



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

# LA DANZA DE LA PLUMA: SONIDO, MOVIMIENTO, TRADICIÓN Y CULTURA

Enrique Jiménez López  
Elizabeth Cámara García / Coordinadora de proyecto,  
introducción y fotografías



 CENIDID

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Jiménez, E. (2018). *La Danza de la Pluma: sonido, movimiento, tradición y cultura*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidi Danza.

ISBN: 978-607-605-524-3

Descriptores temáticos (palabras clave): danza tradicional, danza en México, transcripción musical, Guelaguetza.

# LA DANZA DE LA PLUMA: SONIDO, MOVIMIENTO, TRADICIÓN Y CULTURA

Enrique Jiménez López

Elizabeth Cámara García / Coordinadora de proyecto,  
introducción y fotografías





LA DANZA DE LA PLUMA:  
SONIDO, MOVIMIENTO, TRADICIÓN Y CULTURA

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES



Enrique Jiménez López

LA DANZA DE LA PLUMA:  
SONIDO, MOVIMIENTO, TRADICIÓN Y CULTURA

Primera edición: 2018

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes

© Enrique Jiménez López

Elizabeth Cámara García / Coordinadora de proyecto, introducción y fotografías  
Jorge García Díaz / Formación y portada  
Dora Torres Ponce / Corrección de estilo

D. R. © 2018 de *La Danza de la Pluma: sonido, movimiento, tradición y cultura*

**Instituto Nacional de Bellas Artes /**  
**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón**  
**(Cenidi Danza)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,  
colonia Chapultepec Polanco,  
delegación Miguel Hidalgo, 11560.  
Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición  
son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra  
por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático,  
la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito  
de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN: 978 607 605 524 3  
Impreso y hecho en México

**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA





## ENRIQUE JIMÉNEZ LÓPEZ

Licenciado en Etnomusicología por la Facultad de Música (FaM) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciado en Jazz con especialidad en Contrabajo por la Escuela Superior de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes. Es maestro en Musicología por la FaM. Formó parte de los grupos *Zazhí*, *La Milpa* y *Sonaranda*, dedicados a la interpretación de música tradicional mexicana, con los que realizó varias giras por diferentes países. Hoy en día es director del grupo de jazz fusión *Jazzfalso*, con el que se ha presentado en diversos escenarios nacionales.

Entre sus publicaciones destaca el libro *Los géneros tradicionales en la música de fusión en México*, coordinó la antología *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004)*, y ha publicado diversos artículos, ensayos y capítulos de libros.

Fue maestro del Centro Morelense de las Artes en la licenciatura en Música, donde impartió las materias Análisis de la Música Popular, Seminario de Tesis, Guitarra de Jazz e Historia de la Música Popular en México, entre otras. Es maestro del Consorcio Internacional Arte y Escuela (ConArte), donde tiene a su cargo el Taller de Ensamble Musical y es formador del programa “¡Ah, que la canción!” de la misma institución. Fue investigador y coordinador de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). Actualmente es investigador del Cenidi Danza y desarrolla un trabajo sobre el breaking en México.



## ELIZABETH CÁMARA

Egresada del Instituto Nacional de Bellas Artes de las carreras de Bailarina y Docente en Danza Mexicana, y de Bailarina y Coreógrafa de Danza Contemporánea; es historiadora por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Como bailarina formó parte del Ballet Folklórico de México y del Centro Superior de Coreografía (Cesuco), hoy denominado Centro de Investigación Coreográfica, espacio para el cual creó diversas piezas.

Con más de treinta y cinco años de práctica docente, impartió clases en el Colegio de Bachilleres (1979-2005), donde también fungió como directora de su compañía y jefa del área. Fue maestra en el Centro de Investigación Coreográfica (1981-1986), en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (1989-1995), y en el Cenedi Danza José Limón (2000-2008), centro de investigación al que pertenece desde 1995. Además participó en el Programa de Descentralización de la Educación Artística del INBA en diversos estados de la república.

Su vida profesional como investigadora se inició en la Dirección General de Arte Popular de la SEP (1974-1980), donde en coautoría publicó el libro *Las danzas y bailes populares en el estado de Tlaxcala* (Premia/SEP).

Entre sus trabajos de investigación sobresalen el video *Panorama de ofertas técnicas*, producido por el Cenart, y los libros *Pensamiento y acción. El método Leeder de la escuela alemana*, y *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación compartida*.

Con el Canal 23 de televisión, del Centro Nacional de las Artes, creó los cursos a distancia *¿Asómate a la danza!* e *Invitación a la danza*, que se han transmitido a toda la República Mexicana a través del Sistema de Televisión Educativa (Edusat) de la SEP.

Durante su gestión como directora del Cenedi Danza, desde 2006 hasta junio de 2017, organizó encuentros nacionales e internacionales de investigación y creó los Encuentros Nacionales de las Escuelas de Arte de Educación Superior. En 2010 fue iniciadora de la segunda etapa del proyecto *Homenaje Una vida en la danza*, y encabezó la creación de la Maestría en Investigación de la Danza\* en la modalidad de estudios a distancia, lo cual constituye no sólo una apuesta a favor de la profesionalización de la investigación, sino también una innovación como propuesta educativa en artes.

Entre los reconocimientos que ha recibido destaca el Premio al Desempeño Académico 2002, otorgado por el INBA.

Actualmente su trabajo de investigación se centra en la Iconografía Dancística, cuyo primer resultado fue la exposición en el Museo Nacional de Arte titulada "Imagen, ritmo y movimiento. Escenarios plásticos de música y danza".

---

\* 2008-2011, fecha de inicio de la primera generación.

# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	10
ANTECEDENTES.....	16
LA DANZA DE LA PLUMA.....	19
LOS INSTRUMENTOS MUSICALES.....	23
BIBLIOGRAFÍA.....	31
PARTITURAS y GALERÍA	
TRANSCRIPCIONES MUSICALES.....	34
GALERÍA DE FOTOS.....	40



Cuando cruzan por el aire los primeros compases musicales de la Danza de la Pluma el corazón me da un vuelco, pues entre otras cosas me traen múltiples recuerdos del pasado que me han acercado a la imponente composición propia de la música y las dotes naturales de los músicos de Oaxaca. Una de estas remembranzas me remite a mi primera visita a esa ciudad, a mediados de los años setenta, cuando llegamos apenas clareando el día; lo primero que hicimos los entonces jóvenes que viajábamos en esa ocasión fue dirigirnos al Mercado Juárez a desayunar. Frente a una taza humeante de chocolate acompañada con pan de yema oí por primera vez en vivo la música que hasta entonces había sido sólo una referencia grabada dentro de mis clases de danza. Recuerdo cómo en aquel momento la piel se nos “enchinó” de emoción.

Igualmente emocionante fue el día que vi bailar La Pluma por primera vez en la interpretación de danzantes de la población de Cuilapa. Más tarde, en mi práctica docente al frente de la Compañía de Danza del Colegio de Bachilleres, logramos contar con un informante de la zona para montar a los estudiantes la majestuosa danza, que requirió de un entrenamiento muy particular para desarrollar las habilidades necesarias, es decir, que portando el enorme y pesado penacho los bailarines pudieran elevarse en los brinco y giros que la danza demanda. Finalmente, también fue emotiva la visita a la fiesta de la Guelaguetza de Zaachila, población de origen zapoteco enclavada en los Valles Centrales de Oaxaca, lugar que visitamos como investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza) para observar la Danza de la Pluma propia de esa comunidad, con motivo de la celebración local del Lunes del Cerro.<sup>1</sup> En esa ocasión fue cuando entramos en contacto con los integrantes de la Banda Baalachi y tomó forma el plan de regresar para realizar la grabación de la música de la danza; el investigador Enrique Jiménez, un etnomusicólogo calificado, registró y transcribió en pauta algunas de las piezas que integran el repertorio de La Pluma, y elaboró un ensayo histórico de dicha danza, que es el trabajo que hoy, en este disco compacto, se ofrece al público.

---

<sup>1</sup> Nombre con el que también se conoce a la fiesta en cuestión.

Para brindar un marco de referencia a la Danza de la Pluma es obligado hablar, aunque de forma somera, de la Guelaguetza, fiesta donde la danza participa año con año.

Retomando el pasado prehispánico, la leyenda cuenta<sup>2</sup> que en ciertos días sagrados que tenían lugar hacia fines de julio se elegía a una doncella para que representara a Centéotl (diosa del maíz), a la cual veneraban en esas fechas para que las cosechas fueran abundantes. Durante la Colonia la Virgen del Carmen, cuya festividad se celebra el 16 de julio, sustituyó a la diosa Centéotl. Hoy día, la fiesta oaxaqueña ampliamente conocida como la Guelaguetza –que cada vez atrae a más turistas nacionales y extranjeros– se lleva a cabo dos lunes después de la fiesta del Carmen, durante un periodo que en los últimos años puede abarcar, según se trate, del 20 al 28 o 30 de julio aproximadamente. A esta celebración asisten grupos representativos de las ocho regiones: la Cañada, la Costa, el Istmo, la Mixteca, Tlaxiaco, Sierra Sur, Sierra Norte y Valles Centrales.<sup>3</sup> Al hacer este obligado recorrido por la geografía de Oaxaca, salta a la vista la riqueza dancística, musical y de indumentaria indígena y mestiza que le da un color característico a esta gustada fiesta.

Originalmente la palabra “guelaguetza” hacía referencia al sistema de cooperación mutua en ocasión de las cosechas o en la construcción de obra pública y vivienda e intercambio de productos agrícolas, sistema comunitario de ayuda mutualista<sup>4</sup> propio del mundo indígena mesoamericano; hoy la palabra nos remite a la fiesta que representa una gran derrama económica para el estado y que se logra gracias al turismo asistente. Lo que antes era una romería en el Cerro del Fortín poco a poco se ha convertido en espectáculo.

