, sino con otras prácticas dancísticas y dancístico-musicales con las cuales hace sistema.<sup>31</sup> Es así que, a partir de las interrelaciones comunitarias, así como de la interacción y organización del sistema, se va

---

<sup>30</sup> O bien, de carácter etnocoreomusicológico. (Sagredo, 2018)

<sup>31</sup> En el capítulo primero se dio una explicación acerca de las manifestaciones dancístico-musicales con las cuales la *Danza de Pluma* interacciona durante el complejo festivo anual de la comunidad objeto de estudio. En este capítulo, se prestará atención a la manera en cómo interacciona el hecho dancístico con otros hechos duales y semejantes, pertenecientes a la región de los Valles Centrales.

tejiendo un entramado social de significaciones, que dan lógica y sentido a toda la práctica dancística.

Asímismo es menester profundizar en la comprensión de las nociones, percepciones y categorizaciones del hecho dancístico en cuestión, que poseen las personas de las comunidades objeto de estudio. Todo ello a partir de su contextualización histórica, social y cultural, ya que, la danza como un hecho social total, relaciona y vincula los individuos de determinada sociedad. De esta manera, los integrantes de las comunidades se identifican, organizan, se hacen presentes y se manifiestan.

#### **4.1 Análisis del discurso. La *Interacción* y *Organización* del sistema dancístico-musical de las *Danzas de Pluma***

Desde la perspectiva de estudio, se considera que las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca se encuentran estructuradas como un sistema dancístico-musical, en función de la variabilidad de sus elementos constitutivos: su *interacción*, su *organización* y su estructura *sistémica*. A continuación, se da una breve aplicación al objeto de estudio de cada uno de ellos.

Siguiendo la noción de *sistema* de Morín, las *interacciones* se entienden como el conjunto de relaciones, acciones y retroacciones que se efectúan o tejen en el *sistema* (1990). En el caso de la manifestación kinético-sonora analizada, la *interacción* de los elementos del sistema, es decir, de las variaciones dancísticas, se produce a través de los constantes intercambios suscitados a partir de su dispersión. Al respecto, es común que los diferentes maestros de danza de la región viajen a comunidades distintas a la suya para enseñar a nuevas cuadrillas, todo ello hace suponer que, debido a la interacción para el aprendizaje de la danza entre numerosas poblaciones, ha sido motivo de dispersión y práctica de la *Danza de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca.

Otro elemento de *interacción* que sustenta la existencia de un sistema dancístico en la danza de estudio, se suscita a partir de los denominados *Encuentros de Danzas*, comunes en el marco de las ferias regionales de los pueblos que conforman los Valles Centrales de Oaxaca. En ellos se dan cita *Danzas de Pluma* de diferentes comunidades, como respuesta a la invitación hecha por la comunidad anfitriona. Durante el trabajo de campo se encontraron diversas opiniones relacionadas con estos eventos; la mayoría de ellas mencionan que esta

actividad fomenta la interacción de danzantes zimatecos con las danzas de otras poblaciones y viceversa. De acuerdo con el testimonio de diferentes maestros y ejecutantes de la danza, es durante las Fiestas Patronales y los *Encuentros de Danza* que ocurre la más importante performatividad para los grupos de danza.<sup>32</sup> Lo anterior se señala a pesar de que existen otras ocasiones para la representación del hecho dancístico a lo largo del calendario festivo de cada comunidad. Al respecto, el danzante José Francisco Hernández comenta lo siguiente:

Por ley, por ley, teníamos que bailar en la fiesta del Dulce Nombre y en San Lorenzo, porque era la fiesta de Zimatlán y hasta el Quinto Viernes que terminaba, ya después se hizo el Primer Encuentro de Danzas. Cuando yo acabé de bailar mi primer ciclo de danza y la danza cerró su ciclo, entonces vino Zaachila, la de Cuilápam, Santiago Apóstol, de San Bartolo y Santa María Coyotepec, de aquí de Ánimas Trujano, también Tlacoahuaya, por ahí [alrededor] de diez danzas, también como dos *Danzas de Jardineros*, se invitaba a San Martín Tilcajete, también en agosto. (Zimatlán, 2019)

Siguiendo la referencia anterior, se hace evidente que los diversos tipos de interacción existente entre las diferentes *Danzas de Pluma* de la región, han permitido consolidar una comunidad dancística regional en la cual las relaciones interpersonales cobran fuerza. De esta manera, se llegan a “prestar danzantes” de una población a otra, cuando éstos no se completan en alguna de ellas. Esto último es posible debido a que la *Danza de Pluma* se encuentra estructurada por una serie de *paradigmas de movimiento*, que se comparte entre las comunidades que practican esta manifestación. De tal manera, que el conocimiento y el dominio kinético de los ejecutantes de diversas poblaciones es fundamental para sustituir los elementos danzantes. Al respecto, uno de los maestros de la danza de Zimatlán proporciona el siguiente testimonio:

Llegó un día el chavo y me dice: te vengo a pedir un favor, que me acompletes con cinco danzantes. Y fuimos, si, fuimos a ensayar varias veces y si, llevamos varios, cuatro llevé primero y si, de hecho, fuimos a bailar a varias partes con ellos también, porque acompletándolos a ellos, [...] ¡Ah! pues porque bailábamos cada quince días

---

<sup>32</sup> Sin embargo, este elemento de *interacción* puede variar según la interpretación de cada comunidad, pues algunas se reservan la asistencia a otras comunidades argumentando que la danza sólo se ejecuta en su pueblo. Este hecho ocurre principalmente en algunas comunidades del *Valle de Tlacoahula*.

más o menos; Si no era una invitación mía, era una de ellos, pero cada ocho días teníamos salida. (Reynaldo Miguel Aquino Pérez, 2019)

Como colofón a los eventos de interacción referidos, cabe aclarar que mediante ellos se logran definir tendencias y variaciones dancísticas, que comparten semejanzas y diferencias, las cuales, contribuyen a la conformación del sistema de la *Danza de Pluma*.

Por otra parte, bajo la denominación *de Pluma*, los integrantes de diversas comunidades del Valle se permiten reconocer hechos dancísticos duales y semejantes que pertenecen a un modelo común, el cual comparte exégesis similares, tal y como se sustenta en el capítulo anterior. Por lo tanto, la denominación del hecho dancístico como: *de Pluma*, se vuelve un elemento de interacción que posibilita su afiliación a una estructura sistémica determinada.

En el aspecto referente a la *organización del sistema*, se trata de un concepto que da coherencia constructiva, regla, regulación y estructura a las *interacciones* (Morín, 1990). Para abordar adecuadamente este rubro, fue necesario realizar una intensa jornada de investigación de campo. Resultado de ella, se puede concluir que las *Danzas de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca se organizan a partir de cuatro aspectos, los cuales constituyen a su vez, los elementos organizativos del sistema: a) Territorialidad, b) Indumentaria y parafernalia, c) Usos y formas del movimiento y d) Sonósfera y prácticas musicales. A continuación se abunda en cada uno de ellos.

#### **4.1.1 Territorialidad, presencia y distribución de la Danza de Pluma en los Valles Centrales de Oaxaca**

En este trabajo se propone la territorialidad de la danza como uno de los elementos de interacción y de organización que da pie a la conformación de una estructura sistémica. Aunque en el capítulo primero, se señaló la división del espacio geográfico en el cual se manifiesta el objeto de estudio, en esta sección del capítulo cuatro, se busca profundizar en la conformación afectiva y simbólica del espacio físico-geográfico en la cual se encuentran asentadas las comunidades que lo practican. En este aspecto se retoma a la investigadora Aymara Zanotti, quien especifica que:

[Recuperando] la idea de Porto Gonçalves (2001; 82), [...] sostiene que las territorialidades son construidas por sujetos sociales, en situaciones históricamente determinadas, que condicionan los caminos posibles del devenir histórico. Así mismo, Porto Gonçalves (2001) también enfatiza la dimensión identitaria en relación con el ejercicio de la territorialidad, afirmando que en ese proceso se definen características propias que hacen a las maneras de ser y estar en el territorio. Siguiendo al autor, estas relaciones con el territorio se realizan con un determinado fin u objetivo e involucra una apropiación de los recursos, la naturaleza y una organización social del espacio, con características propias. Enfatiza en la idea de que el proceso de conformación de territorialidades construye identidades. (2018, pág. 5)

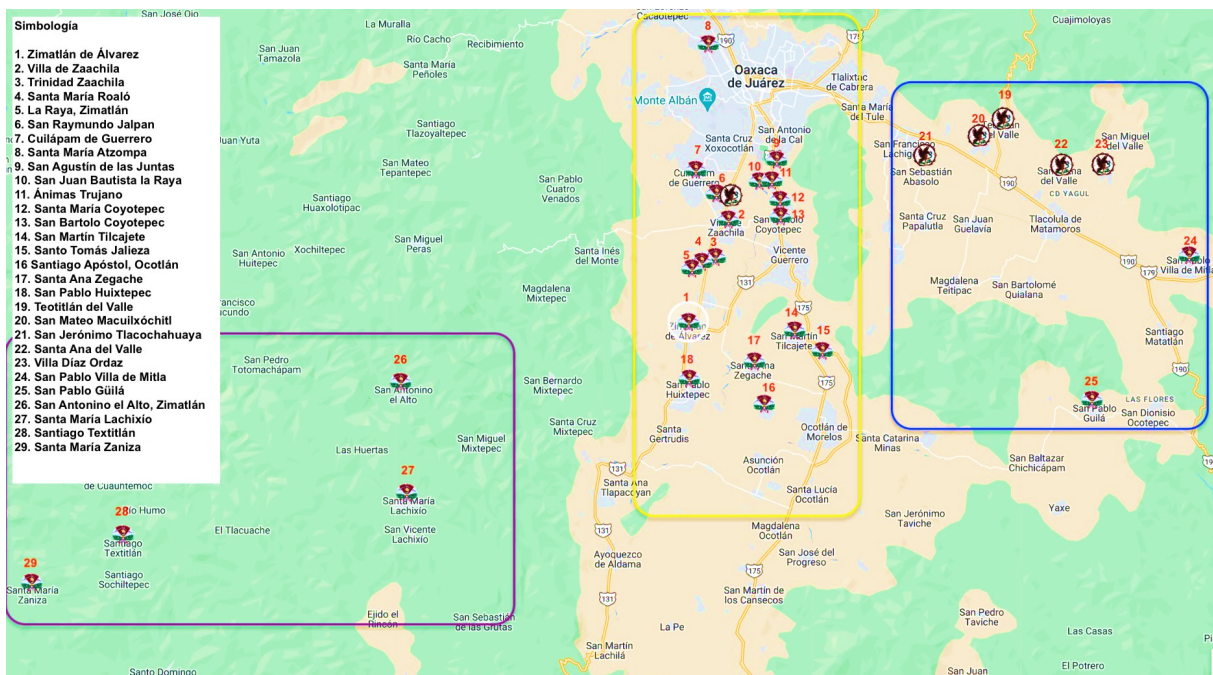
Siguiendo el planteamiento anterior respecto a la territorialidad y a la identidad, se puede señalar que son numerosas las comunidades de los Valles Centrales de Oaxaca -y con mayor especificidad, en las subregiones del *Valle de Tlacolula* y en el denominado *Valle Grande*-, quienes atesoran la práctica kinético-sonora de la *Danza de Pluma*, haciendo posible que en algunas de ellas, se lleguen a integrar varias agrupaciones danzantes a partir de aspectos como la edad, el barrio al cual pertenecen y las diferencias existentes entre algunos de sus maestros y/o de sus ejecutantes.

La popularidad y difusión de esta práctica adquiere sentido en un nivel regional-local mediante su presencia y permanencia. A ello se suma las significaciones y simbolismos que se le han otorgado en cada una de las comunidades en las cuales se realiza. En todas ellas la *Danza de Pluma*, desde hace mucho tiempo, ha formado parte de las diversas identidades que poseen los habitantes de las poblaciones y regiones en las cuales se practica de manera inherente a su cultura y territorio matricial.

Enfocando este trabajo hacia un plano micro regional, se considera importante abordar la presencia y distribución de la *Danza de Pluma* en la porción central del estado de Oaxaca y en otras poblaciones de la Sierra Sur. En el plano nacional, diversas comunidades migrantes la practican a lo largo y ancho de la República Mexicana, sobre todo, en el Valle de México. En referencia a un plano más global, es importante referir la práctica de la *Danza de Pluma* entre las comunidades dancísticas que salen del país, sobre todo las radicadas en California, Illinois y Nueva York, de los Estados Unidos de Norteamérica.

A continuación se expone el dominio de la manifestación dancística entre las poblaciones de los Valles Centrales de Oaxaca, como parte importante de su territorialidad. Para el presente trabajo de investigación, se contabilizaron alrededor de treinta poblaciones que, a lo largo del tiempo han practicado este hecho dancístico, por esto, la representación gráfica subsecuente sólo representa una parte de su distribución. Así pues, en las simbologías del siguiente mapa, se señalan con un recuadro -según el color- las diferentes *Danzas de Pluma* del área referida, la zona bordeada con azul son las poblaciones correspondientes al *Valle de Tlacolula*, el recuadro amarillo engloba las versiones del *Valle Grande*, en éste, se resalta la población de estudio: Zimatlán de Álvarez. Finalmente, se rodean en color morado algunas poblaciones de la Sierra Sur, donde la referida danza se ejecuta.

**Mapa 4.** Presencia de la Danza de Pluma en los Valles Centrales y Sierra Sur de Oaxaca.



Fuente: Google Maps. Elaboración propia.<sup>33</sup>

Ante la diversidad de comunidades que atesoran esta práctica dancística, existe la referencia escrita que señala a la comunidad de Cuilápam como el punto a partir del cual se ha ido a

<sup>33</sup> Consulta interactiva disponible en: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1QxN2WaJeLjZFSVILVxnG7CwyV2RGrBkw&ll=17.006572018994735%2C-96.63982783513495&z=9>

enseñar a otras poblaciones de la región. Esto se declara en un artículo de Demetrio Brisset, quien transcribe parte de una entrevista realizada en Santo Tomás Jalieza y lo señala así:

El que enseñaba la danza en muchos pueblos, [era] José Hernández, de Cuilapan, [él] hacía las historias a su manera, las cambiaba ‘para que no sean iguales estos y otros, lo mismo digan esta y otra danza’ como nos decía él. Por eso no son iguales. (Margarita Hernández en Brisset, 1991)

El testimonio citado, permite una primera aproximación hacia las distintas versiones y variaciones dancísticas que existen en el presente, sin determinar un origen exacto. Tomando en cuenta las referencias descritas capítulos atrás, más que enunciar un lugar de origen, Cuilápam de Guerrero se puede considerar como uno de los puntos de distribución importantes de la danza, tal y como lo refieren algunos documentos, actas y testimonios orales en un periodo de ochenta años atrás, revisados en la etapa documental de este trabajo.

De esta manera, con la especificidad del dominio territorial de la manifestación dancística en estudio y su distribución regional-local, se logra obtener un primer binomio de semejanza-diferencia, a partir de la contrastación de las versiones del *Valle Grande* y del *Valle de Tlacolula*.<sup>34</sup> Bajo este criterio, se desarrolla el siguiente elemento organizacional del sistema dancístico, que tiene que ver con una parte de la *Indumentaria* y *Parafernalia* existente en la *Danza de Pluma*. En este caso, se refiere la utilización del *Penacho* como elemento sagrado de la práctica dancística.

#### **4.1.2 La Parafernalia sagrada y fundamental de la Danza: El Penacho o Corona**

Como se ha señalado, una de las acepciones de la denominación *De Pluma* se vincula a la utilización del penacho como elemento fundamental de la manifestación dancística. Por lo tanto, las formas, usos y significados del mismo, podrían funcionar como un elemento importante de *interacción* y de *organización* sistémica.

La *parafernalia* consiste en el conjunto de elementos necesarios para un hecho escénico y que denota a la vez, determinados procesos rituales. Si bien la parafernalia engloba

---

<sup>34</sup> La presencia de esta danza en otras regiones de Oaxaca, como en la Sierra Sur, Sierra Norte y Mixteca, abre brecha para la segunda etapa de este estudio. Del mismo modo, merecen atención los procesos migratorios inmersos en el hecho dancístico.

elementos como tocados, maracas, utilería u otro tipo de aditamentos, éstos adquieren sentido al desenvolverse en determinados procesos rituales, y por consiguiente, constituyen un campo semántico. En la danza estudiada, los elementos de parafernalia se componen por el *penacho* -también llamado *corona*- y los que aquí se definen como *instrumentos de acción de danza*, es decir, la *sonaja* y la *palmeta*. Considerando lo dicho por Alejandro Flores-Solís, la parafernalia en la danza:

Se entiende como el conjunto de actos, ceremonias, objetos y elementos que formulan concepciones empleadas como referencia para la representación dancística. [...] Estos objetos de parafernalia, más allá de tener un uso determinado, es toda una dimensión de sentido y orientación de todo el hecho dancístico, orientándolo incluso a su conversión ritual y a un conjunto de significados alternos a la realidad. (2016, pág. 67)

Durante la elaboración, composición y portabilidad del *penacho* se manifiesta una serie de procesos rituales. Un claro ejemplo de esto, es la recolección de las plumas necesarias para su fabricación, ya que en algunas comunidades es necesario esperar largos meses para juntar la cantidad suficiente para elaborar un *penacho*. Esto se debe a que el guajolote se cocina sólo en celebraciones importantes para los miembros de la comunidad, tal es el caso de rituales de paso como: bodas, bautizos y mayordomías, de los cuales se aprovecha el sacrificio del animal para acumular ciertas partes de su plumaje. Otro proceso simbólico se centra en la clasificación y selección de la materia prima que se refiere pues, según señalan algunos artesanos, las plumas más preciadas son las que crecen debajo del ala de la guajolota; especificando que “tienen que ser de las que empolla a sus crías” (Cruz López, 2012). Se suma a la lista de procesos rituales, el resguardo de *la sonaja* y de *la palmeta* en un lugar asignado en casa, que por lo general, se destina el altar del hogar.

La fabricación del *penacho* también se desenvuelve en una serie de prácticas rituales tanto para los constructores como para quienes lo van a utilizar. Un ejemplo específico proviene del testimonio de algunos danzantes zimatecos, quienes por tradición mandan a hacer sus penachos a la comunidad de Santo Tomás Jalieza. Hasta hace algunas décadas, este proceso requería de algunas visitas para realizarse pruebas, lo cual demandaba el traslado frecuente de los danzantes a dicha población, a excepción de quien ocupaba el puesto de

*Moctezuma*, pues según la creencia, no debía siquiera pisar la casa del *amanteca* para que no se “estropeará” el trabajo. Asimismo, nadie más que los artistas plumarios tenían permitido ver y tocar el penacho del *Monarca*, por lo cual se resguardaba con recelo en un cuarto asignado para su fabricación (Santo Tomás Jalieza, 2019).

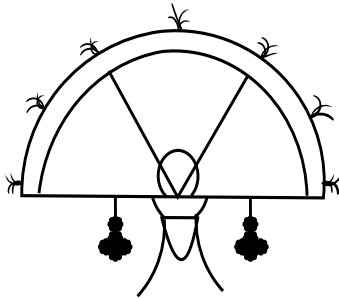
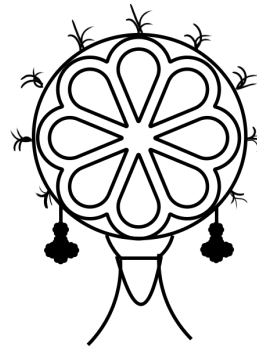
Complementando lo anterior se describen algunos de los elementos necesarios para construir un *penacho*: los materiales, las partes de que consta, su fabricación y su ornamentación. El proceso de recolección de plumas es la primera tarea que realizan los *amantecas*, para la elaboración de un penacho se utilizan alrededor de diez kilos, es decir, entre cuatro mil o cinco mil plumas, y su peso una vez terminado, es aproximadamente de cinco a siete kilos. Una vez reunida la cantidad de plumas suficiente, éstas se lavan y se dejan secar sobre el suelo; proceso que requiere de mucha atención para que el viento no las disperse. Posteriormente se tiñen las plumas, para lo cual se utiliza en algunos casos, tintes naturales, pero predomina el uso de colorantes a base de anilina, ya que este material permite obtener una gama más amplia de colores y una mayor fijación de la tinta. Por otra parte, la obtención de carrizo es más fácil de encontrarse en las riberas, lagunas y aguajes, ya que es una planta que brota alrededor de los mismos, sobre las humedades.

La base del penacho se conoce como *corona*, por lo cual es común que se refiera al tocado de ambas formas. La *corona* se manufactura en metal y se decora con iconografías distintivas de los pueblos zapotecos del valle, denominadas *greca*s. Dentro de éstas, sobresale *la cruz-pirámide*, o *diamante zapoteco*, figura que se retoma de las paredes labradas de algunas zonas arqueológicas de la región. Algunas comunidades optan por decorar la *corona* con algunos animales sagrados como el búho, el tigre o el águila, que vinculan diversos mitos de origen y se emplean como símbolos de sus respectivas comunidades. La *corona* es labrada por los artesanos de hojalata, por lo cual esta pieza se manda a fabricar por separado, una vez lista, se entrega a los *amantecas* para comenzar como tal, el proceso de la construcción de un *penacho*.

Sobre la *corona* se monta una estructura de carrizo que algunos *amantecas* llaman *alma*. A ésta, se le incrustan los *plumeros* o *varas*, que consisten en astillas quebradas de carrizo, que llevan atadas con hilo encerado una por una de las plumas seleccionadas, a dicha técnica, los constructores le denominan localmente *entorchado*, lo cual dará el aspecto pulido del tapiz de plumas que ostenta cada uno de los *penachos*.

**Imagen 19.** *Corona, alma y astillas**Foto:* Recuperada de redes sociales de Pablo Sernas (Tlacoahuaya, 2013)

En referencia a la morfología del objeto, el penacho -de tapiz suave- puede tener dos formas; una de tipo semicircular y la otra circular. A la primera se le denomina *de abanico* o de *media luna* y a la segunda, *circular* o *redonda*. Tomando en cuenta esta clasificación, se considera que estas categorías constituyen un segundo elemento que posibilita la *organización* del sistema dancístico-musical: la morfología y la utilización del penacho.

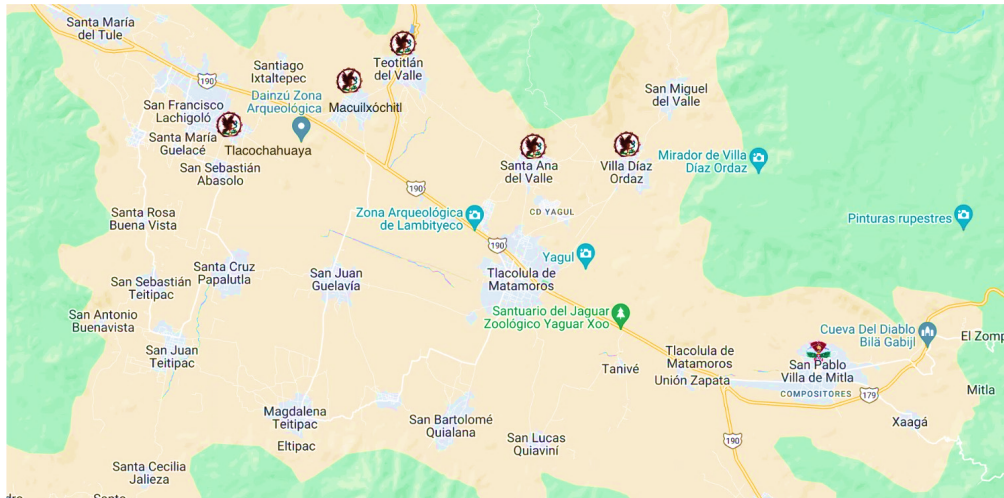
**Dibujo 1.** *Penacho de Abanico o Media Luna.***Dibujo 2.** *Penacho Circular.*

Elaboración propia.

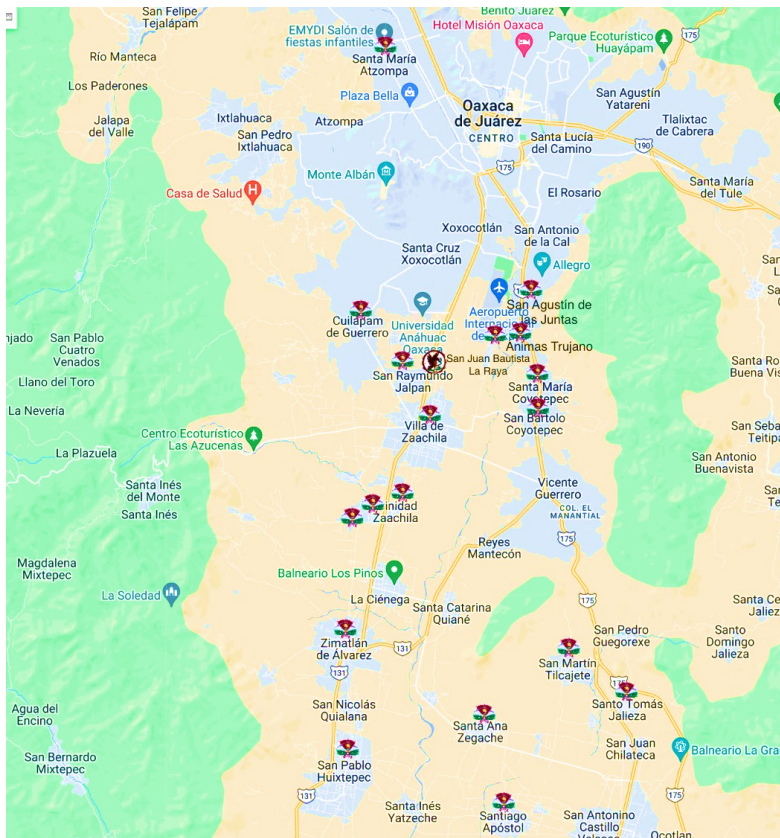
Una vez reconocidas las dos formas, se identificó que las *Danzas de Pluma* del *Valle de Tlacolula* utilizan en mayoría el penacho *circular* o *redondo*, a diferencia de las danzas del *Valle Grande* -donde se ubica Zimatlán-, que se distinguen por el *penacho medio lunar*, llamado también *de abanico*. A continuación se muestran dos mapas que contribuyen a enriquecer la información del segmento anterior, tomando como eje la *territorialidad* y el *dominio* del hecho dancístico en los Valles Centrales. Para esto se señalan cada una de las

comunidades que practican esta danza así como el tipo de penacho que utilizan para su ejecución.

**Mapa 5. Danzas de Pluma del Valle de Tlacolula.**



**Mapa 6. Danzas de Pluma del Valle Grande.**



Fuente: Google Maps. Elaboración propia.

Otro aspecto a destacar en la construcción de este tipo de parafernalia es que el *penacho redondo*, requiere de un proceso de elaboración más detallado a diferencia del *penacho de abanico*, ya que en el tapiz del primero, se forman diversas iconografías mesoamericanas, grecas, o imágenes retomadas de los códices. En el caso del *penacho de abanico* o *de media luna*, su construcción demanda menos tiempo, ya que su iconografía retoma diversas formas geométricas, las cuales están basadas en triángulos y arcos concéntricos. A continuación, se muestran diversas fotografías que permiten detectar las semejanzas y las diferencias de los dos tipos de *penachos* empleados en las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca.

**Imagen 20.** *Penachos circulares del Valle de Tlacolula. Teotitlán del Valle*



*Nota.* Danza de Promesa 2019-2021. Julio 2021. Foto: Jesús López.

**Imagen 21.** *Penachos de abanico del Valle Grande. Zimatlán de Álvarez.*



*Nota.* Danza de Pluma “Raíces”. Enero 2020. Foto: Jesús López.

En referencia a la simbología que los integrantes de cada comunidad le otorgan a esta parafernalia, se puede citar la entrevista realizada en Teotitlán del Valle a la familia Ruiz, en la cual se mencionaba que la diferencia en los *penachos* “se debía a que de éste lado sale el sol y por el otro la luna” y, puntualizando respecto a los *penachos* utilizados en la subregión del *Valle de Tlacolula*, es que “se hacen en círculo para que cuando estén bailando se vean ligeritos girando como cuando caen las monedas al piso, así como las que adorna su ropa cuando se giran suertes” (Victoria Ruiz Contreras, Teotitlán, 28 de Junio 2019). Por otra parte, durante una charla ocasional, se preguntó acerca de la diferencia de penachos a los artesanos de Cuilápam de Guerrero, del *Valle Grande*, quienes argumentan que el *de abanico* es distintivo de la *Danza de Pluma* mixteca -considerando que esta comunidad se autoadscribe a dicho grupo-, y el penacho *redondo*, es de la etnia zapoteca (Oaxaca-Juárez, 24 de Julio 2024).

Aunado a lo referido, es importante señalar que, durante el extenso trabajo de campo realizado en los Valles Centrales de Oaxaca, algunos testimonios dan origen a la posibilidad de que se trate de una diferencia técnica de manufacturación y de gustos comunitarios heredados de varias generaciones de danzantes. Asimismo, al hacer un estudio de imagen y de fotografía, se pudo detectar que el uso del penacho redondo también se implementó en el *Valle Grande*, donde actualmente se emplea el antagónico. Esto apunta a que, en un principio el modelo pudo haber sido circular. Por ésta y otras razones, es importante hacer la aclaración que este criterio se documenta en función de determinada temporalidad, considerando que el enfoque etnocoreológico examina los hechos dancísticos partiendo de las connotaciones e identidades actuales, entendiendo estas prácticas como fenómenos cambiantes y resignificantes, producto de sus constantes procesos de transformación.

En contraste con lo anterior, la utilización, simbología y portabilidad del *penacho*, sugiere asociar la manifestación dancística y su parafernalia a una serie de antiguas prácticas y significaciones amerindias que prevalecen como parte del sistema de transformación actual de las culturas matriciales. El arte plumario y la plumería han sido técnicas de elaboración desarrolladas desde el México antiguo y por lo tanto, en la *Danza de Pluma* se entreveran algunas reminiscencias de tal tipo, sobre todo al considerar al pueblo *Buin Saa'* (zapoteco), como una de las culturas más numerosas del pasado y del presente. Al respecto, cabe la cita del especialista García Weber, quien comenta lo siguiente:

El uso del penacho como pieza central del atuendo [de las danzas tradicionales], se interpreta como la reivindicación de los símbolos de los rituales antepasados, de los valores intangibles en que las culturas ancestrales de México han mantenido porciones de su sacralidad, y en los que el penacho continúa siendo el objeto ritual fundamental que siempre ha sido, ya que en torno a estas danzas aún persiste el ritual de oficialización como parte de un sistema de valores comunitarios. (2012, págs. 104,105)

Como último dato de este segmento, se menciona que la elaboración de los diversos penachos empleados en la danza que se estudia, es realizada por diversos artistas plumarios que se localizan sólo en algunas comunidades de los Valles Centrales: Cuilápam, Zaachila y Jalieza en el *Valle Grande*; Tlacoahuaya y Teotitlán en el *Valle de Tlacolula*. Esto permite identificar un elemento más de *interacción* del sistema dancístico-musical regional, debido a que, los grupos de danzantes se ven obligados a establecer diversos tipos de relaciones sociales y económicas al acudir a las poblaciones citadas a solicitar la elaboración de sus penachos. Para esto es común su traslado de un valle al otro, así como de una comunidad a la otra, conformando con todo ello, un gran sistema comunicativo.

Teniendo hasta el momento dos elementos de organización mediante el binomio semejanza-diferencia, uno que consta de la *territorialidad* del hecho dancístico y otro sobre el uso del penacho como elemento sagrado de parafernalia, a continuación se aborda la descripción acerca de los *usos y formas del movimiento* etnodancístico.

#### **4.1.3 Usos y formas del movimiento en las Danzas de Pluma**

El campo de los estudios etnocoreológicos analiza los fenómenos del movimiento y sus significaciones, por ello, una parte del trabajo de investigación permite elucidar los diversos códigos kinético-sonoros de las manifestaciones dancísticas. Analizar el movimiento corporal etnodancístico es una tarea que requiere de variadas herramientas para comprender las partes del cuerpo involucradas al danzar, cómo se mueven y con qué *cualidad*<sup>35</sup> se realiza

---

<sup>35</sup> El análisis para determinar los factores que componen un movimiento dado, permite caracterizarlo en términos cualitativos (Gayón, 2018, pág. 23). Para medir el movimiento de forma cualitativa, por esta razón se emplea el término *cualidades del movimiento*, para referirse al *esfuerzo* empleado en la *Danza de Pluma*, así como su prevalencia en toda la estructura y secuencias kinéticas.

cada secuencia de movimiento. No obstante, el coreólogo Jorge Gayón realiza la siguiente precisión:

Realizar un estudio cualitativo del movimiento no implica que lo consideremos solamente como un fenómeno físico sin significado (insignificante). Las otras dimensiones del movimiento, como las sensaciones, los estados emocionales relativos, las intenciones, etcétera, siguen presentes. El análisis cualitativo del movimiento es únicamente una parte o posibilidad para su estudio. (Gayón, 2018, pág. 12)

Por lo tanto, este fragmento hace una selección de sólo algunas herramientas analíticas del movimiento dentro de la gama de posibilidades que brindan los *estudios coreológicos*, sobre todo, de la notación gráfica denominada *Labanotación* (LMA- Labanotation Movement Analysis). Una de las razones de convergencia, es que este sistema se convierte en un recurso útil para observar, entender, describir y explicar las manifestaciones del movimiento humano desde la experiencia, la exploración y el análisis, para su documentación gráfica-kinésica. Esto quiere decir, que el movimiento registrado se hace desde el cuerpo del investigador, lo que facilita una mayor comprensión del objeto en estudio.

Sin embargo, en este trabajo se pone énfasis en los procesos internos que genera la manifestación kinético-sonora denominada *Danza de Pluma*, debido a que configura todo un sistema de saberes que involucra la corporización, la enseñanza y el aprendizaje del hecho dancístico de manera muy particular. Por esta razón, un tercer elemento de *organización sistemática* aquí propuesto, se encausa en lo correspondiente al análisis del *uso* y de *las formas del movimiento* del objeto de estudio; que establece como tal, un sistema kinético estructurado y compartido por diversas comunidades de los Valles Centrales de Oaxaca.<sup>36</sup> Es importante destacar, que las propias comunidades han generado este sistema kinético como resultado de los diferentes procesos históricos, sociales, biológicos y culturales en los que el cuerpo y las corporalidades se encuentran inmersas.

En función de lo anterior, es necesario remitir al constructo *Didáctica Émica*, acuñado por el etnomusicólogo José Luis Sagredo, que hace referencia a las formas específicas de

---

<sup>36</sup> Al hablar de formas del movimiento, se hace referencia a un concepto que en la práctica coreológica tiene diversos fines, pero en este trabajo trata de las formas específicas en que los cuerpos danzantes utilizan el espacio y diseñan figuras en el mismo a través del movimiento.

incorporación, aprendizaje y transmisión de los hechos kinético-sonoros, en el entendido de que, cada uno posee una particularidad y corresponde a un sistema de saberes más amplio, relacionado directamente con su entorno, por lo tanto,

El constructo Didáctica Émica puede definirse como: el conjunto de saberes que posee una determinada cultura musical o dancística que le permiten aprender, enseñar, y reproducir diversos códigos sonoros y kinéticos que se encuentran estructurados como sistemas de conocimiento y que forman parte inherente de su proceso social e histórico; es por ello que, la manera de abordarlos, no compete solamente a las manifestaciones observables sino que forma parte de un complejo mas extenso de procesos socioeconómicos y culturales. (Sagredo & Guzmán Vargas, 2013)

Al abordar las concepciones locales sobre la categoría de estudio *de Pluma*, se puede decir que el movimiento distintivo de esta danza alude a las cualidades físicas del elemento natural de las aves, misma que los danzantes corporizan al momento de ejecutarla. De tal manera que se caracteriza por una dilogía de movimientos resistentes y flexibles, lo cual hace percibir la distinción volátil de los cuerpos danzantes. A esto habrá que añadir, que los diversos mitos de origen de los pueblos originarios *Buin Saa'* (zapotecos) y *Ñuu Savi* (mixtecos), quienes son los practicantes de esta manifestación dancística, puntualizan en que sus primeros pobladores “descendieron de las nubes”. Tanto la música y la danza de dichos pueblos, sostienen interpretaciones en las que el viento y su vínculo con los cuerpos, es influyente.

El salto, la suspensión y la elevación corporal, son kinesis fundamentales de la *Danza de Pluma*. La estabilidad corporal se logra a partir del eje central del cuerpo y de la fuerza abdominal, ya que las secuencias kinéticas se basan en saltos y giros en el aire, con desplazamientos constantes. Dentro de algunas creencias en la tradición oral, ésta es una de las causas por las cuales su práctica se ha limitado a varones, aunque esto no imposibilita la participación de mujeres danzantes, como sucede en algunos casos recientes. Algunos de los factores físico-biológicos como el clima, la altura, la alimentación o la presión atmosférica, han permitido que los cuerpos danzantes ejecuten el salto de manera singular. Al hacer un contraste con algunas herramientas para el análisis de la *Danza de Pluma*, se concluyó que

la mayoría de las acciones de movimiento se ejecutan a partir de los denominados *factores del movimiento*: ligeros, sostenidos, directos y flexibles.

