

DANZAS CON REVERENCIAS PARA UNA CONQUISTA GENTIL

E. Fernando Nava L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas - UNAM

a Nayeli

En México, así como en otras áreas geográficas, se representa un conjunto de danzas populares cuyo argumento medular es una conquista guerrera; dicho tema se basa en la historia de la dominación, por la vía de las armas, de un grupo sobre otro al que se le atribuye una ideología falseada, un estadió social que debe erradicarse. En otras palabras: los conquistadores actúan sobre una colectividad que, desde el punto de vista de los vencedores, vive cierta condición gentil. En torno a dicho tema y de acuerdo al interés por su presencia en México, uno puede o no determinar el ciclo específico de conquista al que pertenecen —o parezcan ser atribuidas— las danzas particulares. Es decir, un ejemplo concreto puede ser versión más o menos modificada de alguno de los grandes motivos europeos, como "Los Doce Pares de Francia", los "Moros y Cristianos", o bien puede corresponder a la trama de la conquista española sobre el imperio azteca; también cabe suponer la existencia de casos que amalgaman dos (o más) argumentos. Pero, ya sea considerando al conjunto total, a cada subgrupo, o tomando una sola danza, son muchos los aspectos que pueden someterse a estudio, por decir: elementos formales (los parlamentos o coloquios —de éstos, si procede, su estructura versificada—), patrones organizativos (el sistema de mayordomías, la calendarización a que se sujetan las representaciones), etcétera.

En el presente trabajo, elaborado exclusivamente con material mexicano, partiendo de un impulso aglutinante, consideramos como un sólo grupo a las danzas de conquista y nos despreocupamos de las posibles subdivisiones del conjunto. Procedemos así porque nos ha interesado analizar uno de los rasgos que tienen en común este tipo de danzas, según sus formas actuales de representación e independientemente del ciclo específico del cual deriven sus ejemplos particulares. El rasgo en cuestión, como tal, pertenece al orden de la música, ámbito al que circunscribimos las reflexiones del presente escrito.

Así, ante el hecho de que algo igual o muy parecido se escucha en la música que acompaña las danzas de conquista, esto es, que a partir del presupuesto de que en tal contexto existe una recurrencia melódica, armónica y/o rítmica, enunciarnos lo siguiente: 1) pretendemos demostrar la existencia de una constante musical en la organización sonora de esta clase de danza; 2) identificaremos y caracterizaremos formalmente esa constante, valiéndonos, principalmente, de la notación en pentagrama; 3) propondremos una interpretación de la presencia de dicha constante en el género dancístico que nos ocupa.

El problema tiene otros atractivos. Uno de ellos es la o las claves que la constante musical puede dar sobre el proceso de simbolización sonora al seno de las danzas de conquista. Sabido es que la música carece de un significado intrínseco; es la gente que la hace —o la reproduce— quien le da cierta apreciación, por demás, subjetiva. Dicho valor se modifica con el correr del tiempo, al viajar la obra musical de una a otra parte, o al pasar por las manos de distintos ejecutantes. Por lo tanto, sentimos que la emoción que produce el descubrir regularidades en la sonoridad de las danzas de conquista, no tiene por qué terminar en la identificación de esos patrones auditivos semejantes o repetidos; sino que la misma emoción por tal recurrencia musical debe despertar el interés por abrir la posibilidad de señalar algunas rutas sugestivas que nos aproximen a los procesos que gobiernan la apreciación artística creada, aprendida, transmitida y recreada por una colectividad de personas. De este modo, habrá una manera de llegar a esbozar el vínculo objetivo y socializado entre un rasgo sonoro particular y un aspecto específico de un tipo de danza.

Como es de imaginarse, nuestro tema está colmado de atrac-

ciones. Pero dejemos lo que aquí no será tratado y regresemos a la senda original.