Socialmente la celebración se ha enraizado en las comunidades que toman parte, prueba de ello es que cada año, las personas –jóvenes en su mayoría– en busca de reconocimiento y prestigio

---

<sup>2</sup> La información aquí asentada procede de las fuentes consultadas, y además se ha adquirido a través de los años a partir de lecturas, trabajos de campo y contacto con otros investigadores o personas de origen oaxaqueño que han proporcionado datos valiosos que complementan este texto.

<sup>3</sup> La Cañada se encuentra poblada por mestizos e indígenas (ixcatecos, mazatecos, cuicatecos y nahuas) y participa con los bailes de Huautla; la Costa está compuesta por diversas poblaciones de origen indígena (amuzgos, chatinos, chontales, mixtecos y zapotecos), lo mismo que por mestizos y afro mestizos, y durante la fiesta los representan las Chinas que bailan “Las Chinas” de Pinotepa Nacional; el Istmo y sus distritos de Juchitán y Tehuantepec se distinguen por la participación de sus hieráticas tehuanas; la zona de la Mixteca se caracteriza por sus jarabes; mientras que Tlaxiaco o la zona de la cuenca del Papaloapan (que cobija a chinantecos, mazatecos, mixes y zapotecos) participan en la Guelaguetza con el baile *Flor de piña*. Por su parte, la Sierra Sur (zona que alberga a zapotecos, mixtecos, chatinos, chontales, amuzgos y triquis) se distingue por los bailes de Putla; la zona boscosa del estado, la Sierra Norte, participa con sus sones de Betaza, y finalmente la zona de los Valles Centrales, de gran producción artesanal, está representada por la Danza de la Pluma, que cierra la fiesta con su sonora banda.

<sup>4</sup> Por mutualismo se hace referencia a la organización que sin fines de lucro se rige bajo el precepto de asistencia mutua, y sus integrantes trabajan de manera coordinada y solidaria como un servicio a los miembros del grupo. Hoy día, dentro de la fiesta en cuestión, esa intención original, por lo menos en la ciudad de Oaxaca, se ha perdido para dar paso al lucimiento de los grupos participantes en favor del gusto de los visitantes.

luchan por un lugar dentro de las fiestas del Lunes del Cerro. Este comentario hace referencia no sólo al grupo que viaja a la ciudad de Oaxaca, sino a todos los que participan en las fiestas de sus propias comunidades.

En estos breves trazos debo citar un hecho crucial para las tradiciones populares, y por supuesto para la Danza de la Pluma; se trata del momento en que, como parte de la política educativa vasconcelista, a través de sus misiones, los maestros alfabetizadores se dieron a la tarea de rescatar manifestaciones musicales, dancísticas y teatrales que no sólo fortalecieron el nacionalismo, como era su propósito, sino también, en este caso, el regionalismo que retomó de las propias costumbres populares del estado, aquellas que en su momento se consideraron significativas para organizar una verbena como la Guelaguetza, que identificara a todos los oaxaqueños. Fue así como a partir de 1927 se convocó al estado de Oaxaca a una unificación regional de carácter folclórico para reunir lo más importante en materia de música y de danza proveniente de cada lugar: un mosaico de manifestaciones que se constituyó en un lazo de unión para darlo a conocer a propios y extraños; en el caso de los primeros, para que recordaran su origen, y en lo que se refiere a los segundos, para que llevaran en la memoria las imágenes de esta expresión cultural. No todas las regiones ni las danzas formaron parte de este proyecto desde un principio, pues es hasta la segunda mitad de los años cincuenta cuando todas las regiones estuvieron representadas en el Lunes del Cerro, y fue Tuxtepec, según se sabe, la última en adherirse.

Frances Toor,<sup>5</sup> en su ya clásica obra sobre la antropología mexicana de los años cuarenta, reporta que observó y registró la Danza de la Pluma en la comunidad de Zaachila, población que hoy no sólo practica la danza, sino también realiza su propia Guelaguetza, la segunda más importante del estado después de la que se lleva a cabo en el auditorio del mismo nombre en la ciudad de Oaxaca. En el lugar conocido como “El Cerrito” se levanta un gran templete para desarrollar la fiesta a la que acuden varios cientos de observadores.

Cabe destacar que la actual comunidad de Zaachila se asienta alrededor del sitio arqueológico del mismo nombre. Durante las excavaciones en el sitio se encontró una tumba con

---

<sup>5</sup> Frances Toor, *A Treasury of Mexican Folkways. The Costumes, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Festas, Dances and Songs of the Mexican People*. Nueva York, Crown Publishers, 1947.

vestigios –de los cuales la comunidad está muy orgullosa– tales como restos humanos, murales, estelas, cerámica, textiles, piezas escultóricas y figurillas que representan a personajes que portan enormes penachos; de acuerdo con la interpretación local, en ellas tiene su origen el tocado que usan los bailadores de la Danza de la Pluma, penacho al que Enrique Jiménez hace referencia en este texto.

Los varones de los distintos barrios de Zaachila<sup>6</sup> son los que practican la danza y se enorgullecen de su destreza para efectuar grandes brincos sobre su eje; por otra parte, la población se distingue de las otras del valle porque en su fiesta participan los llamados “zancudos”, personajes vestidos de hombres y de mujeres que subidos en zancos bailan solos o en pareja.

A pesar de las importantes carga y fuerza ideológicas que la danza representó en su inicio colonial, cada vez ocupa más espacio la parte que corresponde a los sones bailados y se pierde la que tiene que ver con los legendarios encuentros entre Cortés y Moctezuma. Los textos que acompañaban a la representación durante la fiesta de la Guelaguetza, tanto en la ciudad de Oaxaca como en Zaachila, actualmente se van dejando de lado y los intérpretes se reducen a Moctezuma,<sup>7</sup> que prácticamente no participa en el baile, y el personaje femenino, cuya participación se describe en el texto, y que en el caso de la danza de Zaachila está a cargo de una niña.

Además de la interpretación transcrita por el autor del presente texto sobre el significado de la danza, existe aquella que describe la forma en que con movimientos en círculo Moctezuma entabla una especie de diálogo con los demás danzantes, que representarían cuerpos celestes,<sup>8</sup> interpretación posible que, a mi juicio, está sujeta a comprobación documental. Me parece que para contar con una verdadera interpretación de lo que la danza representa sería necesario considerar los recursos propios de hablantes del idioma indígena para que, desde su propia cultura, nos permitan

---

<sup>6</sup> Entre los barrios de Zaachila se encuentran San José, San Sebastián y La Soledad.

<sup>7</sup> Frances Toor registró que el bando cristiano estaba compuesto por Cortés acompañado por niños vestidos con atuendos que semejaban uniformes azules de militar. F. Toor, *op. cit.*

<sup>8</sup> Los movimientos diagonales, según se interpreta, representan el solsticio de invierno, en tanto que los de tipo paralelo simbolizan el equinoccio de primavera.

ver el sistema de pensamiento estructurado a partir de signos e imágenes de la lengua local. La realización de un estudio de esta naturaleza queda aún pendiente.

Por ahora, el estudio histórico y etnomusicológico de la Danza de la Pluma cuenta con el trabajo serio y acucioso de un amante de las tradiciones populares mexicanas, Enrique Jiménez.

## **Elizabeth Cámara**

Ciudad de México, julio de 2017

### **Fuentes bibliográficas**

–Cohen, Jeffrey H., *Cooperation and Community: Economy and Society in Oaxaca*. Texas, University of Texas Press, 1999.

–Latapí, Pablo, *Un siglo de educación en México*. México, FCE, 1997.

–Lizama Q., Jesús, *La Guelagueta en Oaxaca: fiesta, relaciones interétnicas y procesos de construcción simbólica en el contexto urbano*. México, CIESAS, 2006.

–Toor, Frances, *A Treasury of Mexican Folkways. The Costumes, Myths, Folklore, Traditions, Beliefs, Fiestas, Dances and Songs of the Mexican People*. Nueva York, Crown Publishers, 1947.

### **Fuentes electrónicas**

–Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*. México, UNAM, 1989.

<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/vasconcelos>

–[psicologiaeducupn.blogspot.com/2010/05/proyecto-vasconcelista.html](http://psicologiaeducupn.blogspot.com/2010/05/proyecto-vasconcelista.html)

–[www.geocities.ws/isf\\_mx/Documentos/guelagueta.pdf](http://www.geocities.ws/isf_mx/Documentos/guelagueta.pdf)

–[www.e-oaxaca.mx/vasconcelismo-y-lopezobradorismo/](http://www.e-oaxaca.mx/vasconcelismo-y-lopezobradorismo/)

–[www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/.../at09/PRE1178909741.pdf](http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/.../at09/PRE1178909741.pdf)

–[www.researchgate.net/.../265528873\\_LAS\\_MISIONES\\_CULTURALES\\_ENTRE...](http://www.researchgate.net/.../265528873_LAS_MISIONES_CULTURALES_ENTRE...)



Sin la danza la fiesta se pone triste.

**Don Salvador Hipólito, danzante de Teotitlán del Valle**

Como resultado de pensar la música, la danza, y la poesía como una unidad indivisible, los antiguos mexicanos consideraban necesario promover una educación rigurosa entre los niños y los jóvenes que aspiraban a ejercer tales actividades en ceremonias y rituales religiosos. Debido a que el concepto de música incluía el canto, la danza y la ejecución de instrumentos musicales, esas manifestaciones se practicaron ampliamente como parte de la cosmovisión indígena, es decir, fueron actividades regulares y fundamentales para el desarrollo de la vida entre los pueblos mesoamericanos.