Dentro de lo más relevante, se identificó que la *Danza de Pluma* se encuentra codificada por una serie de *paradigmas de movimiento* que reciben su denominación desde el orden émico, lo cual demanda un análisis más preciso en este trabajo. Los nombres de las unidades de movimiento más significativas en esta danza son: *El piquete, la Palanca, los Rayos, la Media redonda, la Escobeteada y los Paso-tres*, y a partir de éstos se compone toda la estructura dancística.

Es importante mencionar que en este análisis, los *paradigmas de movimiento* se entienden como las unidades de movimiento y patrones de comportamiento que estructuran una práctica kinético-sonora, pues a partir de éstos se generan códigos de significación dancística. Bonfiglioli argumenta, por ejemplo, que: “los códigos rítmico-cinéticos se hacen acompañar por un conjunto de elementos y otros códigos que participan en la producción de significación dancística” (1998, pág. 147). Los *paradigmas de movimiento*, por lo general comparten rasgos en común y algunas otras kinesis de contraste. Este fundamento se explica a partir de lo dicho por Simha Aarom, quien sostiene que:

Un paradigma, está constituido por el conjunto de unidades [de movimiento] que tienen entre ellas una relación virtual de sustituibilidad: pertenecen a un mismo paradigma todas las unidades susceptibles de sustituirse unas por otras en un mismo contexto. Los términos de un paradigma deben -por definición- comportar un elemento que les sea común y uno o diversos elementos variantes, y presentar al mismo tiempo rasgos parecidos y rasgos diferentes. (Aarom, 2001 , pág. 209)

Al analizar los *paradigmas de movimiento*, se puede asumir que la *Danza de Pluma* se constituye por un lenguaje específico conformada por conceptos-movimiento, todo esto, en función y organización de cada comunidad que forma parte del sistema dancístico. Este lenguaje, desarrollado como parte de la cultura dancística regional, corresponde a la representación espacial de determinadas formas que pueden tener una relación con la vida diaria, mítica y ritual de las comunidades que practican esta danza.

Por lo percatado durante el trabajo de campo, el modelo de enseñanza-aprendizaje consiste en la *incorporación* de menor a mayor nivel de complejidad de los *paradigmas*.

Cabe señalar que cada maestro de la danza posee un sello de identidad que caracteriza su propia *didáctica émica*. Como ejemplo, se tomará de referencia el siguiente testimonio:

Se enseñan posturas, primero a caminar, primero caminando, ya que lo hacen bien caminado, entonces puro brinco, ya que sacó el brinco, entonces están puro *piquete*, *paso*, *palancas*, luego viene otros pasos, [además de] las *medias redondas* y *escobeteadas*. Ya que te saben todas las figuras, entonces ya se puede armar un baile, caminando primero, luego brincando, y sin vueltas, hasta el último es que das vueltas, rápido que le agarran [los danzantes]. (Reynaldo Aquino, Zimatlán, 2019)

Antes de dar una descripción detallada de cada uno de los paradigmas del movimiento, se considera importante partir de algunas consideraciones que las comunidades dancísticas toman como básicas. Una de ellas, es que la *Danza de Pluma* puede encontrarse en tres versiones; como se señaló en el capítulo dos, la que se considera una danza completa consta de diecisiete elementos, existe otra de trece, y una más de nueve elementos, esta característica se vuelve una regla de estricto rigor.

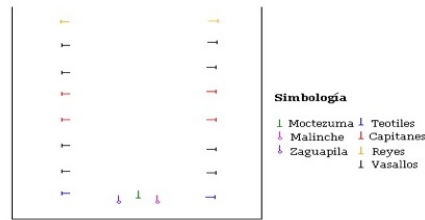
Uno de los fundamentos que permite entender por qué se encuentran tres variantes dancísticas, tiene que ver, precisamente, con los aspectos coreográficos y del movimiento; Las secuencias de movimiento de la *Danza de Pluma* se ejecutan entre pares (*Teotil 1° con Teotitl 2°*; *Capitán 1° con Capitán 2°*; *Rey 1° con Rey 2°*; *Rey 3° con Rey 4°*; *Capitán 1° con Capitán 2°*) y con frecuencia desarrollan progresiones espaciales en *cuartetos* (*Capitanes con Reyes*; *Teotiles con Reyes*) que son el conjunto medular de la composición coreográfica.

Por esta razón, la versión mínima de nueve elementos se ejecuta con dos *cuartetos* y *Moctezuma*. Si se le agregara sólo una pareja a esta formación, no se podrían desarrollar las evoluciones coreográficas, por ello, la siguiente versión debe a fuerza incluir una *cuarteta* más, por lo que sumarían trece. De modo que, la versión completa de diecisiete danzantes se conforma por cuatro *cuartetos* y *Moctezuma*. En el caso de la danza efectuada en Zimatlán, la versión de nueve integrantes es la más frecuente, aunque se han llegado a encontrar grupos de las otras versiones en años anteriores.

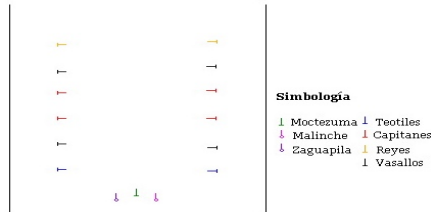
Para ejemplificar de manera gráfica los tres tipos de formación dancística se recurre a la implementación de los diagramas conocidos como *planos de piso*, que son representaciones esquemáticas de la ubicación de los danzantes sobre el espacio escénico,

brindando una idea aproximada del aspecto espacial y proxémico de la manifestación dancística. El espacio en el que se ejecuta la danza se representa con un rectángulo abierto, el lado abierto figura el frente del hecho dancístico que es determinado propiamente por el monarca de la danza, el *Moctezuma*, quien se vuelve punto de referencia espacial para el resto de *Danzantes de Pluma*.

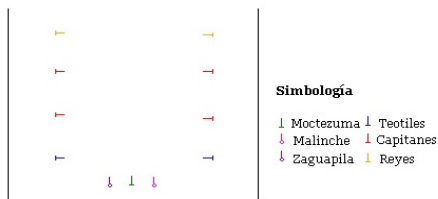
**Plano de piso 3. Colocación de cuadrilla con 17 danzantes**



**Plano de piso 4. Colocación de cuadrilla con 13 danzantes**



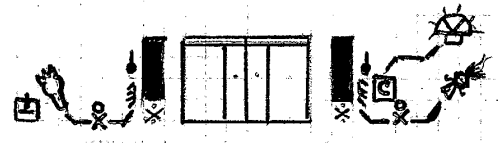
**Plano de piso 5. Colocación de cuadrilla con 9 danzantes, la formación más usual.**



El otro punto de partida, es la posición inicial de la danza, que consiste en el apoyo en ambos pies con una distancia de manera natural entre ambas piernas. El torso se mantiene en línea recta, debido a que existe cierta tensión ocasionada por las dimensiones del penacho y por la presión sobre sus cabezas. En las manos se soportan cargando los *instrumentos de acción de danza*; en la mano derecha la *sonaja*, que marca constantemente el pulso de las melodías musicales, y en la mano izquierda la *palmeta*, que permanece quieta durante la ejecución dancística. Los antebrazos se mantienen fijos, de manera que el segmento inferior de los brazos, se flexiona hasta formar un ángulo de noventa grados, que se mantienen próximos al eje central del cuerpo.

Esta es la postura que los maestros de la danza transmiten como primicia a sus danzantes, tal como se señaló en el testimonio citado párrafos atrás. A continuación se dará paso a la descripción de los paradigmas del movimiento, que se acompañan de su respectiva notación gráfica en el sistema Laban.

**Imagen 22. Danzantes en su posición inicial. Notación 1. Posición inicial de la Danza de Pluma**

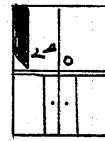


*Danza de Pluma Ihyu Vhi, de Zimatlán de Álvarez.*

*Foto: Jesús López. Enero 2023*

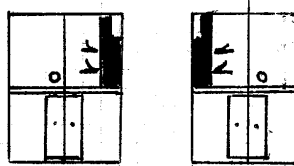
Siguiendo la didáctica émica manifestada en el testimonio oral antes expuesto, los primeros *paradigmas de movimiento* en pormenorizar son los denominados *piquetes*, *pasos* y *palancas*. El *piquete* o los *piquetes* -que en algunas comunidades cercanas les llaman también *picada*- marca el inicio de cualquier secuencia de movimiento, por lo tanto, se vuelve un elemento insustituible dentro de la estructura dancística.

Un *piquete* se trata del contacto súbito de la punta del pie con el suelo mientras que el otro pie se mantiene en el piso como parte del soporte del peso corporal. En algunas poblaciones, se realiza exactamente detrás del pie anclado, y algunas otras, lo hacen hacia las diagonales de atrás -como se realiza en Zimatlán-, por lo tanto, se ha optado por registrar las notaciones del movimiento de esta segunda forma. Cuando los danzantes utilizan huaraches durante sus representaciones, este movimiento se percibe con la punta del calzado, no obstante, durante la preparación técnico-corporal del caso de estudio, los maestros puntualizan en que se realiza con el metatarso.

**Notación 2.1****Notación 2.2****Movimiento de piquete.**

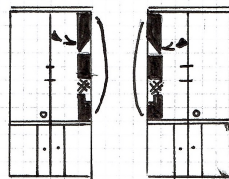
*Nota.* En la notación 2.1 el peso se comparte en ambas piernas (apoyo del pie y metatarso). En la 2.2 un pie permanece fijo y el otro libera el peso para dirigirlo a la diagonal atrás y acentuar.

Dentro de la estructura kinética se identificaron algunas variaciones del *Piquete*: una como exploración y otras dos como paradigmas del movimiento. Antes de explicarlas, es importante describir un ademán necesario para ejecutar un *piquete*. Se trata de una acción mínima de movimiento que consiste en un deslizamiento del pie derecho -o izquierdo- hacia adelante, a una distancia muy corta. El deslizado también se realiza con el metatarso, es importante hacer énfasis en que éste funciona como una preparación o impulso previo para despegar el cuerpo del piso.

**Notación 3. Deslizado derecho e izquierdo**

*Nota.* El doble signo de metatarso indica el deslizamiento del pie hacia adelante.

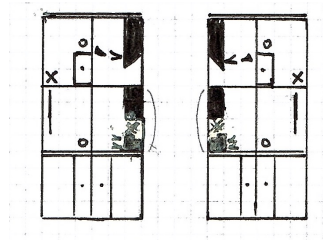
A continuación, se explica el *piquete* de la manera en que los danzantes exploran el movimiento a partir de tres acciones consecutivas; primero, el pie derecho -o izquierdo- se desliza hacia adelante y luego, esa misma pierna realiza una contracción de cuarto grado (dirigiendo la rodilla hacia adelante), para finalmente extenderla hacia atrás a la diagonal izquierda acentuando un golpe con el metatarso, como se transcribe a continuación en el sistema Laban:

**Notación 4. Exploración del movimiento *Piquete* derecho e izquierdo.**

*Nota.* El arco vertical de ligadura indica que las tres acciones de movimiento se hacen de forma continua o ligada.

Una vez dominado este movimiento de exploración, se procede a incorporar el salto, y aquí vienen como tal, las dos variaciones del *piquete*. La primera variación consiste en la combinación de las acciones del movimiento hasta aquí descritas, agregando un salto al momento de flexionar la pierna. Es decir, se comienza deslizando un pie hacia adelante mientras que el otro permanece fijo al piso como parte del soporte del cuerpo, como se señaló, esta acción de movimiento funciona como impulso para elevar el cuerpo. Enseguida se salta con ambos pies y al mismo tiempo la pierna que se deslizó, realiza una contracción de cuarto grado. Al aterrizar con el pie contrario, la pierna flexionada se extiende hacia la diagonal izquierda atrás para acentuar el *piquete* con el metatarso derecho, como se señala a continuación:

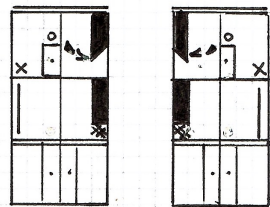
**Notación 5.1 Variación 1 del *Piquete* derecho e izquierdo.**



*Nota.* El salto se indica con el signo de línea de acción (|) el símbolo de flexión (x) en la columna indica una ligera flexión de la pierna, que ocurre naturalmente al aterrizar el pie después de un salto.

En el desarrollo de la danza, los *piquetes* suelen omitir el deslizado por la rapidez con que se ejecutan. Ésta, podría considerarse como una segunda variación. La diferencia consiste en que el cuerpo inicia despegándose del piso con un salto, al mismo tiempo que la pierna derecha -o izquierda- realiza la contracción de cuarto grado. Luego se aterriza con el pie contrario y consecutivamente se hace el *piquete* hacia la diagonal derecha o izquierda de atrás.

**Notación 5.2 Variación 2 del *Piquete*.**

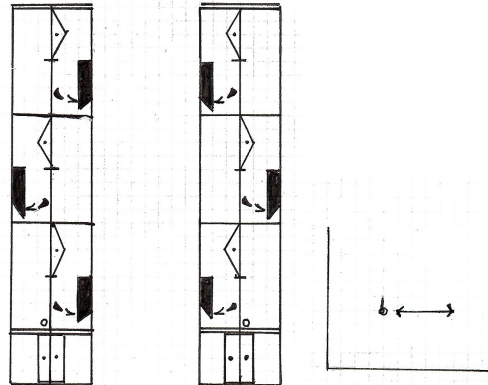


*Nota.* Al omitir el deslizado, el momento de suspensión en el aire es de mayor duración.

En la mayoría de *Danzas de Pluma* contempladas para este análisis operan las dos variaciones del *piquete* de la siguiente manera: la primera se realiza para iniciar una secuencia o *paradigma de movimiento* y la segunda se realiza durante el desarrollo del mismo o bien, de toda la danza.

En la *Danza de Pluma*, se ejecutan pasos naturales como movimientos preparatorios para girar o dar saltos, esto sucede en mayoría después de un *piquete*. El ejemplo más claro es el desplazamiento de lado a lado conocido bajo la frase “*piquete, paso*”, frase de movimiento elemental para el desarrollo de los siguientes paradigmas de movimiento, como se irá explicando.

**Notación 6. “Piquete, paso; piquete, paso; piquete, paso”**



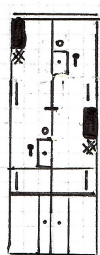
*Nota:* El movimiento marca un desplazamiento rectilíneo trasladándose de un lado a otro, lo cual hace que el cuerpo se mueva en el espacio dancístico. Más adelante, la exploración de este movimiento dará como resultado otros paradigmas de movimiento.

Así pues, cualquier paso, en cualquier dirección, consiste en llevarse consigo el centro de gravedad y por consiguiente, la ausencia de cualquier soporte del cuerpo determina una ausencia de peso, más no de movimiento.

Dentro de los aspectos que se deja en evidencia al analizar el movimiento es que, además de la constante elevación corporal y el equilibrio en un sólo pie, otra de las complejidades de la *Danza de Pluma* es la ejecución de saltos que parten del sitio y aterrizan en nivel medio, desde una posición natural, ya que normalmente, un salto requiere de una

flexión de impulso para despegar del suelo, que anatómicamente, se debe hacer con las piernas flexionadas de manera natural, o lo que sería en un primer grado de flexión.<sup>37</sup>

Una *palanca*, es un salto que parte de ambos pies para aterrizar sólo en uno. Durante la suspensión, la pierna se lleva hacia atrás nivel bajo en relación de la línea central del cuerpo y toca el piso justo ahí, mientras que la pierna contraria hace una flexión de cuarto grado. Conservando esta posición, se vuelve a saltar y la pierna flexionada cruza por detrás del eje central para caer con la planta del pie, mientras que le corresponde a la pierna contraria realizar ahora el movimiento de flexión. Son las palancas, las unidades de movimiento más abundantes de la *Danza de Pluma*.



**Notación 7. Palancas (con grado de flexión)**

Notación: El alfiler indica que el pie se dirige por detrás del eje central del cuerpo.



**Imagen 23.** *Danzantes en su momento de suspensión, al hacer una palanca. Enero 2023. Danza de Pluma Ihyu Vhi. Zimatlán*

Ahora bien, con las posibilidades del Análisis del Movimiento Laban se puede precisar la posición que realiza la pierna flexionada durante las *palancas*. Así, en vez de registrar una flexión de cuarto grado en la que la rodilla se mantiene alineada al eje central del cuerpo, con el uso de la denominada *columna dividida* se puede indicar que, el segmento superior de la pierna permanece alineado a la altura de la articulación de la cadera, mientras que el segmento de la antepierna o inferior se dirige al lado izquierdo nivel bajo. Este movimiento ocasiona naturalmente un cruce por delante de la pierna que soporta el peso. Por fines de practicidad, se seguirá este segundo modelo en las siguientes notaciones, debido a que para varias comunidades, lo importante es lograr la posición descrita:

---

<sup>37</sup> Esta especificación permitirá una mejor comprensión y lectura gráfica de los siguientes paradigmas de movimiento en los que el salto se vuelve fundamental, como sucede con las palancas, que vendrían siendo saltos con ademanes de piernas.



**Notación 8 Palancas (con posición de pierna)**

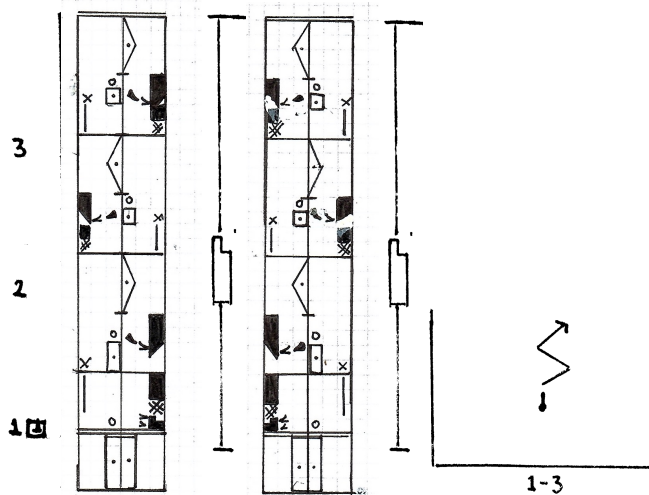


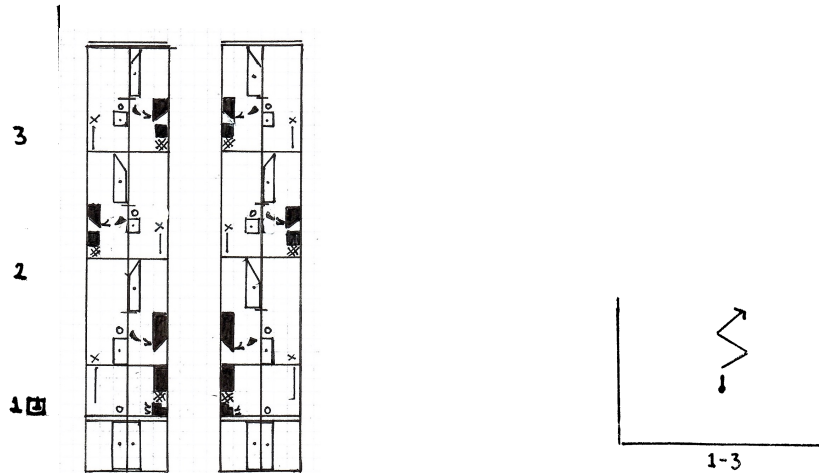
**Imagen 24. Palancas vistas desde atrás.**

*Nota:* La posición registrada es más perceptible en Moctezuma, la flecha roja señala la dirección del muslo y la amarilla de la antepierna.

La combinación de las diferentes frases de movimiento genera otros *paradigmas*. En este análisis, las frases de movimiento son una analogía con el lenguaje hablado, como se hizo notar en la expresión “*piquete, paso*” (Notación 6), frase de movimiento que da pie a la creación de otras unidades más. Prestando atención al tema, se pudo percatar que al repetir tres veces esta frase, desplazándose hacia adelante, se traza una figura zigzagal. Ahora, en la escritura Laban hay dos alternativas para registrar este movimiento, sea alternando pasos de lado al otro lado mientras se realiza un desplazamiento recto hacia adelante en el espacio dancístico, o bien, llevando el cuerpo consigo dando pasos hacia las diagonales.

**Notación 9. Rayos.**





Nota. **Arriba 9.1** (Notación con desplazamiento) **Abajo 9.2** (Notación con diagonales)

En la cultura dancística de diversas comunidades a este movimiento se conoce como *rayos* y se vincula al fenómeno físico a través de deidades zapotecas, particularmente, con *Cocijo*, dueño del rayo y de la lluvia. Al respecto, en las *Danzas de Pluma del Valle de Tlacolula* prevalece un ritual llamado *Pintada de Raya*, realizado durante el primer ensayo. Consiste en el trazo de las principales figuras espaciales de la danza con un carrizo o una vara, de manera que, el maestro dibuja sobre la tierra los desplazamientos que deberán memorizar los danzantes al mismo tiempo que va transmitiendo sus significados. En San Jerónimo Tlacoahuaya se comunicó lo siguiente:

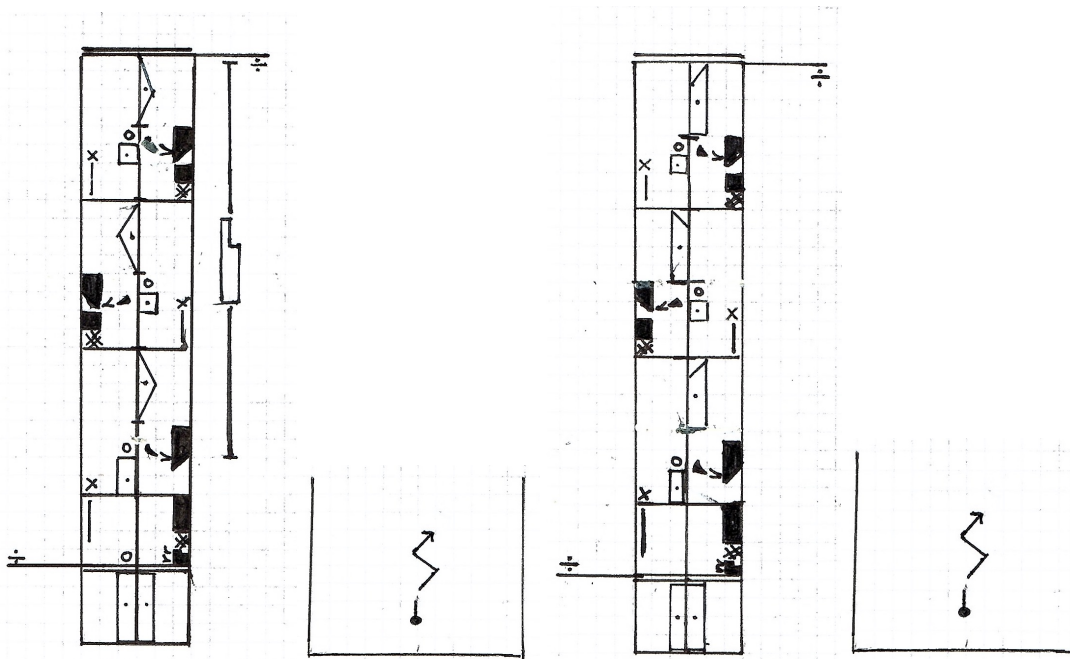
Hay determinados rituales como la pintada de raya, en la que el maestro nos dibuja en la tierra las formas del *caracol*. El *rayo* por ejemplo, que en zapoteco es *ziú*. Así las caras nos dicen que son las caras del sol y la luna cuando se encuentran, así nos decían; *lou bish, lou beu*, “La cara del sol, la cara de la luna”. Por ejemplo, en el *rombo* o cuando comenzábamos a hacer la figura del *caracol* nos decían que era la forma de los planetas, la forma elíptica de su giro. (Pablo Sernas, *amanteca*, 2021)

Los rayos, se convierten en otras unidades de movimiento que, al agregarle saltos o desplazamientos específicos, reciben ahora el nombre de *paso tres*. Los *paso tres*, pueden comprenderse como un extenso conjunto de *paradigmas de movimiento* con distintas interpretaciones y ejecuciones. Para sintetizar la función de los *paso tres* en el sistema dancístico, se han organizado de la siguiente manera:

- a) Una primera interpretación se manifiesta por la dimensión espacial de su trayectoria, en este sentido, puede tratarse de un paso tres corto o un paso tres largo según la distancia recorrida del desplazamiento.

Los *paso tres* se tratan de la realización del paradigma denominado “rayos” agregándoles el salto. Por la dificultad de lograr un desplazamiento de lado a lado mientras se traza una trayectoria recta hacia adelante, el resultado es limitado, por lo tanto, la notación 10.1 podría considerarse un *paso tres corto*. En cambio, al desplazar el cuerpo hacia las diagonales, la dimensión del desplazamiento podría ser mayor y por consecuente, éste sería un *paso tres largo*.

**Notación 10. Paso tres (según su dimensión espacial)**

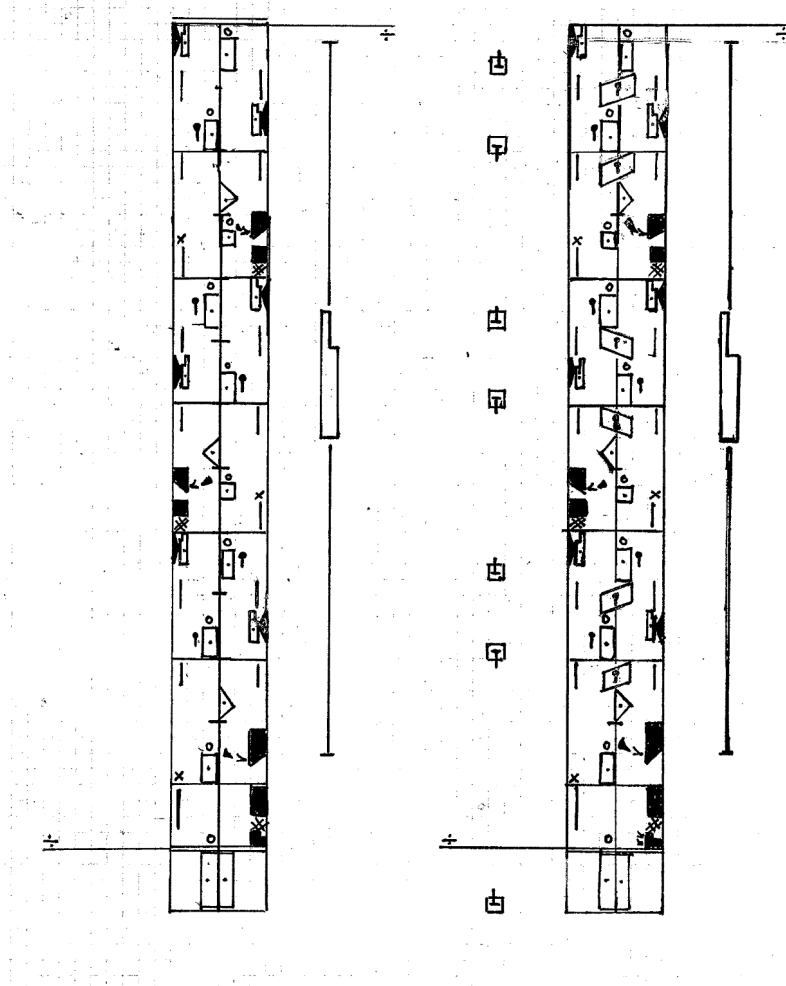


**Notación 10.1 Paso tres corto. Notación 10.2. Paso tres largo**

- b) Una segunda interpretación se define a partir de la forma de movimiento que se ejecuta. Para este caso, se trata de lo siguiente: un *paso tres corto* se hace con *palancas* en el sitio cada vez que se llega a un punto del zigzag, y en el *paso tres largo*, se hacen *palancas* girando en el aire, mientras se traza también la figura del rayo.

Ahora bien, los *paso tres* por su forma de movimiento tienen la siguiente acepción: El *paso tres corto* ejecuta *palancas* después de cada “pique paso” y las realiza en su lugar, en cambio, el *paso tres largo* adorna estas palancas haciendo medios giros, como se muestra en la siguiente transcripción:

**Notación 11. Paso tres (según su forma de movimiento)**



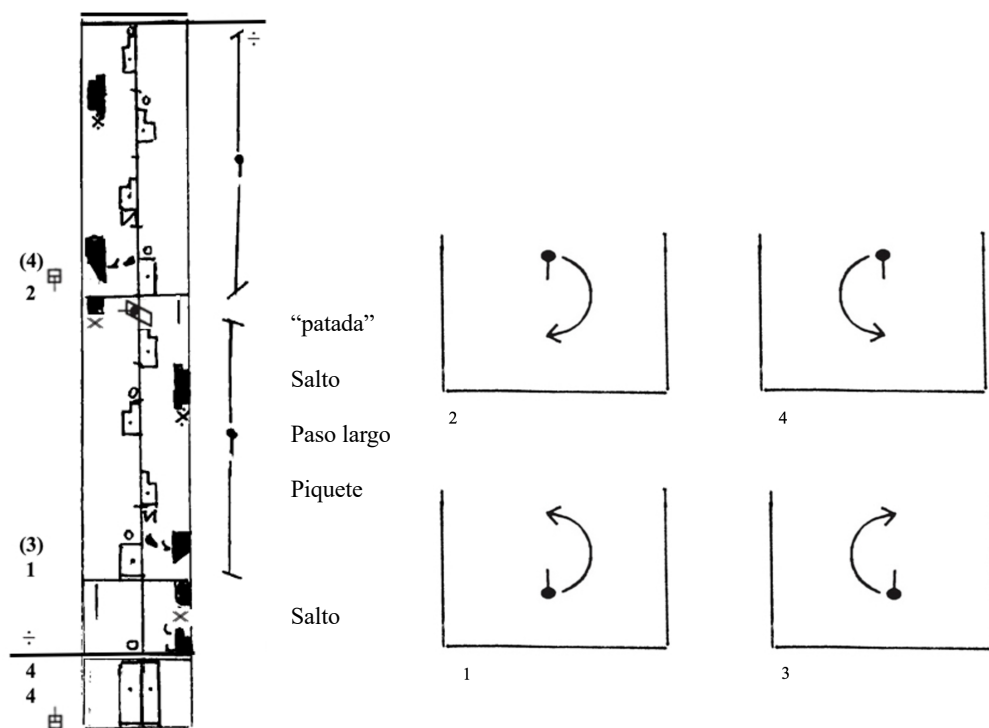
11.1 Paso tres corto (palancas en el lugar)      11.2 Paso tres largo (giros en el aire mientras se hacen las palancas)

Como se hace mención, son diversos testimonios orales los que relacionan las figuras espaciales con elementos cósmicos, llegando a nombrarse algunos de éstos en lengua zapoteca. Otros, no necesariamente cumplen con este requisito, sino el nombre se retoma

según la figura espacial que se traza, como sucede con las *medias redondas*, desplazamientos que forman medio círculo en el espacio.

Las *medias redondas*, se componen por la combinación de las siguientes unidades de movimiento: “*piquete, paso, salto*”, un ademán y un traslado del peso hacia adelante que funciona como aterrizaje. Al aprender este paradigma, los maestros de danza hacen una similitud con una patada para enseñar el ademán con la pierna flexionada que va de atrás hacia adelante. De igual forma, instruyen la precisión de dar un paso largo y saltar “como si se brincara un charco”.

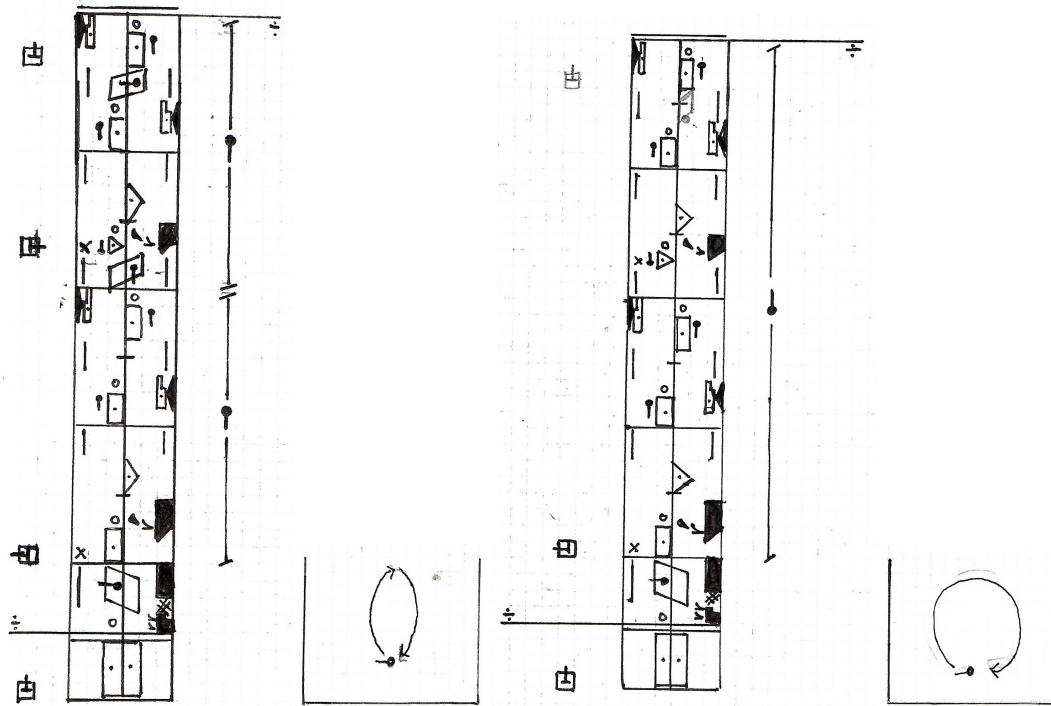
### Notación 12. Medias redondas derecha e izquierda



El último paradigma de este análisis es el más complejo de todos; *la escobeteada*. *La escobeteada* emplea la frase de movimiento *piquete, paso, palanca, palanca*, (11.3) ejecutándola dos veces a la derecha, mientras se desplaza en una trayectoria circular. Es ahí donde radica su dificultad. Este movimiento se realiza de espaldas al punto focal de un círculo imaginario, es decir, el danzante inicia su secuencia con el cuerpo girado un cuarto a la izquierda de su frente constante. Cabe señalar que por la utilización de penachos y por su peso, la *escobeteada* puede dibujar un desplazamiento en forma elíptica, o bien, trazar una

circunferencia, esto dependerá de las habilidades del danzante o bien, de las precisiones que indique el maestro de la danza.

### Notación 13. Escobeteada.



Nota: Obsérvese la forma que traza cada una de las indicaciones de la notación gráfica

Para lograr el cambio de peso y hacer dos veces la frase a la derecha, el pie izquierdo cruza por delante, que es lo que posibilita realizar la secuencia hacia el mismo lado. La *escobeteada* se puede entretrejer con un elemento articulador del sistema, la parafernalia; esto debido a que la variación de este *paradigma de movimiento* depende de los juegos visuales que se puedan realizar con el penacho. Si bien los paradigmas de movimiento se realizan en parejas, en la *escobeteada* los danzantes llegan a tener *tensión espacial* de manera que pueden mantener una distancia muy próxima de alrededor de medio metro entre ambos penachos.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> La tensión espacial se trata de “una línea imaginaria entre dos partes del cuerpo o entre dos bailarines o entre el piso y una parte del cuerpo. Puede ocurrir en un movimiento con tensiones opuestas, en cualquiera de los casos, entre ambas partes se crea, virtualmente, una línea inclinada, horizontal o vertical” (Dunlop, 2024, pág. 176).

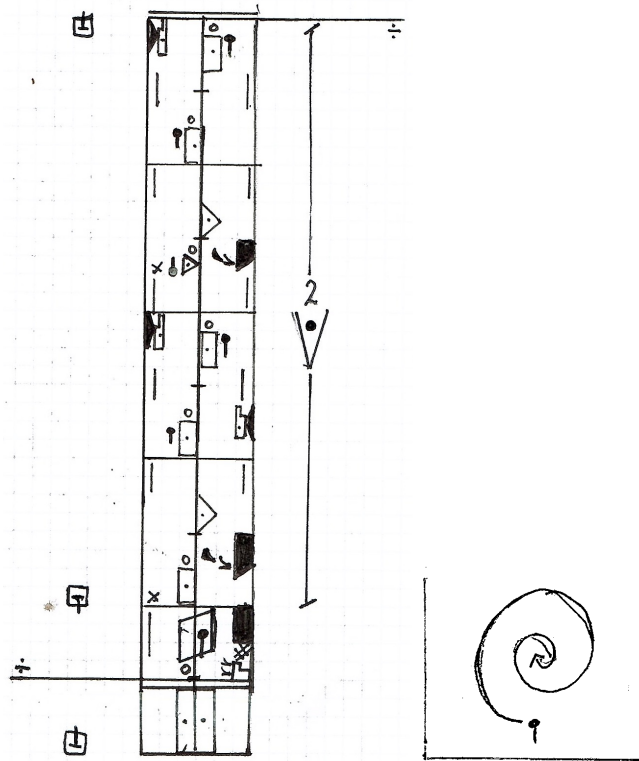
**Imagen 25.** Moctezuma ejecutando una *escobeteada* viendo de frente a su pareja.