Al iniciar el análisis y las comparaciones del *corpus* de danzas de conquista, hemos advertido lo complejo que puede resultar el hecho de abstraer su organización sonora. Además, tal organización no es un elemento aislado, claro está, sino que se haya íntimamente fusionado con otros factores de la misma danza, como es la coreografía, la asignación de apelativos para las partes musicales, etcétera. A pesar de ello, el rasgo que nos ocupa, el elemento musical recurrente en esas danzas, puede ser ubicado en atención a sólo dos dimensiones formales nada más. La aparente sencillez con que puede abordarse el problema en este nivel metodológico, contrasta con el complejo de formantes que se necesitan para explicar el problema, digamos, desde el punto de vista conceptual; ahí intervienen elementos históricos, organológicos, simbólicos, así como otros componentes dancísticos. Dejando para el final este tipo de elucidaciones, los dos ejes formales de interés son:

A) *La estructura del repertorio musical.* Para abordar este aspecto, un presupuesto es que toda danza cuenta con un conjunto de unidades musicales para desarrollar sus evoluciones coreográficas y realizar otros aspectos que no implican necesariamente un desplazamiento (por ejemplo la melodía y el acompañamiento de textos literarios —convertidos así en cantos—). Dicho conjunto puede ser finito o potencialmente infinito en número de unidades musicales; tal condición permite hacer una gran división en sistemas abiertos y sistemas cerrados. A su vez, tal conjunto de unidades musicales es conocido como el repertorio musical de una danza, el cual, reza un presupuesto más, se somete a una estructura —rígida en unos casos, flexible en otros— que regulariza la correspondencia entre las unidades musicales y otros elementos de la danza.

B) *La estructura de las unidades musicales.* Independientemente de la manera en que esté estructurado el repertorio musical de una danza y a partir de otro presupuesto —de carácter casi universal— advertimos que todas y cada una de las unidades musicales están estructuradas internamente en función de: a) su extensión y contornos melódicos, b) el o los juegos de su o sus patrones rítmicos, c) sus posibilidades de tener uno o más esquemas armónicos.

En este plano, las danzas de conquista presentan dos unidades

musicales formalmente distintas; además, y ésto es de suma importancia, tales unidades cumplen diferentes funciones, como más adelante será especificado. Éstas son:

1. Aquellas que presentan una melodía perceptiblemente manifiesta (por ejemplo con 'argumento' y 'respuesta' —o frases A y B— claramente definidos); de patrón rítmico regular, las más de las veces; y, desde el punto de vista de la armonía, bastante estables. Funcionalmente, acompañan variadísimas situaciones de la danza (traslados y desplazamientos, embajadas y amenazas de guerra, enfrentamientos —por parejas o grupales—, entre otras). Y reciben nombres de toda índole ("Paso de camino", "El cruzado", "El combate", "El pañuelo", etc.). No obstante el riesgo que arrastra toda simplificación, aquí las denominamos simplemente unidades musicales "desarrolladas".

2. Aquellas que no son melódicamente definidas, aunque a veces presentan un contorno melódico regular; su patrón rítmico es en la mayoría de los casos muy laxo; y, armónicamente, o están bien determinadas, o muestran una extrema libertad —que rebasaría en complejidad los cambios tonales que pueda haber en las unidades musicales "desarrolladas". Desde el punto de vista funcional, su presencia se halla restringida a un momento particular que se repite al interior de la danza; y no siempre reciben título. Sin caracterizarlo más —a costa de ser explícitos en lo sucesivo—, simplemente digamos que este es el elemento musical que interesa: la constante musical de las danzas de conquista. En virtud de la naturaleza de esta unidad musical, en vez de relacionar aquí y en abstracto los rasgos que presenta de manera recurrente —o aquellos propios a versiones particulares—, optamos por mencionar sus características, al tiempo de ir abordando los ejemplos concretos.

Valga aclarar que para referirnos a las piezas musicales de toda danza, el empleo del término compuesto *unidades musicales*, nos parece que, tiene algunas ventajas sobre la expresión *sones de danza*, por las siguientes razones: a) *son* es un vocablo del léxico popular con varias acepciones, lo cual puede crear confusiones en la redacción de textos. b) Entre el repertorio de piezas con que cuentan varias danzas para apoyar su coreografía, encontramos además de "sones" que le son propios, varias canciones, polcas, etc., que tienen una vida independiente a su utilización en la danza; también aquellas canciones, polcas, etc., en el contexto dancís-