Es innegable la importancia que tenía la danza entre las culturas precolombinas, ya que representaba una forma efectiva de venerar a sus dioses protectores. Por ejemplo, “hubo muchas danzas de conquista prehispánicas, incluyendo a las danzas de la ‘guerra florida’ (*Xochicuicatl*), que se celebraba cuando no había guerra entre los tenochcas y los tlaxcaltecas con el propósito de tomar cautivos para sacrificio”.<sup>10</sup> Sin embargo, entre las danzas más importantes se encontraba la dedicada a Macuilxóchitl (deidad de la música, la danza, las fiestas y las flores). El literato y músico Rubén M. Campos retoma lo descrito por Clavijero sobre dicha danza:

El baile grande se hacía en el patio del Coatepantli –dice– y es verdaderamente el que los cronistas llaman areito. Se formaban dos o más ruedas concéntricas de los señores y sacerdotes de edad, y dejando después un cierto espacio, seguían varias ruedas de jóvenes: como cada rueda tenía que hacer su evolución en el mismo tiempo de la música, los danzantes de las interiores bailaban lenta y gravemente, mientras que la velocidad iba aumentando en las exteriores, hasta alcanzar una rapidez vertiginosa.<sup>11</sup>

En ese sentido, la danza era obligatoria para los jóvenes pues constituía una manifestación de salud, alegría y compromiso ceremonial. A la llegada de los españoles al Nuevo Mundo y con el consiguiente choque de culturas que significó la conquista, ni los europeos ni las culturas precolombinas eran grupos homogéneos. En la península ibérica convivieron durante casi ocho

---

<sup>9</sup> Agradezco la generosidad del maestro Román Nolasco al compartirme algunos de los textos aquí citados.

<sup>10</sup> Thomas Stanford, “La música popular de México”, en *La música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980)*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1984, p. 70.

<sup>11</sup> Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, SEP/Conaculta/INBA/Cenidim (reproducción facsimilar), 1991, p. 28.

siglos la religión musulmana, la cristiana y la judía, mientras que en las culturas prehispánicas cohabitaban diferentes etnias y lenguas. Como señala el musicólogo José Antonio Robles:

El proyecto ibérico colonizador de fines del siglo XV significó el choque con lo desconocido, el deslumbramiento ante lo nunca antes visto [...] la conquista parecía legítima a una España en expansión que, impulsada por la inercia de sus visiones medievales de búsqueda, guerra y conversión, llegó a las tierras incógnitas tras haber expulsado a los judíos y convertido a los moros al cristianismo.<sup>12</sup>

A pesar de estar familiarizados con las dinámicas de tributo y dominación, a los indígenas se les forzó por vez primera a practicar un sistema de creencias totalmente diferente a las suyas. Una nueva religión intentaba dictar normas de conducta ajenas a su cosmovisión y a la relación del hombre con la naturaleza. Como resultado de la subyugación fueron destruidos sus ídolos para dar paso a las imágenes cristianas, y luego se les obligó a transformar sus rituales y sus danzas, tras haber prohibido dichas actividades en un primer momento. Por su parte, los españoles también conocían la dominación, ya que por siglos los reinos cristianos lucharon contra los moros por el control de la península ibérica. Así, a la llegada de los españoles a tierras mesoamericanas reinaron durante los primeros años la confusión, la violencia, la ambigüedad y el caos entre dos grupos que intentaban convivir en un mismo espacio.

Ante el problema de comunicación en la Nueva España debido a la diversidad de lenguas, los frailes enseñaron a los indios la nueva fe y la historia sacra mediante pinturas, grabados, frescos y representaciones teatrales con música. Dada la resistencia que aún oponían las culturas indígenas, los misioneros permitieron que en ciertas celebraciones los indios cantaran y bailaran como en los tiempos pasados. De esta manera, dichos cantos y bailes, que se practicaban en honor de sus antiguos dioses, fueron alentados por las autoridades religiosas y civiles pero adaptados a los temas cristianos. Es así que los indígenas cristianizados inician la tradición de celebrar las fiestas religiosas más importantes: Santo Patrón del Pueblo, Jueves Santo, Navidad, Fieles Difuntos, etcétera, todo bajo el asesoramiento de los misioneros. En ese sentido:

El éxito de la cultura religiosa festiva iniciada en el siglo XVI se puede medir por su permanencia y arraigo en las tradiciones indígenas y mestizas que, a través de cinco siglos, perduran hasta el México actual [...] Las fiestas patronales, con su sistema de cargos y mayordomías (herencia de las cofradías), invitan a analizar los diversos significados simbólicos que participan en el sincretismo del cristianismo indígena: ofrendas, mitos, danzas indias, vestidos y máscaras de procedencia prehispánica; cantos litúrgicos, procesiones, danzas de moros y cristianos, corridas de toros y fuegos artificiales de origen español.<sup>13</sup>

En el siglo XVI, gracias a las estrategias de evangelización (y de legitimación) que aplicaron la iglesia y la corona españolas, la vida en la Nueva España empieza a estabilizarse, aunque “más que un

---

<sup>12</sup> José Antonio Robles, “Occidentalización, mestizaje y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en *Musical Cultures of Latin America, Global Effects, Past and Present*, vol. XI. Los Ángeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, Universidad de California, 2003, p. 59.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 69.

programa de colonización planeado y ordenado, se ensayó un proyecto de occidentalización cuya meta era ‘reproducir la vieja Europa en el Nuevo Mundo’”.<sup>14</sup>

No hay duda de que la música y la danza fueron los medios naturales para sembrar entre los indígenas la nueva religión e iniciar su conversión. Para ello se aprovecharon las procesiones, los cantos, los bailes y las danzas, la música y el teatro indígenas como forma de unirse al rito cristiano. La celebración de las danzas se ligó a tal grado con el culto divino que muchas veces se realizaban dentro de los templos, aunque la mayoría de las veces se interpretaban en los atrios, en las plazas o en los patios de las casas. Por su parte, los misioneros identificaron un paralelismo entre sus danzas de conquista y las danzas de guerra observadas en la gran Tenochtitlan, lo que les permitió reconocer la importancia que tenía la danza entre los indígenas y por ello inmediatamente empezaron a emplearla como un método de evangelización. Este reconocimiento hizo posible la mezcla de las costumbres cristianas en las danzas prehispánicas, como fue el caso de la Danza de la Pluma.

En Europa, las representaciones de las danzas de conquista tuvieron sus orígenes en la Danza de Moros y Cristianos que se bailaba en la península ibérica muchos años atrás, y posteriormente fueron traídas a América a partir de la conquista iniciada en 1492. Estas representaciones teatrales acompañadas de diálogos, música y danza se vieron enriquecidas por diversos acontecimientos históricos como “las Cruzadas, el intento por recuperar Jerusalem, o los enfrentamientos contra los moros que ocuparon más de la mitad sur de lo que hoy es España [...] Otra vertiente son los Cantares de Gesta, como la *Chanson de Roland*, que escenifica los combates entre moros y cristianos que culmina con el triunfo de Carlomagno”.<sup>15</sup> Así, en Europa las danzas de conquista constituían un entretenimiento, pero al mismo tiempo reafirmaban las ideas cristianas. En América, las danzas de conquista (como se denomina genéricamente a las representaciones que se adaptaron a partir de la conquista y que comparten la misma temática: Matachines, Moros y Cristianos, Santiagos, de la Pluma, etcétera) son una síntesis de ideas y una forma particular de entender el mundo. Aunque la teatralidad de la danza tenía como objetivo mostrar la batalla y el triunfo del cristianismo, los danzantes nativos seguían venerando a sus deidades de siempre, lo cual dio paso a una cultura mestiza.

Es así como en la Nueva España se desarrollan las danzas de conquista con sus variantes, ya que “los villanos de las danzas de conquista en España eran intercambiables, y esta flexibilidad de temas más tarde permitió que las danzas reflejaran el entusiasmo de las nuevas cruzadas españolas en el Nuevo Mundo”,<sup>16</sup> donde los protagonistas serán, por una parte, los indígenas con sus personajes principales: Moctezuma y la Cihuapilli, y por la otra los cristianos, representados por Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, entre otros.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>15</sup> Eduardo Matos Moctezuma, “Las danzas de moros y cristianos y de la conquista” [en línea]. <http://www.arqueomex.com/S2N3nDanzas94.html> [Consulta: 8 de junio de 2012.]

<sup>16</sup> Armando Espinosa Prieto, “Danzas de Conquista, Danza de Matachín/Danza de la Pluma” [en línea]. <http://metamorfosisdocumentationproject.com/pdfs/conquestDances!sp.pdf> [Consulta: 8 de junio de 2012.]

En determinadas excavaciones se han encontrado figuras de hombres con grandes tocados, como es el caso de las representaciones escultóricas del dios zapoteco de la fertilidad y la muerte encontradas en los yacimientos arqueológicos de Monte Albán y de Mitla. Estas figuras antropomorfas portan en sus cabezas enormes tocados, algunos semicirculares y otros con abundantes adornos plumarios. Recordemos que los mixtecos adoraban al dios del baile (Yya Yaasitasa), al que se le representaba con traje de danzante y en actitud de bailar, elementos que sugieren algún origen de la Danza.<sup>17</sup>

Del siglo XVII procede la fuente primaria fundamental para entender el desarrollo de la Danza. Su autor, fray Francisco de Burgoa, descendiente de los primeros conquistadores —quien además dominaba el zapoteco y el mixteco—, nació en Oaxaca en el año 1600 y se incorporó a la orden de los dominicos. En la edad adulta se instaló en Zaachila como vicario y fue en este lugar donde escribió sus obras históricas, entre ellas la titulada *Geográfica descripción de la parte septentrional*, que se publicó en 1674. Con base en los escritos de Burgoa suele señalarse el nacimiento de la versión teatral-dancística de la Danza de la Pluma en el periodo virreinal, como resultado del paso de los dominicos por tierras mixtecas y zapotecas, danza que fue utilizada como medio de evangelización:

En la Mixteca ahí encontraron los dominicos un dominio inmenso y virgen, donde su iniciativa propia había de hallarse a sus anchas y su actividad desplegarse sin obstáculo alguno; allí también su empresa contó con el apoyo del episcopado: el primer obispo de Oaxaca, don Juan López de Zárate (1535-1555), sin ayuda suficiente de su clero, llamó a los dominicos en su auxilio y uno de ellos era quien hasta 1542 ocupó la sede de Tlaxcala, cuya dependencia era la Alta Mixteca, el famoso fray Julián Garcés.<sup>18</sup>

En 1555 los dominicos iniciaron la construcción del convento de Cuilapan, lugar fundamental para la evangelización de los indígenas oaxaqueños. Gracias a que en el siglo XVII los españoles fomentaron las representaciones festivas de moros y cristianos y sus emparentadas comedias de conquista, los frailes dominicos de la “Guaxaca” virreinal observaron los rituales representados por los mixtecos en honor de sus antepasados, así como las Danzas de Plumas de los zapotecos, y las emplearon como vehículo de evangelización. De esta manera, alrededor del año 1700 los dominicos escriben en su convento el texto para un baile-drama de carácter épico-doctrinal. Sobre dicho libreto de la Danza, Alejandro Méndez Aquino nos relata que:

Después de haber conocido el libreto original y único de la “Danza de la Conquista”, escrito en el español castizo de la época colonial y guardado en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Oaxaca hasta 1859, año de la excomunión de los dominicos, quienes lo dieron a guardar a las monjas del convento de

---

<sup>17</sup> A partir de este punto, cada vez que se mencione “la Danza” el autor se refiere a la Danza de la Pluma.