*Nota.* Danza de Pluma Ihyu Vhi. Zimatlán. Enero 2023.

La variación de adornos de la *escobeteada* se manifiesta en función del dominio del movimiento de cada danzante y de la destreza para realizar, sobre todo, giros en el aire y saltos largos. Como ejemplo de lo anterior, se deja el caso del llamado *caracol*, que trata de hacer la *escobeteada* mientras se realiza una trayectoria en espiral.

**Notación 14.** Caracol.



Finalmente, cabe señalar que las denominadas *hincadas*, se realizan para rematar algunas secuencias de movimiento. En las interpretaciones locales, este movimiento también funciona para sacralizar el espacio.

Derivado del análisis kinético de la *Danza de Pluma* que aquí se realizó, se puede sostener que el salto y la elevación corporal son acciones presentes en toda la estructura dancística, que, como se ha señalado pueden interpretarse como una alusión a *la pluma*.

Respecto a las referidas secuencias de movimiento paradigmático significativo, la etnecoreóloga Adrienne Kaeppler, sostiene que un sistema estructurado de movimiento y sonido puede equipararse con las estructuras del lenguaje hablado, permitiéndose así codificar y decodificar en canales de comunicación kinética:

Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o kinemas se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o morfokinemas, las cuales a su vez se combinan para formar motivos, que al combinarse forman unidades coreográficas o coremas, las cuales se combinan en danzas conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico. (Kaeppler, 2003, pág. 96)

En concordancia con lo anterior, se considera que, dentro de la *Danza de Pluma*, los denominados *piquetes*, *pasos* y *palancas*, conforman las unidades mínimas de movimiento o *kinemas*. Asimismo, la *media redonda*, los *rayos* y las *escobeteadas*, pueden considerarse *morfokinemas*, es decir, unidades de movimiento significantes, éstos últimos, aunque son elementos similares, a la vez se caracterizan por contener ciertos rasgos diferentes, pues cada comunidad modifica estas formas del movimiento según su estética local. En cuanto a los elementos variables del sistema, se encuentra la amplia gama de los *paso tres*; que como se explicó, se van agregando acciones de movimiento como saltos, giros o ademanes, que las convierten en unidades coreográficas más complejas, o *coremas*. Como se pudo constatar en el desarrollo de este apartado, la diversidad de formas y trazos espaciales son resultado de la combinación y del intercambio de las unidades de movimiento aquí descritas.

Por otra parte, es importante señalar las características de variabilidad y sustituibilidad, en la cual se fundamenta el concepto del paradigma de movimiento (Aarom,

2001) (Morin, 1994). Así pues, dentro de las estructuras dancísticas que conforman el sistema de *Danzas de Pluma* se manifiesta la combinación estructurada de los paradigmas, atendiendo a ciertas reglas determinadas. Por lo tanto, si bien existen formas tradicionalmente establecidas, la estructura coreográfica va a depender de la creación colectiva de los danzantes, o bien, de los maestros de la danza de cada comunidad. Este sistema kinético, puede diferenciarse de acuerdo con las percepciones, evaluaciones y categorizaciones que las comunidades hacen sobre sus hechos dancísticos (Kaepler, 2012). Así, cada grupo de danzantes o comunidad combina los *paradigmas de movimiento* o crea nuevos asignándoles nombres específicos. El uso y la variación del movimiento dentro de las comunidades que conforman el sistema dancístico se demuestran en los siguientes testimonios:

Pues en este caso, con la música se cuenta, checando muy bien la música, ya por ejemplo son los mismos pasos, pero en diferente figura, por ejemplo tu puedes inventar cualquier baile con cualquier paso, pero debes checar bien los tiempos y que salgas exacto con la música, que vayas al son de la música y que termines al ritmo de la música. (Reynaldo Reyes Aquino, *Encargado de la danza*, Zimatlán, 2019)

De igual forma, se cita otro testimonio que hace referencia al sistema musical de la *Danza de Pluma* existente en varias comunidades del Valle, el cual destaca:

Es lo mismo... nada más que a veces la música cambia, porque Zaachila tiene otra música diferente, la Trinidad otra, éste tiene otra música diferente, pero... son los mismos pasos, cada pueblo los combina. (Andrés Salas, *Músico*, La Trinidad Zaachila, 2019)

Para el caso que aquí ocupa, la *Danza de Pluma* diseña en el espacio diversas formas del movimiento que tienen que ver con las realidades de su entorno. A su vez, el movimiento tiene una razón de ser, un motivo del movimiento, el cual se puede vincular con el compromiso asumido por los danzantes como una manda a partir de la noción de *Promesa*, pues se tiene la creencia que la participación en la *Danza de Pluma* trae consigo el cumplimiento de una solicitud expresada con movimiento a las entidades sagradas. Lo anterior permite nuevamente relacionar, en que dichas entidades se encuentran *en el viento*,

por ello, la constante práctica corporal en el mismo, puede entreverar algunas significaciones de este tipo.

Por último, queda decir que las notaciones dancísticas y el análisis que aquí se desplegó corresponde a un ejercicio de investigación ubicado en determinado espacio-temporal (Valles Centrales de Oaxaca, 2019-2023), y de ninguna manera pretende legitimar la práctica dancística. Conviene señalar que las comunidades a través de los años cada vez realizan más variaciones como prueba de dominio y producto de la creación colectiva, muestra de expresión identitaria y de su patrimonio. Bajo la premisa de que la etnocoreología examina los hechos dancísticos y sus prácticas musicales, se procede a continuación a describir el cuarto y último elemento de organización sistémica, lo referente a sus sonoridades y prácticas musicales.

#### **4.1.4 Sonoridades y Prácticas Musicales**

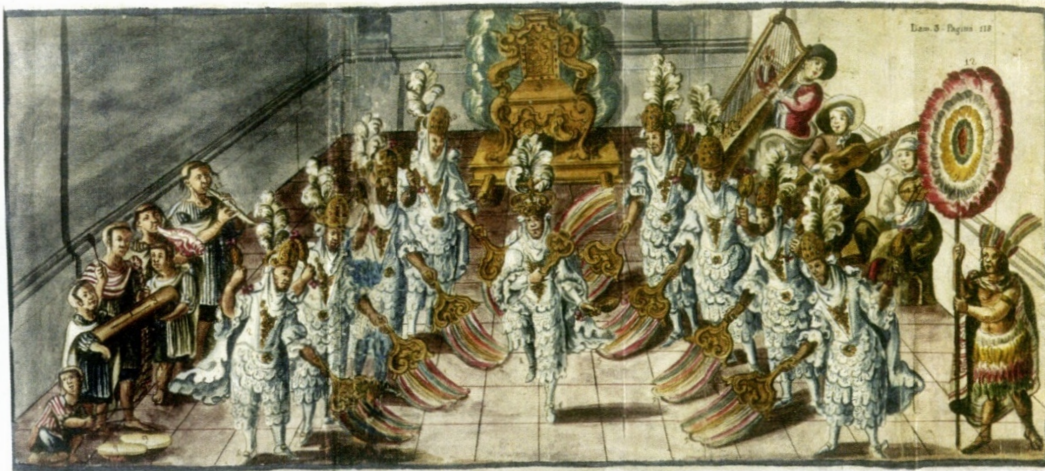
El cuarto elemento organizacional del sistema dancístico-musical se define a partir de las sonoridades y prácticas musicales vinculadas a las *Danzas de Pluma*, tratándose en general, de las bandas de aliento. Por lo tanto, esto opera también como un elemento de afiliación sistémica. La música en los pueblos oaxaqueños, y particularmente el ensamble de las bandas de aliento, se constituyen como un elemento imprescindible de la vida ordinaria, festiva y ritual, estando presentes en distintas y variadas celebraciones comunitarias sagradas, dirigidas hacia lo divino o hacia lo humano.

Hay que destacar, que en Oaxaca la cultura musical de las bandas de aliento es la más practicada y por lo tanto, es un estado con amplia trayectoria dentro de este ensamble instrumental, sus diversos géneros y estilos interpretativos. A esto hay que agregar, largas generaciones de tradición musical de bandas de aliento, dentro de las cuales se destacan las culturas musicales *Ayuukjä'äy* y *Buin' Saa'* (mixe y zapoteca).

No obstante lo anterior, desde las exégesis locales se tiene la certeza de que los ensambles tipo banda de aliento así como los diversos géneros musicales que actualmente se interpretan, sustituyeron a las antiguas dotaciones instrumentales de la *Danza de Pluma*, que muy probablemente pudieron ser ensambles de aerófonos y membranófonos, o de diversos tipos de cordófonos. En este último caso, un gran número de danzas mexicanas fueron interpretadas desde la época virreinal con violín, arpa, jarana y/o vihuela. Al respecto, se

refiere nuevamente el estudio iconográfico del biombo del *Mitote de Moctezuma* (Cap. 3.2), en el cual se aprecian dos músicos: uno tocando el arpa, y el otro posiblemente, una vihuela española. Otras fuentes visuales, como es el caso de la pintura incluida en el manuscrito *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos*, muestran a la par dos ensambles instrumentales: por una parte, se aprecian instrumentos de corte prehispánico como *teponaztle* (idiófono), *huehuetl* (membranófono) y *caracol* (aerófono), y por otra, posibles *rabeles* y otros cordófonos.

**Imagen 26.** *Danza de Moctezuma*. Joaquín Antonio de Basarás. [aguada sobre papel] 1763. Colección de la Hispanic Society of America, Nueva York.



*Nota.* Al centro se muestra la *Danza de Moctezuma* con sus instrumentos de acción de danza, del lado izquierdo se aprecian los ensambles instrumentales de membranófonos, idiófonos y aerófonos de tipo precortesiano, y del lado derecho, el ensamble de cordófonos novohispanos.

Durante el extenso trabajo de campo realizado para esta investigación, se hizo el hallazgo en algunas comunidades de la Sierra Sur, de una versión de la *Danza de Pluma* que aún es interpretada con violín y bajo quinto, tal es el caso de la población de Santiago Textitlán, distrito de Sola. La música para la danza en dicha población, fuese interpretada por Pedro José Vásquez Calleja y Fortino Vásquez Calleja. De acuerdo a todo lo señalado, se intuye que estos remanentes instrumentales constituyen un puente que conecta versiones más antiguas acerca de los ensambles instrumentales empleados -a lo largo del tiempo- para la interpretación de la *Danza de Pluma* en el territorio oaxaqueño. Las versiones de la *Danza de Pluma* interpretadas con cordófonos en la Sierra Sur y Valles Centrales, podrían

conformar otras vertientes organológicas dentro del complejo regional oaxaqueño, a lo cual se dará continuidad en un trabajo de investigación posterior al presente.<sup>39</sup>

En este mismo sentido, diversos maestros de la danza en la región de estudio, defienden ideas sobre la dotación instrumental relacionada con el México antiguo. Uno de los que desempeñan este papel en la Villa de Zaachila, don Guadalupe Villareal, lo explica de la siguiente manera:

Es que la gente no sabe que a través del tiempo se fueron cambiando los instrumentos y también la forma de bailar la danza, así está el asunto... lo que pasa que en los tiempos prehispánicos pues era la concha, era el palo de lluvia, eran los guajes, y esos se ocupaban como ritmo: la concha de tortuga, la jícara con agua, esos eran los instrumentos prehispánicos que se usaban en la danza, la flautita de carrizo. Pero pues cuando ya llegaron los españoles ellos trajeron ya sus propios instrumentos musicales y ya vieron que los indios tocaban y bailaban, pues ellos empezaron a implementarlos. (Villa de Zaachila, 2021)

Al respecto, el maestro de danza en Zimatlán, don Álvaro Blanco, encuentra un remanente de las sonoridades amerindias en el uso del *bombo* como instrumento de percusión de las bandas de aliento, considerando que éste marca el pulso de la danza y funciona como referente rítmico para las diferentes progresiones coreográficas que ejecutan los *Danzantes de Pluma*. En refuerzo a estas opiniones, se puede mencionar el uso del ensamble de tambores y flauta denominado *Chirimía*; en atención a la existencia en la región -desde el periodo colonial- del aerófono de doble lengüeta que recibe esta denominación, como una de las dotaciones instrumentales más practicadas en los Valles Centrales de Oaxaca. Sin embargo, a diferencia del aerófono anterior, en el referido ensamble de *Chirimía*, se emplea la flauta de pico -aerófono de soplo, con conducto de insuflación interno- con varios orificios de obturación. Un claro antecedente de esto lo constituye el ensamble instrumental de la *Danza de Pluma* que se acostumbraba a mediados de los setenta del siglo pasado en la comunidad de Huaxtepec, Oaxaca. Los intérpretes e instrumentos documentados en la grabación de campo de la Fonoteca del INAH realizada por Tomas Stanford son: Daniel Ramírez López

---

<sup>39</sup> Integrado por las poblaciones de Santiago Textitlán, Santa María Zaniza y San Lorenzo Texmelucan. En algunas comunidades de origen mixteco de los Valles Centrales, también se interpretan con los ensambles musicales citados.

en la flauta de carrizo y Trinidad López en el tambor.<sup>40</sup> En las notas que acompañan el documento sonoro se señala su empleo y la jerarquía que poseen los danzantes en sus respectivas comunidades:

[...] La danza de la pluma, se conoce en el Valle de Oaxaca [...] El acompañamiento musical esta a cargo, generalmente, de una banda de alientos, o de una flauta y tambor como en este caso. Esta danza se interpreta en las festividades del calendario católico como parte importante del culto público de los grupos que la practican; tan es así; que los danzantes constituyen un organismo reconocido de la estructura cívico religiosa que da cohesión a la comunidad.” (Warman, 1977, pág.2)

Retomando las prácticas musicales de las culturas matriciales a partir de los ensambles de bandas de aliento, Rafael Ruiz Torres (2011) en su estudio sobre los denominados *Kioskos de música* da a conocer que, cada domingo se realizaban conciertos con la audición pública de música occidental recién importada, interpretándose géneros músico-coreográficos como la *Polka*, *el Schotís*, *el Vals* y *la Mazurka*. Posteriormente, algunos de estos géneros se incorporaron al acervo de piezas mediante las cuales se ha venido desarrollando la narrativa actual de la *Danza de Pluma*.

Sin embargo, antes de ello se tuvo presencia de diversos aerófonos desde tiempos novohispanos, elaborados con metal. Luego, durante la Intervención Francesa fue cuando llegaron bandas militares belgas que trajeron consigo sus dotaciones y repertorios musicales (Flores y Ruiz, 2014). Con el porfirismo, en aras de una nación inspirada en el modelo europeo-occidental, en particular en el modelo francés, se implementó la formación y proliferación de bandas de aliento en todo el país. Más tarde, durante el periodo nacionalista posrevolucionario, se implementarían las primeras academias de música a las cuales acudían grandes cantidades de varones provenientes de distintas partes de México. En estos grupos, los oaxaqueños se destacan como buenos aprendices -porque hasta hace algunos años, era una práctica en la que la mujer no tenía visibilidad-.

Aunque es probable que la formación de bandas fuera producto de una disposición oficial, en el trabajo de gabinete no fue posible localizar documentos que señalen la

---

<sup>40</sup> Fonograma: Música Indígena de México. No. 9. Serie Testimonio Musical de México. Fonoteca del INAH. SEP 1977, 4ª. Edición. Notas de Arturo Warman.

implementación de música occidental y de las bandas de aliento como tal, en la manifestación dancística estudiada. Lo más aproximado a ello, fue la publicación del llamado *Reglamento Filarmónico*, dentro del cual una de sus cláusulas destaca la ejecución de música de importación (AGEO, 2022). En palabras de los citados autores, se puede decir lo siguiente:

Los instrumentos de la banda han cambiado mucho en el transcurso del tiempo. [...] Es durante el siglo XIX cuando instrumentos como la trompeta, el cornetín, el bugle, el corno y el clarinete cambian sus mecanismos a pistones y sistemas de llaves. También en la primera mitad de ese siglo se inventan alientos como la tuba, los saxofones y el helicón y además tiene gran auge la música impresa. Esto permitió que los directores de banda tuvieran acceso a cada vez mayor número de partituras, lo cual evidentemente aumentó el repertorio. (Flores y Ruiz, 2014, pág. 185)

Al respecto, es importante señalar que, desde los inicios del siglo XX los instrumentos y ensambles musicales así como las refacciones, partituras, partichelas y los arreglos correspondientes, se vendían por catálogos elaborados expresamente por las principales casas de música de la capital y de sus sucursales en algunos estados de la república. Tal es el caso de la compañía alemana Wagner y Levien que, hasta la fecha, sigue surtiendo de ensambles instrumentales a los integrantes de diversas culturas musicales y dancísticas de México.

En referencia al estado de Oaxaca, la implementación de las bandas de aliento como parte de la instrucción militar nacional y de la oferta de una educación musical de estado, dejaría como huella una importante generación de músicos, como se sigue notando hasta la actualidad. El caso de Don Andrés Salas, músico de la Trinidad, Zaachila, comunica en su historia de vida que aprendió teoría musical en la Heroica Escuela Naval Militar y al regreso a su comunidad, fundaría la *Banda Brava*. Actualmente, es la encargada de interpretar la *Danza de Pluma* a los grupos de Zimatlán de Álvarez y a muchas otras comunidades pertenecientes al *Valle Grande*. En el caso de estudio, sucede que las bandas de aliento se contratan en otras comunidades de dicho valle, particularmente provenientes del distrito de Zaachila. Esto se debe a que en la comunidad estudiada, no existen agrupaciones que dominen el repertorio musical de la *Danza de Pluma*. También puede presentarse el caso de contratar bandas locales de Zimatlán y el maestro de la danza entrega a los directores musicales las partituras en calidad de préstamo.

Complementando lo anterior, es importante señalar que las piezas musicales que forman parte de las *Danzas De Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca constituyen un gran compendio musical compuesto por géneros músico-coreográficos llegados a nuestro país desde el inicio del siglo XIX. Tal es el caso de: *Valses, Cuadrillas, Schotises, Marchas e Himnos*; todos ellos distribuidos a lo largo de la estructura narrativa de la danza, según ésta los va demandando.<sup>41</sup> La denominación genérica que cada una de estas piezas tiene es la de “son” o “son de danza”. El número de piezas que intervienen en el performance dancístico llegan a sumar alrededor de treinta y cada una de ellas puede tener una duración de entre cuatro y ocho minutos. Por esta razón, la danza tiende a distribuirse y desarrollarse en dos o tres días, pues es casi imposible que se ejecute por completo en una sola jornada. Al respecto Max Harris, en su artículo *The Return of Moctezuma* señala un recuadro que incluye las melodías de una versión de la *Danza de Pluma* donde aparece la presencia de los bandos contendientes de Moctezuma y de Cortés, esta referencia fue posible de recuperar de su observación de campo en Teotitlán del Valle, hecha en 1994.

#### Cuadro 1.

##### Lista de bailes para la Danza de la Pluma 1993-1995

1. Himno de Cortés para canto menor 4 versos.
2. Eslua [*sic*] por Hernán Cortés y se repite canto menor.
3. Canto menor para Moctezuma, después registro, y se repite cantomenor.
4. Espacio 4 veces.
5. Schottis en conjunto 2 veces completo.
6. Descante I° 4 veces.
7. Marcha de tarola para cada soldado para relaciones.
8. Relación de los danzantes.
9. Marcha alegre.
10. Encuentro de Moctezuma y Hernán Cortés y sus relaciones.
11. Himno sencillo 4 veces.
12. Madre de Cordero Jota Española.
13. Schottis para 4 reyes.
14. Repite Descante I° para cada 2 danzantes.
15. Descante 2° 4 veces.
16. Marcha de tarola para acercante al palacio.
17. Himno de Cortés 4 veces completo.
18. Rosita vals 4 veces.
19. Repite schottis para 4 reyes.
20. Himno sencillo 4 veces.
21. Vals sencillo el conjunto elisa.

<sup>41</sup> En el caso de las Marchas y los Himnos se trata de géneros músico-coreográficos y musicales procedentes de épocas anteriores al siglo XIX.

22. La Zandunga.
23. Marcha J. P. C. Paso redoblado.
24. Marcha de Tarola para cada soldado.
25. Schottis para 2 capitanes.
26. Relación y repite schottis 2 capitanes.
27. Marcha de tarola para Alvarado y se repite.
28. Una parte de himno de Cortés para canto menor para Marina.
29. Cuadrillas la primavera.
30. Himno grande.
31. Schottis para 2 Teotil.
32. Repite schottis para 2 Teotil.
33. Vals de número Amelia.
34. Marcha combinada con himno 4 veces para la guerra.
35. Vals solo Teotil canta y no llores.
36. Marcha alegre.
37. Marcha fúnebre preso Cortés con relaciones.
38. Polka Aurora de 95.
39. Danzas Oaxaqueñas.
40. Marcha alegre.
41. Marcha fúnebre Moctezuma con relaciones.

*Nota.* Cuadro elaborado por Max Harris. (1997, pág. 117)

No obstante la extensa gama de géneros y piezas señalados, existe una versión paradigmática musical que, en abierta concordancia entre el código kinésico y el código sonoro de la danza, consta de las siguientes partes: *Registro, Espacio, Descante, Cuadrillas —de Flor del tule— e Himno 1°* (Cerero et. Al, 2002). Con excepción de *Cuadrillas —de Flor del Tule—*, las demás partes de esta versión, corresponden a géneros músico-coreográficos empleados durante la última parte del periodo colonial; algunos de ellos, como el *Registro*, se siguen empleando en las diferentes dotaciones de aerófonos y membranófonos de diversas culturas musicales y dancísticas del centro y sur de México.

Uno de los compendios más antiguos de la *Danza de Pluma* proviene de la comunidad de San Jerónimo Tlacoahuaya. Esto se sabe por la firma y fecha autógrafa del maestro Romualdo Blas, quien además de encargarse de la creación y arreglo musical, escribió las *Relaciones* y realizó la coreografía de la *Danza de Pluma* en su comunidad. Esta obra consta de un estimado de treinta y seis piezas musicales que permiten dar seguimiento puntual al fenómeno histórico del hecho musical.

Respecto a la versión paradigmática musical referida, se desconocen datos de su autoría, sin embargo, se tiene información que procede del Valle de Zaachila y actualmente es de Dominio Público. Este compendio de géneros musicales, es compartido y ejecutado por

todas las comunidades que practican la *Danza de Pluma*, lo cual permite sustentar la existencia de un sistema dancístico-musical que las organiza. Lo anterior no ha evitado que cada una de las comunidades dancísticas posean repertorios y arreglos compuestos por músicos locales, generándose así una gran diversidad dentro del modelo sistémico de la danza objeto de estudio.

Retomando el enfoque que considera a las bandas de aliento, como un elemento de afiliación sistémica de la manifestación dancística objeto de estudio, es necesario destacar que, dentro de las prácticas actuales, existen diversas variantes entre las cuales destacan el número de ejecutantes, la instrumentación, el timbre musical y las sonoridades derivadas de ello.

Las bandas de aliento del *Valle de Tlacolula* se conforman por diversos ensambles de instrumentos musicales y llegan a reunir hasta treinta músicos. A diferencia, las del *Valle Grande*, cuya dotación instrumental es más pequeña, cuentan con alrededor de diez músicos. En función de lo anterior, son las primeras quienes realizan más arreglos y variaciones melódicas de acuerdo a cada grupo musical; en cambio, las segundas tienen definidas sus intervenciones musicales con base en la comercialización de partituras. No obstante lo anterior, la diferencia principal entre ambos ensambles no estriba en la variedad de instrumentos empleados, sino en el número de músicos que ejecuta cada uno de ellos. En las bandas más numerosas se duplica o triplica cada aerófono, enriqueciéndose la sección de idiófonos y membranófonos con diversos instrumentos.

**Imagen 27.** *Banda de Aliento del Valle de Tlacolula.*



*Nota.* Banda *Los Reformistas*, de Teotitlán del Valle. Foto: Jesús López. 2021

**Imagen 28.** *Banda de Aliento del Valle Grande.*



*Nota. Banda Brava, de La Trinidad, Zaachila. Foto: Jesús López 2020.*

Para especificar la dotación instrumental de las bandas de aliento que se encargan de ejecutar simultáneamente las sonoridades en la *Danza de Pluma*, se muestra la siguiente tabla. En ella, a manera de ejemplo, se hace la diferenciación entre los instrumentos musicales empleados, siguiendo el binomio *Danzas de Pluma del Valle Grande* y *Danzas de Pluma del Valle de Tlacolula*. En ambos casos existe una combinación de instrumentos melódicos de boquilla circular (aerófonos, de soplo, de trompeta) como: tuba, euponio, baritono, trombón, trompeta; con aquellos de lengüeta (aerófonos, de soplo, de lengüeta o caramillo) como: clarinete y saxofón.

Tabla 6.

<i>Cuadro comparativo de instrumentación de las bandas de aliento de la Danza de Pluma</i>		
Valle de Tlacolula		Valle Grande
Referencia: <i>Banda Los Reformistas</i> Procedencia: Teotitlán del Valle Director musical: Antonio Bautista.	Tonalidad	Referencia: <i>Banda Brava</i> Procedencia: Trinidad, Zaachila Director musical: Andrés Salas.
Dos tubas ( <i>Sousafón</i> )	Si b	Una tuba ( <i>Sousafón</i> )
Un bombardino o <i>eufonio</i> . <sup>42</sup>	Si b	Un bombardino o <i>eufonio</i> . (de aparente construcción local)
Un baritono	Si b	
Tres trombones de vara	Do	Un trombón de vara Un trombón de émbolos o pistones
Tres trompetas	Si b	Dos trompetas
Un sax alto	Mi b	Un sax alto
Cuatro clarinetes	Si b	Dos clarinetes
Percusiones: Bombo Platillos Tarola Timbales Pandero Claves Castañuelas		Percusiones: Tambora (Bombo) Platillos (adosados a la Tambora) Tarola
Total de integrantes: 20		Total de integrantes: 11

Nota. Elaboración propia

No obstante lo anterior, es necesario señalar que hace 34 años existían algunas pequeñas variantes a las dotaciones señaladas. Tal es el caso de la referida población de Zaachila en la cual -hasta la fecha- existen varias Bandas de aliento, entre ellas se podría citar a la *Banda Baalachi* (la alegría del Valle). Esta agrupación constaba de veinte elementos -incluido su director- y a continuación se señalan los instrumentos que tocaban: tres clarinetes, un saxofón alto y uno baritono, tres trompetas, dos trombones, dos barítonos, dos cornos, tuba, bombo, tarola y dos ejecutantes más; ellos tocaban varias percusiones y además eran

<sup>42</sup> El bombardino o *eufonio* es un aerófono de boquilla circular cuya tubería tiene forma cónica y cuya extensión melódica es similar a la de un baritono tenor. En algunas bandas se emplea como el aerófono más grave, sin embargo su potencia y extensión de graves es menor a la del enorme *sousafón*, inventado por el músico, compositor y director de bandas norteamericano Jhon Philip Sousa.

cantantes solistas. Como se puede detectar, a diferencia de las agrupaciones contrastadas en el cuadro anterior, en esta aparecían tres instrumentos de boquilla circular: otro barítono y dos cornos (franceses) (Cerero *et Al*, pág. 27, 2002).<sup>43</sup>

Una vez que se ha dado una breve explicación acerca de los ensambles musicales que han intervenido en la *Danza de Pluma*, caso seguido, se aborda una reseña sobre los diversos géneros músico-coreográficos que la conforman actualmente.

Como se puede percibir en la siguiente tabla, las piezas musicales (más representativas) se han agrupado en campos genéricos. Si bien se logran identificar géneros musicales específicos como *Himnos, Valses, Schotises, Cuadrillas y Danzas*, se señalan dos rubros como *Casos únicos* y *Otros géneros*. De todos ellos, se ha ubicado su confluencia cultural y temporal.

Ahora bien, los *Casos únicos*, así como los señalados con tipografía en negrita, representan la secuencia músico-coreográfica paradigmática. De esta manera: el *Registro, Espacio, Descante, Himno 1º, Cuadrillas -Flor del Tule-, Son de Malinches* y el *Baile de Campos*, conforman de manera general, la representación dancístico-musical de la *Danza de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca, y por lo tanto, funciona como otro elemento de interacción y de organización del sistema dancístico-musical, ya que dichas unidades musicales, son compartidas y bailadas por todas las comunidades que practican esta danza. Así, los demás géneros y piezas musicales que los conforman, pueden agregarse a la representación dancística según el criterio de los maestros de música y de la danza de cada comunidad.

---

<sup>43</sup> Estos datos aparecen en la pag. 27 del libro de 57 páginas que acompaña el fonograma de dos discos compactos denominado: Lani Zaacilla yoo: Fiesta en la casa de Zaachila, el cuál fue grabado en campo el 24 de marzo de 1990, con la participación de los técnicos y locutores de Radio Educación. Este documento sonoro constituye el número 28 de la serie de fonogramas producidos por la Fonoteca del INAH y fue publicado en 1991, con una 2ª edición en 2002.

Tabla 7.

<b>Géneros músico-coreográficos y musicales empleados en la Danza de Pluma</b>							
<b>Géneros de confluencia colonial - mexicana</b>		<b>Géneros de confluencia centroeuropea - mexicana</b>				<b>Géneros de confluencia española - mexicana</b>	<b>Otros géneros</b>
<b>Casos únicos</b>	<b>Himnos</b>	<b>Valses</b>	<b>Shotises</b>	<b>Cuadrillas (varias métricas)</b>	<b>Danzas regionales</b>	<b>Para Malinches</b>	
<b>Loa / Canto menor / Canto Heraldó</b>	<b>Himno 1°.</b>	<b>Rosita</b>	<b>Celia, eres mía</b>	<b>Cuadrillas de Flor del Tule</b>	<b>Flor de México</b>	<b>Fiesta en España</b>	Son istmeño: <b>La Zandunga</b>
<b>Registro</b>	<b>Himno 2°.</b>	<b>Susana</b>	<b>Petrona</b>	<b>Cuadrillas: Flor de México</b>	<b>Oaxaqueñas (Tres Danzas)</b>	<b>Jota María del Cordero</b>	<b>Polka</b>
<b>Espacio</b>	<b>Himno 3° o En el sueño.</b>	<b>Te quiero</b>	<b>Amor ardiente</b>	<b>Cuadrillas: La Blanca Flor</b>	<b>Las cinco vacas</b>	<b>Jota María Luisa</b>	<b>Marchas</b>
<b>Descante</b>	<b>Himno con Marcha</b>	<b>Asunción</b>	<b>Pablo y su trombón</b>	<b>Brisas de Anáhuac (Teotitlán)</b>	<b>Danzas zapotecas</b>	<b>Recuerdo de Cádiz</b>	<b>Vals: Dios nunca muere</b>
<b>Son de Malinches: La Petenera</b>		<b>Elisa</b>	<b>Consuelo</b>	<b>De Romualdo Blas (Tlacoahuaya)</b>		<b>Las Tres Pelonas o Las Calabacitas</b>	
<b>Baile de Campos</b>		<b>Carmen</b>	<b>El borrachito</b>	<b>Entrada de la Primavera (Zimatlán)</b>		<b>Mazurka: Varsoviana</b>	
			<b>Celia, yo soy tuyo</b>				

*Nota.* Se destacan las unidades músico-coreográficas más practicadas por todas las *Danzas de Pluma*, tanto del *Valle Grande*, como del *Valle de Tlacolula*. Elaboración propia.

Una de las características principales de la estructura musical, es que la mayoría de géneros tienen en común una métrica kinético-sonora. Las piezas musicales se encuentran escritas por lo general, en compases de pie binario: 4/4, 2/4 y 3/4. Cabe hacer mención en que algunas melodías implementan la estructura *sesquiáltera*, que denota, la combinación de compases de 3/4 (de pie binario) y 6/8 (de pie ternario). Para ejemplificar lo anterior, se tomarán como referencia algunos casos musicales y su composición rítmica.

Tabla 8.

<i>Nombres, géneros, compases y observaciones de las piezas de la Danza de Pluma</i>			
Nombre de la pieza	Género músico-coreográfico	Compás Básico de Acompañamiento	Observaciones
<i>Registro</i>	<i>Registro</i>	2/4	Pieza de confluencia colonial empleada para delimitar el espacio escénico a utilizar.
<i>Espacio</i>	<i>Espacio</i>	4/4	Se trata de un concepto kinético-sonoro propio de la <i>Danza de Pluma</i> .
<i>Descante</i>	<i>Descante</i>	4/4	Concepto de la lírica popular empleado como respuesta a un <i>Cante</i> .
<i>Himno 1º</i>	<i>Himno</i>	4/4	Género musical de confluencia colonial.
<i>Flor de México</i>	<i>Danza regional</i>	2/4	Compuesta por el músico zaachileño Amador Pérez Torres, creador del Danzón Nereidas.
<i>Celia eres mía</i>	<i>Schotís</i>	4/4	El género schotís es el más abundante del complejo musical.
<i>Rosita</i>	<i>Vals</i>	3/4	Este vals es uno de los más preciados del compendio.
<i>La Petenera</i>	Son - jarabe	6/8, 3/8, 4/4	Se liga con el son del palomo y termina con sinfonía de jarabe y Diana.
<i>Cuadrilla 1ª de Flor del Tule</i>	Pieza de <i>Cuadrilla</i>	2/4, 4/4	Las <i>Cuadrillas</i> se interpretan de forma continua, y constan alrededor de siete piezas. Los dos ejemplos referidos son las más practicadas.
<i>Cuadrilla 2ª de Flor del Tule</i>	Pieza de <i>Cuadrilla</i>	2/4, 4/4	
<i>Baile de Campos</i>	<i>Sonecillos</i>	4/4, 6/8	Consta de dos fragmentos musicales que se interrumpen para declamar un verso interpretado por los <i>Negritos</i> .

Nota. Elaboración propia

Como se percibe en la tabla, las melodías insustituibles de la *Danza de Pluma*: El *Registro*, *Espacio*, *Descante*, y el *Himno 1º* se encuentran estructuradas a partir del Compás Básico de Acompañamiento (C.B.A.) de 2/4 y 4/4.<sup>44</sup> Al respecto, conviene hacer el apunte de que en la ejecución práctica de la danza objeto de estudio, existe una rítmica kinético-musical que

<sup>44</sup> El empleo del Compás Básico de Acompañamiento (C.B.A.) es una herramienta del análisis rítmico-kinético que permite caracterizar el perfil rítmico sobre el cual se encuentra estructurada determinada pieza musical. Lo anterior en atención a que la música y la danza tradicionales y populares no siempre se encuentran constreñidas por un determinado compás sino que, en lo general pueden poseer diversas alteraciones en sus estructuras rítmico-melódicas en función de los momentos performativos en los cuales las piezas son interpretadas. De esta manera el concepto C.B.A. posibilita la presencia de un regulador rítmico que lejos de constreñir la pieza sólo establece un perfil de la misma, posibilitando el empleo de emiolas y otros modelos rítmicos tradicionales. (Sagredo, 1986). En el caso de los ensambles musicales tipo Banda de aliento, estas alteraciones también llegan a ocurrir, pero con menor frecuencia. Sobre todo en los casos en los cuales existe un director del ensamble.

puede subdividirse en secuencias internas de pie binario; las cuales pueden tener cuatro pulsos o bien sólo dos pulsos. <sup>45</sup> Todo esto depende de: a) del género que se está interpretando, b) de los personajes de la danza que se pretenden representar, c) la velocidad y el ritmo que demande la ejecución dancística de la pieza y d) el momento de la narrativa en la cual la pieza se encuentra inserta.

En términos generales, la estructura kinético-musical de estas piezas, corresponde a una estructura común empleada en todas las danzas objeto de estudio de la región, aunque cada comunidad la ejecuta con ciertas particularidades. Todo ello da sentido y *organización* al sistema dancístico a partir del cual se encuentra estructurada la *Danza de Pluma* perteneciente a los Valles Centrales de Oaxaca.