tico, suelen llamarse *sones*, pudiéndose producir con ello mal entendidos en la terminología de los géneros (considérense las danzas que tienen como "paso de camino" el *Paso redoblado*, o las que inician sus evoluciones con *Las mañanitas*, o aquéllas en que se toca *La cucaracha*; lo que está detrás de estos casos es, respectivamente, una adaptación al repertorio de la danza, de una marcha, de una canción muy ritualizada, o de una tonada —base de muchos enlaces de coplas de la sátira política—, y no existe, en cambio, una transición que, primero, despoje a esas piezas de su valor extradancístico y que, segundo, las convierta en *sones* exclusivamente de danza, al toque militar o a las otras dos melodías. Por lo demás, no negamos que este tipo de cambios hayan ocurrido alguna vez o que estén sucediendo actualmente, pero ahondar en ello es desviarnos del tema todavía más). c) Varias danzas incluyen en su repertorio melódico, música que no tiene una utilidad coreográfica, como ciertos cantos o alabanzas, a la que también se le llama *son* —aunque con mucho menos frecuencia que los casos anteriores—, lo que de igual manera puede generar un nudo terminológico.

Así, la ruta metodológica fue seguida en un *corpus* cuya selección tuvo como guía el hecho pragmático antes mencionado: en las danzas de conquista se escucha (o se lee de una transcripción) cierta música de características iguales o muy parecidas. Por su parte, el nombre mismo de las danzas no fué un criterio de selección; actuando así, muchas danzas que interesan a nuestro análisis hubieran quedado fuera y otras aquí consignadas difícilmente habrían justificado su inclusión. En sí, el problema de las denominaciones (el nombre de la danza, el de sus unidades musicales, el de sus coreografías, etc.) constriñe muchas dificultades. Por ejemplo, habrá que hacer la correlación entre el carácter de la danza —como sistema—, y el carácter de sus "episodios", con sus respectivos términos de referencia o modos de designación. Lo anterior genera varias interrogantes: ¿por qué en unos lugares permanece el nombre "Danza de conquista", mientras que en otros se habla de "La Pluma" o "Los Tocatines"? ¿Por qué en unos casos se especifica, para el capítulo crucial del drama, "Son de la batalla" y en otros no hay una denominación igualmente puntual? ¿Qué motiva los nombres para las unidades musicales: las figuras coreográficas, los episodios históricos, una combinatoria de am-

bos aspectos, o algún otro elemento? En el proceso de la nominalización, ¿las danzas de conquista se diferencian de las que se derivan de otras temáticas?

En este trabajo quedan sin respuesta éstas y otras atractivas preguntas; además, estamos conscientes de que dejamos fuera de nuestro ámbito muchos aspectos de suma importancia para el estudio de las danzas de conquista. Sin embargo, una investigación que tome cuenta minuciosa de todas las variantes que participan en el problema, es algo que, suponemos, rebasa los límites de este contexto editorial. Por lo pronto, permítasenos presentar —como modesta contribución musicológica al tema— las siguientes evidencias de la existencia de una constante sonora en el tipo de danza que nos concierne. Después de ello, anotamos unas consideraciones que incluyen nuestras primeras reflexiones e hipótesis de trabajo, así como algunas posibles proyecciones de investigación sobre este género dancístico u otros temas similares.

LA ESTRUCTURA DEL REPERTORIO MUSICAL DE LAS DANZAS DE CONQUISTA Y LA ESTRUCTURA DE LA UNIDAD MUSICAL CONSTANTE EN ELLAS

Las referencias a las dieciocho danzas consignadas, van en orden alfabético según el nombre de éstas. De cada una se proporciona, en primer lugar y en la medida de lo posible, el número de unidades musicales de su repertorio y señalamos la manera en que éstas se hallan estructuradas; en seguida, incluimos la representación en pentagrama de la unidad musical que hemos considerado como la constante. En relación a los casos consultados de fuentes impresas, lamentamos que, en muchos de ellos, no se haya reportado suficiente información musical. Este es el motivo por el cual, para esas danzas, es difícil conocer —o deducir— la estructura de las unidades musicales y, más aún, faltando las partituras, es imposible saber cuál es su estructura melódica, armónica y rítmica. Habrá, pues, casos parcialmente documentados.