<sup>18</sup> Robert Ricard, *La conquista espiritual de México* (8va. reimpresión). México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 149.

Santa Catalina, de la misma orden religiosa; ellas lo conservan aun exclaustradas, y al morir la última, en 1909, se lo entregó al entonces Vicario General Monseñor Carlos Gracida.<sup>19</sup>

El mismo autor señala que la familia Gracida guardó el documento hasta que fue entregado al capellán de la Basílica de la Soledad para que formara parte del museo de la “Patrona de Oaxaca”. En función de estos acontecimientos, el investigador Jesús Martínez Vigil, encargado del primer estudio, denominó al libreto escrito con tinta de huizache como Códice Gracida Dominicano, en reconocimiento a los autores anónimos del texto y a la familia que lo preservó, evitando su pérdida.<sup>20</sup> Martínez Vigil, primero en conocer el libreto original de la Danza de la Pluma, describió parte de su contenido de la siguiente forma:

En el códice, en buen romance y en castellano castizo del siglo XVIII, se describe la conquista del imperio azteca en forma épica, bastante aproximada a la realidad de los hechos. Al mismo tiempo el texto contiene todo un tratado de catequesis, la exposición de las verdades fundamentales del cristianismo puesta en boca de los personajes [...] El códice es además un verdadero libreto para uso del maestro de la danza; señala los decorados y los momentos en que se debe declamar y aquellos en que se debe danzar; señala las intervenciones del coro; cuándo debe tocar la música; marca las entradas y salidas de cada personaje y hasta llega a sugerir la conveniencia de, en determinados pasajes, valerse de algunos efectos de sonido. [...] El texto está íntegro [...] y perfectamente legible desde la primera hasta la última de sus treinta páginas.<sup>21</sup>

Actualmente, en la Danza de la Pluma se representa la conquista de México por parte de los españoles a través de escenas teatrales en las que juegan un papel importante la música, la danza y los diálogos. Hoy día la Danza se escenifica en lugares como Cuilapan, Jalpan, Ocotlán, San Agustín de las Juntas, Santa Ana del Valle, San Andrés Zautla, San Bartolo Coyotepec, San Jacinto Chilateca, San José el Mogote, Santa María Atzompa, San Martín Tilcajete, Teotitlán del Valle, Zimatlán y Zaachila.<sup>22</sup> Sin embargo, en su versión más antigua se conserva en Teotitlán del Valle, Cuilapan, San Martín Tilcajete, Zimatlán y Zaachila.<sup>23</sup> Si bien es cierto que la mayoría de las poblaciones antes señaladas se adjudican el origen de la Danza, ésta simboliza un legado cultural y una historia viva de toda la región de los Valles Centrales de Oaxaca. Aun así, diversos autores le asignan a Cuilapan la paternidad de la Danza:

De Santiago Cuilapan, pueblo mixteca del Valle de Oaxaca y que ellos llamaron YA HA ZACU, que significa “al pie del monte”, es originaria la “Danza de la Conquista” o “Danza de la Pluma”, cuyo nacimiento podemos situar en el siglo XVI en una versión teatro-danza, escrita por la pluma anónima de

---

<sup>19</sup> Alejandro Méndez Aquino, *Danza de la Conquista. Música de las danzas y bailes populares de México*. México, Fonadan, vol. XIV, s/f (folleto de disco LP), p. 1.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Citado por Demetrio E. Brisset Martín, “Una familia mexicana de danzas de la conquista”, en *Gazeta de Antropología* [en línea], 1991, 8, artículo 03. [http://www.ugr.es/~pwlac/G08\\_03DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G08_03DemetrioE_Brisset_Martin.html) [Consulta: 8 de junio de 2012.]

<sup>22</sup> D. E. Brisset Martín, *op. cit.*

<sup>23</sup> Andrés Cerero Martínez *et al.*, *Lani Zaachila yoo. Fiesta en la casa de Zaachila*. México, INAH/Testimonio Musical de México/Ediciones Pentagrama, 2002 (cuadernillo de CD), p. 23.

alguno de los frailes dominicos que la usaron como un medio de evangelización, pues los textos son toda una cátedra de doctrina cristiana, expuesta a través de los parlamentos de muchos de los personajes.<sup>24</sup>

La Danza se interpreta en las festividades religiosas dedicadas a los santos patronos, y en las de tipo profano, cuando se baila en diversas ciudades del estado o incluso del resto del país. Por ejemplo, en la celebración del Santo Patrón “La preciosa sangre de Cristo”; el 8 de septiembre cuando se festeja a la Virgen de la Natividad; en octubre que se celebra a la Virgen del Rosario, y el 12 de diciembre día de la Virgen de Guadalupe. En nuestros días la Danza es parte importante de las celebraciones o las conmemoraciones cívicas o culturales, como la Guelaguetza o Fiestas de los Lunes del Cerro. En términos generales:

El espectáculo consta de once “escenas” con bastante apego a los hechos históricos; únicamente en la primera escena, en [la] que decide Cortés con sus soldados salir a la conquista de las Indias, [se] sitúa la acción en España en lugar de Cuba, lugar donde ocurrió. Hecho que suponemos fue con toda intención, para no confundir a los evangelizados mencionándoles un lugar para ellos desconocido. El libreto termina con la prisión de Moctezuma.<sup>25</sup>

En la Danza de la Pluma aparecen los dos bandos que participaron en el hecho histórico, representados por alrededor de veinte danzantes (nueve por cada bando), más dos Malinches y dos Campos (especie de bufones con máscara encargados de mantener el orden en la Danza); con algunas modificaciones que dependerán del lugar y la versión que se danza, los personajes son: Moctezuma, dos Teotiles, cuatro Reyes, dos Capitanes de Puertas, dos Malinches (Cihuapilli al lado de los mexicanos y Malinche con los españoles), Hernán Cortés, Pedro de Alvarado, un Alférez (o bien, un Paje de Jinetes) y cinco Soldados militares.<sup>26</sup> Como se puede observar, los mexicanos están representados por Moctezuma y los Teotiles; mientras que en el bando enemigo se encuentran los invasores españoles encabezados por Hernán Cortés, Pedro de Alvarado y la Malinche. Cabe destacar que cuando la Danza se escenifica por los dos bandos contrarios, cada uno tiene su “doncella”: la Malinche, compañera de Cortés; y la Cihuapilli, esposa de Moctezuma. Pero si solamente se representa al bando de los indígenas, la Malinche aparece como mujer de Moctezuma. En cuanto a su descripción general, vale la pena retomar la que se hacía de la Danza en la década de los años setenta del siglo XX:

Cortés y la Malintzin se sientan en sillas colocadas en el extremo del sitio elegido para el baile, y Moctezuma y la Cihuapilli en otras dos con esteras a sus pies a guisa de alfombras. Campo da la orden de empezar y principia la danza. En un momento dado, la música se suspende y un general mexica, en un discurso o estrofa, despierta a Moctezuma y le advierte de los peligros de la invasión española. Sigue la música y al momento de volverse a suspender habla Cortés y pide la sumisión de Moctezuma y la de los mexicas, a lo

---

<sup>24</sup> A. Méndez Aquino, *op. cit.*, p. 1. Véase también Lucía Jacob, “La música y la danza en Oaxaca”, en *Mujeres*, 15 de enero de 1965, Archivo Baqueiro Foster, Cenidim, entre otros.

<sup>25</sup> A. Méndez Aquino, *op. cit.*, p. 2.