En referencia a lo anterior, se muestra la imagen de una partichela procedente de dicha región, donde se muestran dos de los géneros musicales insustituibles de la danza objeto de estudio: un *Himno* y un *Descante*. Asimismo en la parte inferior de la imagen aparece el *Vals Rosita*, género músico-coreográfico empleado en la *Danza de Pluma*. La imagen de la partichela es para sax alto en Mi b (primera voz) y fue recuperada del acervo personal del maestro Antonio Bautista, de la banda de la comunidad de Teotitlán del Valle en 2021:

---

<sup>45</sup>Al respecto Carlos Vega puntualiza: Tenemos que dedicar un párrafo a la entidad básica del orden rítmico: el pie. El pie, simple asociación de dos o tres unidades, esta a la vista en casi todas las páginas musicales escritas, antiguas y modernas, en que se usa la barra de corchea. La teoría no lo reconoce ni lo nombra. Viene de antaño por tradición oral. Su identificación y utilización nos han resultado extraordinariamente fecundas para la comprensión de las ideas, para la clarificación de la escritura, para la realización del análisis. Hay dos formas de pie. Si se agrupan dos unidades, el pie es *binario*, si se agrupan tres, es *ternario*. [...] La *fórmula de dos* unidades (corcheas) significa el *pie binario*, y para las explicaciones sintetiza todas las otras *fórmulas* o variantes binarias. Preside su grupo. [2/8, 4/8, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 2/2 etc., nótese que la figura de nota siempre es de octavo, cuarto, o medio]. [...] La *fórmula de tres* unidades (corcheas) representa el *pie ternario*, que en nuestros ejemplos y aclaraciones entraña todas las otras *fórmulas ternarias* [3/8, 6/8, 9/8, y 12/8; nótese que, aunque la figura de nota es de octavo, la parte superior se subdivide entre tres. Una de tres (3/8), dos de tres (6/8), tres de tres (9/8) y cuatro de tres (12/8)] [...] Éstas pequeñas formas rítmicas (que son las mismas formas de las melodías) son las que el autor halló primero en las canciones folklóricas y después en todas partes. Son el producto de una antigua técnica de simetría que divide la idea musical en dos partes: una parte es -brevemente- la del *movimiento*; la otra es la del *reposo*. (Vega, 1965, págs. 12-13)

**Imagen 29.** Ejemplo de partichela para Sax Alto.



Foto: Jesús López. Partitura del acervo de la Banda “Los Reformistas”.

Otro aspecto a resaltar de la tabla antes expuesta, es la presencia de diversas piezas que corresponden a géneros músico-coreográficos tradicionales y populares mexicanos que hacen confluencia con géneros centroeuropeos, tal es el caso de: *Cuadrillas*, *Mazurkas* (*Varsoviana*), *Polkas*, *Schotises* y *Valses*. Dentro de esta misma confluencia, existen géneros asociados con la cultura española, como las *Danzas habaneras*, las *Jotas* y las *Peteneras*. En este último caso se sigue el modelo de un jarabe tradicional mexicano (como secuencia de piezas), que asocia la pieza denominada la *Petenera* (son) con el *Palomo* (son), la *Sinfonía* y la *Diana* final; esta última, originalmente no se bailaba y sólo hacía el reconocimiento a los bailarines participantes. Lo anterior se hace evidente en el performance de la *Danza de Pluma* pues, mientras las *Malinches* corren por todo el contorno del espacio escénico, los *danzantes* “aclaman” a las bailadoras con el sonido de sus *sonajas*.

En referencia expresa a los *Schotises* y a los *Valses*, éstos géneros músico-coreográficos son de los más abundantes en la *Danza de Pluma*, por lo cual merecen especial atención. Cada comunidad posee melodías de este tipo compuestas por músicos locales, de

manera que existen muchas creaciones que reciben un nombre propio, retomado sobre todo, de mujeres que guardan alguna relación afectiva, social o familiar con los músicos o integrantes de la *Danza de Pluma*. Tal es el caso de: *Rosita, Celia, Susana, Asunción, Elisa, Consuelo y Carmen*; entre otras. De esta manera, es posible que algún miembro de la comunidad danzante solicite al maestro de la música, la composición exclusiva de una melodía -de dichos géneros- como dedicatoria, misma que será exhibida durante las representaciones dancísticas del grupo.

Respecto a los *Schotises* -el género musical más abundante del repertorio-, es importante destacar lo que puntualiza Sagredo (1986) al destacar que este género músico-coreográfico se encuentra estructurado en un compás básico de acompañamiento de 4/4 (pie binario), y que sus temas, al igual que muchos géneros mexicanos que hacen confluencia con los centro-europeos, sigan la antigua forma del rondó (*rondeau*): | A | B | A | C | A | D | A |. Al respecto, es muy común que en las diversas regiones de la república mexicana: Noreste y Noroeste; Centro y Sur, todas las partes del *Schotis* se reexpongan, y se encuentren enlazadas por el tema A. En otros casos, se acostumbra enlazar las partes C y D, pasando al final por el obligado tema A. Asimismo, mientras que en los schotises europeos cada uno de los temas se encuentran estructurados -de manera rigurosa- por ocho compases, en los schotises mexicanos el número de compases de cada tema puede ser variable, rebasando los ocho compases referidos. En el caso de los *schotises* que forman parte de la *Danza de Pluma*, éstos se componen por cuatro temas musicales que se reexponen, combinados de la siguiente forma: Introducción, | A, A | B, B | A | C, C | D, D | C | A |; más una cadencia final. Algo que hay que destacar de este género kinético-musical, es que los danzantes hacen muestra de su habilidad y destreza para incluir *hincadas* dentro de sus secuencias de movimiento, específicamente, en el tema D. Como se puede notar, este sólo tiene una intervención sonora dentro de la estructura musical del *schotis*, a diferencia de las demás frases musicales, que se reexponen dentro del tema. Es la voz de don Santos Floreán, quien ostentó en la danza el papel del *Moctezuma*, y nos ilustra el siguiente criterio de evaluación que esclarece los referidos gustos comunitarios:

Si, pues sones hay varios, lo más bonito que hay es el *Schotis*, ese es un baile bien movidito. Después vienen las *Cuadrillas*, que son siete números de cuadrillas, son bailes bien moviditos. Porque hay *Vals*, pero son lentos. [...] Primero empezábamos

con el *Espacio*, luego viene otro que se llama *Himno*, que también es lento. En cambio ese mentado *Schotis* desde que empieza a bailar, en la segunda parte es cuando se luce uno más, porque ahí vienen las *hincadas* y [es] movido porque, te vuelves a hincar, das vuelta, te paras, ya estás arriba, abajo, vuelta, ese baile es muy bonito pues. (Zimatlán, 2019)

Ahora bien, tanto los *Valses* como los *Schotises* tienen duraciones específicas, esto según se vaya acordando entre el maestro de la música y de la danza. Hay piezas de “una vuelta” con las respectivas reexposiciones que indique la partitura musical. Aunque también hay casos en que se interpretan dos o tres veces toda la partitura musical, también con sus respectivas reexposiciones. Por este motivo, a éstas segundas se les suele conocer como *Piezas de Número*, *Piezas Grandes*, o *Saa’ Roo* en lengua zapoteca. En el caso específico, en el que ambos géneros suelen referirse como *Schotis grande* o como *Vals grande*, constan de “una vuelta” ejecutada por *Moctezuma* y la reexposición, por sus danzantes.

Algo a destacar acerca de estos géneros, en su versión aplicada a la *Danza de Pluma*, son sus calidades de interpretación agógica, es decir, la capacidad de ejecutar musical y kinéticamente modificaciones de velocidad dentro de una misma pieza, permitiendo una ejecución de movimiento variable, sobre todo en las frases introductorias y en las cadencias musicales empleadas en cada pieza musical. Asimismo hay que acentuar que estos dos géneros musicales, al igual que las *Cuadrillas*, son también compartidas con otras de las manifestaciones dancísticas que forman parte del sistema dancístico-musical de los Valles Centrales; la *Danza de Jardineros*.

El género musical regional llamado *Danza*, también se hace presente dentro de la *Danza de Pluma*. Este género fue propiciado por medio de concursos a principios del S. XX como parte de una estrategia de estado que correspondía al fomento de la música regional. En concordancia con ello, en este trabajo denominaremos al género músico-coreográfico en cuestión como *Danzas regionales*. En los últimos años, se han añadido nuevas composiciones de tal género, como por ejemplo, el tema *Joselyn*, creación del maestro Andrés Salas para la *Danza de Pluma* zimateca, titulada así en honor a su nieta, quien fuese una de las *Malinches* (Zimatlán, 2020).

Algunos casos especiales, como *La Zandunga*, *La Llorona*, o *La Petrona*, se trata de arreglos musicales retomados del género músico-coreográfico del *són istmeño*, particularmente, éstas son ejecutadas en el *Valle de Tlacolula*. Esto se debe a la fuerte articulación histórico-social entre los zapotecos del valle y del istmo de Tehuantepec, a través de la venta de tapetes de lana, cuya ruta comercial pasaba por Chiapas llegando incluso hasta el territorio guatemalteco. Todo ello, como parte de las peregrinaciones realizadas al Santuario del Señor de Esquipulas. Un sello que caracteriza a los sones istmeños es su C.B.A. estructurado en *pie ternario* de 3/8, sin embargo es posible que en sus versiones de los Valles Centrales, esta estructura cambie. En este tenor, se encuentran además de los casos referidos, las *Polkas* y algunos otros ejemplos musicales como la Jota *María Luisa* o *La Tonalteca*.

Ahora bien, hasta hace algunos años, la única intervención de las *Malinches* era *La Petenera*, (en su estructura de *jarabe*; como secuencia de piezas) no obstante, como se señala en la tabla, se han comenzado a agregar determinadas melodías. En ellas, la exégesis local considera que existe un vínculo entre el ritmo, el nombre de la pieza y el género musical, con el género femenino.

En referencia a la música que forma parte fundamental de esta manifestación sonoro-kinética, además de los documentos elaborados por los diversos directores, maestros y copistas pertenecientes a las distintas bandas de viento de los Valles Centrales de Oaxaca, se encontró con una gran cantidad de partituras de la *Danza de Pluma*, la mayoría de las cuales están elaboradas para *piano-forte*, y que se encargan de apoyar la práctica de dicha manifestación en diferentes escuelas y grupos de danza a nivel estatal y nacional. Sin embargo, también existen diversas transcripciones musicales específicas para banda de aliento, en las cuales se detallan las partichelas correspondientes a cada uno de los instrumentos musicales que la integran, escritas en su correspondiente tonalidad. Para ilustrar lo anterior, se anexa una tabla que contiene algunas referencias bibliográficas acerca de las diferentes transcripciones de la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca.

Tabla 9.

<b>Bibliografía sobre transcripciones musicales de la Danza de Pluma</b>			
<b>Contenido</b>	<b>Responsable de registro / audiotranscripción</b>	<b>Dotación instrumental</b>	<b>Referencia</b>
Bailes para la Danza de la Pluma de Zachila, Oaxaca.	Kuri Aldana Mario. (s/f)	Una partitura y ocho manuscritos para clarinete 1°, clarinete 2°, trompeta 1°, trombones, barítono, bajo, percusiones y saxores.	Kuri A.M. (S/f) <i>Bailes para la danza de la pluma de Zachila, Oaxaca.</i> *Actualmente forman parte del acervo Kuri-Aldana – Lavalle del CENIDIM (INBA)
Partituras musicales de tres sonos de la <i>Danza de Pluma</i> .	Segura Salinas Zacarías y Rivera Villanueva Cristobal. (1976)	Partitura para Clarinete, Trompeta, Trombón, Tarola, Bombo y Platillos. *Incluye notación gráfica del movimiento desarrollado por el mismo autor.	Segura S. (1976). <i>Las Danzas Folklóricas de México</i> . México, D.F. SEP.
Partituras de “La introducción de la Danza de la Pluma”	No se tienen datos de su registro.	Clarinete en Si bemol, Corneta de llaves en Si bemol, 2do pistón en Si bemol, Bugle y Altos en Mi bemol, 1er, 2do y 3er trombones, Bajo en Si bemol, Contrabajo en Mi bemol y Batería.	E. Leroux. (1902). <i>Congrès international des américanistes: XII session, tenue à Paris en 1900</i> . 359 páginas
Veinte audiotranscripciones de la <i>Danza de Pluma</i> .	Rodríguez Bejarano Gonzalo. (2013)	Partituras para piano. *Las piezas corresponden a la versión de San Martín Tilcajete, documentada por Wilber Olivera.	Olivera, W. A. (2013). <i>Etnografía de la Danza de la Pluma de la comunidad de San Martín Tilcajete. Tesis de licenciatura</i> . México, D.F.: INBA .
Audiotranscripción de cinco piezas de la <i>Danza de Pluma: Baile de Campos, Registro, Marcha de Cortés y Vals Rosita</i> .	López Jiménez Enrique. (2018)	Partitura de la melodía principal y acompañamiento armónico. *Audiotranscripciones de la versión de la Banda Baalachi (Alegria del Valle) de la Villa de Zaachila.	López, E. J., & Cámara, E. (2018). Folleto de fonograma: <i>La danza de la pluma: sonido, movimiento, tradición y cultura</i> . CONACULTA
<i>Danza de la Pluma: Registro, Espacio, Descante</i> .	Sin datos de registro o transcripción. (1958)	Transcripción para piano de tres sonos de la danza.	S/A (1953-1958). <i>Monografía y Música de Danzas y Bailes Regionales resentados en las Jornadas Nacionales Deportivas y Culturales</i> .
Cuatro sonos para la <i>Danza de la Pluma: Marcha, Descante, La Redonda y Polka</i> .	García Blanco Daniel. (1970)	Arreglo para piano.	García, B. D. (1970). <i>Danzas y bailes regionales de México. Vol. 1. 22 Transcripciones para piano</i> . Imprenta Marines.

Nota. Se han incluido las fuentes consultadas para este trabajo. Elaboración propia.

Cabe aclarar que como cualquier transcripción musical o kinética, corresponden a determinado momento espacio-temporal, como si se tratase de una fotografía. Así, mediante

la transcripción gráfica se fija un momento correspondiente a una experiencia y sensorialidad determinada, que puede llegar a variar en cada representación dancística o musical.

Es importante destacar que, las *Danzas de Pluma* conforman un sistema kinético-sonoro, que a su vez funciona como un dispositivo de identidad que permite vincular de manera directa a los diversos grupos de danzas de la región, con sus antecedentes amerindios. Esto permite que la exégesis local valide la relación directa con sus ancestros a través de la *Danza de Pluma*. Un ejemplo evidente de ello, son los nombres propios con los cuales se auto-identifican las diversas cuadrillas de danzantes, que evocan a la nomenclatura en lengua materna de sus respectivos lugares de origen, o bien, como un elemento de distinción. Como muestra de ello, se presenta la tabla al finalizar.

Como comentario final, se puede decir que las prácticas kinético-sonoras no están exentas a intercambios culturales, sino al contrario, van configurando, de tal modo, un sistema dancístico local-regional. Como se trató aquí, las semejanzas y diferencias entre distintas comunidades se pueden articular mediante cuatro elementos de organización aquí propuestos: *territorialidad, parafernalia, movimiento y sonoridades*. En tanto, esta práctica kinético-sonora funciona como un entramado de significados a través de las relaciones dialógicas que establecen, de tal modo que para la comprensión de la manifestación dancística denominada *Danza de Pluma* se requiere no sólo de su ubicación en el sistema musical regional, sino en el de la localidad; por lo cual se procede ahora a describir el hecho dancístico, como caso de estudio.

Tabla 10.

<i>Danzas de Pluma con autodenominaciones amerindias</i>		
<b>Autodenominación amerindia</b>	<b>Comunidad de Procedencia</b>	<b>Región</b>
<i>Huehucóyotl</i> (Coyotes viejos)	San Jerónimo Tlacoahuaya	Valle de Tlacolula
<i>Quetzalcóatl</i> (en alusión a la Serpiente Emplumada)	Santa Ana del Valle	
<i>Guyaa Xhugab</i> (Danza de Promesa)	Teotitlán del Valle	
<i>Zaapeche</i> (Cerro del tigre)	San Bartolo Coyotepec	Valle Grande
<i>Tilcaxitl</i> (Cajete negro)	San Martín Tilcaxete	
<i>Cosijoeza</i> (último rey zapoteca)	Villa de Zaachila	
<i>Zallil</i> (nombre en zapoteco de la comunidad)		
<i>Buin Ni Rya'</i> (Gente que danza)		
<i>Teotzapotlán</i> (donde abundan los árboles de zapote)		
Danza de la Pluma Femenil <i>Ladxidó Stí Binnigunaá</i> (Corazón de mujer danzante)	San Agustín de las Juntas	
Danza de Conquista <i>Banni Laba Xhtenú</i> (Recordando nuestras raíces)		
<i>Ben Zaa'</i> (Gente de nube)	La Trinidad, Zaachila	
<i>Coyolicatzin</i> (Carne de algodón o Carne blanca, nombre de una hija del rey Cosijoeza)		
<i>An Divi</i> (Cielo o cosmos, en lengua mixteca)	Cuilápam de Guerrero	
<i>Donaji</i> (Alma Grande, nombre de una hija del rey Cosijoeza)		
<i>Ihyú Vhi</i> (Tierra de Guayabas)	Zimatlán de Álvarez	
<i>Raíces Buin Saa'</i> (Gente de la tranquilidad de las nubes)		
<i>Guyaa Xhan Dain</i> (no se tiene el dato de su traducción al castellano)	Comunidad migrante de Santa Ana del Valle radicada en L.A., California	Los Ángeles, California, USA

Nota. Elaboración propia.

**Capítulo 5. *Danzar por tu Dulce Nombre.***  
**La *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez**

Una vez descrito, a grandes rasgos, cómo se encuentra estructurado el sistema dancístico-musical de las *Danzas de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca a partir de cuatro elementos organizacionales: 1º) Territorialidad, 2º) El penacho como elemento sagrado de parafernalia, 3º) Usos y formas del movimiento y 4º) Sonoridades y prácticas musicales, en el presente capítulo se describen las especificidades de la *Danza de Pluma* de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Al igual que se ha venido sustentando en los apartados anteriores, en este capítulo final, se busca continuar con la categoría de análisis propuesta, a partir de la denominación émica-ética “*de Pluma*”.

En este apartado, se abordan dos líneas de investigación, una correspondiente a la parafernalia del hecho dancístico, y la otra sobre las formas y distinciones de la práctica kinética, sustentando así el *ethos* del hecho dancístico. De igual forma, en este último capítulo se dará seguimiento a la vía de análisis de este trabajo, fundamentada en capítulos anteriores, acerca de las concepciones, categorizaciones y valores otorgados a *Moctezuma* a partir de la práctica dancístico-musical.

**5.1 La llegada de la *Danza de Pluma* a Zimatlán y su permanencia en la comunidad**

Zimatlán de Álvarez es una de las comunidades que ha practicado la *Danza de Pluma* desde hace muchos años, convirtiéndola en una tradición que refuerza las identidades que sustentan a sus habitantes. El momento performativo más trascendente de la manifestación ocurre durante la denominada *Fiesta de Enero*, fecha en la que se llegan a congregar de uno a tres grupos de *Danzantes de Pluma* en el mismo espacio, convirtiéndose por ello en la representación dancística más importante para la comunidad. Como se señaló en el desarrollo de este trabajo, es en esta festividad cuando se renueva el ciclo festivo comunitario, así como los ciclos de *promesa* de la danza. Aunque, hasta la fecha no se cuenta con una fecha exacta del momento en el que se comenzó a practicar este hecho dancístico en Zimatlán, la tradición oral proporciona datos sobresalientes acerca de su llegada.

De acuerdo con la investigación de campo realizada para este trabajo, todo indica que la *Danza de Pluma* provino del valle de Cuilápam. Al respecto, las anécdotas de algunos

pobladores mayores de edad, comentan que los maestros eran traídos de dicha población - situada al norte de Zimatlán- para enseñar la danza. Dentro de sus relatos, se menciona que el maestro se mandaba a traer con *yunta* y *carreta* desde la puerta de su casa y que los organizadores cubrían un costo elevado para pagarle por su instrucción (Felipe Bernardo, Zimatlán, 2019). Uno de los maestros encargados de transmitir la danza en Zimatlán fue Don José Hernández, mismo que fuera reconocido por transmitir sus conocimientos a muchas comunidades de los Valles Centrales (Brisset, 1991).

Más tarde, la apertura del ferrocarril en su *Ramal Oaxaca-Taviche* facilitaría el transporte hacia Zimatlán y diversas localidades del *Valle Grande*. Esto, junto con otros factores, incidieron en la dispersión de la danza sobre las poblaciones asentadas en esta porción geográfica: San Raymundo Jalpan, La Trinidad Zaachila, Roaló, La Raya, Zimatlán, Huixtepec y Santiago Apóstol Ocotlán.

En referencia a las diversas estructuras narrativas de la danza que se han venido practicando en Zimatlán, es el maestro de danza con mayor experiencia en Zimatlán, Don Álvaro Vitaliano Blanco Pérez, quien posee información fidedigna al respecto -esto ya se refirió en capítulos anteriores-. Como prueba de ello, se encuentran diferentes *libretos* a su resguardo, resultado de su extenso trabajo de recopilación e investigación, los cuales documentan fechas aproximadas sobre la llegada y permanencia de la manifestación dancística en su comunidad:

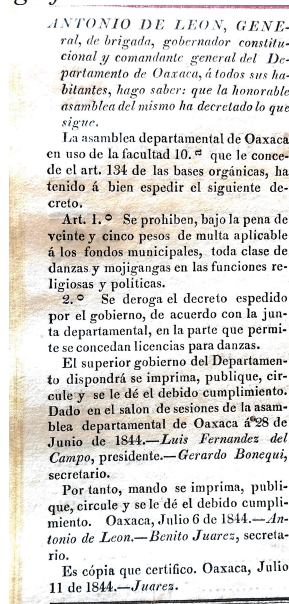
Yo únicamente en lo que me he basado es en los documentos que ha habido, por ejemplo, [es] en las relaciones que hay de los maestros que han venido a enseñar. Es a partir de 1844 que hay *Danza de Pluma* en Zimatlán. Muy vagamente nos dan datos porque dicen que su abuelo, de su abuelo, que qué sabe qué, que fue en mil ochocientos setenta y tantos, y tanto, pero no dan con veracidad ni exactitud esos datos, (...) en ese caso, a partir de 1901 ahí si ya hay cuadernillos donde hay esa relación de los maestros que vinieron a enseñar aquí a Zimatlán. El primer maestro que según tengo entendido, fue de San Antonino el Alto, otro maestro que vino también aquí a Zimatlán a enseñar fue de Zaachila, y el maestro José Hernández de Cuilápam de Guerrero, son los tres que tengo entendido que fueron los primeros maestros que vinieron a enseñar a Zimatlán. (Zimatlán, 2019)

En concordancia con el año de 1844, referido por el maestro Álvaro Vitaliano como el punto de partida de la danza en la comunidad, coincide con una temporalidad en la cual la manifestación dancística en estudio estuvo inmersa en una serie de prohibiciones y reautorizaciones de su práctica a partir de decretos gubernamentales. Estas acciones restrictivas, formaron parte de la corriente ideológica liberal suscitada en aquella época, ya que en la danza -en su versión de *La Conquista*- se representaban escenas de un pasado histórico donde aparecían los indígenas como vencidos. Haciendo referencia a esto, se hablaba de una *Danza Antigua de Pluma*.

Aunado a lo anterior, en uno de los decretos también se hace prohibición de otras prácticas dancísticas como *las mojigangas*, las cuales, de acuerdo a lo investigado, serían el antecedente de los denominados *Monos de Calenda*, mismos que tienen una participación destacada dentro de los recorridos festivos de los diversos pueblos, como parte del complejo dancístico-musical de los Valles Centrales.

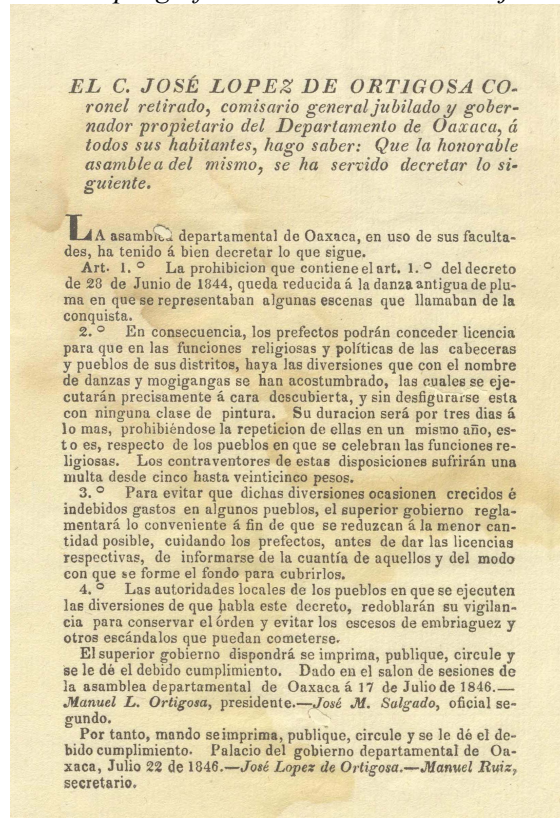
A continuación se muestra una reprografía digital de los dos decretos o comunicados donde se señalan las restricciones de que fueron asunto las danzas referidas. Es importante destacar que, en el primero de ellos aparece el nombre de Don Benito Juárez, quien lo suscribe como secretario y certificador junto con el gobernador del estado (AGEO, 2024).

**Imagen 30.** *Reprografía del Decreto del 28 de junio de 1844.*



Fuente: Biblioteca Francisco Burgoa. 2024.

**Imagen 31.** *Reprografía del Decreto del 22 de julio de 1846*



Fuente: Archivo General del Estado de Oaxaca. 2022.

Al respecto, es importante enfatizar que, como lo han señalado diversos estudios acerca de la historia y políticas nacionales, durante las primeras décadas del México independiente, el país se mantenía alerta ante las amenazas de una posible reconquista española así como de invasiones extranjeras, suscitándose durante aquél lapso temporal problemáticas como el llamado expansionismo estadounidense, la separación de Texas, así como las Intervenciones Francesas. Por dichas razones, surgió la necesidad de consolidar una nación que replanteara el reconocimiento del país a nivel nacional e internacional. Aunado a lo anterior, Zimatlán de Álvarez y el pueblo oaxaqueño tuvieron una destacada participación dentro del movimiento político liberal mexicano. Dichos decretos de carácter histórico permiten acercarse a una de las hipótesis de estudio de esta tesis, agregando en su fundamentación, el carácter liberal de la práctica dancística -surgido desde aquella época-, al posicionar a *Moctezuma* como un “emperador” reivindicado. Al respecto de este tema, Alejandro Méndez Aquino apunta lo siguiente:

La prohibición que contiene el Art. 1º del decreto del 28 de junio de 1844, queda reducida a la *Danza Antigua De Pluma* en que se representaban algunas escenas que llamaban de la conquista. Según parece, el motivo principal para que se prohibiera esta danza era la molestia que causaba a ciertos espíritus sensibles que consideraban una afrenta insistir en la conquista y en una opresión que se había ya sacudido. De cualquier manera, por otro decreto del 17 de Julio de 1848 se autorizó nuevamente su presentación. (A. Méndez Aquino & Cámara, 2010, pág. 23 )

Dos décadas después del decreto de reautorización de la *Danza de Pluma* del 17 de Julio de 1848, en 1868, se decretaría oficialmente la *Feria Anual* de Zimatlán, así como sus títulos de “Villa - de Álvarez”. Dada la temporalidad de los documentos consultados, al igual que lo señalan los abuelos zimatecos, es posible opinar que esta manifestación dancística se interpreta en la comunidad ya sea, alrededor de 1844, o bien, desde la implementación de su *Feria Anual*, en 1868. Para aquél tiempo, menciona el cronista oaxaqueño José María Bradomín (1992), que cada cabecera distrital tenía por disposición oficial, su propia *Danza de Pluma*. Por lo tanto, un estimado de la llegada de la *Danza de Pluma* a la comunidad de estudio, podría ubicarse en la segunda mitad del siglo XIX.

Más tarde, durante el periodo posrevolucionario ocurriría una de las apologías del hecho dancístico. En esta época se crearon organismos dedicados al estudio y recopilación de la música y danza de los pueblos originarios de México, tal fue el caso del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación. Esta institución se ocuparía de la recolección de música tradicional, así como de sus datos de procedencia y contexto. Para tales labores, José Ignacio Esperón, “en 1926 informó que había participado en la celebración del patrono del pueblo de San Lorenzo Zimatlán, Oaxaca, donde obtuvo la música de la danza de *La Pluma*, *La Culebra*, y realizó registros cinematográficos; asimismo, se menciona una lista de canciones recopiladas” (Baños, 2008, pág. 46). Es muy probable que, éste haya sido el primer registro escrito, sonoro y de movimiento cinematográfico de la *Danza de Pluma* zimateca.

**Imagen 32.** OAXACA Mex. Aztec Feather dance. Danza de pluma. Zimatlán



Nota. Postal 1934 (circa). Autor Desconocido. Fuente: México en fotos Org.

La mayoría de aprendices zimatecos del maestro de Cuilapan, José Hernández, continuaron en la tradición dancística y luego, unos cuantos, crearon nuevos grupos de danza a partir de su enseñanza; todo ello, sin el apuro de contratar a un maestro foráneo como ocurría tiempo atrás. De esta manera se continuó realizando la *Danza de Pluma* en Zimatlán por una larga temporada de bonanza, durante la cual se conformarían múltiples grupos.

Sin embargo, también se han registrado periodos en los que la manifestación dancística se fue debilitando y realizándose de manera esporádica, hecho que se suscitó desde los setentas del siglo pasado hasta principios del nuevo milenio. Entre las diversas razones a las que aluden los diversos miembros de la comunidad se encuentra la crisis económica que tuvieron que enfrentar sus habitantes por la devaluación del peso, ya que la participación en la danza siempre ha implicado una inversión económica sustanciosa. Otra de ellas fue la migración, fenómeno que, aunque debilitó la danza en la comunidad de origen, permitió continuar con ella en los nuevos espacios a donde se trasladaron los migrantes. Así pues, durante algunos periodos de tiempo, la danza perdería fuerza y se vería en constantes procesos de desintegración y revitalización.

No obstante lo anterior, un hecho importante que permitió el resurgimiento de la danza en Zimatlán ocurrió durante los años 2006-2007 cuando don Álvaro Blanco Pérez fungió como mayordomo del *Dulce Nombre de Jesús* en la *Fiesta de Enero* quien, al caer en

cuenta de que ya no se realizaba la danza en su comunidad, tomó la iniciativa de recuperarla. Fue entonces cuando fundó la *Danza de Pluma “Raíces”*, integrada por jóvenes cuyos ancestros habían participado de esta manifestación dancística. Este proceso de revitalización se ha considerado de suma importancia para la historia comunitaria, ya que la danza se volvió a bailar en la fiesta patronal, en su versión completa de *La Conquista*. A partir de entonces y debido a su trabajo de continuidad, don Álvaro Blanco goza del reconocimiento local por su labor y contribución a la recuperación de la *Danza de Pluma*, convirtiéndose en uno de los exponentes importantes de esta práctica dancística en los Valles Centrales de Oaxaca, así como uno de los principales colaboradores de esta tesis.

Otro dato importante acerca del resurgimiento del hecho dancístico analizado, es que antiguamente la *Danza de Pluma* era bailada sólo por adultos, pero a partir del acontecimiento narrado, se formaron grupos de danza infantiles y juveniles, con el objetivo de que la danza se continuara practicando y no se volviera a perder. De aquella nueva generación de danzantes egresaría don Reynaldo Miguel Pérez Aquino, quien comenzó su participación como *soldadito*, luego como *Alvarado*, posteriormente *Danzante de Pluma* y finalmente como *Moctezuma*. Una vez experimentado el escalafón de personajes, tomó el cargo de maestro y *encabezado* de la *Danza de Pluma*.

Para la temporalidad de estudio de la presente investigación, se encontraron instituidos tres grupos de *Danza de Pluma* en Zimatlán. En primer término, como resultado del trabajo comunitario de revitalización se encuentra el grupo del maestro Álvaro Blanco Pérez: *Raíces*. Luego, el que lleva por nombre *Dulce Nombre de Jesús*, fundado por don Edmundo Colmenares (†) en 1995. A éstos se agrega el grupo *Ihyu Vhi “lugar de guayabas”*, que haría su primera presentación durante la fiesta del barrio de San Juan en junio de 2019, bajo la batuta de Reynaldo M. Pérez Aquino. En una segunda fase de trabajo de campo, comprendida de 2020 al 2023, se detectó el surgimiento de un grupo más, así como la renovación de *promesa* de los anteriores. Todo esto, permite constatar la permanencia actual de la *Danza de Pluma* entre los zimaticos así como su proceso de transformación en función de una dinámica e interacción constante con las demás variantes de la danza existentes en los Valles Centrales de Oaxaca. A manera de conclusión, se presenta la siguiente aproximación cronológica de diversos sucesos relevantes para la implementación de la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez.

**Tabla 11.**

<i>Aproximación cronológica de la Danza de Pluma en Zimatlán</i>	
<i>Años</i>	<i>Acontecimiento</i>
1844	<i>Llegada de la Danza a Zimatlán (aproximado)</i>
1846	<i>Decreto de prohibición de “la antigua Danza de Pluma” y mojígangas</i>
1848	<i>Decreto de reautorización de la Danza de Pluma y mojígangas</i>
1868	<i>Se decreta la Feria Anual y se conceden títulos de Villa-de Álvarez a Zimatlán</i>
1926	<i>Registro audiovisual del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación</i>
1930's	<i>Vigorización de la Danza de Pluma a causa del terremoto de 1931 - Homenaje Racial de 1932</i>
1934	<i>Participación de la Danza de Pluma y Danza de Jardineros de Zimatlán en la inauguración del Palacio de Bellas Artes</i>
1958	<i>La Danza de Pluma es ejecutada en La Guelaguetza por Zimatlán de Álvarez</i>
1960	<i>Ola migratoria a Estados Unidos y Ciudad de México.</i>
1970	<i>Debilitamiento de la práctica dancística.</i>
1979	<i>Participación de la Danza de Pluma en la visita del Papa Juan Pablo II al exconvento de Cuilápam</i>
1995	<i>Creación del Grupo de Danza “Dulce Nombre de Jesús”</i>
2000	<i>Segunda ola migratoria. Pérdida de la danza en la comunidad</i>
2007	<i>Recuperación de la danza en la comunidad Creación del Grupo de Danza “Raíces”</i>
2012	<i>Renovación de “promesa” Grupo de Danza “Raíces”</i>
2019	<i>Creación del Grupo de Danza “Ihyu vhi”</i>
2023	<i>Creación del Grupo de Danza de la Casa de Cultura H. Ayto. Renovación de “promesa” Grupo de danza “Raíces”</i>
2025	<i>Renovación de “promesa” Grupo de danza “Raíces”</i>

*Nota.* Para la realización de esta tabla se tomaron en cuenta diversas fuentes escritas y orales recolectadas durante trabajo de campo. Elaboración propia.

## **5.2 Como de Pluma. En la búsqueda de la identidad dancística comunitaria**

En este trabajo se han señalado dos interpretaciones sobre la denominación *De Pluma*, una primera se vincula a la parafernalia, distinguida por la utilización de un penacho tapizado con abundantes plumas teñidas de diferentes colores, entre otros elementos que utilizan este

material. De manera simultánea se encuentra otra interpretación relacionada con su *kinésica*, pues la denominación *De Pluma*, alude también a las *cualidades del movimiento* con que se ejecuta esta danza. Como se señaló en el capítulo anterior, las *formas y paradigmas del movimiento* se caracterizan por la suspensión del cuerpo en el aire, constantes elevaciones y saltos, aspectos físicos semejantes a los de una pluma. Son estas distinciones las que también determinan su nombre; *Danza de Pluma* (Cap. 4.1.1). Retomando palabras de Kaeppler (2012), “la pluma” podría considerarse una forma evaluativa del pensar convertida en movimiento, volviéndose así, motivo de la ejecución dancística.

Cabe resaltar que en Zimatlán de Álvarez esta denominación prevalece entre algunos maestros, cronistas y danzantes más experimentados de la comunidad. A continuación se transcribe lo declarado por el maestro de la danza en esta comunidad, don Álvaro Blanco, cuyo enunciado se volvió punto de partida de esta investigación:

Entre pláticas y encuentros coincidimos en sí, que el nombre es *Danza de Pluma*, porque así se le ha conocido desde mucho antes, se podría decir que ese es su nombre original. Se le llama así porque de eso está hecha. En eso consiste, de eso se trata, de eso es, de pluma. Porque si ves los danzantes cuando bailan, van como que en de vuelo[...] semejando *como una pluma suspendida en el viento*, son *Danzantes De Pluma*, eran por así decirlo, la corte que rendía ¡honor! a Moctezuma. (Zimatlán, 2019)

Durante los días de representación de la *Danza de Pluma* en las *Fiesta de Enero*, el maestro Blanco se da a la tarea de realizar intervenciones para comentar en altavoz algunos datos relevantes sobre la realización de esta danza en la comunidad. En diferentes ocasiones, ha inferido en que “no se llama *Danza de la Pluma*, porque no es la pluma la que baila, sino es el danzante” (Zimatlán, 2025).

Actualmente, a esta manifestación dancística se le refiere generalmente como *Danza de la Pluma*. Al respecto, diversos colaboradores de este trabajo aclaran que la configuración “*de la*” *Pluma*, es resultado de su implementación en los eventos organizados como estrategia de estado, ya que su inclusión en el festival de *La Guelaguetza* alteraría el nombre de esta práctica dancístico-musical, modificado a juicio del comité organizador por supuestas faltas gramaticales. Esto ocasionaría que en las comunidades poco a poco se hiciera de lado la que

se considera, su denominación de origen (Blanco, Zimatlán, 2019), (Villareal, Zaachila, 2021), (Sernas, Tlacoahuaya, 2021).

Otra de las versiones del cambio de nomenclatura cobra sentido en lo relatado por Carlo Bonfiglioli, quien menciona la visita del bibliógrafo francoamericano Joseph Florimond Duque de Loubat a los Valles Centrales. Durante su estancia, presenció la *Danza de Pluma* que el entonces Jefe Político de Oaxaca, Martín González (1894-1905) dispuso se celebrara en su honor. Al término de la presentación, le fue obsequiado el *libreto* de la danza, caracterizado por una redacción con estricto rigor ortográfico, que se cree, fuera elaborado propiamente para la ocasión (1998, pág. 370). Es probable que este acontecimiento haya sido causa también de la alteración gramatical y por consiguiente, de su denominación dancística.

Ahora bien, relacionando el tema con los antecedentes etnohistóricos e históricos referidos en el capítulo tres, se puede decir que *la pluma* como contenido dancístico, mantiene connotaciones respecto a la gentilidad, dado que es un elemento que distinguía el estatuto soberano entre los miembros de las culturas amerindias. Así pues, es muy probable que, mediante la recreación de la *Danza de Pluma* (evidenciada a partir de sus personajes), los danzantes mantengan un estatus privilegiado y cercano a *Moctezuma*. Al respecto cabe destacar el papel privilegiado que deberá poseer la persona que corporice a *Moctezuma* así como sus danzantes, dentro de las formas de integración comunitaria.

Lo anterior no quiere decir que *la pluma* sólo otorgue una posición dentro del corpus dancístico, sino como se ha venido comentando, el hecho de ser danzante, de ataviarse *de pluma*, sitúa a los niños, jóvenes o adultos zimatecos en un rango preeminente dentro de la comunidad, como miembros de dicha alianza. En Zimatlan, la distinción de “ser danzantes” perdura por toda la vida, llegando a incidir en diversos ámbitos de la vida comunitaria, por esta razón, son reconocidos incluso hasta el día de su muerte, en el cual existen protocolos específicos en los que la *Danza de Pluma* hace su intervención dentro de los ritos funerarios de las personas que fueron danzantes o autoridades del hecho dancístico.

Los vínculos establecidos con las reivindicaciones étnicas dentro de la *Danza de Pluma* a partir del personaje de *Moctezuma* en Zimatlán, también han sido identificados en este trabajo dentro de las comunicaciones orales. Otra concepción sobresaliente en diversas comunidades dancísticas tiene que ver con la fuerza y el poder que representa el bando de

*Moctezuma*. Al respecto, se ha reservado para este momento el punto de vista del maestro de la práctica dancística en Zimatlán, quien comenta:

Yo en lo personal he sacado mis conclusiones, la danza recrea todas esas embajadas de Moctezuma, los danzantes de cierta forma son los que le danzan a Moctezuma y con Moctezuma. La danza estaba presente en todo momento... ¡Desafortunadamente la historia la escriben los vencedores 'mano! y ante esa situación, ¿qué es lo que pasa con nuestra danza? Llegan los españoles y lo vuelven, digamos lo añaden esa representación de la conquista... pero por lo que comentan muchos abuelos y maestros, la danza en sí es de los guerreros de Moctezuma pues. (Álvaro Blanco, Zimatlán, 2019)

La revisión hasta aquí efectuada, demuestra que la comunidad de estudio ha venido realizando la práctica dancística a través de constantes procesos de integración, quebranto y revitalización. Una vez revisado el contexto sociocultural, los antecedentes históricos, los paradigmas de estudio, así como la organización e interacción del sistema dancístico-musical, se procederá a externar cómo se manifiestan estos códigos en la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez. Previo a esto, se describirá el proceso de integración de un grupo de danza.

### **5.3 La noción de *Promesa***

Dentro del culto religioso en México, una *promesa* consiste en una *manda* que se hace a las divinidades con la intención de recibir un beneficio a cambio, sobre todo ante las deidades de la tradición católica. En Zimatlán de Álvarez, son predominantes las *promesas* hechas a la imagen del *Dulce Nombre de Jesús*, así como a los santos de los barrios y a San Lorenzo Mártir, el santo patrón del pueblo. Una *promesa* se hace a petición o por agradecimiento de las virtudes recibidas a partir del intercambio, la cual es devuelta fungiendo como mayordomo, ofreciendo ceras u oficiando el pago de misas, entre otras prácticas del culto religioso. En este tenor, la práctica de la *Danza de Pluma* también se enmarca en el sistema de *promesas* de la comunidad. Esto quiere decir, que a partir del ofrecimiento de la danza misma a las divinidades, es que sus integrantes obtienen los beneficios solicitados. Para el

caso de este trabajo, la noción de *promesa* tiene implicaciones trascendentes en la integración y práctica de una *Danza de Pluma*.

En el caso de esta manifestación, ser integrante o *encargado* de un grupo de danza demanda muchos esfuerzos ya que, de manera obligatoria se debe participar en las principales festividades, además de solventar la indumentaria y parafernalia, asistir a ensayos, cubrir cuotas de recuperación y acatar decisiones conjuntas; todos éstos son algunos de los compromisos que adquieren los danzantes al formar parte de la manifestación kinético-sonora en estudio. Don Álvaro Blanco, con sus años de experiencia comenta al respecto lo siguiente:

Los encargados del grupo de danza hacen lo siguiente: salen al pueblo, a visitar a los padres de familia, para que de esa manera de ser posible, se incorporaran al grupo de danza y de ahí nace “la danza de promesa”... y esa promesa se hace efectivo cuando ya están reunidos, cuando ya está completo el grupo y hacen ora sí la pregunta a todos, el encargado dice –Sabén qué, tenemos un compromiso, queremos dedicarle esta manda al *Dulce Nombre de Jesús*- Ante esa situación, “*la danza de promesa*” sale de acuerdo a lo que se llegue a plantear ¿no? y en ese caso pues dicen vamos a bailar tres años, cinco años, depende el compromiso que se haga. (Zimatlán, 2019)

Este compromiso es asumido por tres años, tiempo mínimo de permanencia en la danza, aunque de igual forma, se llegan a presentar algunos casos que se extienden por otros dos más, haciendo un total de cinco años. En este sentido, en Zimatlán una *promesa* se entiende también como la duración de un ciclo de danza ya que, cuando los grupos cumplen su periodo de *promesa*, el encargado o *encabezado*, decide junto con los padres y madres de familia si la danza se renueva o no. Cuando esto ocurre, algunos danzantes vuelven a participar de la danza y se buscan nuevos integrantes para los lugares vacantes, los cuales pueden entrar o no, bajo la condición de *prometidos*. Al respecto, Demetrio Brisset señala en su estudio, una práctica que se hacía, hasta hace algunos años, para la renovación de *promesa*:

En el caso de Zimatlán, al oficiarse la misa mayor el día de la fiesta titular, Moctezuma, con su penacho puesto, ejecuta el primer baile durante el ofertorio y, al hincarse en tierra a su término, el resto de los danzantes exponen si han decidido

seguir en el grupo; en caso de comprometerse, su obligación será por un mínimo de tres años. (1996, pág. 74)

Sobre este tema, es importante señalar que el no cumplir con la *promesa* tiene varias implicaciones, principalmente la de no recibir la petición realizada a las divinidades. En otros casos, un danzante comentó haber recibido una enfermedad grave como consecuencia de haber abandonado el grupo de danza, ya que se considera la posibilidad de una desgracia personal ante el incumplimiento de la *promesa*.

No obstante, hoy en día la vigencia de estos valores han cambiado. Si bien la conformación de un grupo de danza ya no depende de una *promesa*, ésta prevalece de forma personal entre los danzantes, pues cada uno tiene un motivo que los conduce a participar voluntariamente en la danza. Reynaldo Miguel Pérez Aquino, el *encabezado* más joven de la comunidad, también comenta su percepción sobre las obligaciones que implica una *promesa*:

Pues en este caso es como te comenté, yo a los papás les dije si se hace *promesa* a veces no se llega a cumplir, en ocasiones ya se nos presentó que, por una enfermedad del niño, digamos que su enfermedad ya estaba avanzada y se tuvo que salir. O por ejemplo aquí algunos ya van a salir de la primaria y van a entrar a la secundaria, podría ser el caso de su educación, entonces a veces se tienen que salir a estudiar fuera. Por eso en el caso de ellos no hicimos *promesa* por si no se llegara a cumplir, pero sí, lo básico de una danza es de tres años, entonces yo les digo que me hacía cargo de tres años y si en caso ellos quisieran seguir, ¡pues seguimos, sin ningún otro motivo! pero te digo, no hicimos *promesa* porque la verdad muchas veces no se llega a cumplir. (Zimatlán, 2019)

Así pues, integrarse a un grupo de *Danza de Pluma* bajo *promesa*, aunado a un compromiso moral y religioso, atiende también a intereses personales o de diversa índole. Asimismo, el acto de *promesa* es un compromiso que genera comunidad ya que, el participar como danzante, maestro de danza o encabezado, corresponde a una serie de acciones con las cuales se validan las identidades y las afiliaciones comunitarias.

Con el fin de dar una noción acerca de la importancia de las figuras que intervienen en la integración de un grupo de danza, a continuación se describen algunas de las más importantes.

#### **5.4 Formas de integración y organización social de la danza**

La *Danza de Pluma* en Zimatlán se organiza de distinta manera dependiendo de las características particulares de cada grupo, pero manteniendo una estructura organizativa común, basada en los padres y madres de familia, ya que son éstos quienes solventan económicamente la participación de los *Danzantes de Pluma*, y por lo tanto, adquieren la representatividad del grupo de danza.

Formar parte de un grupo implica una inversión económica sustanciosa, como primicia se cubren costos de elaboración de indumentaria y de parafernalia, que van aproximadamente de los siete mil a los doce mil pesos (2019), llegando muchas veces, a rebasar esta cifra. Además, se contemplan cooperaciones para el pago de la banda de música, equipo de amplificación de sonido, alquiler de sillas para los espectadores, el maestro de la danza (si es que hubiese), así como de la adquisición, preparación y entrega de alimentos durante los días festivos.

Por las razones anteriores, se podría considerar que el pertenecer a una *Danza de Pluma* requiere de solvencia económica; esto a su vez, representa un obstáculo para quienes desean pertenecer a la danza, pero no pueden solventar su participación. Sin embargo, también se presentan casos en los que se busca el apoyo de algún tutor que financie la intervención de una persona como danzante o, en otro caso, que se haga responsable del patrocinio de todo el grupo de danza.

Estos esfuerzos y recursos necesarios para formar parte de esta danza, dota a los zimatecos de estatus y reconocimiento local, y aunque constitucionalmente la comunidad no se rige por un sistema de cargos, involucrarse en ella se considera como una de las acciones importantes de pertenencia y de servicio a la comunidad. Esto quiere decir, que la danza funciona como un mecanismo de identidad colectiva que permite a sus integrantes visibilizar, posicionarse y hacerse valer dentro de la comunidad.

Cuando es del interés de una familia o de algún individuo formar parte o integrar una *Danza de Pluma*, éstos deberán estar conscientes del esfuerzo económico y del tiempo que

esto implica. Así pues, la configuración de un grupo de danza, -como se le conoce en Zimatlán a la cuadrilla de danzantes-, depende de quien convoque a conformarlo. Generalmente, se identifican cuatro modalidades y figuras representativas: a) quien corporiza a *Moctezuma*, b) el *Encabezado*, c) los maestros de la danza, y d) los padres de familia.

#### 5.4.1 *El Moctezuma*

Cuando un varón -joven o adulto- tiene intenciones de ser *Moctezuma*, externa a sus padres su interés en conformar un *grupo de danza*. Cuando se presenta este primer caso, él mismo se da a la tarea de reclutar a sus danzantes, y sus padres, serán los encargados de organizar el nuevo grupo. Este caso de integración, viene a petición de la *promesa* de quien personificará a *Moctezuma*, y por lo tanto, recurrirá a sus amistades y personas de mayor confianza para formar una cuadrilla de *Danzantes de Pluma*.

Aunque *Moctezuma* es la figura representativa de su propio grupo, los padres y madres de familia lo acompañan durante todo el proceso. Esto depende mucho de las decisiones familiares, ya que las actividades se distribuyen según el género; así, el padre acompaña a su hijo en el contrato del maestro de la danza y de la banda de música, así como a buscar a los danzantes, el hablar con sus responsables, el fijar fechas, etc. Por su parte, la madre es quien provee los alimentos desde la compra de insumos, hasta la preparación y repartición de los mismos. Además se encarga de gestionar lo concerniente a los actos religiosos, como misas, rendidas de culto y procesiones, en los cuales tiene su participación la *Danza de Pluma*.

Un claro ejemplo de lo anterior es el caso de Don Álvaro Blanco, quién recuperó la *Danza de Pluma* en la comunidad posicionando a su hijo en el papel de *Moctezuma*. Otro caso es el de Margarita Aquino (2019) quien relató que fue su hijo quien motivó a su familia a *encabezar* un grupo de danza, dando como resultado una *promesa* de cinco años. Similar a estas situaciones, se encuentran comentarios como el de la familia Bernardo, quienes “prometieron” a uno de sus integrantes a causa de enfermedad; obteniendo en beneficio su salud al término de la *promesa*. Fue éste el caso que se señaló antes, sobre la revelación de *Moctezuma* en los sueños del padre de familia:

Verá de lo que pasó, que mi Germán no encontraba el paso del *Rey*. Entonces, se dijo del que se nombró *Primer Teotil*, que quería ocupar el lugar de *Moctezuma*, - Oyó el

maestro José y dijo: ¡no Felipe, tu hijo va a ser el *Moctezuma*! Luego verá lo que me sucedió, que sueño ora sí que el patio de la casa, el maestro, todos descansando, luego vi al *Rey* que se me acercó vestido así de plumas y que me dice: -dile a tu hijo que vaya ‘on tá’ el *Dulce Nombre de Jesús*, que le raspe unas flores en sus pies y que se ablande, verás cómo tu hijo va a salir de *Moctezuma*- dijo esto también el maestro, esto era como en marzo, llegó julio y en agosto, que agarra el paso, - ¡Ya la hizo! -. (Felipe Gómez, Zimatlán, 2019)

Considerando las evaluaciones, los criterios y las percepciones locales (émicas), así como la propia estética de la danza, se puede añadir que, en la *Danza de Pluma* zimateca, el papel de *Moctezuma* también puede asignarse de acuerdo a las habilidades y aptitudes corporales que desarrollen los danzantes durante el tiempo de preparación. Tomando en cuenta este criterio, el papel se asumirá por quien haga la mejor ejecución de las secuencias del movimiento a percepción del maestro de la danza, hecho que llega a generar disputas entre los integrantes del grupo.

En dicho aspecto, ocupar el puesto de *Moctezuma* otorga al responsable una de las mayores categorías de pertenencia y de reconocimiento ante la comunidad zimateca (y en general en todos los Valles Centrales). Al asumir este personaje, las acciones que realice se consideran cargadas de una eficacia simbólica, y en él recae la responsabilidad del grupo entero. En cuanto a las secuencias kinético-sonoras, es él mismo quien enuncia la dinámica de toda la performatividad, así como lo relata el maestro Reynaldo Pérez Aquino:

*Ser danzante a ser Moctezuma en cuestión del baile es muy diferente, porque me daba cuenta que cuando yo flojeaba, todos lo hacían igual. Ya cuando yo le echaba más ganas, pues ya los demás también le echaban ganas y así se lucía más la danza, digamos tú como Moctezuma tienes la responsabilidad de hacerlo bien, porque lo hacías bien. Los demás trataban como de imitar digamos y ya dábamos una buena presentación del baile y sí se daba cuenta uno siempre de la responsabilidad en la danza. Se necesita un buen Moctezuma que reviva, pues. (Zimatlán, 2019)*

Otra de las cualidades que lleva a ocupar este lugar, es la antigüedad dentro del grupo y por la experiencia acumulada a lo largo de su permanencia, así lo documentó Demetrio Brisset:

En Zimatlán, donde no cuentan con soldaditos, el joven que desea cumplir una manda o promesa bailando para los santos, entra de Rey de Centro, aportando dinero para la banda de música y un día de asistencia o mantenimiento de todos los miembros del grupo. Su ascenso en la escala jerárquica pasará por los puestos de Capitán, Teotil y, cuando ya sea el más antiguo, Moctezuma. (1996, pág. 76)

De igual manera, cuando el *Moctezuma* no es quien recluta al grupo de danza, los padres de familia de quien ocupe este lugar tienen una participación mayor a la del resto. Estos y otros acuerdos se van negociando con el *encabezado*, figura primordial de un grupo de danza.

#### **5.4.2 El Encabezado**

La segunda forma y la más usual de conformar un grupo de danza en la comunidad, es a través de la figura del *encabezado*, quien tiene la responsabilidad de la danza y en quien recae la organización y el buen manejo del colectivo. La denominación proviene de la frase “echarse a la cabeza”, aunque también se le conoce simplemente como *encargado*. La responsabilidad del *encabezado*, es la de integrar en su totalidad el grupo de danza y presentarlo en la fiesta del pueblo. Dentro de sus tareas principales se encuentran buscar y completar el cuadro de danzantes, siendo esta misión la más complicada, ya que, muchos rechazan la propuesta por la cantidad de dinero que implica. Además, es quien se encarga de buscar y contratar al *maestro de la danza*, que será el responsable del montaje de la representación dancística.

Otra de sus obligaciones es proporcionar el espacio para los ensayos, que tendrá que ser el patio de sus domicilios. El resto de actividades consiste en citar a los padres de familia y coordinar reuniones para tratar cualquier tema o decisión, costear la banda y su contrato, elegir la costurera para la elaboración de la indumentaria, y llegados los días de la festividad, asumir uno o más días de asistencia alimenticia. Menciona don Santos Floreán, quien fuera danzante y *Moctezuma* por mucho tiempo, acerca de las actividades que le competen al *encabezado*:

¡Tiene que haber un encabezado!... Y ya ese encabezado tiene que salir a buscar a donde haya jóvenes y hacerles. ora sí , que la invitación si no les gustaría integrarse al grupo. Digamos que el encabezado se encarga del lugar porque también son gastos,

llega el día del ensayo, pues hay que dar una agüita o algo, claro que a veces al que le gusta dice: -no pues este domingo yo les voy a llevar un agua, le llevo unos refrescos-. Eso entre todos se ayudan, porque ya ve que aquí se maneja esa costumbre como *Guelagueza*, porque ¡da uno y recibe, pues! (Zimatlán, 2019)

Los *encabezados* son personas que asumen por voluntad propia la integración de un grupo de danza quedando a cargo de su posterior desarrollo, hasta completar el ciclo de *promesa*. En tanto, los *maestros de la danza* se dedican sólo a la instrucción y enseñanza de las formas y composiciones coreográficas de la *Danza de Pluma*, percibiendo un pago por parte del primero. Aunque también puede presentarse el caso, de que un *maestro de la danza* tome la iniciativa de conformar un grupo.

### 5.4.3 Los Maestros de la Danza

Retomando parte de los antecedentes de la danza zimateca, se precisó que en un principio, los maestros eran traídos de otras comunidades para enseñar la danza y, a raíz del intercambio de conocimientos se concretó una generación de aprendices que, por consiguiente, asumieron el papel de *Maestros de la danza* en la propia comunidad. De esta forma, los actuales maestros existentes en la comunidad, pueden convocar a integrar un grupo de danza, puesto que cumplen con esta función dentro de la comunidad.

Actualmente en Zimatlán de Álvarez, el papel del *maestro de la danza* se reduce a la misma persona que funge como *encabezado*. Esta reconfiguración se promovió hace algunos años con el interés de preservar la tradición dancística en la comunidad, optimizando el número de personas involucradas en las formas de organización social.<sup>46</sup>

Con el paso del tiempo, los maestros de la danza se han encargado de generar un estilo y definir el cánón dancístico de la versión zimateca. Es por ello que, la buena organización de los grupos de danza dependerá mucho de la relación entablada entre la figura del *encabezado* o *Maestro de la danza* y los *padres y madres de familia*, última forma de organización social de la danza.

---

<sup>46</sup> En este aspecto, es oportuno reconocer el trabajo de los maestros zimatecos; don Álvaro Vitaliano Blanco Pérez, don Edmundo Colmenares (†) y don Reynaldo Miguel Pérez Aquino, sin ayuda de los cuales, no hubiera sido posible realizar correctamente esta investigación.

#### **5.4.4 Los Padres y Madres de Familia**

Son la célula organizativa de la danza. En ocasiones, son ellos mismos quienes tienen la inquietud de que sus hijos sean danzantes y entre vecinos, familiares, compadres, amigos o conocidos, se organizan para conformar una danza desde sus inicios. Cuando en el pueblo se sabe de la creación de un nuevo grupo de danza, puede suceder que los padres integren a sus hijos porque se lo piden o porque ellos mismos lo deciden, como sucede con las niñas que interpretan a las *Malinches*; acto que también corresponde a una *promesa*.

Cuando un grupo de danza se integra por interés de los padres de familia, son éstos quienes contratan al *Maestro de la danza* y su organización corresponde a un modelo de tipo colectivo. Al igual que pasa con la célula organizativa de las festividades, en los grupos de danza se forma un comité que se encarga de las cuestiones administrativas mediante el nombramiento de un presidente, un secretario, un tesorero o tesorera y dos o tres vocales. También, son los encargados de ir a las ciudades de Oaxaca o México a comprar los insumos para la confección de la indumentaria de los danzantes y realizar diversos tipos de gestiones.

Las formas de organización social han cambiado con el paso del tiempo. La *promesa*, se ha resignificado conforme a la dirección social de los agentes, mismos actores que realizan la danza con un sentido de permanencia y resistencia comunitaria. De esta manera dentro del sentido sagrado de la *Danza de Pluma*, puede haber *promesas* vinculadas a lo divino, así como diversos casos en los cuales la *promesa* es dirigida hacia lo humano, en búsqueda de una acción social en beneficio de su comunidad.

#### **5.4.5 La Reunión General**

Una vez conformado el grupo de danza, se cita a una reunión en la que se trata cada uno de los acuerdos en los que se desarrollará el *grupo de danza*. Cuando es el caso, se da a conocer el maestro y se fijan los días de ensayo, que por lo general se trata de los domingos, días de descanso para las familias zimatecas que destinan el resto de la semana a sus actividades productivas, basadas sobre todo en el comercio. De igual forma, es la primera vez que se hace el reconocimiento de los responsables de cada uno de los danzantes y se procede a hacer la elección y el nombramiento del comité de padres de familia. Con este primer encuentro, es como se inician formalmente las actividades de un grupo de danza en Zimatlán.

En este día se reparten y asignan personajes a los danzantes. Primero, el *encabezado* expone el motivo que lo animó a organizar la danza y anuncia la designación del puesto de *Moctezuma*. En seguida pone de manifiesto los lugares del *Teotitl 1º*, *Teotitl 2º*, *Capitán 1º*, *Capitán 2º*, *Rey 1º* y *Rey 2º*, que se verán comprometidos a gastar en función de la jerarquía que compete a estos personajes. El cupo se deja abierto hasta que voluntariamente se hayan cubierto todos los lugares y cuando no es así, se negocia y se dialogan los acuerdos que les dará derecho a ocupar sus respectivos puestos.

También es posible asignar personajes de la siguiente manera: el maestro coloca a sus danzantes por estatura y procede a repartirlos en dos hileras hasta quedar conformada la cuadrilla, una vez hecho esto, comienza a anunciar los personajes. Otra opción, es que los danzantes comiencen a ensayar y conforme vayan demostrando aptitudes y destreza para la ejecución dancística, se asignan los lugares, dejando el del *Moctezuma* para quien, a juicio del maestro o *encabezado*, mejor lo haga, o lo merezca por su buena conducta.

En el caso de la danza zimateca, existe un protocolo de organización y jerarquización dentro de la cuadrilla, esto se vincula a la vez, con la utilización y simbología de determinados colores del penacho, lo cual abre el siguiente campo semántico de significación a explicar.

### **5.5 El Penacho como condensador de la *Danza de Pluma* en Zimatlán**

En el capítulo anterior se abordó el *Penacho* como un elemento sagrado y fundamental de la *Danza de Pluma*, mismo que funciona como un elemento estructural del sistema dancístico-musical, por lo que se considera importante, abordar las particularidades del caso zimateco. La composición de los penachos, representa para los danzantes un elemento de poder y apología de sí mismos. Los zimatecos al portar el penacho sobre sus cabezas, corporizan dichos valores, que a la vez, representa el valor que la comunidad otorga a su propia cultura matricial, los *Buin Saa'*.

Para ahondar en el tema, se reconoce cierta iconografía y colorimetría empleada en los penachos como una de las distinciones simbólicas de la comunidad. Siendo esto, lo que llega a diferenciar a la versión zimateca del resto de *Danzas de Pluma* en los Valles Centrales de Oaxaca. Al respecto, los *Danzantes de Pluma*, hacen reconocer la identidad de la danza zimateca de la siguiente manera:

Pues del danzante zimateco, fíjate que nos dijeron que usamos el vestuario muy llamativo, eso nos dijeron en un encuentro de danzas [al] que fuimos a Mitla. Dijeron que o sea los colores de los demás [pueblos] eran muy opacos, porque por ejemplo, el verde de esta corona, no es igual al de las otras, que usan un verde muy seco. Y ese amarillo lo ocupamos muy encendido. Los de Zimatlán [somos] muy llamativos, lo que nos diferencia son los colores que empleamos en nuestros penachos y en la vestimenta. (José Francisco Hernández Santaana, Zimatlán, 2019)

La utilización de colores cálidos así como la saturación de tonalidades, no sólo representa un elemento de identidad de la *Danza de Pluma* zimateca, sino tiene una lógica *per se* dentro de la misma, ya que existe un color determinado para distinguir a cada uno de los personajes de la danza. Este aspecto estético visual, es el que asigna la posición de los danzantes dentro de la jerarquía dancística.

Además del empleo de una gama específica de colores, otra de las distinciones de los penachos zimatecos son las medidas de proporción, debido a que son mayores a las empleadas por otras comunidades. Los penachos de esta danza tienen una medida estándar de noventa centímetros, en cambio, los penachos zimatecos llegan a medir hasta un metro y medio. Para una mayor comprensión del sistema organizacional relacionado con el color de los penachos, se debe desglosar a continuación, lo referente al tema.

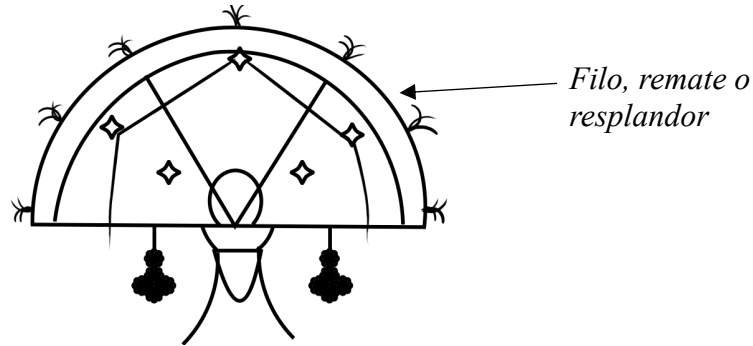
### **5.5.1 Jerarquía Organizacional**

Ya se ha puntualizado en la estructura, composición y morfología de un penacho de la *Danza de Pluma* (Cap. 4.1.3). Hay que evocar, que como parte de los resultados del análisis sistémico, se encuentra una diferenciación de la morfología y utilización del penacho, de manera que, las danzas del *Valle de Tlacolula* utilizan el penacho *redondo*, y Zimatlán, ubicado en el *Valle Grande*, por consiguiente utiliza el denominado *de abanico*. Asimismo se explicó que cada uno de los *Danzantes de Pluma* representa un personaje alusivo a un sistema jerárquico-militar azteca (Cap. 2.3).

Ahora, si bien un penacho se compone por dos partes esenciales que son la *corona* de hojalata y la estructura de carrizo denominada *alma*, es en el tapiz de plumas donde se identifican ciertos elementos iconográficos, que del mismo modo, reciben un nombre

específico. El anverso de un penacho, lo determina ciertas formas y el reverso, otras. Dentro de su morfología, el penacho tiene un *remate* o *filo* de color en el borde superior, al cual también le llaman *resplandor*.

**Dibujo 3.** Señalamiento del filo, remate o esplandor



*Nota.* Elaboración propia.

La variación de colores en el *remate* del penacho, es lo que determina la jerarquía de cada uno de los personajes de la danza en Zimatlán de Álvarez; que corresponde a la vez, a la organización social. Esto trae de vuelta el punto tratado en relación a la indumentaria y parafernalia, en virtud de que éstos no deben ser comprendidos como simples objetos, sino como detonadores de procesos simbólico rituales. Es a partir de la fuerte articulación del color con el cargo y personaje del danzante, que se manifiesta un conjunto de actos, ceremonias y elementos articulados, por lo que pueden establecerse entonces, como una dimensión que orienta y da sentido a todo el hecho dancístico (2016, pág. 67). La jerarquía asignada a través del color de los *filos*, se sustenta en palabras del maestro Álvaro Blanco, quien describe su forma de operación:

Aquí [en la casa] se hacían las reuniones, y se decía –saben qué, los personajes principales son este, éste y éste, el que tenga la voluntad de su hijo o la persona que quiera ser personaje, va tener estos, estos y éstos derechos y sus obligaciones-, porque cada danzante tiene su jerarquía y cada danzante tiene su color. Por ejemplo, lo que es *Moctezuma*, lleva dos *banderas* o una, lo que sí, en la parte de atrás, el *arcoíris*, lo llevan todos. Entonces, ya los *Capitanes*, su color que los identifica es el amarillo. Los *Teotiles*, morado o *solferino*. Esos eran los principales: *Moctezuma*, *Teotiles* y *Capitanes*. Ya los *Reyes*, van todos del mismo color todo el *filo* rosa. Así empleamos

del mismo color verde blanco y rojo en *arcoíris*, que es lo oficial zimateco digamos. Ya ahora usamos una *bandera* al frente, y atrás *arcoíris*. (Zimatlán, 2019)

El color, no sólo representa un recurso estético para el caso de estudio. Cada uno de los personajes, dependiendo su respectivo color e iconografía, deberá cubrir la asistencia alimenticia para el colectivo danzante, así como del público espectador. Esto se define el día de la reunión general, que, como se señaló, es cuando se designan los personajes.

La comensalidad, término que implica las relaciones sociales que se establecen entre los agentes en el momento de consumir -en grupo- los alimentos, siempre ha formado parte de la *Danza de Pluma*, por lo cual es fundamental, para lograr dicha comensalidad, el realizar la compra y la preparación de los alimentos así como el espacio para servirlos y consumirlos durante los días programados de sus presentaciones. Para esto, el grupo se pone de acuerdo, de forma que se contabilizan los días de participación para las presentaciones dentro de la festividad y conforme al resultado, éstos se reparten según la cantidad de danzantes y el lugar asignado en la formación. Así pues, durante las fiestas patronales en las que la *Danza de Pluma* participa, es común identificar entre los espectadores el día de asistencia refiriéndolos desde su color. Entre murmullos y hablillas, se da a conocer “qué color” será el anfitrión de los alimentos.

Dependiendo el puesto dentro de la jerarquía, será la cantidad de cobertura y asistencia de uno o más días. Por ejemplo, no son los mismos gastos que realiza la familia del personaje principal, *Moctezuma*, al que hacen los *Negritos*, quienes por lo general son personas que ostentan este cargo dentro de la comunidad y sólo se les hace la invitación, por lo tanto, al no estar tan involucrados en el sistema de organización, sus aportaciones al grupo son reducidas.

Por lo regular, cuando *Moctezuma* participa en su primer año la asistencia de alimentos será en su casa. El resto de años de la *promesa*, la gestión de la comida se distribuye entre los demás miembros del grupo. Actualmente es común que los grupos de danza busquen patrocinadores o bien, los gastos recaigan en la figura del *encabezado*. De igual forma, se presentan casos en que la comida y los ritos de comensalidad se dan en el mismo espacio donde la danza está realizando su participación, es decir, en el atrio parroquial.

Este último acto se puede entender como una manera de hacerse reconocer en familia y validarse ante la comunidad, ya que a través del compartir los alimentos es como se generan y refuerzan vínculos sociales. Además, las bebidas como los refrescos, cerveza y principalmente, el mezcal, se hace presente a lo largo de la jornada dancística, ya que esta última bebida, es considerada de carácter ritual, además de que se considera que otorga fuerza y resistencia a los danzantes.<sup>47</sup>

A continuación se presenta una tabla en la cual se muestran la interacción entre algunos elementos iconográficos significantes del penacho como: *La Bandera*, *El Águila (Nacional y/o Republicana)*, *La Doble Bandera* y *El Arcoíris*, mismos que han sido formulados desde el orden émico. Asimismo se refieren los diversos colores empleados en los penachos y los diferentes personajes que los portan. Conformando todo ello un complejo de significaciones que caracterizan a la danza zimateca.

**Tabla 12.**

<i>Empleo de colores e iconografía de acuerdo al personaje</i>			
<b>Personajes</b>	<b>Colores de filo</b>	<b>Iconografía</b>	<b>Día Comensalidad</b>
<i>Moctezuma</i>	Verde, rojo, tricolor	Doble bandera, águila nacional, arcoíris	Domingo
<i>Teotil 1°</i> <i>Teotil 2°</i>	Morado o “solferino”	Bandera, arcoíris	Lunes
<i>Rey 1°</i> <i>Rey 2°</i> <i>Rey 3°</i> <i>Rey 4°</i>	Rosa o Rojo	Bandera, arcoíris	Domingo de octava
<i>Capitán 1°</i> <i>Capitán 2°</i>	Amarillo	Bandera, arcoíris	Miércoles

*Nota.* Elaboración propia.

### **5.5.2 Iconografía**

Al ser la manifestación dancística una expresión artística, se hace necesario emplear algunos métodos de interpretación iconográfica. En este sentido, dentro de los conceptos iconográficos empleados en la cultura dancística de Zimatlán, se destacan la *Bandera* y el

<sup>47</sup> El mezcal se toma en canutos de carrizo o en jícaras de tocomate pequeñas y el protocolo para consumirlo, consiste en derramar parte del líquido al suelo para bendecir la tierra y compartir con las ánimas, una vez hecho esto, puede llevarse a la boca.

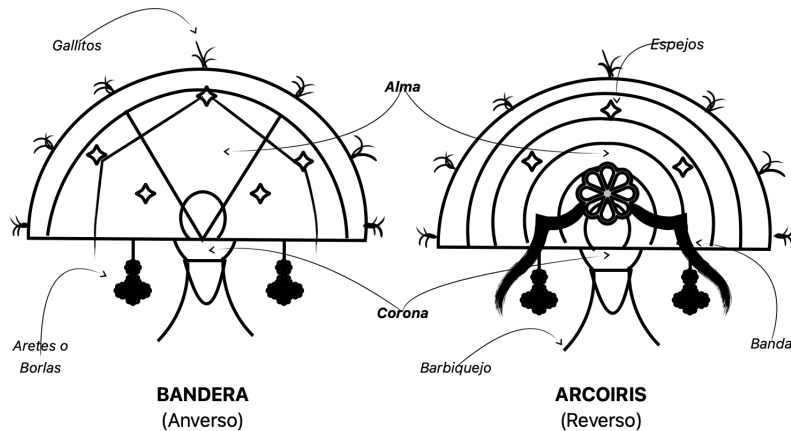
*Arcoíris*, siendo éstas las figuras más representativas. La *Bandera*, se trata de una segmentación del penacho en tres partes triangulares, que como su nombre lo indica, hace referencia al símbolo patrio nacional. En tanto, el *Arcoíris* se trata de una representación iconográfica de arcos concéntricos que semeja el aspecto de este fenómeno visual. La figura denominada *Bandera*, es la que determina el anverso del penacho y el *Arcoíris*, el reverso.

Define E. Panofsky por iconografía, a la “identificación de imágenes, historias y alegorías” (1972). Así, se logra identificar que un penacho se compone por dos partes esenciales: la *corona* de hojalata y el *alma*, estructura de carrizo sobre la cual se detalla el pulido de las plumas. No obstante, existen otros elementos que se adhieren sobre el tapizado de plumas. El ejemplo más claro, son espejos pequeños hechos también de hojalata incrustados a la estructura del penacho.<sup>48</sup> A la mitad del segmento diámetro, es decir, de la línea base del penacho, se cuelgan unas borlas hechas de lana o de estambre, a los cuales se les denomina *aretas*, aludiendo a uno de las ornamentaciones (mutilaciones) practicadas en el México antiguo. Distribuidos a lo largo del *remate, filo* o *resplandor*, se colocan siete manojos pequeños de plumas mucho más maleables que de las que se hace el tapiz emplumado, a los cuales los zimatecos denominan *gallitos*. Algunos *penacheros* agregan plumas de cola de gallo o cualquier otra a gusto del danzante. Los *gallitos*, también se utilizan para rematar la sonaja y adornar la *palmeta*. En el caso del penacho zimateco, se coloca una *banda de listón*, elemento sobre el cual comentaremos más adelante. Finalmente, el penacho se sujeta a la cara del danzante con los *barbiquejos*, denominación común empleada para sostener los sombreros en diversas comunidades del país, de los cuales se habló en el capítulo primero (Pág. 36).