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Sergio Martínez Castellano en el video *La Danza de la Pluma. La última danza guerrera zapoteca*. Oaxaca, Video Estudio Sanba, 1999.

que se niega terminantemente Moctezuma. Así, entre danza y discursos, llegan a medir sus armas en un combate cuyo resultado es la prisión de Moctezuma y el triunfo de los españoles.<sup>27</sup>

La indumentaria de la Danza consiste en enormes penachos de plumas adornados con espejos, un cetro en forma de corazón, capas de colores vivos, pantalón con bandas de seda y flecos, el delantal cubierto con medallas o monedas, en algunos casos de plata, lo que nos sugiere que el atuendo original fue para representar a un majestuoso pájaro con penacho. Sin embargo, no hay mejor descripción de la vestimenta y del simbolismo de la Danza que la de los propios danzantes:

La Danza de la Pluma es un ritual geométrico religioso, es decir, existen movimientos astrológicos en la Danza, ya que el baile de Moctezuma se realiza con movimientos circulares haciendo contacto con los otros bailadores para generar diagramas cosmológicos. En la Danza se realizan giros que representan la rotación de la tierra, así como el penacho hace alusión al universo y al sol, rescatando a las deidades prehispánicas. El color rojo de los penachos representa a la vida, el blanco a la pureza y el verde al estado de Oaxaca y su naturaleza. Los espejos que se encuentran en los penachos representan a los planetas. De tal forma que aunque evidentemente hay elementos europeos, como la banda de música, las telas litúrgicas, la ropa de vestir y los diálogos católicos, es en los pasos, como en los giros y en su representación festiva, donde están presentes las reminiscencias prehispánicas, es decir, en la Danza están presentes Quetzalcóatl y Cristo. Los zapotecos aceptaron la Danza católica pero al mismo tiempo siguieron venerando a sus deidades, a la naturaleza, a la luna, al sol, al viento, al rayo. Actualmente, en zapoteco al sol se le conoce como el Santo Sol, lo mismo que a la luna.<sup>28</sup>

El desarrollo íntegro de la Danza tiene una duración, como mínimo, de un día completo, aunque suele interpretarse a lo largo de dos o tres días, tiempo en el que se alternan diversos bailes con los parlamentos o frases sueltas. Aunque no siempre ha sido así, ya que existió una prohibición legal sobre danzas y mojigangas, emanada del gobierno del estado de Oaxaca en plena guerra contra los Estados Unidos, con fecha del 17 de julio de 1846:

La versión completa se representa pocas veces, tal vez la costumbre se empezó a perder en el siglo pasado cuando se prohibió su representación íntegra por decreto del 28 de Junio de 1844, ratificado por el del 17 de Julio de 1846, cuyo texto dice:

“SOBRE DANZAS Y MOJIGANGAS Art. 1º. 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 (Colección de Leyes y Decretos del Estado Libre de Oaxaca. 1879). Según parece, el motivo principal para que se prohibiera esta danza era la molestia que causaba a ciertos espíritus sensibles

---

<sup>27</sup> Zacarías Segura Salinas, *Danzas folklóricas de México*. México, SEP/Dirección General de Educación Fundamental, 1976, p. 213.

<sup>28</sup> Francisco Santiago Bautista, *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle: fe, sacrificio y tradición* (video). Oaxaca, Metamorfosis Documentation Project, 2008.

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.<sup>29</sup>

Según los actuales danzantes de la Pluma, la Danza en su versión completa se puede presentar de la siguiente manera: durante el primer día se ejecutan el *Registro* (primera Danza de la Pluma, *Espacio*, *Descante*, *En el sueño* (himno), *Rosita* (vals), *Marcha de Cortés*, *Susana* (vals) e *Himno 1º*. En el segundo día se bailan: *Espacio*, *Himno 2º*, *Te quiero* (vals), *Descante* y *Consuelo* (*schottisch*). A lo largo del tercer día se interpretan *Espacio*, *Amor ardiente*, *Cuadrillas* (7), *Baile de los campos* (fúnebre), *Las Malinches*, y se cierra la fiesta con la célebre *Dios nunca muere*.<sup>30</sup>

## LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

La música que acompaña en la actualidad a la Danza de la Pluma obviamente no es la que se escuchó en el siglo XVII. Debido a que los europeos no dejaron ninguna fuente directa para saber cómo era la música precolombina, es evidente que las melodías antiguas de la Danza se han perdido con el paso del tiempo. Sin embargo, gracias a la permanencia y a la preservación de algunos instrumentos musicales podemos tener una idea del tipo de sonoridades que probablemente acompañaron a la Danza de la Pluma a lo largo de su desarrollo.

En primera instancia hay que recordar que los instrumentos musicales utilizados entre los pueblos precolombinos fueron “el huéhuetl (equivalente al tambor), el teponaztli (equivalente al xilófono), el atecocolli (caracol, cornamusa), el tzicahuaztli (equivalente al güiro), el tlapitzalli (equivalente a la flauta y a la ocarina), el ayacachtli (sonaja)”,<sup>31</sup> cada uno con sus variantes según la cultura donde se usaran. Durante la conquista, los primeros sonidos europeos que se escucharon en tierras mexicas fueron producidos por instrumentos bélicos. Los indígenas pudieron escuchar por vez primera trompetas, atabales, tamborinos, pífanos y las cajas de guerra, todos ellos traídos por los españoles. Por su parte, los españoles quedaron sorprendidos con los sonidos de guerra emitidos por trompetas de caracol, cornetas de madera, y el poderoso sonido del tambor mexica: el huéhuetl.

Años después, en la Nueva España se inicia la “conquista espiritual” a partir del uso de la liturgia católica, donde la música y la danza desempeñaron un papel primordial, sobre todo con la utilización de las dos formas musicales de la Edad Media: el himno y el drama litúrgico. Los frailes que se encargaron de educar a los nuevos cristianos se dieron cuenta de la importancia que tenían para éstos la música y la danza, por lo que se vieron en la necesidad de reconocerlas como elementos

---

<sup>29</sup> A. Méndez Aquino, *op. cit.*, p. 3.

<sup>30</sup> Entrevista realizada a Sergio Martínez Castellano..., *op. cit.* En Zaachila la Danza se representa de la misma manera, pero al final del tercer día agregan la pieza *Flor de México*.

<sup>31</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 21.

fundamentales para la conversión al cristianismo. De esta manera, los misioneros intentaron sustituir las prácticas musicales indígenas por las prácticas cristianas a través de la misa y el oficio divino:

A semejanza de las imágenes cristianas, la música misional tuvo un papel decisivo en la conversión y occidentalización de los indios: instrumento pedagógico, medio de comunicación y elemento formativo de una nueva sensibilidad y percepción sonoras. Primero los franciscanos y después los agustinos, dominicos y jesuitas, los misioneros emprendieron la educación musical de los niños indígenas en las escuelas anexas a los monasterios: les enseñaron teoría musical europea, a leer y escribir música, a cantar en coro, a fabricar y tocar instrumentos musicales para acompañar las voces.<sup>32</sup>

Así, los instrumentos musicales precolombinos coexistían al lado de los instrumentos europeos: flautas, clarines, trompetas, chirimías, sacabuches, atabales, orlos, rabeles, vihuelas de arco, mismos que los indígenas aprendieron a construir y a ejecutar con gran habilidad. Fue tal el auge de dichos instrumentos que años después la propia iglesia prohibió el uso de trompetas y atabales para el oficio divino:

Los instrumentos más sonoros y ruidosos seguramente se tocaban en las procesiones fuera de los templos o en fiestas especiales. El arzobispo antes señalado [Alonso Montúfar] especificó que el número de cantores indígenas debía limitarse a los que cantaban por nota e, inteligentemente, el canto llano. Para 1561 Felipe II expidió una cédula en [la] que solicitaba que se disminuyera “el número excesivo de indígenas que tocan trompetas, clarines, sacabuches, flautas, cornetines, dulzainas, pífanos, violas, rabeles y otros instrumentos en gran desorden y variedad”.<sup>33</sup>

La siguiente cita nos da una pista de los instrumentos musicales que se desarrollaron en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVI:

Flautas, flageolets, orlos, guitarras de arco, cornetas, bajones, trombones y tímboles, todos populares. Mendieta asegura que todo instrumento empleado entonces en las iglesias europeas era usado en las capillas indias, no sólo en las ciudades, sino también en los pueblos. Las referidas notas comprueban que los instrumentos eran fabricados por los indios, dirigidos por constructores españoles.<sup>34</sup>

A los instrumentos antes citados se deben agregar los que se generalizaron durante los siglos XVI y XVII, mismos que los indígenas sabían fabricar perfectamente: guitarra de arco, violín, vihuela, órgano, arpa, salterio, dulzaina (flauta popular de lengüeta doble), orlo (especie de cuerno doblado), bajón, corneta, rabel, laúd, bajoncillo (antecedente del fagot que servía para hacer el bajo continuo), chirimías (antecedente del oboe), sacabuches (antecedente del trombón), violas da gamba, espinetas, y zanfoñas o violas de rueda. Robert Ricard comenta la manera en que los misioneros

---

<sup>32</sup> José Antonio Robles, *op. cit.*, p. 66.

<sup>33</sup> Robert Stevenson, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo virreinal (1530 a 1810)*. México, UNAM/IIIE, 1986, p. 11.

<sup>34</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 45.

“cristianizaron” las danzas y los cantares de los indios mediante la adaptación de nuevas letras en lengua indígena, en las que los instrumentos musicales tuvieron un rol fundamental:

Las ceremonias de culto eran casi siempre acompañadas de música y canto. Los indios entonaban generalmente canto llano, ya con acompañamiento de órgano, ya con el de diversos instrumentos, y sus coros, dicen los cronistas, hubieran podido competir ventajosamente con los de las iglesias de España. La orquesta debía ser muy rica, pues nos pasma la extrema variedad de instrumentos que se mencionan: flautas, clarines, cornetines, trompetas real y bastarda, pífanos, trombones; la jabela o flauta morisca, la chirimía – variante del caramillo–, la dulzaina –semejante a la chirimía–, el sacabuche –especie de trombón–, el orlo, el rabel, la vihuela de arco y, finalmente, el atabal.<sup>35</sup>

Cabe recordar que muchos de los instrumentos musicales aquí señalados fueron descritos por la mayoría de los cronistas misioneros, consignando en varias ocasiones diferentes nombres para un mismo instrumento:

Los instrumentos europeos que primero resonaron, para sorpresa de los indígenas, fueron la trompeta y el tambor, llamados también clarines y atabales; pífanos y atambores; cornetas y timbales [...] Muchas veces los cronistas emplean términos indistintos para nombrarlo [como fue el caso de la corneta]: trompeta, corneta, clarín, trompa, pardal, bocina o tuba [...] Nos presentan siempre a este aerófono, asociado al tambor de parche, en dos tamaños principalmente: atabal o atambor y tambor de redoble, caja o tapetán.<sup>36</sup>

Así las cosas, no es raro suponer que originalmente la Danza de la Pluma haya sido interpretada con teponaztlí, sonajas, flautas, bajones, chirimías, tambor español y seguramente, más tarde, enriquecida con instrumentos de cuerda como el laúd y la vihuela. De igual manera, es probable que al dejarse de usar varios de estos instrumentos con el paso del tiempo, la Danza se haya interpretado exclusivamente con flauta o chirimía y tambor o redoblante, instrumentos que todavía se utilizan entre varios grupos indígenas.

Hoy día la música es interpretada por una banda de viento a partir del uso de ritmos europeos desarrollados durante el siglo XIX, como el chotis, las cuadrillas, la polca, la mazurca, la redova, la galopa y el vals.<sup>37</sup> Lo que sugiere parte del antiguo acompañamiento musical prehispánico es el ritmo que tocan los propios danzantes con las sonajas, así como el uso de un tambor en ciertas comunidades. Sin embargo, es en la propia Danza donde encontramos reminiscencias prehispánicas debido a su carácter ritual y guerrero, y también por el tipo de movimientos enérgicos y dinámicos, en los que predominan los brincos verticales, los balanceos y los giros sobre un mismo eje.

---

<sup>35</sup> Robert Ricard, *op. cit.*, p. 283.

<sup>36</sup> José Antonio Guzmán Bravo, “La música instrumental en el virreinato de la Nueva España”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. México, UNAM/IIIE, 1986, pp. 79-80.

<sup>37</sup> Debido a su importancia en la Danza de la Pluma, conviene recordar que el vals es una danza típicamente vienesa que en México se aclimató a las prácticas locales y produjo grandes obras, tanto en el ámbito académico (*Vals poético*, de Felipe Villanueva; *Vals Capribo*, de Ricardo Castro; y *Sobre las alas*, de Juventino Rosas) como en el popular, cuyo mejor ejemplo es *Dios nunca muere*, de Macedonio Alcalá, pieza que muchas veces se interpreta para finalizar la representación de la Danza de la Pluma.

La música de banda llegó a nuestro país a mediados del siglo XIX gracias a la influencia de las bandas militares de clarines y tambores, período histórico en el que aparecen en México instrumentos de viento fabricados en París en 1849 y 1850 (justamente la época en la que Adolfo Sax desarrolló muchos de los instrumentos básicos de esa agrupación, incluido evidentemente el saxofón). Por consiguiente, las bandas (que se caracterizan por el uso exclusivo de instrumentos de aliento) parecen haber surgido hacia 1850. La banda militar moderna también se desarrolló en aquellas fechas como resultado de la comercialización de una gran variedad de instrumentos a los que se les perfeccionó el mecanismo de los émbolos, propios de estas agrupaciones:

En cada pueblo de indios [...] hay siempre un maestro que suena el trombón y que por analogía suena el cornetín, el bugle, y una vez dueño de la técnica de los instrumentos de boquilla circular, se aventura a buscar la embocadura y la nomenclatura de estrangul, pasa a investigar las flautas y los flautines, y por analogía con los clarinetes y los requintos, en cuanto vinieron los instrumentos de Sax, que aunque contemporáneos de Berlioz, aparecieron en México con las bandas austriacas del Imperio de Maximiliano [...] Las extraordinarias aptitudes musicales de los mexicanos nos permiten aventurar ésta que parece paradoja.<sup>38</sup>

En los pueblos, a estas agrupaciones las denominaron bandas de viento y, al contrario de la polifonía europea (uso de voces independientes), dichas bandas dan prioridad a la variación de la línea melódica (heterofonía), mientras que las percusiones mantienen el ritmo. Los instrumentos de aliento-metal también se utilizan para hacer el acompañamiento de acordes, como es el caso del saxhorn. Su repertorio, como ya lo hemos comentado y en concordancia con el momento histórico, se basaba en vales, polcas, mazurcas, chotis, trozos de óperas y zarzuelas, y oberturas, entre otras piezas. Las bandas se utilizaban en los pueblos para acompañar desde misas solemnes hasta fiestas civiles (gallos, toros, bodas) y entierros:

Ahora bien, en provincia, la banda emplea trompetas y trombones como instrumentos melódicos [...] Un número sorprendente de estos grupos tocan “por nota” [...] El repertorio más famoso asociado a las bandas de pueblo es el de los sones heterofónicos, tales como el son istmeño en las bandas de los zapotecos y la chilena de las bandas de la Mixteca Baja, de Oaxaca, y los sones de las tamboras de Sinaloa y de los estados colindantes.<sup>39</sup>

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, la banda de viento se fue transformando en una institución popular por excelencia, por lo que los músicos indígenas que acompañaban la Danza de la Pluma adaptaron los instrumentos europeos a su música tradicional. Recordemos que el siglo XIX es un período histórico importante para el desarrollo de la música en México, pues a la par que se desarrollan géneros nacionales gracias al resurgimiento de la música popular (como un antecedente musical de lo que sería el movimiento de Independencia, a través de

---

<sup>38</sup> Rubén M. Campos, *op. cit.*, p. 197.

<sup>39</sup> Thomas Stanford, *op. cit.*, p. 60.

la difusión de los jarabes y los sonecitos de la tierra, entre ellos *El palomo*, *El perico* y *Los enanos*), ingresan al país diferentes géneros extranjeros.

La influencia de la Revolución Francesa en el siglo XIX, que va a sentirse en las cortes de España, va a reflejarse de inmediato en México: entraron en boga la cuadrilla, el chotis, la mazurca, la polca, el vals y los demás bailes cortesanos de la época. Más tarde, con el segundo imperio y Maximiliano (recordemos que era un Habsburgo), México recibió la influencia de la música austriaca, que perdura en la canción mexicana. Las zonas llamadas norteñas, que colindan con los Estados Unidos y que se poblaron durante el siglo pasado, conservan estas formas como sus expresiones regionales.<sup>40</sup>

Al hablar de los bailes de carnet –como se les llamaba cuando se trataba de alguna ocasión especial–, Rubén M. Campos menciona que “en los bailes familiares se bailaba sin orden alguno respecto de la sucesión de las piezas de música bailables; pero en los bailes de carnet el baile se desarrollaba en el orden siguiente: 1° Vals; 2° Schotisch; 3° Polka; 4° Danza; 5° Mazurka; 6° Danzón. Las cuadrillas de honor, como hemos dicho, abrían el baile de etiqueta y se bailaban después de la serie cuando alguien las pedía”.<sup>41</sup>

La vida musical en Oaxaca a finales del siglo XIX y principios del XX ocurría casi igual que en el centro del país: existían bandas, orquestas, orquestas típicas y pequeños grupos de cuerdas. Así, en la década de 1930 en la ciudad de Oaxaca ya existían agrupaciones ligadas al jazz que se dedicaban a la interpretación de músicaailable:

Debido al fuerte impacto que causó el desarrollo de la joven industria cultural en México [...] aumentó considerablemente el consumo de aquellos géneros musicales que, de manera sucesiva, se fueron poniendo de moda en Estados Unidos: *one step*, *two step*, *fox-trot*, *blues*, *shimmy*, *charleston* y *boston*. Estas novedades irrumpieron vertiginosamente propiciando el surgimiento de múltiples bandas de jazz compuestas por músicos mexicanos que interpretaban, además de la música anterior, otros géneros provenientes también del extranjero: vals, tango, paso doble, danzón y machicha.<sup>42</sup>

En 1884, la banda del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, compuesta por sesenta y siete músicos (incluido Florenzo Ramos, primer músico mexicano que se estableció permanentemente en Nueva Orleans tocando el saxofón) y dirigida por Encarnación Payén, inicia el tránsito de músicos mexicanos en tierras norteamericanas, sobre todo en Nueva Orleans. Además de esa banda, estuvieron el ya mencionado Sebastián Yradier y Juventino Rosas “quien, según su biógrafo Jesús Frausto, llegó por primera vez a Nueva Orleans en 1885 durante una gira por el sur del país con la Orquesta Típica Mexicana (grupo de catorce músicos cuyo director adjunto era él,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>41</sup> Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México, INBA/Cenidim (reproducción facsimilar), 1995, p. 185.

<sup>42</sup> Amparo Sevilla, *Los tiempos del buen bailar*. México, Conaculta/Culturas Populares e Indígenas, 2003, p. 53.

con José Reina)<sup>43</sup>.<sup>43</sup> Su célebre vals *Sobre las olas* llegó a ser una de las piezas favoritas de las orquestas de jazz de Luisiana.

En nuestro país se sabe que desde 1915 y hasta la década de los cincuenta, en los cines capitalinos se contrataban a orquestas de jazz (género ligado al baile, al cine, a la industria discográfica y a la radiodifusión) para acompañar las proyecciones de películas mudas, o bien, en los intermedios, como la México Jazz Band, la Jazz Band León y la Winter Garden Jazz Band; y en diarios capitalinos se publicaban partituras de *fox-trot*, muchas de ellas seleccionadas por Alfonso Esparza Oteo. A raíz de la influencia del estilo *swing* que tocaban las grandes bandas surgen en México orquestas que desarrollan dicho género, como las de Luis Arcaraz y Gonzalo Curiel. Es tanta la euforia por el jazz que personalidades de diferentes disciplinas artísticas no están exentas de opinar sobre dicho género. Anna Pavlova comenta en los *Recuerdos de mi vida artística*.