---

<sup>48</sup> Los *espejos* se interpretan con algunas significaciones, sobre todo, porque son estos elementos los que se asocian con los astros, así también, en la comunidad se interpretan como un referente del acontecimiento histórico que narra el intercambio de espejos por oro, entre Hernán Cortés y Moctezuma.

**Dibujo 4.** Esquema gráfico comparativo de conceptos, formas e iconografías del penacho zimateco



Nota. Elaboración propia.

En las demás comunidades que integran el sistema dancístico-musical, la *Bandera* es la iconografía empleada para distinguir al monarca de la danza, *Moctezuma*. En la *Danza de Pluma* zimateca, todos los danzantes emplean la *Bandera*, con la diferencia de que el penacho de *Moctezuma* se distingue por portar el emblema nacional, el *Águila*; en cualquiera de sus dos versiones: el águila republicana, con las alas abiertas, o bien el águila de perfil empleada desde hace muchos años en la bandera nacional y en las monedas. De igual forma, el penacho del monarca debe ser el más grande de toda la cuadrilla, más allá del metro y medio de altura. La *Bandera*, a su vez, llega a encontrarse con una variación, la *Doble Bandera*, que consiste en la unión de dos bloques triangulares tricolor haciendo coincidir, ya sea en el color verde o en el rojo. Alitzel Canseco (2018) , danzante de la comunidad, menciona que para segmentar visualmente las dos *banderas*, se utiliza una franja de color amarillo que, de igual forma, es otra de las distinciones del penacho zimateco.

**Imagen 33.** Penacho de Bandera.



**Imagen 34.** Penacho Doble Bandera



Por otra parte, menciona el maestro de la danza, don Álvaro Blanco, que “siempre se ha usado la corona del *Arcoíris* en Zimatlán, que significa la unión del cielo y la tierra y de la alianza de Dios de no castigar al ser humano con otro Diluvio” (2019). Esta iconografía, guarda connotaciones respecto a los mitos de origen de la comunidad; este tema se abordará en un apartado subsecuente.

Mientras tanto, se expondrán las dos variaciones que también presenta el *Arcoíris*. Antes de nombrarlas, se debe aclarar que dentro del lenguaje dancístico el término *solferino* tiene una ambivalencia: primero, se utiliza para reconocer determinada tonalidad del morado, descrita como “un morado rojizo”. Históricamente, este color se enmarca dentro de la estética comunitaria debido a que las primeras anilinas comerciales fueron de este tono, lo cual causó impacto en el resultado final y a partir de ello, su implementación se popularizó entre los zimatecos. Del mismo modo, este concepto también se encuentra vinculado a los mitos de origen de la comunidad; *solferino*, también se le llama a la brisa que deja en evidencia el arcoíris. Por lo tanto, los *solferinos* se entienden como “destellos de colores” y su representación iconográfica se manifiesta en pequeños segmentos en el reverso de los penachos, justo encima de la figura del *arcoíris*. Así, estos elementos iconográficos se vinculan con el agua, manifestándose en dos variaciones; *Arcoíris* y *Arcoíris con Solferinos*.

**Imagen 35.** *Arcoíris.*



**Imagen 36.** *Arcoíris con solferino.*



Derivado de la persistencia con la cual se refieren diversas iconografías vinculadas a mitos de origen de la comunidad, a continuación se refieren algunos datos que son significativos para la danza zimateca y que sustentan algunas de las exégesis locales.

### 5.5.3 *Mitos de origen y prácticas comunitarias vinculadas al penacho*

En el capítulo primero se describieron diversos espacios físico-geográficos considerados sagrados y afectivos para la comunidad de Zimatlán, sobre los cuales la *Danza de Pluma* hace sus representaciones. Uno de ellos, el más significativo para este momento, es el denominado Cerro de *Yavego*. Se cuenta que este cerro se trata de una tortuga gigante que se avistó en este valle posterior al Diluvio universal, de manera que “la lluvia la deslavó y se descubrió”, por ello, su nombre en zapoteco significa *Cerro de la Tortuga*. Ahora bien, indagando en otras prácticas dancísticas de la comunidad, se encontró con una versión del mito de origen comunicada por don Lorenzo Hernández:

El cerro del Yavego, contaba la gente antes que es una tortuga enorme, enorme. ¡A mí me contó ya un señor antiguo! que eso creían antes, que llegó con el Diluvio de Moisés, el pueblo es tan viejo como esa historia, pues dicen que cuando cesaron las aguas del diluvio, el camino pues se deslavó y se descubrió esa tortuga. Pero había tanto lodo, que se quedó como estancada digamos. Como era muy gorda y pesada, dicen que por eso ¡pues no más ya no pudo andar! y nuestros antepasados pues por eso adoraban eso, porque como se convirtió en cerro, creían que era sagrado, ídolo para ellos. (Lorenzo Hernández Martínez, campesino, 2019)

En la tradición oral se involucra un zopilote como el ave mensajera encargada de comunicar a los humanos sobrevivientes de este suceso que ya se dejaba ver tierra firme. La sorpresa de ellos al llegar al lugar, fue que se trataba de una tortuga cubierta por tierra, que se cree venía de *la mar del sur*, con la cual pactaron dejarla descansar de su fatiga y a cambio les dejaría poblar este valle. En señal de esto, la enorme tortuga les regaló a los habitantes de la comunidad la belleza del arcoíris, el cual se representa en los penachos de la *Danza de Pluma* zimateca.

Otras referencias acerca del mito de origen de las culturas matriciales de la región, fueron documentadas por el folklorista Paul Radin (1917), quien recopiló diversos cuentos en comunidades zapotecas a finales del siglo XIX. Algunos de ellos, tratan sobre los zapotecas de Zimatlán de Álvarez, coincidiendo estos relatos con algunas de las narraciones obtenidas de algunos ancianos de la comunidad.

La misión consistía en asentar las patas sobre la tierra y así verificar el nivel del agua con la mancha de lodo que se hiciera. Menciona el texto citado: “tenía que entrar en todas las charquitas de agua para ver hasta donde llegaban el agua y el lodo a sus piecitos para poder llevar bien la noticia a Jorge”. De tal manera que se turnaron una a una de las aves, así pasaron: la *garza morena*, quien cumplió medianamente con la tarea, luego siguió el *cacalote*, quien mejoró su labor habiendo reportado que aún no era habitable el lugar, y en recompensa, habría de “comer las mejores frutas de los mejores jardines y otras cosas que son elotes” (pág. 8). Finalmente, la *tortolita* cumplió cabalmente la inspección y corrió con la suerte de reportar que el terreno ya era habitable. En algunas versiones orales del mito, la encomienda final quedaba en el *guajolote*, porque al ser el ave con las ancas más alargadas, fuese el único que logró tocar tierra firme. Desde esta versión mítica, podría darse una respuesta al porqué el guajolote es un ave tan importante en la vida ritual de los zimatecos, cuyo plumaje, es el impregnado en los penachos de la *Danza de Pluma*.

Estos aportes permiten establecer una relación directa que hay entre las prácticas dancísticas y los mitos de origen de la propia comunidad. Al igual, habrá que contemplar el testimonio dicho por el maestro de la danza en relación a los elementos significantes de la iconografía del *Arcoíris*.

En suma, los datos que se han proporcionado hasta el momento en relación al penacho, tales como la organización social, jerarquía, iconografía, colorimetría y mitos de origen vinculados a ellos, así como el uso de la indumentaria y parafernalia, permiten establecer los elementos distintivos de la *Danza de Pluma* zimateca.

En atención a ello nos permitimos, de manera breve, atisbar en algunos elementos de la teoría semiótica rusa de la Escuela de Tartú. Así, el penacho y los elementos que lo conforman, puede interpretarse como un símbolo condensador que, de acuerdo con el enfoque teórico aportado por el semiólogo Iuri Lotman, señala que :

Se puede decir, que, aunque no sepamos qué es el símbolo, cada sistema sabe qué es “su símbolo”, y necesita de él para el funcionamiento de su estructura semiótica. Para hacer un intento de determinar el carácter de esa función, es más conveniente no dar ninguna definición universal, sino tomar como punto de partida las ideas que nos da intuitivamente nuestra experiencia cultural y, después, tratar de generalizarlas. [...]

El símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura: él siempre

atraviesa ese corte verticalmente, viniendo del pasado y yéndose al futuro. La memoria del símbolo siempre es más antigua que la memoria de su entorno textual no simbólico. (2002, págs. 144-145)

Por lo tanto, el penacho de la *Danza de Pluma* podría funcionar como un “condensador semiótico” porque es una forma, con un contenido y con estructuras simbólicas representadas a través de una expresión signica, a partir de un ícono. Resulta interesante para los fines de este estudio, vincular parte de las significaciones en el marco de las percepciones comunitarias, que, hasta este punto, se direccionan hacia los valores de las culturas matriciales, sustentados en diversos mitos de origen, estructuras iconográficas, así como interpretaciones locales de la parafernalia. De esta manera se puede detectar que *la pluma*, no sólo es un elemento constitutivo del elemento de parafernalia, sino que en el penacho y en *la pluma* misma, están sintetizadas las diversas formas de ver y entender el universo de los zimatecos.

Como ya se señaló, los enunciados anteriores sólo son una pequeña aproximación acerca del análisis semiótico del penacho y de “*la pluma*”. Por ello se considera el abordar de una manera mas profunda y detallada el modelo de analisis semiótico en futuros trabajos relacionados con la *Danza de Pluma* en Zimatlán y en la región de los Valles Centrales de Oaxaca.

Ahora, se procederá a describir el segundo aspecto relacionado con la categoría de análisis, en relación al movimiento. Para lo cual, se analizarán algunos de los contextos performativos de la representación dancística.

### **5.6 Contextos performativos de la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez**

En este fragmento se abordarán los diversos procesos performativos en los que se desenvuelve la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez. Previamente se han señalado las formas de integración de un grupo de danza, así como los actores sociales que intervienen en su conformación. Luego, se discutió acerca de una primera vertiente sobre el concepto de “*la pluma*”, que va respecto a las estructuras, formas y significados del penacho zimateco, comprobándose así, que este elemento de parafernalia es de corte sagrado y ritual dentro de la cultura dancística regional de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca. A

continuación se expondrá la aplicación de misma categoría de estudio, “*de pluma*”, en relación a todos aquellos aspectos relacionados con el desarrollo y performatividad de la danza, partiendo desde la preparación técnico-corporal, pasando por el proceso de incorporación o corporización, hasta llegar a las formas de representación dancística durante los días de fiesta.

### **5.6.1 Ensayos y didácticas émicas de la danza**

Desde la línea de trabajo de esta tesis, los ensayos también se consideran procesos rituales. Sin duda, son punto de partida del ciclo dancístico y es el espacio performativo donde se prepara el arte efímero del movimiento. Se había señalado sobre el ritual denominado *Pintada de Raya*, práctica llevada a cabo en el *Valle de Tlacolula*. Esta consiste en el trazo de las principales figuras espaciales que realizan los danzantes, durante el primer ensayo (Cap. 4.1.4). En Zimatlán de Álvarez, no ocurre esta ceremonia, pero a cambio, la *Reunión General* se considera el primer acto solemne y de encuentro de toda la comunidad danzante.

Lo primero que hay que considerar es el tiempo de preparación de los danzantes, que toma de seis meses a un año. Los ciclos de *promesa* de las *Danzas de Pluma* siempre inician en el mes de enero durante la festividad del *Dulce Nombre de Jesús* y por lo tanto, los *encabezados* dan a conocer con anticipación a la población en general que tienen la intención de dirigir una *Danza de Pluma*. Una vez que, en la *Reunión General*, son asignados los lugares así como el papel que ocuparan las personas dentro de la jerarquía organizativa, se comienza con los ensayos.

Como se señaló en el segmento del Análisis del Movimiento (Cap. 4.1.4). El sistema mediante el cual se pone en juego toda la cultura matricial para reproducirse mediante la enseñanza, la corporización y la transmisión de los hechos dancísticos y sus referentes musicales, puede analizarse a través del modelo de las *Didácticas Émicas*, concepto elaborado desde el campo etnológico y etnomusicológico. Por lo tanto, en este apartado se realizará un ejercicio comparativo de algunas didácticas émicas en las que se desarrolla el hecho dancístico en Zimatlán. Para ello se analiza el testimonio de don Santos Floreán Blanco, quien fuera *Danzante de Pluma* e interpretó por una larga temporada el papel de *Moctezuma*. En su historia, menciona una particularidad de los maestros de la danza, se trata de la portabilidad y utilización de una *Vara* como elemento didáctico importante. Lo valioso

de su testimonio, es que detalla la forma de enseñanza del maestro José de quien se ha dicho, fuera un referente para la distribución de esta danza en los Valles Centrales. De alguna manera, sus diversas didácticas émicas serían replicada por los demás maestros zimatecos:

También ya murió el maestro, él era de Cuilápam de Guerrero, se llamaba José [Hernández]. Y él, ¿sabe cómo nos enseñó?... Cuando estaba el tren, aquí pasaba temprano como a las nueve y bajaba ese maestro, nos citaban temprano porque a la hora que llegaba, empezaba uno a ensayar. Me acuerdo cómo sufríamos para bailar porque era muy enojón, llevaba una vara ¡pero así mire! Era de nanche, pero dice que la calentaba en las brasas para que no se quebrara, pa' que quedara “tlayuda” pues. Entonces cuando llegábamos ahí porque el patio estaba ancho, dibujaba puros círculos, por ejemplo, un círculo era de un bailarador, otro de otro y entonces cada bailarador se ponía en [un] círculo y decía: – a ver, chamacos, van hacer puras *palancas*-dice, y ahí está uno, duro y duro, hasta que ya le agarra esa parte, después vienen otras figuras. En ese entonces se puso de moda la grabadora, pero él no usaba la grabadora, ¡él nos chiflaba! ¿he?, empezaba con su chiflido a cantar la música y uno empezaba a brincar... sí... aquél que se perdía, agarraba la vara... ¡Esta va primero!, ¡Esta pata!, ¡Mete ésta en vez del otro! Así nos educaba digamos, el que la regara pues, el que no sabía, porque hubo compañeros que nunca le agarraron, pero a pura punta de varazo nos traía. ¡Este pie, este pie! Y pegándonos. (Zimatlán, 2019)

Este nutrido comentario relata como tal, la didáctica empleada por los maestros de danza, quienes se distinguen por portar una *Vara* todo el tiempo. En primer término, éste aditamento sirve para indicar, trazar y dimensionar en el piso las formas espaciales y progresiones coreográficas de la *Danza de Pluma*, de ahí el nombre de *pintar la raya*. Este hecho se manifiesta durante todo el proceso de aprendizaje de la danza como un elemento didáctico fundamental. La *Vara* también se emplea para señalar las diversas direcciones hacia las cuales se deben orientar los danzantes en sus respectivas secuencias kinéticas.

También, como lo señala el testimonio anterior, se emplea para corregir a los danzantes, lo cual se traduce en exponer el cuerpo a las acciones correctivas que conllevan golpes y marcas, poniendo de manifiesto el ejercicio de un antiguo modelo de enseñanza a través de la violencia física. La comunidad dancística local, adquiere consciencia de este acto

y lo toma a bien dentro del modelo tradicional de enseñanza comunitaria. Desde este marco de tolerancia, las correcciones del maestro permiten entrar en disciplina y de esta forma se considera que el danzante adquiere estos valores de forma positiva para su vida diaria.

En los días de representación dancística, *la vara* se vuelve distinción de los *Negritos* o *Campos*, quienes ahora la llevan consigo haciendo parodias del maestro de la danza, a través de la forma graciosa y bufona que los caracteriza. De igual forma, es una mimesis a las denominadas *Varas de mando* que portan autoridades civiles y morales dentro de los sistemas normativos indígenas. Al ser los únicos personajes que pueden moverse libremente dentro del espacio escénico, guían y corrigen con la *Vara* a los danzantes, haciendo uso de movimientos que generan hilaridad en la concurrencia. La *Danza de Pluma*, culmina además, con la participación de estos personajes interpretando el *Baile de Negritos* con la *Vara* en manos, doblándola de las puntas haciéndola quedar en arco. De igual forma, estos personajes tienen un rol importante dentro de los ensayos de la danza, por lo que hasta hoy en día *Los Negritos* continúan siendo asumidos por gente adulta y responsable, como es el caso de don José López, quien es heredero de una tradición familiar en la *Danza de Pluma*:

Las funciones dentro de la danza como *Negrito* es que todos los bailadores, los danzantes, estén bailando bien. El danzante que se pierda, nosotros como *Negros* tenemos la obligación o el deber de enderezar a esa persona que se haya perdido bailando, ¿cómo lo enderezamos? Con un *varazo*, sí, porque se supone que ya lleva mucho tiempo preparándose y cómo se va perder. Por eso es el *varazo*, por eso nosotros cargamos una *Vara*, para cuando se pierda el danzante le damos con la *Vara*. (Zimatlán, 2019)

El segundo aspecto dentro de las didácticas émicas locales, radica en la estructura dancística compuesta por diversos paradigmas del movimiento, cada uno de los cuales es denominado de una manera particular, a partir de términos émicos. Como resúmen del Análisis del Movimiento, se pudo ver que el *Salto* es insostituible, de manera que, las *Palancas* son la unidad mínima de movimiento y las más usadas en la danza, al igual que los *Piquetes*. Una vez dominadas, determinadas formas coreográficas, como los *Pasos Tres*, o *Rayos*, se comienzan a corporizar las *Medias Redondas*, para luego comenzar a realizar las primeras progresiones espaciales. La *Escobeteada*, es el paradigma de movimiento con mayor

dificultad, por lo cual se aprende una vez completados todos los paradigmas anteriores. Cuando los cuerpos ya pueden controlar su movimiento y desplazarse en el espacio, se comienzan a tratar combinaciones con grados de complejidad, como el *Carrizal*, el *Columpio* o el *Piquete* con vuelta.

Los grupos de danza continúan ensayando hasta dominar las secuencias del movimiento señaladas y lograr el ensamble correcto de todas las partes de la danza, de acuerdo con lo que vaya coreografiando el maestro de la danza. Una vez corporizado el hecho dancístico, los danzantes se continúan reuniendo pero ahora de forma esporádica, dando sólo repasos de lo preparado y, por otra parte, van haciendo uso de su creatividad, creando sus propias secuencias, conjugando partes y cuentas determinadas, hasta crear piezas músico-coreográficas completas. Alitzel Canseco, danzante de la comunidad documenta lo siguiente respecto a cómo suceden los ensayos en la *Danza de Pluma Dulce Nombre de Jesús*:

Para el aprendizaje de la danza y el entrenamiento, el maestro Edmundo Colmenares comenta que no tienen un entrenamiento específico, pues se reúnen en ensayos previos a sus presentaciones. La mayoría de los integrantes son casados o tienen otras obligaciones que cumplir y es por esto que solo ensayan días antes. Con base en su experiencia como danzante trata de guiar a los aprendices para tener un buen rendimiento. (Canseco A., 2018, pág. 43)

Una vez culminado el tiempo de preparación, se llega la temporada festiva para la cual fue programado el *Estreno de la Danza*, como se le llama a la primera presentación de un ciclo de la *Danza de Pluma*. Para ello, es necesario retomar a continuación parte del complejo festivo de Zimatlán (Cap. 1.4).

### **5.6.2 Viernes de Convite, revestimiento de la danza**

Como se señalaba en el primer capítulo, una fiesta patronal en Zimatlán se compone por un calendario de tres días que comienza en día viernes. La primera actividad y la más concurrida por la comunidad, es el denominado *Convite*, que se trata de un recorrido realizado por las principales calles de la población, durante las primeras horas del anochecer. El *Convite*, marca el inicio de la festividad y “anuncia” su llegada. En este evento confluyen diversas agrupaciones dancístico-musicales como: la *Chirimía*, las *Bandas de Aliento*, las *Marmotas*,

*Los Monos de Calenda* y las *Chinas Oaxaqueñas*. Este recorrido lo hacen por las principales calles de la población (Cap. 1.3.3.3) y se realizan estaciones para bailar los sones que interpreta la banda de aliento. La celebración de los *Convites*, se encuentra estrechamente relacionada con las denominadas *Calendas*, celebraciones distintivas de los Valles Centrales de Oaxaca, reminiscencias de las prácticas implementadas durante el virreinato.<sup>49</sup>

El *Convite* se caracteriza por el tránsito de diversos carros alegóricos, uno por cada barrio. Distinción que sólo acontece durante la *Fiesta de Enero*, por lo cual se vuelve la más grande del año. Esto se replica en cada una de las festividades de los barrios, pero sólo con su respectivo carro alegórico. El carro alegórico es uno de los elementos simbólicos y más representativos del *Convite*. El montaje se realiza sobre los llamados “camiones troceros”, diseñados para transportar madera en bruto, arriba de los cuales se monta una escenografía alusiva al santo patrón en festejo o bien, la alegoría de algún pasaje bíblico. Quien personifica al santo o imagen, también es designado por el mayordomo, tratándose de su hijo, hija, o pariente cercano. La acción que corporiza un santo, también se “promete” bajo una manda.

La apertura de la festividad se hace a través de la generación de una sonófera particular, con *La Chirimía*, la cual ejecuta sus toques para “recibir el alba” a las seis de la mañana. Luego se celebra una misa, en la que los danzantes -antiguamente- acudían a bendecir su indumentaria y su penacho (Gómez, Zimatlán, 2019). Al término, cada uno de los participantes de la *Danza de Pluma* vuelve a sus respectivas casas para ataviarse de danzante y luego llegar al punto de reunión, que se localiza en la casa del *Moctezuma* o del *Encabezado*.

De acuerdo a lo señalado en otro apartado, el tiempo de preparación de un nuevo grupo de danzantes toma aproximadamente un año. Durante este lapso, los padres y madres preparan la indumentaria y parafernalia de los danzantes, misma que según la familia Bernardo (Zimatlán, 2019), una vez que esté lista debe “alumbrarse”, es decir, permanecer en los altares de sus respectivos hogares. Durante la novena del *Dulce Nombre de Jesús*, la

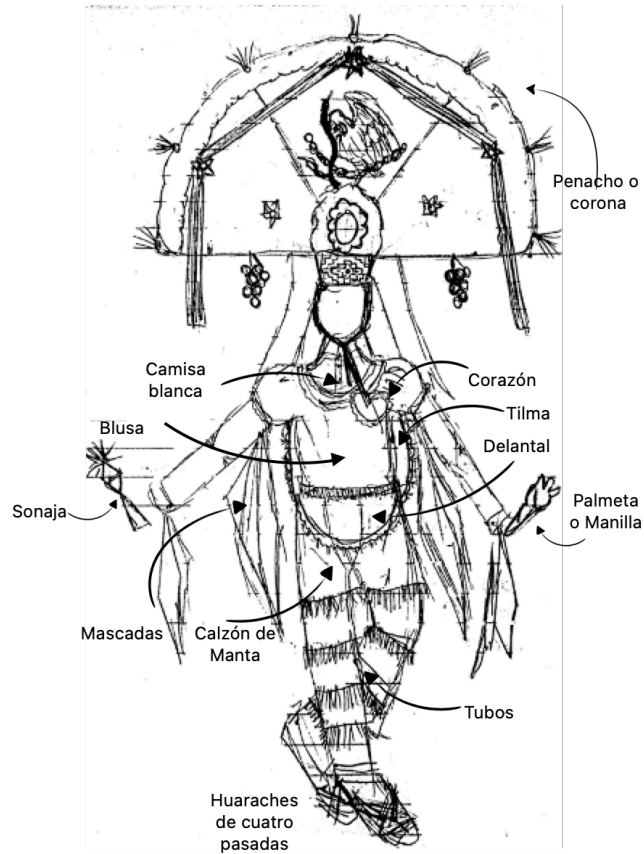
---

<sup>49</sup> El origen de las Calendas [en Oaxaca] arranca de la evangelización de los primeros frailes. Oaxaca fue evangelizada totalmente por frailes dominicos. Atentos a su misión apostólica aprovecharon las experiencias de evangelización de Europa para solucionar el problema de la cristianización de un territorio densamente poblado por indígenas, para llegar a los cuales el primer obstáculo era la diversidad de lenguas. (Renato Méndez y F.J. Ituarte Jáuregui, Oaxaca, Oax., pág. 5)

*Danza de Pluma* rinde culto en un día asignado por el párroco de la comunidad. De igual forma, cabe la posibilidad de participar en procesiones y otras actividades previas al día de su presentación, por esto mismo deben considerar la elaboración de más prendas de indumentaria para que pueda realizar mudas de ropa, la única pieza invariable, es el penacho.

Por ello, en un estudio de carácter etnocoreológico como el presente, los elementos de parafernalia e indumentaria representan procesos y dimensiones cargadas de significado de los hechos dancísticos. En el caso de la indumentaria, es importante reiterar, que desde la cultura dancística comunitaria el uso del color y el peculiar porte de la vestimenta, es otra de las distinciones de la *Danza de Pluma* Zimateca (Cap. 5.2). La indumentaria del *Danzante de Pluma* zimateco se caracteriza por utilizar colores cálidos y saturados. Algo que ayuda a potencializar dicha estética, es la tela, ya que se implementan fibras luminosas, como es el caso de telas litúrgicas, brocados, razos o el satín.

Es durante el *Viernes de Convite*, que los *Danzantes de Pluma* tienen el primer contacto corporal -desde las pruebas finales-, con su indumentaria y, por lo tanto, es el primer día en que la portan. La indumentaria y parafernalia se entienden como dispositivos generadores de procesos rituales y uno de ellos, es la corporización de la misma. El proceso de colocación de cada uno de los elementos que conforman la indumentaria, es un acto ritual mediante el cual un ser humano se transmuta en un cuerpo danzante. El siguiente dibujo, elaborado en el diario de campo del investigador, señala cada una de las partes que conforman la indumentaria zimateca del *Danzante de Pluma*.

**Dibujo 6.** *Danzante de Pluma a la usanza zimateca.*

*Nota.* Elaboración propia. (Diario de campo)

El cuerpo, al ser revestido de *Danzante de Pluma*, reafirma su responsabilidad e identidad comunitaria a partir de su *Promesa*. A continuación se describe, paso a paso, el proceso ritual mediante el cual se realiza la colocación de la indumentaria por el danzante, esta se pone en el siguiente orden:

- Se coloca la camisa de manta, que va fajada al cuerpo.
- Se coloca el calzón de manta.
- Se introduce la blusa.
- Se sujetan los tubos al calzón de manta y en este momento se calza.
- Se coloca la *tilma*, sujetándola por los hombros con las cintas y ocultándolas entre la blusa y la camisa de manta.
- Se ata alrededor de la cadera el delantal o *maxtlal*.
- Se amarran las mascadas alrededor en las extremidades superiores.
- Se adhiere el corazón a la blusa.

- i) Se levanta y coloca el penacho, amarrándolo con el barbiquejo.
- j) Se sujetan y soportan sobre las manos, la *manilla* y la *sonaja* (instrumentos de acción de danza).

Este proceso se realiza frente a los altares de las respectivas casas de los danzantes o en un espacio de privacidad. Al término de la *corporización* dancística, se consagra la jornada, se bendicen entre todos los miembros de la familia y se enciende una veladora. Luego, cruzan la puerta para salir a la primera actividad ritual. De esta manera cada uno de los participantes de la manifestación kinético-sonora ya no serán los mismos a su regreso, puesto que han adquirido por el resto de sus vidas, la distinción de ser *Danzantes de Pluma*.

Durante los *Viernes de Convite* se acostumbra que la *Danza de Pluma* se haga presente ante la comunidad. La danza tiene dos probabilidades de participación en el *Convite* en el primer caso, la realización del performance dancístico corresponde a una invitación hecha directamente por el mayordomo o bien, en un segundo caso, el grupo de danza realiza su propia mayordomía.

La importancia de la *Danza de Pluma* dentro del *Convite*, se encuentra documentada a partir de una antigua práctica en la cual ésta se representaba, de manera específica, en un carro alegórico. Esto se hacía cuando se “estrenaba” un grupo de danza o cuando una nueva *Promesa* de danzantes, se hacía notar ante la comunidad a través de esta manera. Al respecto, don Felipe Gómez Bernardo, *encabezado* y participante en la organización de la *Danza de Pluma*, relata este hecho de la siguiente manera:

Pa’ l convite se tiene que salir en carro, la cabeza (*Encabezado*), tiene que buscar carro, planta de luz, ¡Ay si, Mucha vuelta!, arriba [del carro alegórico] va la danza en el *Convite*, ya pa’ los otros años ya comienzan a andar y a bailar en el convite. Pero el primer año tiene que ir el carro del *Dulce Nombre* y de todos los barrios, por decir, cuatro barrios, cuatro carros, más el del *Dulce Nombre* y [también] viene el carro de la Danza [de Pluma]. Mira, el *Moctezuma*, ahí en su casa se va a vestir el carro porque él tiene que salir arriba del carro con las *Malinches*. (Zimatlán, 2019)

Actualmente, los danzantes no desfilan en carro alegórico, sino al caer la tarde, la *Danza de Pluma* lo hace a pie como un contingente más del *Convite*, y ejecutan algunas piezas de la

danza en determinadas esquinas de la población. Aunado a lo anterior, la participación de las *Danzas de Pluma* en el *Convite* dependerá si se hace la invitación por parte del *mayordomo* o del Comité de Festejos, según el caso. En ocasiones, el mismo *mayordomo* o *mayordoma* del *Convite* es quien invita a la danza. Es a través de este recorrido, hecho por los diversos espacios afectivos de la comunidad, que la *Danza de Pluma* intercede, como petición a las divinidades, para el beneficio colectivo. Tras la intensa jornada, se disponen a descansar para las actividades destinadas al siguiente día, el *Ensayo General*.

### **5.6.3 Sábado de Cera, ensayo general y la noche del castillo**

El cronograma de actividades festivas en Zimatlán se continúa desarrollando durante el sábado. Para este día, el *mayordomo* previamente se da a la tarea de repartir, de forma personal, una invitación impresa a una considerable cantidad de señoritas para fungir como “Madrinas de Ramo”. Cada una de las invitadas, que pueden llegar a rebasar las cien personas, corresponden la invitación con un arreglo floral. Nuevamente en este día la población se reúne en la casa del *mayordomo* y a la llegada de cada invitada con su familia, se hace entrega del Ramo de Flores, quedando éste al resguardo de la familia correspondiente, en un espacio especial y significativo, que será asignado dentro de la casa.

Una vez repartidos los alimentos que ofrece la o el *mayordomo*, se procede a devolver el arreglo a sus propietarias para acompañar *La Cera* en procesión hacia el templo o capilla, donde terminando depositan su ofrenda floral. El orden de los contingentes del recorrido se realiza de la siguiente manera: *Chirimía*, *Banda de aliento*, luego las *Madrinas de Ramo*, quienes caminan en dos líneas paralelas, una de cada lado de la calle. Por último, cierra el recorrido *La Cera*, que consiste en una estructura de carrizo a la cual se sujetan doce velas de parafina, generalmente, se pasean dos estructuras con seis ceras. Esta armazón es cargada por los *mayordomos*, familiares y personas más cercanas a ellos.<sup>50</sup> Al llegar a la iglesia, el cura recibe *la cera* y los *mayordomos* la colocan encendida en el Altar Mayor, mientras se rezan *vísperas* y *maitines*, o se celebra una misa. Al término de los oficios, se realiza la *quema* de fuegos pirotécnicos y de un *castillo*.

---

<sup>50</sup> Con anterioridad, las ceras “se labraban” en casa del *mayordomo* mientras se ofrecía la comida, pero ante la pérdida de personas que dominaran las técnicas artesanales, se comenzó a suplir por ceras de una libra compradas en tiendas de artículos religiosos en la ciudad y sólo se le adorna con pequeños distintivos.

La *quema* de fuegos pirotécnicos comienza aproximadamente a las once de la noche, ésta se realiza de manera simultánea con un concierto musical interpretado por la *Banda de Aliento*. Comentan los ancianos zimatecos, que la intención de asistir a esta actividad es “purificar” los excesos que se cometieron un día antes, derivados del *Convite*. En este sentido, podría diferenciarse que *el Convite*, es un recorrido en el cual los zimatecos desbordan su energía haciendo uso de su danza y de su música tradicional, y en cambio, el ceremonial asociado a *la Cera*, se realiza a través de un peregrinar solemne. Ambos son elementos sustantivos en el modelo festivo de la cultura comunitaria.<sup>51</sup>

La quema del castillo es presidida por las tres autoridades festivas: los *mayordomos*, el presidente municipal y el párroco de la comunidad. Hay un són específico para cada una de las piezas de pólvora, mismas que se elaboran sobre estructuras de cartonería. La música empleada son *jarabes* o *sonecitos de la tierra* que surgieron durante la post independencia.

Ahora, en lo que respecta al performance de la *Danza de Pluma*, este día no se presenta en las actividades festivas y sus participantes aprovechan para tomar un reposo, lo cual no quiere decir que “no se haga nada”. Como señalaba el maestro de la danza de la comunidad, el sábado le corresponde el gasto al *encabezado*, lo cual significa que, mientras el pueblo se concentra en la *Cera* y en la “quema” del castillo, los *Danzantes de Pluma* se congregan nuevamente, dependiendo el caso, en la casa del *encabezado* o en la del maestro. La mayoría de veces la *Banda de música* se contrata desde este día para tener un *Ensayo general*, el cual también tiene un costo que obviamente cubrirá el anfitrión de la cita.

El *Ensayo general*, además de ser el momento donde se hacen adecuaciones finales de la *Danza de Pluma*, es un momento de esparcimiento y de relajación para los miembros de la comunidad dancística; padres, madres, conocidos, familiares e invitados. Al igual que los demás días, la comensalidad juega un papel primordial. Particularmente en este día se tiene mucho más tiempo para la sobremesa, por lo cual esta actividad se desenvuelve de una forma mas relajada y agradable.

---

<sup>51</sup> Al respecto, Roger Callois formula una teoría de la fiesta señalándola como una “transgresión sagrada” (1996), en la que se hace mención que las fiestas son el momento de suspensión temporal de las normas cotidianas, por ello, una de sus características es el exceso, mismo que es aceptado convencionalmente por los miembros de la comunidad. Paradójicamente, estos derroches se encajan dentro de un sistema de prohibiciones durante el tiempo ordinario, por esta razón dichas prohibiciones son permisibles durante la fiesta, ya que se considera que esta oposición, debe ser necesaria para reestablecer el orden de la vida diaria.

En referencia a los alimentos a consumir este día, la comida es preparada ya sea por una cocinera del pueblo o por la jefa de familia de la casa anfitriona, aunque en realidad, todas las mujeres que acuden este día se involucran, de una u otra manera, en la preparación de los alimentos. Durante este momento no se consume un determinado platillo, sino que este se ofrece de acuerdo al alcance y los recursos con que cuentan las personas que les toca organizar la actividad en cada gestión.

Durante todo el *Ensayo general* se reparte cerveza y mezcal, los cuales se consumen en mayor cantidad, en comparación con los demás días de representación dancística. Es importante señalar que los danzantes este día, resguardan su indumentaria y sólo asisten al ensayo con el *Penacho*, ya que se reserva para la indumentaria completa para el día domingo, el día principal de la fiesta.

#### **5.6.4 Domingo de Fiesta, el estreno de la danza**

El tiempo de espera terminó y la fiesta patronal ha llegado. El *Domingo de Fiesta*, los danzantes se comienzan a preparar desde temprana hora, realizando -de manera cuidadosa- el proceso de incorporación de indumentaria antes descrito. En este día la actividad más significativa del calendario festivo es la *Misa de Función* en honor al *Dulce Nombre de Jesús*, la cual se celebra al medio día y acude una gran cantidad de zimatecos. Durante esta misa, ocurre otra práctica ritual en donde al *Moctezuma*, se le concede el privilegio de interpretar una pieza de la *Danza de Pluma* durante el ofertorio de la celebración eucarística. Este episodio dancístico le otorga un fuerte respaldo religioso a sus integrantes y organizadores conjugando la espiritualidad, la solemnidad y el regocijo. A propósito del mismo, Roger Callois (1996) sostiene que “el día de fiesta, aunque sólo se trate del domingo, es ante todo un día consagrado a lo divino, en que se prohíbe el trabajo, dedicado al reposo, al regocijo y a la alabanza de Dios” (p. 112).