Todos los que me entrevistan no dejan de preguntarme mi opinión sobre la música de jazz, como si se tratara de un tópico interesante. Estoy tan cansada de ello que acostumbro contestar que está muy bien para los que lo gustan. La música en sí no es mala, pero lo que hacen con ella resulta detestable. Sin embargo, no creo que dicho ejercicio le haga daño a nadie. Veo que la música está mejorándose y que las últimas composiciones presentan algo ya digno de oírse. Me ha sorprendido el esfuerzo hecho por las orquestas de [Vincent] López, [Paul] Whiteman y otros.<sup>44</sup>

Los músicos de Oaxaca no estuvieron exentos de la influencia de las bandas de metales que interpretaban la música bailable de moda. Se sabe que en 1930 el formato de las agrupaciones de metales en Oaxaca adoptó el estilo de las grandes bandas de *swing* y de baile norteamericanas, como la de Duke Ellington, Stan Kenton o Benny Goodman. En ese sentido, “el registro más antiguo relacionado con el banjo, jazz band y sus géneros musicales corresponde a la Agrupación Musical Oaxaqueña (AMO) creada por Guillermo Rosas Solaegui en 1922 y que contaba con diez banjos en su dotación instrumental”.<sup>45</sup>

La AMO fue una orquesta de bastante popularidad, que tocaba en gallos o serenatas, bailes o en audiciones en el Teatro Alcalá, por mencionar algunos. Algunos de sus directores fueron: Daniel Baltasar, Germán Canseco y Rosendo Sánchez [...] además de tocar géneros como valsés, polcas, danzones, chotis, etc., ejecutaban one-step y el fox-trot, rumbosa música de origen norteamericano que como el charleston festivo y excitante invadió todo el mundo. La AMO tenía en su repertorio “La calle 12” y “Mi querido capitán”, uno de los foxes más conocidos y que formaban parte de la Revista teatral “El jardín de Obregón”.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México, FCE, 2001, p. 47.

<sup>44</sup> Citada por Alain Derbez en *Datos para una historia aún no escrita. Una aproximación al jazz en México*. México, Editorial Ponciano Arriaga, 1994, p. 25.

<sup>45</sup> Patricia García López, *El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca*. México, 2004. Tesis para obtener el grado de licenciado en Etnomusicología, UNAM, Escuela Nacional de Música, p. 107.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 109.

Fueron varios los factores que influyeron en la adaptación de los instrumentos de las grandes bandas por parte de los músicos oaxaqueños: por un lado, el desarrollo de la industria del sonido con la creación de los discos, las vitrolas y el radio; y por otro, el fenómeno de la migración impulsada por la construcción del ferrocarril. “Aunque no se sabe a ciencia cierta si fue así como se difundió el jazz en dicha región, no cabe duda [de] que esta música sí se ejecutó por esos lugares, pues en Ixtlán de Juárez, en julio de 1939, se celebró una comida con motivo del onomástico del presidente municipal, donde tocó la Jazz Band de la Sociedad de Jóvenes Revolucionarios Ixcatecos y la Banda Municipal”.<sup>47</sup>

En este contexto no es difícil imaginar que además de la influencia de las bandas militares de finales del siglo XIX, los músicos oaxaqueños hayan sido seducidos por las grandes bandas de *swing* norteamericanas, cuyo peso se dejó sentir a nivel mundial. No en balde en la región de la Mixteca Alta existe una fuerte tradición de música popular interpretada con banjo, instrumento utilizado principalmente en el dixieland. En varias de las piezas con las que se acompaña actualmente la Danza de la Pluma están presentes los bailes que interpretaban dichas orquestas.

En su artículo “*The return of Moctezuma*”, Max Harris señala que tuvo la oportunidad de observar la escenificación de la Danza de la Pluma en julio de 1994 en Teotitlán del Valle. Afirma que escuchó a una banda de viento conformada por “dos tubas bajo, dos tubas barítono, un corno francés, tres trombones, cinco trompetas, cinco saxofones, siete clarinetes, un bombo, un par de platillos y un timbal [probablemente tarola]”.<sup>48</sup> Observó que el músico de la banda que tocaba el bombo tenía pegada en el aro del instrumento una lista de cuarenta y un bailes diferentes que integraban la Danza:

1. Himno de Cortés para canto menor 4 versos;
2. Eslua [*sí*] por Hernán Cortés y se repite canto menor;
3. Canto menor para Moctezuma, después registro, y se repite canto menor;
4. Espacio 4 veces;
5. Schottis en conjunto 2 veces completo;
6. Descante 1º 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 1º para cada dos danzantes;
15. Descante 2º 4 veces;
16. Marcha de tarola para acercante [*sí*] 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;
22. La sandunga;
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 1ª guerra;
35. Vals solo Teotil canta y no llores;
36. Marcha alegre;
37. Marcha fúnebre preso Cortés

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>48</sup> Max Harris, “*The return of Moctezuma. Oaxaca’s Danza de la Pluma and New México’s Danza de los Matachines*”, en *The Drama Review*. Nueva York, MIT Press, 1997, vol. 41, núm. 1, p. 116.

con relaciones; **38.** Polka Aurora de 95; **39.** Danzas Oaxaqueñas; **40.** Marcha alegre; **41.** Marcha fúnebre Moctezuma con relaciones.<sup>49</sup>

Sin embargo, actualmente no se tiene identificada alguna referencia auditiva de varias de estas piezas consignadas por el músico de Teotitlán del Valle. Por su parte, en un documento del *Congrés International des Américanistes*, llevado a cabo en 1900, se reproducen las partituras de “La introducción de la Danza de la Pluma”, donde se observa que la dotación instrumental estuvo formada por “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”.<sup>50</sup> Lo anterior nos demuestra que la música y los instrumentos musicales se van adaptando según las necesidades que marcan los contextos histórico y cultural, como fue el caso de la apropiación de los instrumentos de aliento por parte de los músicos oaxaqueños en la conformación de una música popular y tradicional.

Debido a los altos costos económicos que implica adquirir los instrumentos de viento —y en general para el desarrollo de la Danza—, vale la pena recordar lo que significa para los danzantes ser parte de ella:

Para ser danzante de la Pluma es necesario hacer un compromiso, una promesa de bailar por lo menos tres años, asumiendo la carga de trabajo y económica que significa ser parte de ella. El compromiso se puede realizar por gusto personal, por algún favor, o por dar gracias, por el bienestar de la comunidad, por una buena cosecha, que haya lluvias, que haya buenas ventas, en general para el bienestar personal y de la comunidad. En ese sentido, se siguen retomando la organización comunitaria, herencia de los cabildos virreinales, como es la mayordomía, en cuya organización recae la continuidad y desarrollo de la Danza, así como el apoyo económico y de recolecta para cubrir los pagos de la banda de música, la fruta, la comida y la bebida. Casi siempre toda la familia del mayordomo se incorpora a los trabajos de organización y logística, pues lo advierten como un deber y un orgullo el ser parte de la fiesta misma.<sup>51</sup>

Afortunadamente, la Danza de la Pluma se sigue interpretando y es una de las joyas de la región de los Valles Centrales de Oaxaca. Entre los elementos rituales incorporados a esta Danza destacan la ofrenda patrocinada por los mayordomos, que está integrada por comida, bebida y tabaco, los cuales se comparten con las autoridades municipales, los músicos, los danzantes y los invitados. Los rezos que formulan los danzantes en el interior del templo parroquial antes de iniciar su representación también forman parte del desarrollo de la Danza. A pesar de que en varios lugares ya no se danza la versión completa —pues la tendencia general se orienta a suprimir los diálogos o parlamentos, es decir, se impone la danza por encima de la vertiente teatral—, la preservación de la Danza de la Pluma nos recuerda una forma antigua de entender el universo, creando lazos de identidad y sentido de pertenencia en el presente.

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>50</sup> Cfr. *Congrés International des Américanistes*, XII sesión. París, Kraus Reprint, 1900.

<sup>51</sup> Francisco Santiago Bautista, *op. cit.*

## Bibliografía

Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México, SEP/Conaculta/INBA/Cenidim (reproducción facsimilar), 1991.

\_\_\_\_\_, *El folklore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México, INBA/Cenidim (reproducción facsimilar), 1995.

Cerero Martínez, Andrés *et al.*, *Lani Zaachila yoo. Fiesta en la casa de Zaachila*. México, INAH/Testimonio Musical de México/Ediciones Pentagrama, 2002, (cuadernillo CD).

*Congrés International des Américanistes*, XII Session. París, Kraus Reprint, 1900.

Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México, FCE, 2001.

Derbez, Alain, *Datos para una historia aún no escrita. Una aproximación al jazz en México*. México, Editorial Ponciano Arriaga, 1994.

García López, Patricia, *El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca*. México, 2004. Tesis para obtener el grado de licenciado en Etnomusicología, UNAM, Escuela Nacional de Música.

Guzmán Bravo, José Antonio, “La música instrumental en el virreinato de la Nueva España”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. México, UNAM/III, 1986.

Harris, Max, “The return of Moctezuma. Oaxaca’s *Danza de la Pluma* and New México’s *Danza de los Matachines*”, en *The Drama Review*. Nueva York, MIT Press, 1997, vol. 41, núm. I.

Jacob, Lucía, “La música y la danza en Oaxaca”, en *Mujeres*, 15 de enero de 1965, Archivo Baqueiro Foster del Cenidim.

Méndez Aquino, Alejandro, *Danza de la Conquista. Música de las danzas y bailes populares de México*. México, Fonadan, vol. XIV, s/f, (folleto de disco LP).

Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México* (8va. reimpression). México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Robles Cahero, José Antonio, “Occidentalización, mestizaje, y ‘guerra de los sonidos’: hacia una historia de las músicas mestizas de México”, en *Musical Cultures of Latin America, Global Effects, Past and Present*, vol. XI. Los Ángeles, Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology, Universidad de California, 2003.

Segura Salinas, Zacarías, *Danzas folklóricas de México*. México, SEP/Dirección General de Educación Fundamental, 1976.

Sevilla, Amparo, *Los templos del buen bailar*. México, Conaculta/Culturas Populares e Indígenas, 2003.

Stanford, Thomas, “La música popular de México”, en *La música de México, I. Historia, 5. Periodo Contemporáneo (1958 a 1980)*. México, UNAM/IE, 1984.

Stevenson, Robert, “La música en el México de los siglos XVI al XVIII”, en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530 a 1810)*. México, UNAM/IE, 1986.