Cuando un grupo de *Danza de Pluma* hace su primera presentación, se realiza una serie de actos protocolarios que solamente se realizan, en el primer año de *promesa* de la danza. Mediante este acto, es el momento fundamental en el que se presenta la danza ante la comunidad, por ello se conoce como el *Estreno de la Danza*. Dentro del mismo, tienen una participación importante las llamadas *Madrinas de banda* o *Madrinas de danza*, que son las mujeres que deberán acompañar a los danzantes durante toda su jornada dancística. Esta

actividad ritual es descrita, en palabras del maestro de la danza de Zimatlán, de la siguiente manera:

Cada que se bendice o se estrena una *Danza de la Pluma*, entonces se busca una *Madrina*. Esa *Madrina* le regala lo que es la *Banda*, que se va a colocar en el *Penacho* por un tiempo indefinido, se podría decir. La *banda*, al igual que su arreglo de flores, y algunas [madrinas] llevan un regalito para el niño, y se sabe que es por el baile y por gusto. (Reynaldo Pérez, Zimatlán, 2019)

La *Banda* se trata de una cinta de listón grueso de aproximadamente diez centímetros, la cual va atravesada desde un hombro al costado opuesto y remata su forma mediante un moño hecho con abundantes lazos, fruncidos, u otras técnicas mercerizadas, al cual se le denomina *flor* o *rosetón*. Las bandas son impuestas como símbolo de distinción, rango y de iniciación a la danza. Para el *Estreno de la Danza*, las bandas de listón son elaboradas con días de anticipación. La *banda* se divide mediante dos cintas sobre las que se colocan leyendas alusivas al nombre de la danza, al año o a los personajes a los cuales se otorga, tal es el caso de: “*Recuerdo de la Danza De Pluma*”, “*Danza De Pluma 2019*”, “*Teotil 1º*”, “*Moctezuma 2019*”, entre otras.

Para la entrega y colocación de esta pieza, se realiza el presente ritual: en el espacio asignado para bailar en el atrio parroquial, el *Encabezado* hace público el *Estreno de la Danza* y procede a presentar los nombres propios de cada uno de los *Danzantes de Pluma* así como su respectivo personaje, además del *Moctezuma*, las *Malinches* y los *Negritos*, todos y todas se encuentran prevenidos en compañía de sus *madrinas*. Cuando corresponda su turno, cada madrina coloca la banda atravesando en diagonal el torso del hombro derecho a la cadera izquierda del danzante, o también se da el caso de fijarse sobre la parte posterior del penacho. Al mismo tiempo se les entrega un rosa blanca o un ramillete de flores, y una vez colocadas todas las *bandas*, se dirigen hacia la imagen del *Dulce Nombre de Jesús* para ofrendar la flor. Este ritual no siempre sucede, por lo que se vuelve uno de los más significativos dentro de la práctica dancística de Zimatlán de Álvarez. Ejemplo de ello es el testimonio de los propios zimatecos; tal es el caso de José Francisco Hernández Santana, quién recuerda con gusto su experiencia, al ser ungido con su respectiva *Banda*:

El día del estreno, es el más bonito digo yo porque te ponen tu banda, pasas ante todos y bien bonito, la gente cooperó también cuando se estrenó la danza. En la misa, hasta el padre mencionó que la danza se iba a inaugurar, terminando la misa, se puso el sonido y de ahí nombre por nombre se mencionó cada danzante y soldadito para ponerle su banda, a la *Malinche* y a la *Sahuapila* igual, ya después comenzaron los bailes con el público, que ya se había anunciado que se iba a estrenar una danza (Zimatlán, 2019).

Las *Madrinas de banda*, según sea el caso, adquieren relevancia en la vida de los danzantes, ya que entablan relaciones de compadrazgo. También se presentan casos, en que las *madrinas de danza* son madrinas de sacramento (bautizo, primera comunión o confirmación) y absuelven la participación de su ahijado dentro del grupo de danza. Por lo tanto, se vuelven tutoras dentro del sistema jerárquico para cumplir con las obligaciones económicas y compromisos morales con los cuales se involucra toda la comunidad danzante.

Hay que evidenciar que dentro del conjunto de prácticas rituales inmersas en este hecho dancístico, el *Estreno de la Danza* en el que las mujeres se imponen como protagonistas. Las *madrinas de danza* ocupan un lugar privilegiado dentro de los danzantes y espectadores. En este sentido, es justo reconocer que las mujeres a lo largo de las diversas actividades que demandan los rituales festivos, se llevan largas y cansadas jornadas de trabajo preparando los alimentos para el grupo de danza. Por lo tanto, es el *Estreno*, el evento destinado a su descanso, a su aprecio y reconocimiento.

**Imagen 37.** *Madrina imponiendo banda sobre Moctezuma.*



Foto: Jesús López. Enero 2025.

El día transcurre con la ejecución del repertorio musical y dancístico preparado para este primer día, pues la danza continuará realizando su performance, según el caso, los días lunes, miércoles y durante la octava. Cada grupo de danza determina si extiende sus días de presentación o no, esto dependerá de si se cuenta con la cantidad monetaria suficiente.

Como parte de los vínculos establecidos entre las estructuras dancísticas con otras actividades rituales de socialización, se identificó el uso de las *Bandas* en otras prácticas kinético-sonoras de la comunidad. Tal es el caso de la *Danza de Jardineros*, que forma parte del sistema dancístico regional, dentro de la cual aparecen las bandas en los tocados de esta danza. Asimismo, durante los *Jaripeos*, actividad simultánea que se realiza durante el programa festivo de la comunidad, los montadores también reciben su *Banda* cuando hacen su primera monta.<sup>52</sup> En otro orden festivo, durante la celebración de la Navidad, el abdomen de las imágenes de los *Niño Dios* se cubre con una *Banda* diminuta hecha a la medida. Otro ejemplo del uso ritual de este aditamento hace referencia a los instrumentos musicales de las *Bandas de aliento* los cuales, cuando son nuevos y tocados por primera vez, también suelen adornarse con *Bandas* o moños alusivos.

**Imagen 38.** *Danza de Jardineros con sus respectivas bandas.*



*Foto: Jesús López. Junio 2019.*

---

<sup>52</sup> Comunicó Pablo Córdova que una antigua práctica consistía en colocarle su respectiva banda de listón a la imagen del Dulce Nombre, la cual era donada por la cuadrilla de montares del jaripeo.

**Imagen 39.** *Danza de Pluma con sus bandas en el penacho, durante un Estreno de la Danza*



*Nota.* Se muestra la forma de colocar la banda en el anverso del penacho.

*Foto:* Proporcionada por Jesús Méndez. 2012

**Imagen 40.** *Banda de aliento haciéndose notar a través del uso de la banda de listón.*



*Foto:* Jesús López. Julio 2022.

Todo lo anterior permite establecer a la *Banda de listón*, como uno de los elementos simbólicos más significativos dentro de las representaciones estéticas y simbólicas de los zimatecos. Como parte del proceso de investigación y creación etnocoreológica, se considera necesario establecer un modelo de representación escénica a partir de la *transducción dancística*, la cual debe estar sustentada previamente con el registro, el análisis y la impostación teórica. A continuación se describe una tercera fase de representación, que es como tal, la performatividad del hecho dancístico, la *Danza de Pluma* en Zimatlán.

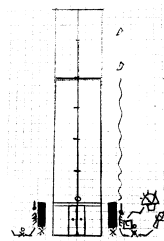
### 5.6.5 Performance de la Danza de Pluma. Estructura narrativa

En este último segmento se da detalle de la representación escénica de la *Danza de Pluma* en la comunidad. Por lo tanto, se abordan, de manera cronológica, cada una de las acciones kinéticas y sonoras que constituyen el momento performativo principal del hecho dancístico. Dichas acciones, pueden establecerse como la plegaria dancística-musical que realizan los danzantes mediante la cual hacen efectiva su *Promesa*, por lo tanto, lo que aquí se describe corresponde al momento cumbre del proceso dancístico.

La *Danza de Pluma* comienza a despertar energía entre los espectadores, que en su mayoría, salieron de la *Misa de Función*, y otros más se sumaron al conjunto. Como parte de los espacios afectivos de la comunidad, el atrio parroquial tiene construidas cuatro planchas de adoquín, alrededor de las cuales se instalan sillas de alquiler para los espectadores. Una vez congregados los asistentes y danzantes en este espacio performativo, se comienza la ejecución del hecho dancístico-musical.

Para anunciar el inicio de la performatividad, existe un código sonoro conformado por el ritmo producido por una serie de diversos redobles ejecutados en la *tarola*; al hacerse sonar este bimumbranófono, los danzantes se preparan para comenzar su participación. *El llamado* o *la llamada*, como suele denominarse a esta secuencia sonora, emite el mensaje de alerta para preparar cada una de las intervenciones dancísticas, por lo tanto, la acción kinética que corresponde al momento de surgir este código sonoro, es colocarse el penacho sobre la cabeza y agitar la *sonaja* con intensidad, generando una vibración que anuncia el hecho dancístico. Mientras suena el redoble de tarola, los danzantes comienzan a caminar lentamente, algunos realizan saltos, otros flexionan y extienden las piernas, como si se tratase de un ligero calentamiento. *La llamada* se hace sonar antes de iniciar y al finalizar cada uno de los sones o piezas que conforman la danza.

#### Notación 15. Llamada

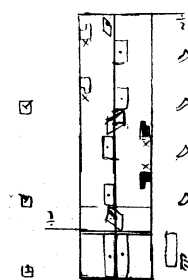


*Nota.* El sonido de la maraca se transcribe de la siguiente manera, rematando siempre con dos acentuaciones.

La unidad musical con que tradicionalmente inicia la *Danza de Pluma* en Zimatlán de Álvarez, es una *Marcha*. Cuando se estrena una danza, con esta pieza se dirige al interior del templo para ofrecer flores una vez impuestas sus *Bandas de listón*. Cuando no es el caso, se hace un recorrido por todo el perímetro del espacio escénico. Si una *Marcha* no se ejecuta al principio, se incluye a la mitad o durante el transcurso de la presentación.

La *Danza de Pluma* apertura con el son denominado *Registro*, pieza musical que marca la entrada de los danzantes, quienes formados en una sola hilera, realizan una trayectoria circular rodeando los límites del espacio escénico, para luego dirigirse a su posición inicial en la cuadrilla. En referencia al concepto de *Registro* que se manifiesta en múltiples agrupaciones musicales existentes en diversas partes de la República Mexicana, éste consiste en una serie de secuencias sonoras previas a la pieza a interpretar, que son producidas por cada uno de los instrumentos melódicos y rítmicos que registran aquellas notas y ritmos esenciales que se emplearán en la pieza correspondiente. El denominado *Registro*, es una estructura dancística empleada en diversas danzas colectivas practicadas no sólo en los Valles Centrales de Oaxaca, sino también en otras más procedentes de los zapotecos de la Sierra Norte. Esto lleva a suponer, que se trata de una estructura dancística común entre la familia zapotecana y que posiblemente, pueda derivar de los procesos generados durante aquella etapa del virreinato, en la cual se configuraron estos modelos sonoro-kinéticos en la región de estudio y en diversas partes del país.

**Notación 16. Paradigma de movimiento de Marcha y de Registro.**



Otro elemento verbal que aparece en algunas versiones de la manifestación kinético-sonora son las llamadas *Relaciones*, que consisten en breves parlamentos que “recitan” los *Danzantes de Pluma*, -cuando estos existen- se intercalan entre los *sones* o piezas que estructuran la narrativa dancística. En la comunidad, la danza se representó en los años 2023-

2025 sólo con algunas *Relaciones* para iniciar la danza.<sup>53</sup> Es importante señalar que estas *Relaciones*, se declamaron con textos a favor de los mexicanos, puesto que, al igual que sucede con algunos maestros de la danza de la región, se hace una selección de parlamentos, destacando aquellos que jactan el poder de *Moctezuma*. Este aspecto constituye un elemento más que ayuda a demostrar la hipótesis que sostiene esta tesis acerca del reconocimiento hacia el monarca precolombino, que resemantiza y da un nuevo sentido a las denominadas *Danzas de Moctezuma*.

El primer momento en que se manifiesta una *Relación*, es en la denominada *Loa* o *Lúa*. En Zimatlán, se le suele referir como *Canto heraldo*, aunque también se encontraron otras denominaciones durante el ejercicio de investigación, tales como: *Canto Heráldico*, *Canto menor* o *Canto mayor*. Las *loas*, son un subgénero dramático que enaltece de forma alegórica, a una personalidad o a un suceso. Durante el denominado *Siglo de Oro* español, las *loas* constituían diálogos cortos, dichos como prólogos de una función teatral. En el caso de esta unidad narrativa en la actual *Danza de Pluma*, la *Loa* se representa como una alabanza o una veneración a la divinidad a la cual se ofrece la danza, o hacia quien ofrece la danza. En Zimatlán de Álvarez, la *Danza de Pluma* la *Loa* se desarrolla en dos partes. Una vez terminado el *Registro*, el *Capitán 1º* caminando en vaivén por el centro de la cuadrilla y dirigiéndose a la cuadrilla, declama lo siguiente:

*Celebremos en este día  
con regocijo y amor  
presentándonos gustosos  
para festejar jubilosos  
al Dulcísimo Nombre de Jesús.  
Compañeros también les pido  
que estemos siempre unidos  
los que integran esta danza  
para mostrar con orgullo  
la hermosura mexicana [...]  
del gran monarca Moctezuma.*

---

<sup>53</sup> La última representación que se tuvo con bandos contendientes fue alrededor del 2010. Desde aquella vez se siguió representando sólo con el bando mexicano, sin relaciones. Sería hasta la fiesta anual del año 2023, cuando se retomarían una parte de éstas *Relaciones*.

(Fragmento recuperado durante la *Fiesta de Enero* 2025)

Desde la perspectiva local, las *Relaciones* se enuncian *fraseadas*, esto quiere decir, que se hace una pausa entre la declamación de cada uno de sus versos, durante la cual los danzantes agitan sus *sonajas* dando un breve acento con ellas. Una vez concluída la *Relación* dicha por el *Capitán 1º*, toca el turno a *Moctezuma*, quien hace ofrecer la danza de la siguiente manera:

*¡Oh, Dulcísimo Nombre de Jesús!*

*celebremos tu función*

*con acentos armoniosos*

*al acorde de este día.*

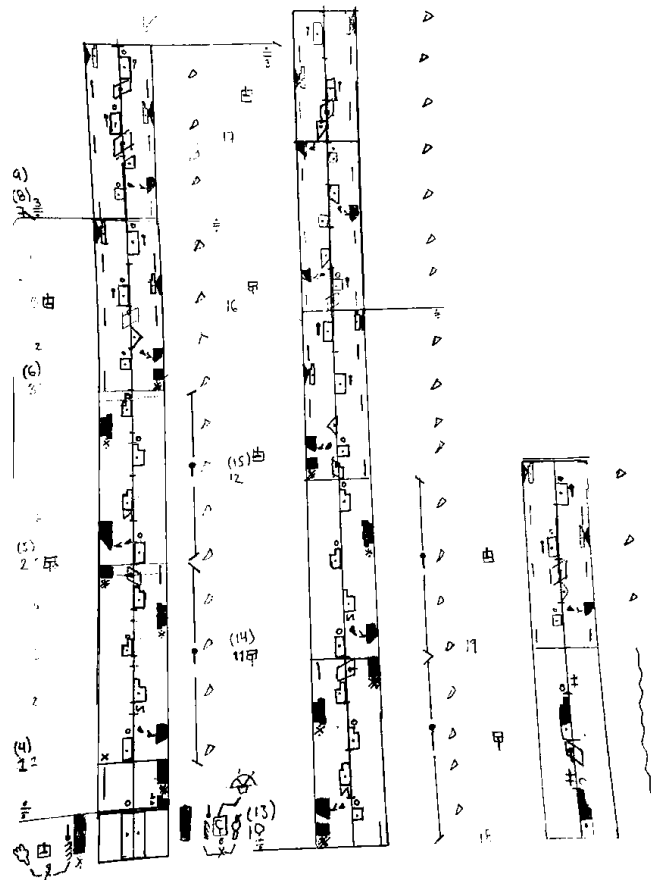
Comunicado por: Álvaro Blanco (2019)

Este segmento, referido por algunos danzantes como *Canto Heraldo*, se ejecuta de la siguiente forma: primero se recita una línea y enseguida suena una frase musical del *Himno 3º*, mientras que la cuadrilla de danzantes, va evolucionando coreográficamente “una cruz”. La kinesis que corresponde a cada desplazamiento, consiste en flexionar la pierna elevando la rodilla, mientras se rota ligeramente el cuerpo hacia la izquierda y luego derecha. Cabe hacer mención, que este movimiento se hace únicamente en esta primera parte, lo cual quiere decir, que en ningún otro momento durante el desarrollo de la *Danza de Pluma* se emplea dicha kinesis.

A continuación se ejecuta el *Espacio*, la unidad coreográfica-musical más practicada de la estructura sistémica regional. Esta pieza, es considerada el primer *son* de la danza, debido a que su secuencia kinético-sonora es la primera que estructura los *paradigmas del movimiento: Medias Redondas y Paso-tres*. Por lo tanto, se vuelve muestra primigenia de la práctica dancística. Después de hacer una búsqueda exhaustiva acerca de una posible interpretación del término *Espacio*, se concluyó que se trata de un concepto kinético, ya que, debido a las acciones kinéticas realizadas, se abarca toda la dimensión espacial posible entre *danzantes* y *Moctezuma*, realizando así, su primera interacción. En este *són*, es muy perceptible la tensión espacial entre los ejecutantes al momento de realizar las secuencias kinético-sonoras correspondientes, por lo cual, se hace notar aún más, la conciencia corporal que poseen los danzantes al realizar los largos desplazamientos que demanda esta pieza musical.

El *Espacio* varía dependiendo de cada comunidad, por lo cual es importante precisar el paradigma que se practica en Zimatlán de Álvarez. Para ello, se presenta la siguiente partitura de movimiento, escrita a partir del sistema de Labanotación. Este ejemplo corresponde a una versión del *Espacio* ejecutada por la *Danza de Pluma* denominada “Dulce Nombre de Jesús”, ya que se considera que interpreta una de las secuencias de movimiento más antiguas de la comunidad.

#### Notación 17. Espacio.



Nota. Partitura de movimiento realizada por el autor

La siguiente melodía puede ser el *Descante*. En el caso de la música y la literatura popular, un *Descante* es la respuesta a un cante o canto, a manera de un estribillo musical y/o literario. Por ello a todo *Cante* -verso cantado o primera parte- corresponde un *Descante* (verso que completa el anterior). Este concepto es ampliamente utilizado en las canciones, corridos y bolas surianas de los diversos trovadores del centro y sur de la república, incluidos los Valles

Centrales y la Costa de Oaxaca. Por esta razón, cabe la posibilidad de que los *Cantos* referidos como: *menor, heraldo, mayor, o heráldico*, hayan sido ejecutados como antesala al denominado *Descante*. Así como se interpreta, por ejemplo, en Teotitlán del Valle, lugar en donde se va intercalando un *Cante (Relación)* con un *Descante*, reexponiéndose varias veces.

En el caso de los *Himnos*, en términos generales se trata de una composición poética y/o musical que tiene como objetivo rendir culto o alabar a determinadas divinidades, personajes políticos y héroes. También se emplean para reconocer determinados sucesos históricos como batallas y triunfos memorables de diversas facciones en pugna; ello incluye la representación simbólica de una agrupación religiosa, social, o bien la representación de un estado o de un país. Mencionan algunos danzantes de mayor edad, que existe también el caso de algunas versiones dancísticas en las cuales el *Himno* se intercala para recitar *relaciones* sobre la defensa del pueblo mexicano, lo cual expresa ponerse a disposición del monarca *Moctezuma*, refrentando así, su alianza como *vasallo*. Durante la audición del compendio músico-dancístico de la comunidad, se identificó un *Himno* cuyo compositor es de origen zimateco, por lo tanto, se considera como uno de los sonos distintivos de la versión zimateca.

Alrededor de las tres de la tarde se procede a realizar una pausa para los efectos de realizar el momento de la comensalidad, actividad ritual, social y alimenticia que previamente se ha preparado según lo señalado en el sistema jerárquico organizacional (Cap. 5.5.1). De acuerdo al día agendado, la persona que tenga a su cargo la preparación y entrega de los alimentos, se hace presente en el espacio donde se está ejecutando la *Danza de Pluma* con un rollo de *poleo*, también llamada *hierba de borracho*.<sup>54</sup> El *poleo* se segmenta previamente en pequeños racimos y se reparte uno a uno de los asistentes como señal de invitación, al entregar y recibir esta hierba se pide acompañar al lugar donde será servida la comida.

Enseguida la comitiva y los danzantes salen del atrio parroquial, mientras la banda comienza a tocar se toma rumbo a la casa anfitriona y a su llegada, se hacen sonar cohetes y

---

<sup>54</sup> Esta hierba, se considera sagrada dentro de la cosmovisión zapoteca, crece en los lugares húmedos de la serranía y por eso su recolección demanda incidir en la montaña, o bien, se encarga a los comerciantes procedentes de esta zona, que suelen vender sus productos durante los días domingo. Recibe el nombre de *hierba del borracho* debido a que tiene propiedades medicinales que ayudan a contrarrestar la resaca mediante su infusión. La presencia del *poleo* para este protocolo va a depender de su disponibilidad en venta, ya que en ocasiones llega a escasear.

se toca una *Diana*. Los *Danzantes de Pluma* y sus invitados toman asiento mientras son asistidos por la familia organizadora. La *Banda de aliento* no cesa de interpretar diversas piezas. Mientras se come, dicha agrupación interpreta música de sobremesa como *boleros* y *danzones*. Una vez terminados los alimentos, se abre pista para el baile. Las *chilenas soltecas*, como se señaló al principio de este trabajo, es uno de los géneros músico-coreográficos preferidos por los zimatecos y, en el caso de los integrantes de la *Danza de Pluma*, su participación se manifiesta durante el receso. Es por ello que durante este momento los danzantes se acompañan -en pareja- por sus madres, esposas, hijas, amigas o conocidas, para interpretar los referidos géneros musico-coreográficos. Por su parte, los *Negritos*, en su calidad de anonimato, de vez en cuando “sacan a bailar” a las mujeres presentes, quienes aceptan su invitación. Posteriormente, viene el turno de la comensalidad de los músicos, mientras la comitiva de danzantes comienza a hacer una pequeña reunión para agradecer las atenciones brindadas.

A continuación se hace entrega de los presentes o mejor dicho, de la *Guelagueza* que se ha preparado para la familia anfitriona. Los obsequios más simbólicos son los dulces de caramelo depositados en canastos de carrizo y adornados con papel de china, los cuales son “bailados” mientras se toca el *Jarabe del Valle*, durante el son de *El Guajolote*, los dulces se reparten a manera de bolo entre todos los congregados. Con esta pieza musical termina la comensalidad y se parte de nuevo al atrio parroquial o barrial, para continuar con la jornada dancística. Esta partida de danzantes, autoridades y demás comensales se realiza de manera inversa a su llegada, y se devuelven mientras suena una *Marcha*, hasta regresar al espacio performativo donde se realiza la representación dancística.

Cabe hacer mención en que el referido momento de comensalidad va a depender según la organización de cada grupo de danza. Asimismo, este protocolo no ocurre al mismo tiempo, ni de la misma manera, por lo que las diferentes cuadrillas de *Danzas de Pluma* llegan a confluir en algún momento del día en el atrio parroquial, que puede ser, al iniciar o al terminar la jornada.

Ahí se continúa interpretando el resto del repertorio musical de la *Danza de Pluma*, de los que sobresalen los *Valses* y los *Schotises*, los más abundantes del sistema dancístico-musical. Por la estructura rítmico-melódica mediante la cual se estructuran los diversos tipos de *Valses* en la comunidad, es posible establecer un pulso que se hace notar mediante el salto,

de manera que se implementa lo que en el análisis coreológico-Laban se denomina *hop*, que son saltos sobre un mismo pie, como si fuese “de cojito”. Así, para ejecutar los *Valses* en la *Danza de Pluma*, los paradigmas de movimiento se dividen en tres saltos pequeños, que permite articular al danzante, con el compás a partir del cual se encuentra estructurado el vals. Dentro de los *Valses* ejecutados en la comunidad, se encuentran: Asunción,

Como se trató en el apartado referente al análisis musical, la mayoría de los géneros músico-coreográficos que conforman la *Danza de Pluma* son de confluencia centroeuropea (*Valses*, *Schotices*, *Cuadrillas*, *Polkas* y *Mazurkas*). No obstante, en Zimatlán sólo se ejecutan preponderantemente *Valses* y *Schotises*, así como diversos compendios de *Cuadrillas*, a diferencia de otras comunidades en las cuales se interpretan además, géneros como *Polkas*, *Jotas* y *Mazurkas*.

Importante es señalar, que dentro del amplio compendio músico-coreográfico de la *Danza de Pluma*, estos géneros musicales (*Vals* y *Schotís*) se emplean a gusto de los diferentes danzantes. De esta manera, durante el proceso de preparación, solicitan al maestro una pieza para interpretar en solista, en pareja o cuarteta. También se da el caso, de que el maestro conceda este privilegio. Por ello, otra de las denominaciones músico-coreográficas que reciben el *Vals* y el *Schotís*, tiene que ver con quien ejecute la pieza, como por ejemplo: *Schotís de Reyes*, *Schotís de Teotil 1º*, *Vals de Capitán 2º*, *Vals de Teotiles*, etc.

Para ejemplificar lo anterior, se hace un paréntesis para desplegar el siguiente cuadro comparativo, que contiene de forma estructurada, las diversas acciones que conforman la narrativa dancístico-musical de cada uno de los grupos de *Danza de Pluma* de la comunidad. La información desplegada corresponde a diversas observaciones de campo realizadas en diferentes momentos, tiempos y espacios, lo cual permite dar muestra de las coincidencias y de la variabilidad de las unidades músico-coreográficas. En la tabla se señalan los nombres de las piezas musicales, el género músico-coreográfico al cual pertenecen, y su posible denominación desde el o los ejecutantes, o en su caso, quiénes son los encargados de su ejecución.

Tabla 13.

<b>Relación de unidades músico-coreográficas ejecutadas en Zimatlán de Álvarez</b>		
<b>Danza de Pluma Raíces</b>	<b>Danza de Pluma Ihyú Vhi</b>	<b>Danza de Pluma Dulce Nombre de Jesús</b>
Ocasión: Fiesta de Enero 2025	Ocasión: Fiesta de Enero 2020	Ocasión: Fiesta de Enero 2020
<b>Gira Triunfal</b> (Marcha) Todos	<b>Registro</b> (Registro) Todos	<b>Espacio</b> (Espacio) Todos
<b>Registro</b> (Registro) Todos	<b>Espacio</b> (Espacio) Todos	<b>Flor de México</b> (Danza regional) Todos
<b>Loa o Canto heraldo</b> (Himno) Todos	<b>Descante</b> (Descante) Todos	<b>*Receso</b> Lugar: Casa de familia anfitrióna
<b>Espacio</b> (Espacio) Todos	<b>Las cinco vacas</b> (Danza regional) Todos	<b>Celia eres mía</b> (Schotis) Todos
<b>Descante</b> (Descante) Todos	<b>Vals desconocido</b> (Vals en su formato conocido como "Vals Grande" o "de número") Todos	<b>Amor ardiente</b> (Schotis) Todos
<b>Raquel</b> (Vals) Vals de Rey 3°	<b>Flor de México</b> (Danza regional) Todos	<b>Gira Triunfal</b> (Marcha) Todos
<b>Celia eres mía</b> (Schotis) Schotis de Reyes	<b>Himno 1°</b> (Himno) Todos	<b>Rosita</b> (Vals) Todos
<b>Danza zapoteca</b> (Danza regional) 4 reyes y Moctezuma	<b>Joselyn</b> (Danza regional) Malinches	<b>Las tres pelonas</b> (Danza regional) Malinches
<b>Pablo y su trombón</b> (Schotis) Schotis de Teotiles	<b>*Receso</b> Lugar: Casa del encabezado	<b>Asunción</b> (Vals) Todos
<b>Amor ardiente</b> (Schotis) Schotis de Capitanes	<b>Danzas oaxaqueñas</b> (Danza regional) Todos	<b>Cuadrilla 1 de Flor del Tule</b> (Cuadrilla) Todos
<b>Sin nombre</b> (Schotis) Schotis de Rey 1°	<b>Asunción</b> (Vals) Vals de Capitanes	<b>Cuadrilla 2 de Flor del Tule</b> (Cuadrilla) Todos
<b>Himno 1°</b> (Himno) Todos	<b>Himno 2°</b> (Himno) Todos	<b>Baile de campos</b> (Sonecillo)
<b>*Receso</b> Lugar: Atrio parroquial	<b>Sueño de Moctezuma</b> (Schotis) Schotis de Reyes	<b>Petenera</b> (Jarabe) Malinches
<b>Rosita</b> (Vals) Todos	<b>Danzas oaxaqueñas</b> (Danza regional) Todos	<b>Dios nunca muere</b> (Vals)
<b>Siete Cuadrillas</b> (Cuadrilla) Todos	<b>Borrachito</b> (Schotis) Schotis de Teotiles y Moctezuma	
<b>Flor de México</b> (Danza regional) Todos	<b>Raquel</b> (Schotis) Schotis de Teotiles y Moctezuma	
<b>Petenera</b> (Jarabe) Malinches	<b>Cuadrillas</b> (Cuadrilla) Todos	
<b>Baile de campos</b> (Sonecillo) Negritos o campos	<b>Flor de México</b> (Danza regional) Todos	
<b>Jarabe del Valle</b> (Jarabe) Público-familiares-danzantes	<b>Petenera</b> (Jarabe) Malinches	
<b>Dios nunca muere</b> (Vals)	<b>Las mañanitas-Diana</b>	

Se sabe que el hecho dancístico-musical está llegando a su fin cuando se interpretan las denominadas *Cuadrillas*, tal como se aprecia en la tabla presenta. En el caso de Zimatlán, *Cuadrillas* se trata de un conjunto de siete piezas o sones que se ejecutan sin pausas, ni interrupción alguna.<sup>55</sup> Durante estas piezas, las secuencias kinéticas se distinguen por realizar rápidas y ágiles progresiones coreográficas que ejecuta *Moctezuma* con cada uno de sus danzantes, de forma alternada. Cabe destacar que es durante estas piezas o *sones*, cuando no se tiene descanso alguno ejecutando, de principio a fin, todas las secuencias de movimiento. Aludiendo al cronista Bradomín; “Es quizá entonces, cuando la música adquiere un carácter más propio y la danza entra en su fase más espectacular e imponente” (1998, pág. 70). Cada comunidad, ejecuta su propio compendio musical y coreográfico de *Cuadrillas*, en el caso de estudio, se reconocen diversos compendios, siendo las más usuales las denominadas *Flor del Tule* y *Cuadrillas de la Primavera*, aunque también se desatacan las *Cuadrillas de la Blanca Flor*, así como algunas de autoría local: *Las Hijas del Sol* y *La Entrada de La Primavera*, del compositor Pablo Luis Carlo, conocido bajo el seudónimo de *El Crudo*. A continuación se describe la forma de ejecución de las cuadrillas en Zimatlán de Álvarez.

Durante la primera cuadrilla, *Moctezuma* ejecuta con cada uno de sus danzantes una secuencia coreográfica, la cual se va alternando cada frase musical. La segunda cuadrilla, se distingue por las progresiones espaciales de la formación dancística, ya que logran un efecto visual a modo de ir evolucionando, por partes, una cruz (así como sucede en el *Canto Heraldo*), por tanto, a esta cuadrilla también se le conoce como *La Cruz*. Enseguida se ejecuta el tercer número de cuadrillas, el cual es ejecutado por el monarca y por los demás *Danzantes de Pluma*, quienes no tienen un solo momento de corte o de descanso, por lo que deben interpretar esta cuadrilla desde el principio hasta el fin de la música. En la cuarta cuadrilla, se colocan las *palmetas* en el piso frente a su respectivo danzante, dejándolas justo en el eje central por donde se desplaza *Moctezuma*, luego el monarca realiza secuencias de movimiento de lado a lado semejando marcar una cruz por cada par de *palmetas*. Esta acción de movimiento se interpreta como una sacralización de los *instrumentos de acción de danza*.

---

<sup>55</sup> En el caso de las piezas musicales mediante las cuales se interpretan los diversos tipos de *Cuadrillas* existentes en el país, desde pasado el primer cuarto del siglo XIX, aunque estas se encontraban conformadas por cinco temas musicales diferentes, en algunos casos su número se puede incrementar, según lo demanden las distintas secuencias coreográficas empleadas en los diversos momentos performativos que demanda el hecho kinético-sonoro.

La quinta cuadrilla, es ejecutada por el *Monarca* con sus *Teotiles* y *Capitanes*, sin perder la secuencia del movimiento. El sexto y el séptimo número de cuadrillas, nuevamente es interpretado por *Moctezuma* con su danzantes, teniendo ligeras variaciones coreográficas respecto a las demás. Cabe aclarar que esta descripción, corresponde a un ejercicio de documentación y observación determinado, realizado como parte del trabajo que demanda esta investigación en particular. Por ello no debe tomarse como un modelo paradigmático, ya que cada grupo, en colaboración con su maestro, crea y modifica las secuencias empleadas en las diversas cuadrillas empleadas en la *Danza de Pluma*.

Otro de los momentos finales de esta danza, son las intervenciones que tienen los personajes femeninos que participan en la misma: *La Malinche* y *La Sahuapila*. Según la exégesis local, ellas representan -de manera simbólica- el intercambio femenino entre ambos continentes, además de otras connotaciones que se señalaron en el apartado correspondiente. Las *Malinches*, denominación común cuando se refieren en la danza a ambos personajes, que ejecutan al mismo tiempo sus secuencias kinéticas.

La banda de música, nuevamente hace una *llamada* con la tarola y con este sonido *Moctezuma* toma de las manos a sus *Malinches* y se encarga de colocar a cada una en su lugar, hasta quedar en extremos opuestos de la cuadrilla. De forma tradicional, *La Malinche* y *La Sahuapila* sólo interpretan *La Petenera*, llamado también *Jarabe de Malinches*, como colofón de la danza. Se trata de una pieza o *son* correspondiente al género musical conocido como *Peteneras*, perteneciente a la cultura kinético-sonora flamenca, formando parte de uno de sus *palos* o subgéneros. Este tipo de piezas tuvieron un gran auge durante el periodo de *la copla* en la España del siglo XIX, en varios lugares de México se convirtieron en verdaderos géneros tradicionales, como es el caso de: las *Malagueñas*, las *Lloronas* y las *Zandungas*, entre otros. En algunos casos, dichas piezas pasaron a formar parte de uno de los géneros musicoreográficos más importantes del país: el son mexicano, en sus diversas variantes regionales. Puntualmente, el caso de la *Petenera* que se ejecuta en la *Danza de Pluma*, se articula con otras piezas como parte de un jarabe tradicional, que consta de las siguientes partes: *La Petenera* (son), *El Palomo* (son) y *Sinfonía de jarabe*, el cual, desde la perspectiva émica, representa “la unión de dos razas”.

**Imagen 41.** *Jarabe de Malinches*

Foto: Jesús López. Enero 2020

Inmediatamente surge la participación de los *Negros* o *Campos*, quienes inician interpretando un *Sonecillo* que se intercala con versos chuscos que cantan ellos mismos. Los *Campos* interpretan su *Son* con una *Vara* en mano formando un arco, como alusión al proceso de aprendizaje de la danza. Esto pretende hacer burla o mofa de los maestros de la danza, que emplean dicho elemento durante los respectivos ensayos de la manifestación analizada. Al finalizar cada *Sonecillo*, los campos cantan -con la misma melodía-, el siguiente texto:

*El negrito ya bailó,  
el negrito se cansó,  
el negrito se cansó  
que ya quiere descansar.  
¡Y Bendito sea Dios,  
porque pronto volverá!  
¡Y Bendito sea Dios,  
Porque pronto volverá!*

La segunda parte de la intervención de los *Negritos* consiste en simular un *Toreo*, para lo cual se emplea un *Son de Toro* o un *Son de Toreo*. Así, un *negrito* mimetiza el toro y el otro, al toreador; este último se encarga de manejar un paliacate a manera de muleta o de capote. En el caso del primer *Negrito*, caben dos formas de imitar al toro: una primera, puede ser gesticulando los cuernos del bovino manteniendo contacto de los índices en las sienes, y la otra, puede ser cargando una silla por encima de su cabeza, semejando ser ésta el cuerpo del toro. Al hacer una pausa en este sonecito, se ejecuta el siguiente canto tradicional:

*Este torito que yo traigo*

*lo traigo desde Tenango,  
y lo vengo manteniendo,  
con pura cáscara de mango.*

(Comunicó: José López, Zimatlán, 2019)

Para finalizar la danza se toca una *Diana*, seguida del conocido vals de Macedonio Alcalá titulado *Dios nunca muere*, al cual los oaxaqueños de todo el estado identifican *de facto* como himno estatal. Esta melodía también se utiliza en contextos fúnebres, sobre todo, en el momento en que se desciende el féretro a la fosa. En el contexto de la *Danza de Pluma*, durante la interpretación de esta pieza, los danzantes se despojan el penacho y lo postran sobre el hombro derecho y se hincan, o también se pueden quedar parados. Estos gestos corporales se realizan como muestra de respeto, ya que esta melodía se vincula a lo sagrado. Los espectadores, también forman parte de este momento, poniéndose de pie. Cabe señalar que en otras comunidades, este vals se llega a coreografiar como una pieza de la danza.

**Imagen 42.** *Danzante de Pluma en actitud reverente durante el referido vals*



*Foto.* Jesús López. Enero 2020.

En relación con la danza que se analiza, entre los danzantes zimatecos el vals *Dios nunca muere* se interpreta como recordatorio de lo efímero de la vida, ya que cuando un grupo se integra desde una *promesa*, la cual consta de tres años, ésta puede verse afectada por el deceso de algunos de sus integrantes o familiares. En este mismo sentido, también se trae a la memoria colectiva el recuerdo de los ancestros fallecidos. Al respecto José López, quien se

desempeña como *Negrito* dentro de la *Danza de Pluma*, opina lo siguiente en referencia al momento culminante de la danza:

Cuando ya acaba la danza, nosotros los *Negros* tenemos que agradecer a la gente, no sé si me has visto, pero cuando termina la danza, que tocan el *Dios Nunca Muere*, nosotros damos las gracias al público, se alza la mano, se les brinda un fuerte abrazo, tal vez un beso, porque siente uno el cariño que le están brindando a uno que está bailando también. Nosotros hemos dicho que la gente que nos va a ver, que nos va a aplaudir, es porque nos quiere. También hay una cosa importante para nosotros como *Negros* y como danzantes, a nosotros no nos interesa que vaya mucha gente o que no vaya, porque nosotros [le] estamos bailando a Dios, o a sus santos que se festejen ¿sí?, porque eso es lo importante para nosotros, bailarle a Dios, o bailarle a cualquier santo que se esté celebrando su festividad. (Zimatlán, 2019)

Es importante mencionar que, como parte del trabajo de campo se pudo detectar que durante toda la representación dancística, existe una interacción constante entre el público espectador y lo que acontece en el espacio escénico. En general, se presta mucha atención a toda la narrativa kinético-sonora que realizan los *Danzantes de Pluma*, llegando incluso en guardar silencio como una muestra de respeto hasta el término de cada pieza y al terminar la danza. Al finalizar cada pieza o son que conforma el performance dancístico, los aplausos son constantes, después de los cuales se propicia el momento para que los asistentes comenten acerca de la ejecución dancístico-musical recién terminada.

A manera de colofón de todo lo señalado en este y otros capítulos de la presente investigación, cabe señalar el comentario del joven José Francisco Hernández, el cual, desde su perspectiva, nos ayuda a delimitar al sistema kinético-sonoro de la *Danza de Pluma*, que es compartido por diferentes comunidades y dentro del cual existen particularidades para cada una de las comunidades y subregiones que lo integran. Así pues:

Cada pueblo tiene su forma de bailar, tenemos los mismitos pasos pero ya por ejemplo te puedo decir que los de Zaachila tienen pasos más enredados y los de Zimatlán tienen lo básico pero muy marcadito, y Zimatlán tiene como los pasos muy extensos, un tanto extendidos digamos. Hay algunos que lo saltan más, y así cada pueblo tiene lo suyo. (José Francisco Hernández, *Danzante de Pluma*, Zimatlán, 2019)

Tomando en cuenta la palabra de varios practicantes de este hecho dancístico, se puede inferir que la *Danza de Pluma* de Zimatlán de Álvarez se caracteriza por una ejecución kinética que desde diversos criterios locales, realiza su salto “en un término medio”, esto quiere decir que, a comparación de otras comunidades, ésta no ejecuta grandes saltos, sino la intención es mantener el cuerpo en equilibrio y lograr el mayor tiempo de suspensión, al momento de elevarse y aterrizar. Este criterio es exceptuado por *Moctezuma*, que en el caso zimateco, es el único que debe saltar por encima “de la media”. Otra de sus identidades, es la composición y significados de su parafernalia e indumentaria, caracterizadas por una forma específica de emplear los colores -cálidos y saturados-, así como por poseer iconografías particulares que se encuentran relacionadas con los mitos de origen de esta comunidad y con la organización social de la danza.

Así pues llega la *Danza de Pluma* a su culminación en Zimatlán de Álvarez. La comunidad danzante se reúne y entre lágrimas y sonrisas, se dicen porras y vítores en honor al grupo y a los santos patronos. El *encabezado*, el *maestro*, el *Moctezuma* o los padres de familia, agradecen públicamente los actos que sumaron a la realización de la danza. En este momento se ejecuta nuevamente un *Jarabe del Valle*, como último acto público de los danzantes. Según sea el caso, el grupo se vuelve a presentar durante la *Octava de la fiesta*, o bien, se le programan algunos días dentro de la semana festiva. De esta manera los danzantes del pueblo zimateco continúan repitiendo este ciclo durante los demás años de *Promesa*. En algunos casos, se repite su participación, en otros, no se continúa danzando; pero en ambas formas, queda inmortalizada su participación como *Danzante de Pluma*, reafirmando así su identidad y su eterna afiliación comunitaria.

## Conclusiones

- Como se ha podido demostrar en los capítulos precedentes, la *Danza de Pluma* se manifiesta como un símbolo de las identidades entre las diversas culturas que habitan en la región de los Valles Centrales de Oaxaca. Esta idea se apoya en la confluencia de diversos contextos histórico-sociales dentro de los cuales la danza se ha venido manifestando, así como a su trascendente práctica realizada en diferentes temporalidades. Todo ello se encuentra asociado a la fuerte articulación existente entre las sociedades actuales y sus culturas matriciales; la mayoría de las cuales se autoascriben al pueblo *Buin Sáa'* (zapoteco). En el caso puntual de la población de Zimatlán de Álvarez, aunque los zimatecos no se autoascriben como *zapotecas*, es mediante la práctica de la *Danza de Pluma* que sus habitantes encuentran en ella, un vínculo directo con el pueblo *Buin Sáa'* y más aún, con sus ancestros.
- Como resultado del trabajo de campo realizado en las diversas *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales fue posible detectar que, a lo largo del tiempo, la manifestación kinético-sonora estudiada se puede dividir en dos grandes categorías. En la primera de ellas se trata de una cuadrilla de bailadores quienes son indiscutiblemente representados por el personaje de *Moctezuma*. Desde ésta perspectiva, los denominados *Danzantes de Pluma* se interpretan como un conjunto de “ágiles vasallos”, simbolizando guerreros ancestrales a las órdenes del *Monarca*. Dentro de la performatividad correspondiente a ésta primera categoría, se trata de ejecutar diversas narrativas kinético-sonoras de carácter significativo, conformadas por variadas unidades músico-coreográficas sustentadas por un mito de origen que pondera el uso *de la Pluma* y sus significados, como un elemento sustantivo empleado por las antiguas culturas existentes en la región analizada. Por otra parte, la segunda categoría hace referencia a una *Danza de Conquista* o de *La Conquista de México*, cuando se desarrolla una dramaturgia, en la cual, los *Danzantes de Pluma* y su *Monarca* se confronta con los ejércitos de *Cortés*, representando el pasaje histórico conocido bajo el mismo nombre. En este formato, se priorizan aquellos códigos de teatralidad, sustentados por diversas *relaciones* o discursos en prosa y en verso,

dentro de los cuales se desenvuelve la narrativa escénica que busca someter al pueblo originario de México, ceder los reinos de *Moctezuma* a la corona española, así como su conversión al catolicismo. Como conclusión importante de este trabajo se sostiene la idea de que, como resultado de la interacción entre ambas categorías, contextos y performatividades del hecho dancístico, hoy día es posible interpretar la *Danza de Pluma* oaxaqueña como parte de las llamadas *Danzas de Moctezuma*, que se representan en diversas regiones de México. Esto se sustenta a partir de las reconfiguraciones que ha tenido la manifestación kinético-sonora en cada una de las comunidades que la practican, las cuales las han llevado a formular una nueva estructura dancística en la que los códigos *de Conquista* pasan a segundo plano, potencializándose los atributos de las culturas matriciales, reivindicando de esta manera, la presencia del *Monarca* como un símbolo fundamental de identidad comunitaria. Así pues, mediante la indagación de los antecedentes de la *Danza de Pluma*, como una *Danza de Moctezuma*, se pudo establecer un punto de partida en las prácticas amerindias del movimiento en la región objeto de estudio.

- Asimismo, gracias al análisis realizado se pudo constatar que, a lo largo del tiempo, la práctica dancística se ha venido insertando en una serie de transformaciones y resignificaciones que han ido de la mano de diversos procesos histórico-sociales. De esta manera, ocurriría una transformación de los códigos narrativos durante la colonización, pasando a ser de una danza de corte gentil, a una escenificación que representa la caída del poder de *Moctezuma* ante la corona española. Más tarde, con el movimiento separatista surgirían nuevos modelos de reivindicación dentro de las narrativas dancístico-musicales y posteriormente, influirían las etapas del nacionalismo mexicano, en las cuales se propició el ponderar los atributos de las culturas originarias. En el caso concreto de Zimatlán de Álvarez, se han practicado diferentes versiones dancísticas que ponderan las de este último tipo. En este sentido, se puede decir que la manifestación dancística se expresa actualmente como una reivindicación a la memoria histórica de los pueblos originarios. Aunado a lo anterior, la *Danza de Pluma* también funciona como una representación del espacio físico-geográfico de Zimatlán de Álvarez. Al remitir los mitos de origen de la comunidad,

se reveló que éstos se plasman en la iconografía distintiva de los penachos a través de la figura del *Arcoíris*, y al tomar en cuenta la principal deidad zapoteca asociada a esta manifestación dancística *Cocijo*, se puede decir que desde las exégesis locales, existe un vínculo con diversos elementos asociados con el agua, el flujo y la vitalidad.

- Según se mostró en los capítulos precedentes, la *Danza de Pluma* se manifiesta en los Valles Centrales como un amplio y complejo sistema dancístico-musical, el cual se pone en juego mediante las múltiples narrativas que le dan sentido y lógica al hecho dancístico. Esta estructura sistémica se hace evidente en los diversos personajes que participan en las diferentes versiones de la manifestación objeto de estudio; en sus múltiples secuencias kinéticas -individuales y colectivas-, en las sonoridades y prácticas musicales que intervienen como parte sustantiva del performance comunitario, así como en los nutridos códigos de indumentaria y de parafernalia que cada una de las versiones de la danza manifiesta.
- Las personas que, como ejecutantes, participan en la *Danza de Pluma*, realizan un ciclo de acciones que compromete una gran cantidad de procesos que se manifiestan mediante un alto nivel de preparación física, mental y espiritual. Esto se traduce en que cada uno de los diferentes personajes que participan en el hecho kinético-sonoro desarrollan altos niveles de compromiso y de conciencia corporal, los cuales se logran gracias a la existencia de un extenso y complejo modelo de enseñanza-aprendizaje que se ha venido estructurando por las diversas generaciones de maestros de *Danza de Pluma* que durante mucho tiempo, han realizado su práctica entre los miembros de las comunidades vallistas. Todo ello configura un particular sistema de saberes que es nutrido por una gran cantidad de conceptos éemicos que reflejan partes sustantivas del modo de vida que caracteriza a los pueblos originarios de los Valles Centrales de Oaxaca. En este sentido, se puede concluir que, hoy en día es muy difícil pensar en la enseñanza de la *Danza de Pluma* sin el conjunto de herramientas didácticas aportadas por los diversos especialistas pertenecientes a la región y comunidad objeto de estudio.

- En el campo de la preparación mental, que demanda la práctica kinético-sonora, ésta se genera y fortalece mediante el cúmulo de experiencias que cada uno de los involucrados en la danza va adquiriendo, conforme participan en el ciclo dancístico y en su modelo sistémico. A todo ello se agregan los términos y las condiciones de participación de cada integrante, sobre todo, al tomarse en cuenta las nociones de *manda* y de *promesa*, tan importantes para la conformación del hecho dancístico. De igual manera, en el plano espiritual, la eficacia simbólica ocupa un lugar importante ya que, gracias a la realización de la *Danza de Pluma*, tanto los danzantes y sus familias, como las diversas autoridades comunitarias y personas que colaboran -de una u otra forma- en el performance, se ven compensados al recibir las peticiones expuestas ante las divinidades como parte sustantiva de la ofrenda corporal generada a través de las múltiples secuencias significantes de carácter kinético-sonoras.
- La *Danza de Pluma* y sus diversos procesos de transformación han posibilitado que, hasta la fecha, ésta ocupe un lugar privilegiado dentro de las danzas colectivas que conforman el sistema dancístico-musical de Zimatlán de Álvarez. Lo anterior queda demostrado en función de su reiterada práctica a todo lo largo del complejo festivo, lográndose que, desde hace bastantes años, su número de presentaciones se incrementa, frente a las demás prácticas dancísticas de la región. Infortunadamente, éste fenómeno no ocurrió con otras manifestaciones kinético-sonoras como las *Comparsas de Viejos*, cuyas reestructuraciones han sido muy notorias, o como las *Danzas de Jardineros*, las cuales se dejaron de practicar completamente por los miembros de esta comunidad. No obstante lo anterior, es importante señalar que la *Danza de Pluma* se dejó de practicar durante varios años en Zimatlán, lográndose su recuperación gracias al genuino interés de los zimatecos por conseguir su reinserción en la comunidad. Todo esto indica que la *Danza de Pluma* se posiciona ante las demás danzas colectivas adecuando sus formas de organización ante momentos de quebranto, promoviendo así constantes procesos de revitalización étnica-cultural, por lo que hoy día, se representa con características que conectan diferentes temporalidades.

- El constante ciclo festivo anual en que se hace manifestar la *Danza de Pluma*, la convierte en un dispositivo que posibilita la creación de un espacio-temporal propicio para adquirir, determinar o incluso cambiar estructuras sociales. De tal forma que toda exposición de roles comunitarios que se exhiban durante su desarrollo, cumplen con un ordenamiento social sin fisuras ni conflictos. En otras palabras, dicha práctica kinético-sonora contribuye a la función del equilibrio y del orden comunitario. Al hacer un análisis etnocirológico de la *Danza de Pluma* y un ejercicio de contrastación con las demás prácticas dancísticas y musicales comunitarias, se concluye que dicha práctica kinético-sonora corporiza diversas concepciones del tiempo, de la espacialidad y de la territorialidad afectiva de las diversas comunidades de la región, y en particular, entre los zimatecos.
- Si bien, la riqueza y diversidad de personajes que conforman esta danza, reflejan las estratificaciones sociales surgidas durante el virreinato, la proxemia y el aspecto lineal de la formación dancística de la cual parten las secuencias kinético-sonoras, en realidad parecieran reflejar el actual orden y estructuras sociales comunitarias. De esta forma, al poner atención a los personajes y a otros códigos estético-simbólicos, la figura de *Moctezuma* se entrevera como autoridad y cumple su eficacia simbólica bailando por y para su pueblo. Asimismo, la jerarquía existente entre los danzantes y la *incorporación* de las responsabilidades que competen a cada personaje, puede interpretarse como el escalafón que muchas comunidades de los Valles Centrales de Oaxaca emplean como sistema de organización social, en el cual impera el sentido de comunalidad, protección, contención y de ayuda mutua.
- En un primer análisis realizado a los diversos géneros musicales y músico-coreográficos que, hasta la fecha, han formado parte inseparable de las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca, se organizaron tres grandes categorías. La primera de ellas se encuentra estructurada por géneros procedentes del periodo colonial los cuales, por lo regular, conforman la primera parte de las versiones dancísticas analizadas, tal es el caso de la *Loa*, el *Canto menor*, el *Canto Heraldo*, el *Descante*, el *Espacio*, el *Himno* y la *Marcha*. El segundo grupo se encuentra

conformado por aquellos géneros músico-coreográficos surgidos en México desde fines del siglo XVIII -con el surgimiento del Coliseo de México- y distribuidos ampliamente a todo lo largo y ancho de la república generando múltiples variantes regionales, tal es el caso de los sones y jarabes tradicionales que forman parte importante de la *Danza de Pluma*; ejemplo de ello son: El *Palomo*, la *Petrona*, la *Zandunga*, la *Sinfonía* y la *Diana*. Dentro de este grupo se consideran también aquellos ensambles de piezas de carácter regional y de reciente creación denominadas *Danzas* o *Danzas regionales*. Finalmente, en la tercer categoría aparecen aquellos géneros músico-coreográficos que desde, el primer cuarto del siglo XIX se fueron insertando como parte de las diferentes culturas dancísticas-musicales de carácter urbano y rural existentes en todo el país; esto incluye, desde luego, a las múltiples culturas indígenas que habitan en el mismo. Tal es el caso de las diversas secuencias kinético-sonoras que aparecen en *Las Cuadrillas*, a las cuales se agregan otros géneros como el *Vals*, el *Schotis (Chotis)*, la *Mazurca* y la *Polka*. En el caso particular de la *Danza de Pluma*, dichos géneros -de confluencia centroeuropea- han sufrido diversos procesos de transformación hasta convertirlos en los vehículos ideales empleados por los compositores oaxaqueños para la creación de una gran cantidad de piezas, que forman parte de la danza objeto de estudio, y que aseguran su constante creación y recreación. Dentro de todos los referidos ocupan un lugar destacado géneros como el *Vals* y el *Schotis*. Como parte de este mismo grupo se encuentran, entre otros, diversos géneros de confluencia peninsular como la *Jota*, la *Petenera* y la *Danza Habanera*; esta última de confluencia caribeña. En función de lo anterior, otra conclusión importante de este trabajo es que las *Danzas de Pluma* de los Valles Centrales de Oaxaca constituyen un crisol que atesora una gran cantidad de géneros músico-coreográficos que han formado parte destacada del sistema musical existente en toda la región y, probablemente, en todo el estado.

- En el análisis organográfico realizado a la *Danza de Pluma* de los Valles Centrales destaca la presencia de las *Bandas de Aliento*, un ensamble tradicional surgido desde finales del siglo XIX en todo el país, como parte de la política cultural del porfirismo. En el caso particular de Oaxaca estas agrupaciones a lo largo del tiempo han ocupado

un lugar privilegiado dentro de los sistemas musicales de sus culturas originarias. En la región objeto de estudio los ensambles están conformadas por aerófonos de boquilla circular de diferentes tesituras como tubas (sousafones), bombardinos (eufonios), baritonos, saxhones, trombones y trompetas; aerófonos de lengüeta o caramillo como clarinetes y saxofones; a estos se agregan membranófonos como la tambora y el redoblante o tarola; e idiófonos como los platillos, entre otros. Dentro del trabajo de campo también se encontraron algunas versiones dancístico-musicales interpretadas por otro tipo de ensambles, tal es el caso de diversos cordófonos como el *bajo quinto* o *bajo sexto* y el *violín*, y de diversos aerófonos y membranófonos como es el caso de la flauta de pico y el tambor de doble membrana. Esto remite a la existencia de diferentes ensambles instrumentales empleados para la ejecución de la *Danza de Pluma*. Asimismo, dentro del sistema festivo de la región aparecen otros ensambles que diversifican el panorama organográfico de los Valles Centrales. A todo lo anterior se suma, de manera significativa, el empleo de una *Sonaja* (idiófono de golpe indirecto) y de una *Palmeta*, ambas cubiertas o decoradas con fina plumaria las cuales se ejecutan por los danzantes que interpretan a *Moctezuma* y a sus “fieles vasallos”, en todas las secuencias narrativas del hecho dancístico-musical.

- Finalmente, la *Danza de Pluma* funciona como un elemento articulador que da sentido y adquiere significaciones que fortalecen la identidad personal y colectiva de los zimatecos, de manera que, mediante la práctica dancístico-musical las divinidades se apropian de cada uno de los danzantes. Al considerar que las plumas son un elemento divino que permite conectar con diversas entidades, se puede decir que “la pluma” es incorporada a través del salto, la elevación y la suspensión del cuerpo en el espacio. Por lo tanto, se considera que esta danza tiene la misión de comunicar el plano terrenal con el plano celestial funcionando como un vehículo que convoca -abiertamente- a todos los zimatecos -y demás habitantes de los Valles Centrales- a materializar mediante esta forma, deseos de toda índole. Por lo tanto, queda comprobado que mediante el estudio de la práctica dancística en sus diversos contextos, la *Danza de Pluma* cohesiona una gran parte de los valores ideológicos que poseen los *vallistos* zimatecos.

*¡Danza Moctezuma!*

*Danza y haz resonar tu sonaja,  
danza mientras con tus pasos dibujas  
las sombras de la raza de bronce.*

*¡Danza Moctezuma!*

*Danza en Reyes,  
danza en Teotiles, Vasallos y Capitanes,  
dancen al tiempo que entretejen los siglos de nuestra historia.*

*¡Danza Moctezuma!*

*Danza y haz resonar tu sonaja,  
danza al tiempo que impetuoso,  
das memorias de nuestra raza zapoteca.*

*¡Danza Moctezuma!*

*Danza en Reyes,  
danza en Teotiles, Vasallos y Capitanes,  
dancen y sigan danzando,  
porque mientras ustedes dancen,  
las raíces de nuestro pueblo  
seguirán vivas, en nuestras consciencias.*

*Francisco Gaso*

## Referencias bibliográficas

- Aarom, S. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral. En F. C. Al., *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (págs. 203-232). Madrid: Trotta. 2a. ed.
- Aldana, M. K. (1983). *Danza de los Jardineros*. México: FONADAN.
- Alegre, L. (2012). *Viento arremolinado. El toro Encalado y la flauta de mirlitón*. Gobierno del Estado de Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Alicia M. Barabas y Miguel A. Bartolomé (coordinadores). (1999). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías Vol. I*. México, D.F.: INAH, INI.
- Arias, J. G. (1998). *Atlas Cultural de México. Música*. México, D.F.: SEP, INAH, Grupo Editorial Planeta.
- Baños, M. A. (2008). *La invención de la música indígena de México : antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Rafael Pérez-Taylor Aldrete (UNAM) - Carlos Reynoso (UBA).
- Bonfiglioli, C. (1998). *La epopeya de Cuahutémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la antropología de la danza*. . México, D.F: UAM.
- Bonfiglioli, C. (2003). La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas. *Gazeta de antropología, núm. 19, artículo 30*.
- Bradomín, J. M. (1968). *Oaxaca en la tradición*. México, D.F.
- Bradomín, J. M. (1982). *Leyendas y Tradiciones oaxaqueñas*. Oaxaca, Oax. .
- Brisset, D. (1988). Representaciones rituales de la Conquista. Tesis de Doctorado.
- Brisset, D. (1996). Cortes derrotado: la visión indígena de la Conquista. En J. y. Coordinadores., *Las Danzas de Conquista. I México Contemporáneo* (págs. 69-90). México, D.F.: CONACULTA.
- Bustamante, J. I. (1992). *Temas del Pasado Oaxaqueño*. Oaxaca: Fundación Cultural Bustamante Vasconcelos
- Cabrera, S. C. (2001). *Navidades Mexicanas*. México, D.F. : CONACULTA.
- Callois, R. (1996). La teoría de la fiesta. En *El hombre y lo sagrado* (págs. 110-111).
- Camacho, G. (2011). Las Danzas del Señor Montezuma o del Monte. En *Danzas rituales en los países iberoamericanos: muestras del patrimonio compartido: entre la tradición y la historia* (págs. 127-149). Barcelona, España.
- Canseco, A. (2018). *Análisis cinemático de la escobeteada de la Danza de la Pluma "Dulce Nombre de Jesús" de Zimatlán de Álvarez, Oaxaca. Tesis de Licenciatura*. Ciudad de México: INBAL.
- Canseco, S. (1943). *Monografía de Zimatlán* .

- Castillo, J. L. (1986). *Antología de la Música Norestense Vol. 1. (Libro anexo al Fonograma)*. Consejo de Cultura de Nuevo León. A.C.
- Castillo, J. L. (2021). Caminos sonoro-kinéticos de la Danza de Moctezuma: las danzas "de golpe" y las danzas "de pluma". *Cuarto Coloquio Internacional y Noveno Nacional de Etnocoreología, BUAP*. Puebla de Zaragoza: BUAP.
- Celestino, J. J. (2018). *Entre Matachines y Matlachines. Imágenes, diversidades y confluencias entre las "danzas de golpe" y "de pluma"*. Puebla de los Ángeles, Puebla: Primer Coloquio Internacional de Etnocoreología.
- Champion, S. M. (2019). *Vivaldi y la Conquista de México. Una verdadera tragedia musical*. Ciudad de México: Ediciones Proceso.
- Colombres, A. (2014). *Teoría Transcultural del Arte*. México, Distrito Federal: CONACULTA.
- Conde, M. L. (2019. 2a. edición). La Diosa Centéotl. En A. Q. Sánchez, *Centéotl. En los lunes del Cerro en Oaxaca* (págs. 35-44). Oaxaca: Carteles Editores.
- Díaz, G. C. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En F. H. Coord., *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre el patrimonio musical de México* (págs. 25-38). México: CONACULTA.
- Dunlop, V. P. (2024). *Una mirada a la danza. La coreografía vista desde una perspectiva coreológica. Traducción de Miriam Huberman Muñiz*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, Universidad Veracruzana Dirección Editorial, Universidad Autónoma de Baja California, Centro Mexicano de Estudios Coreológicos.
- E., F. F. (1974). *Los Zapotecos de Hoy y de Siempre. Ensayo de antropología cultural*. México, D.F. : Imprenta de El Partido Liberal.
- Einstein, S. (Dirección). (1931). *El Desastre en Oaxaca* [Película].
- Esperón, L. M. (2006). *El tejate bebida prehispánica*. Oaxaca: Seculta (Parajes).
- Espinosa, A. M., & Radin, P. (1917). *El folklore de Oaxaca*. Nueva York. G.E. Stechert: Series Anales de la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas.
- Foley, C. (2012). Ethnochoreology as a Mediating Perspective in Irish Dance Studies. *new hibernia review / iris éireannach*, 143-154.
- Franklin, V. M. (s/f). *Los templos de Cuilapan*. Instituto Welte para estudios oaxaqueños.
- Gage, T. (1987). *Viajes por la Nueva España y Guatemala*. Madrid: D. Tejera.
- García, J. J. (2012). Territorio, territorialidad y multiterritorialidad: aproximaciones conceptuales. *Aquellare. Revista del Centro Cultural de la Universidad del Tolima*, 119-132.

- García, N. M. (2012). El penacho en la percepción e imaginación pública mexicana. En S. Haag, A. De María y Campos, L. Rivero Weber, & Feest Christian, *El penacho del México Antiguo* (págs. 101-106). Austria: ZKF Publishers-CONACULTA-INAH.
- Gayón, J. (2018). *La coreología activa aplicada a la escena*. Aguascalientes, México: PECDA, INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES.
- Graulich, M. (2014). *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca. Traducción de Tessa Brissac*. Fayard, París: Biblioteca Era.
- Harris, M. (1997). The return's Moctezuma. *JSTOR*, 106-134.
- Hernández-Díaz, J. (2012). *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle, expresión de identidad de una comunidad zapoteca*. Oaxaca, México: Culturas Populares, Conaculta, Secretaría de las Culturas y Artes, Gobierno de Oaxaca.
- Horcasitas, F. (1974). *El Teatro Nahuatl. Épocas novohispana y moderna*. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Históricas.
- Información sobre los tributos que los indios pagaban a Moctezuma. Año de 1554.* (1957). México, D.F.: José Porrúa e hijos, Sucs.
- Islas, H. (2016). *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Cenidi Danza.
- Jáuregui, J. (1997). El concepto de plegaria musical y dancística. *Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 69-82.
- Kaepler, A. L. (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance (Etnología de la danza y la Antropología de la Danza). *Dance Research Journal*, pp. 116-.
- Kaepler, A. L. (2003). La danza y el concepto de estilo. *Desacatos*, núm. 12, oto 2003, 93-104.
- Kaepler, A. L. (2012). Una introducción a la estética de la danza. En S. Citro, & P. Aschieri, *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas* (págs. 65-73). Buenos Aires: Biblós.
- Laban, R. v. (1927). *La danza como obra de arte*.
- Laban, R. v. (2006). *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.
- Lotman, I. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 47-59.
- López, I. C. (17 de junio de 2017). El penacho, arte plumario y símbolo de resistencia pacífica en Zaachila. (C. R. Salinas, Entrevistador)
- López, I. G. (2009). *El relato simbólico de la Danza de Tejoneros*. Puebla de Zaragoza: Editoriales BUAP.
- Maletic, V. (1980). *Body, space, expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Moun-ton de Gruyter.

- Mantecón, J. C. (1971). *Las Fiestas de los Lunes del Cerro en Oaxaca*. Oaxaca: Instituto de protección a la Infancia del Estado de Oaxaca.
- Mantecón, J. C. (1972). *Folklore de Oaxaca*. Oaxaca.
- Martí, J. (2000). *Más allá del norte: la música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva .
- Martínez, H. P. (1998). La fiesta en México. En *México en fiesta*. Colegio de Michoacán.
- Mendoza, V. T. (1955). La Danza en la Colonia. *Artes de México*, núm. 30, 17-30.
- Millan , S., Heiras, C., Questa, A., & Perez Tellez, I. (2018). *Las culturas indígenas de México. Atlas nacional de etnografía*. México : Divulgación INAH.
- Moctezuma, I. Á. (2008). La cultura musical en los ámbitos indígenas de la Nueva España. *Arqueología Mexicana*, 47-51.
- Mompadré, E., & Gutiérrez, T. (1976). *Historia General del Arte Mexicano : Danzas y Bailes Populares*. Mexico / Buenos Aires: Editorial Hermes.
- Mónica Szurmuk y Robert McKee Iwin . (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo xxi editores s.a. de c.v. .
- Oleszkiewicz, M. (1997). La danza de la pluma y el sincretismo cultural en Mexico. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1997, Año 23, No. 46, 105-114.
- Olivera, W. A. (2013). *Etnografía de la Danza de la Pluma de la comunidad de San Martín Tilcajete. Tesis de licenciatura*. México, D.F.: INBA .
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Pérez, J. F. (2019). Danza de la Pluma, Tradición y resistencia en Zimatlán de Álvarez. *Memorias del XXIV Verano de la Investigación Científica y Tecnológica del Pacífico*. Nuevo Vallarta, Nayarit: UAN.
- Pérez, N. M. (2013). *Uiiée'Lachi: "Lugar de Guayabas". Antecedentes históricos de la comunidad de Zimatlán de Álvarez, Oax. Tesis doctoral*. México, D.F. : UNAM. Programa de Estudios de Maestría y Doctorado en Estudios Mesoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras.
- Preston-Dunlop, V. (1995). Choreology. En *Dance Words* (págs. 580-582). Taylor & Francis Prints.
- Quijano, J. L. (2006). *La Guelaguetza en Oaxaca. Fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. México: Centro de Estudios Superiores en Antropología Social .
- Radin, P. (1938). *El Folklore de Oaxaca. Recogido por Paul Radin y publicado por Aurelio M. Espinosa*. Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas.

- Renato Méndez y F.J. Ituarte Jáuregui. (Oaxaca, Oax.). *Calenda Oaxaqueña. Jubileo de oro de la conoración de la Santísima Virgen de la Soledad*. 1958: Ediciones Pi .
- Reyes, R. (2012). *Registro del Curso de Informantes de la Danza de la Pluma de Zaachila, Oaxaca de la “Escuela Nacional de Danza Folklórica. Tesis de Licenciatura*. México, D.F.: INBA.
- Ribas, A. P. (1992). *Historia de los triunfos de nuestra santa fe entre gente la más bárbaras y fieras del nuevo orbe*. México: Siglo XXI.
- Rivero Weber, L., & Feest, C. (2012). La sombra de los dioses. el arte plumario en el México del siglo XVI. En S. Haag, A. De María y Campos, L. Rivero Weber, & C. Feest, *El penacho del México Antiguo* (págs. 41-60). Austria: ZKF Publishers-CONACULTA-INAH.
- Saldívar, G. (1937). *El jarabe: baile popular mexicano*. México, D.F.: Talleres Gráficos de la Nación.
- Sagredo, J. L., & Guzmán Vargas, M. (2013). La didáctica émica de algunas culturas de la sierra norte de Puebla y de la sierra otomí-tepehua de Hidalgo. *Coloquio Nacional de Etnocoreología y Etnomusicología*. Puebla: Colegio de Etnocoreología-BUAP.
- Sahagún, B. d. (1989). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- Semo, E. (2019). *La Conquista. Catástrofe de los pueblos originarios. Tomo I. La invasión del Anahuac, Gran Septentrión y Sur-Sureste*. México: Siglo XXI Editores/Facultad de Economía-Universidad Nacional Autónoma de México.
- Silvia Citro, Patricia Ascheri Coord.s. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Biblos.
- Smith, M. R. (1990). *La Danza en México durante la época colonial*. México: Conaculta.
- Solís, A. F. (2016). *Las Danzas de Conquista. Un encuentro con la teatralidad*. Toluca, Estado de México: UAEM.
- Torquemada, J. d. (1943). *Monarquía Indiana. Tomo II*. México, D.F. : Editorial Salvador Chaves Hayhoe.
- Torquemada, J. d. (1975). *De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana. Vol. II*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas. Miguel León Portilla.
- Vega, C. (1965). *Lectura y Notación de la Música. Nuevo método abreviado de teoría y solfeo. Escuela de Música. Volumen Segundo. RÍTMICA*. Argentina: El Ateneo.
- Villegas, M. I. (2007). *El Biombo del Volador. Una boda de indios, escenario para dos categorías naturales y dos posturas encontradas. Tesis de maestría*. México D.F: UNAM.
- Vieira, M. d. (2017). Coreologia: habitações poéticas da obra labaniana. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas* , 44-58.
- Vigil, J. M. (1970). *El Códice Gracida-Dominicano. Sobre la danza de Ya-Ha-Zucu hoy Cuilapan*. Oaxaca, Méx.: Casa de la Cultura Oaxaqueña-Instituto Oaxaqueño de las Culturas.

- Whitecotton, J. W. (1977). *The Zapotecs. Princes, Priests, and Peasants* . Fondo de Cultura Económica.
- Zafra, G. (2014). *Día de muertos en Oaxaca, 2009: Panteones, altares y comparsas: apuntes de la tradición y el cambio* . Oaxaca: IISUABJO.
- Zapata, S. F., & Sagredo, J. L. (2000). *Con la música en las manos*. México, D.F.: McMillan Castillo.
- Zugasti, M. (2019). La danza, mitote, tocotín o máscara de la prisión de Moctezuma: resumen estilizado de la conquista de México (siglos XVI-XVIII). 'XXIX Coloquio Cervantino Internacional. Los relatos del Encuentro. México, siglo XVI', Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato-Universidad de Guanajuato-Centro de Estudios Cervantinos, 295-356.

### Referencias fonográficas

- FONADAN. *Danza De Los Jardineros*, Vol. XI. San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. (1983)  
[FONADAN]
- Testimonio Musical de México, núm. 09. *Música indígena de México*. (1977). [Fonoteca del INAH-SEP] 4ª. Edición. Notas de Arturo Warman.
- Testimonio Musical de México, núm. 28. *Laani Zaachila yoo (Fiesta en la casa de Zaachila)*. (1992) (2002). [Fonoteca del INAH] Notas de Cerero.
- López, E. J., & Cámara, E. (2018). *La danza de la pluma : sonido, movimiento, tradición y cultura* [Grabado por CONACULTA].
- UNESCO. (2014). *Mexican Indian Traditions, Traditions Indiennes du Mexique*. [Grabado por Smithsonian Folkways Recordings].

### Referencias cinematográficas

- Einstein, Sergei (1931) *El Desastre en Oaxaca*.

### Colaboradores orales entrevistados

- Blanco Pérez, Álvaro Vitaliano. Encargado y maestro de la Danza de Pluma. Pionero y difusor local de la danza. (Zimatlán de Álvarez, 7 de julio de 2019)
- Canseco Hernández Alitzel. Lic. en Educación Artística con énfasis en Danza Folclórica. Danzante de la Pluma mujer, integrante de la Danza de la Pluma Dulce Nombre de Jesús. (Zimatlán de Álvarez, 29 de julio de 2019)

- Comité de Padres de Familia de la Danza de la Pluma “Raíces San Lorenzo”. (Zimatlán de Álvarez, 6 de julio de 2019)
- Floreán Blanco, Santos. Moctezuma y danzante de la pluma 1979-1987. (Zimatlán de Álvarez, 11 de julio de 2019)
- Gómez Bernardo, Felipe. Encargado de la danza de la pluma 1983-1988. (Zimatlán de Álvarez, 12 de julio de 2019)
- Hernández Santana, José Francisco. Danzante de la pluma del grupo “Raíces” 2008- 2012. (Zimatlán de Álvarez, 4 de julio de 2019)
- López José. Negrito de la danza de la pluma de gran trayectoria. Actualmente es el último descendiente de las antiguas Danzas De Pluma. (Zimatlán de Álvarez, 31 de julio de 2019)
- Méndez Ramírez Esaú Jesús. Lic. en Danza Regional Mexicana. Director del grupo folclórico Huyelachi. Mayordomo 2018 (Zimatlán de Álvarez, 4 de julio de 2019)
- Pérez Aquino, Reynaldo Miguel. Danzante de la pluma del grupo “Raíces” 2008-2012, Moctezuma 2013-2018, Encargado y maestro de la danza 2019. (Zimatlán de Álvarez, 17 de julio de 2019)
- Salas, Ángel Ignacio. Músico, director de la “Banda Brava” de la Trinidad, Zaachila. (Zimatlán de Álvarez, 17 de julio de 2019)
- Sernas, Pablo. Amanteca y maestro de la Danza Huehuecoyotl. (San Jerónimo Tlacoahuaya, 14 de julio de 2024)