### **Fuentes electrónicas**

Brisset Martín, Demetrio E., *Una familia mexicana de danzas de la conquista* [en línea] [http://www.ugr.es/~pwlac/G08\\_03DemetrioE\\_Brisset\\_Martin.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G08_03DemetrioE_Brisset_Martin.html) [Consulta: 8 de junio de 2012.]

Espinosa Prieto, Armando, *Danzas de Conquista, Danza de Matachín/Danza de la Pluma* [en línea]. <http://metamorfosisdocumentationproject.com/pdfs/conquestDancesEsp.pdf> [Consulta: 8 de junio de 2012.]

Matos Moctezuma, Eduardo, *Las danzas de moros y cristianos y de la conquista* [en línea]. <http://www.arqueomex.com/S2N3nDanzas94.html> [Consulta: 8 de junio de 2012.]

### **Videos**

Martínez Castellano, Sergio, entrevista en *La Danza de la Pluma. La última danza guerrera zapoteca*. Oaxaca, Video Estudio Sanba, 1999.

Santiago Bautista, Francisco, *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle: fe, sacrificio y tradición*. Oaxaca, Metamorfosis Documentation Project, 2008.

GRABACIÓN DE LA MÚSICA DE LA DANZA DE LA PLUMA  
BANDA BAALACHI ALEGRIA DEL VALLE, DE ZAACHILA, OAXACA

La música de la Danza de la Pluma fue grabada en el patio de la Parroquia de Zaachila el 4 de septiembre de 2010, interpretada por la Banda Baalachi. Se utilizó sistema digital, set de micrófonos dinámicos, el soporte fue disco duro y la grabación fue inducida.

Sus integrantes son:

1. Abisaih Omar Félix Ruiz (bombo y platillo)
2. Javier Juárez Benítez (tarola)
3. Ricardo Iván Pérez Torres (Director y tuba)
4. Carlos Miguel Matías Coachi (saxhorn)
5. Jesús Gabriel Aquino Vázquez (saxhorn)
6. Dzainzu Alarii Martínez Juárez (barítono)
7. Oscar Zárate Aquino (trombón)
8. Isidro Gerónimo Cruz (trompeta 1ª)
9. Oscar Abraham Morales Torres (trompeta 2ª)
10. Sinue Isaiás Martínez Juárez (sax alto)
11. Uriel Aragón Méndez (sax alto)
12. Eliezer Martínez Bibiano (clarinete 2º)
13. Francisco Jiménez Pascual (clarinete 1º)



Las siguientes transcripciones son una representación gráfica de algunas de las piezas que conforman el repertorio de la Danza de la Pluma. Si bien fueron elaboradas a partir de criterios descriptivos (sin llegar al detalle mínimo de escritura), éstas sirven de guía para una interpretación de la melodía principal y el acompañamiento armónico. Cabe señalar que, como cualquier transcripción, fijan un momento fotográfico de una experiencia musical que puede variar en cada contexto de interpretación, por tal motivo, las transcripciones que aquí se presentan pertenecen a la versión de la Banda *Baalachi*.

### BAILE DE CAMPOS

$\text{♩} = 130$   
 E $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$   
 4 E $\flat$  B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$  B $\flat$ 7  
 7 B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$  B $\flat$ 7 1. B $\flat$ 7 E $\flat$   
 10 2. B $\flat$ 7 E $\flat$  E $\flat$  E $\flat$  B $\flat$ 7  
 15 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 1. B $\flat$ 7 E $\flat$  2. B $\flat$ 7 E $\flat$

$\text{♩} = 160$

Chords: Fm, C7/E, Fm, B $\flat$ m, C7, Fm, Fm, C7/E, Fm, B $\flat$ m, C7, Fm, A $\flat$ , B $\flat$ m, A $\flat$ , D $\flat$ , E $\flat$ 7, A $\flat$ , A $\flat$ , E $\flat$ 7, A $\flat$ 7, D $\flat$ , E $\flat$ 7, A $\flat$ , B $\flat$ , B $\flat$ , E $\flat$ , B $\flat$ , E $\flat$ , E $\flat$ , E $\flat$ , E $\flat$ m, F7, B $\flat$ m, F7, Fm, C7/E, Fm, B $\flat$ m, C7, Fm, Fm (1. and 2. endings).

# MARCHA DE CORTÉS

♩ = 90 D.C. A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7

8<sup>va</sup>

5 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m E<sup>b</sup>7 3

9 1. A<sup>b</sup> 2. A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

13 B<sup>b</sup>7 3 E<sup>b</sup> 3 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 3

16 A<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 1. E<sup>b</sup>

19 2. E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

22 A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>

26 1. A<sup>b</sup> 2. A<sup>b</sup> D.C. y de ◊ a ◊

29 A<sup>b</sup>

# REGISTRO (1)

♩ = 150

The musical score is written in F minor (three flats) and 4/4 time. The tempo is marked as ♩ = 150. The score consists of seven staves of music, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25 indicated at the beginning of each staff. The chords and melodic lines are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4):** Chords: Fm, Fm, Fm, C7, Fm. Melody: A half rest, followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Chords: B<sup>b</sup>m, Fm, C7, Fm. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Chords: C7, Fm, C7, Fm, B<sup>b</sup>m. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Chords: Fm, C7, Fm, C7, Fm. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 5 (Measures 17-20):** Chords: B<sup>b</sup>m, Fm, C7, Fm. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 6 (Measures 21-24):** Chords: C7, Fm, C7, Fm, B<sup>b</sup>m. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.
- Staff 7 (Measures 25-28):** Chords: Fm, C7, Fm, C7, Fm. Melody: Quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G.

# REGISTRO (2)

29  $B^{\flat}m$   $Fm$   $C7$   $Fm$

33  $C7$   $Fm$   $C7$   $Fm$   $B^{\flat}m$

37  $Fm$   $C7$   $Fm$   $C7$   $Fm$

41  $B^{\flat}m$   $Fm$   $C7$   $Fm$

45  $C7$   $Fm$   $C7$   $Fm$   $B^{\flat}m$

49  $Fm$   $C7$   $Fm$   $C7$   $Fm$

53  $C7$   $C7(9^{\flat})$   $Fm$   $C7$   $Fm$  *rallentando*

# VALS ROSITA

♩ = 165  
D.C. E<sup>b</sup>

6 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

11 E<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup> 1. E<sup>b</sup>

17 2. E<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7

25 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> D<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

29 A<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> 1. A<sup>b</sup> 2. A<sup>b</sup> D.C. y de a

35 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> A<sup>b</sup>

# GALERÍA





Todas las fotografías que aparecen en este apartado provienen de la fiesta de la Guelaguetza celebrada en 2010 en Oaxaca, México. Colección particular de Elizabeth Cámara.

Penacho característico de la Danza de la Pluma



Danzantes de la Pluma



Distintos momentos de la escenificación de la Danza de la Pluma



Distintos momentos de la escenificación  
de la Danza de la Pluma



Distintos momentos de la escenificación de la Danza de la Pluma



Maringuías (interpretadas por niñas) que participan en la Danza de la Pluma





Personaje que forma parte de la Danza de la Pluma

Figurilla precolombina  
proveniente de la zona  
arqueológica de Zaachila, que  
según la interpretación local  
representa a un danzante. Museo  
de Zaachila, Oaxaca.





Banda Baalachi. Preparativos previos a la grabación de la música que acompaña a la Danza de la Pluma



Enrique Jiménez y Martín Audelo durante la grabación



Director de la Banda Baalachi



Diferentes integrantes de la Banda Baalachi



Integrantes de la Banda Baalachi poco antes de iniciar la grabación





Músicos participantes en la fiesta de la Guelaguetza



Trabajos de acondicionamiento del foro para la representación de la Guelaguetza



Figuras gigantes que participan en el desfile previo a la representación de la Guelagueta





Desfile de Chinas con ofrendas para la fiesta



Representantes de la región del Istmo durante el desfile



Baile interpretado por una joven istmeña



Jóvenes provenientes de la región de Pinotepa





Jóven de la Sierra Sur



Joven Mixteco



Joven del Istmo



Jóvenes participantes en el desfile



Joven con traje de Tehuana



Jóvenes de la Sierra Sur



Jóvenes de los Valles Centrales



Interpretación del baile Flor de piña



Jóvenes ataviadas con el traje característico del baile Flor de piña



Diferentes momentos de la representación de los “zancudos” de Zaachila





Diferentes momentos de la  
representación de los “zancudos”  
de Zaachila



Obsequios de los representantes del Istmo para el público



El torito



Tejedores de palma que obsequian sombreros al público asistente





Jóvenes provenientes de la región de la Sierra ataviados con trajes típicos





Jóvenes participantes en el desfile



Jóvenes representantes de la Sierra Norte

Jóvenes oriundos de la región de la Cañada



Jóvenes ataviados con el traje de la región de la Mixteca



Mujeres mixtecas



Baile de los jóvenes mixtecos



Baile de los jóvenes de la región de la Mixteca



Baile de los jóvenes de la Sierra Sur



Representación de los jóvenes de la Sierra Norte





El baile de La tortuga



Baile de los jóvenes de la región de la Costa



No hay duda de la eficacia de los medios que se utilizaron durante la conquista con el objetivo de iniciar la conversión de la población indígena e implantar en Mesoamérica la religión católica. Para lograrlo, los misioneros se valieron de recursos tales como procesiones, música y cantos, así como del teatro y de las danzas a manera de estrategia para asimilarlos al rito cristiano. La realización de las danzas se ligó a tal grado al culto impuesto que muchas veces, además de interpretarse en atrios, se permitió ejecutarlas al interior de las iglesias, lo cual dio origen a una religiosidad popular vigente hoy en día.

La proclividad por la interpretación de danzas favoreció la aceptación y la asimilación en un proceso de sincretismo que no dejamos de advertir hasta la actualidad, como es el caso de la Danza de la Pluma, de Oaxaca, y la música que la complementa, como vemos en el presente estudio.

ISBN: 978-607-605-524-3



9 786076 055243