Es necesario mencionar algunas dificultades metodológicas más. Primero, la delimitación de los contextos de uso de los repertorios musicales —a partir de la cual se esboza su estructuración— no siempre es una tarea fácil de hacer. Sabido es que en muchos

casos los danzantes, además de desarrollar aquello que propiamente es la danza, o sea el "proceso dancístico"¹, ejecutan también algunas mudanzas en las casas de los mayordomos, así como en otros puntos. Por esta razón, es aconsejable resumir que la estructura del repertorio musical, en el sentido que le damos aquí, es la disposición de las unidades musicales que corresponde a la puesta en práctica de una evolución completa del proceso dancístico, ya estando situado el grupo en su área de ejecución coreográfica. Segundo, hay casos en que las danzas se interrumpen, por la razón que sea, para luego proseguir su ejecución. La complicación se produce cuando se realizan algunas evoluciones coreográfico-musicales durante la interrupción; entonces, ¿cómo conciliar en la estructura del repertorio musical las ejecuciones que se dan en ese lapso? Ocurre también que cuando las danzas se bailan por más de un día, suele haber piezas especiales para cada jornada. Análogamente, sucede que cuando un grupo de danza inicia o finaliza su ciclo "mayor" de presentaciones —cuatro años, en muchos casos—, se detectan importantes añadidos en el repertorio coreográfico-musical; en ambos casos, lo que se aprecia es una tendencia a la ejecución de las unidades musicales especiales en el último, más que en el primer día de las representaciones. Ahí, como en otras situaciones mayormente complejas, no es fácil abstraer un esquema de la estructura del repertorio musical. En este respecto, las decisiones que tomamos, a pesar de ser algunas de ellas un tanto provisionales, sirven a los fines propuestos: permiten reconocer la estructura del repertorio musical, al menos en sus términos más amplios; y no dificultan la identificación de la constante musical presente en ellos.

Finalmente, advertimos las siguientes consideraciones, en el entendido de que se indicará otra cosa cuando así proceda: 1) la música se transmite por tradición oral, siendo los ejecutantes "analfabetos" en el solfeo; 2) desde el punto de vista de la trama, así como también en el plano coreográfico, las danzas comprenden dos bandos antagónicos; 3) las unidades musicales consisten en una, dos o más frases, cuyas posibles repeticiones dependen de la demanda coreográfica; 4) paralela al concepto de unidad musical, va la noción de una actividad coreográfica.

¹ Para esta definición, consúltese JÁUREGUI & BONFIGLIOLI.

*Arcos, Mecos o Apaches, Danza de.*² Este ejemplo tiene un número indeterminado de unidades musicales "desarrolladas" que, por lo que dice la fuente, están insertas en una estructura completamente flexible; esto es, no tienen un determinado orden de ejecución.

Un aspecto que hacemos notar aquí, y que vale prácticamente en los mismos términos para los casos subsecuentes, es que todas esas unidades musicales, las de la Danza de Arcos, comienzan y terminan con un giro melódico idéntico. Téllez Girón, autor del escrito, advierte dicho patrón, puntualizando que se trata de:

... un fragmento de regular extensión al que, aunque no se le denomina con un nombre especial, podemos llamarle "la vuelta". Durante su ejecución, los danzantes, dispuestos en dos filas frente a frente, ejecutan movimientos de cruce para ocupar cada una de ellas el lugar de la otra; además, después de efectuada esta evolución, giran sobre el mismo lugar, agitando siempre cada danzante la sonaja que porta en una mano. Todo esto lo hacen no solamente en la iniciación de cada *son*, sino también al final de ellos, por lo que desempeña tal fragmento el papel de introducción y conclusión.

A partir de los siguientes hechos: 1) los danzantes lo reconocen, en cuanto a su función, como un importante señalador musical y coreográfico; 2) su comportamiento melódico, rítmico y armónico contrasta con lo que presentan todas y cada una de las unidades musicales "desarrolladas"; 3) por el tipo de movimiento y, en especial, por el momento dancístico que restringe su presencia —entre otras razones—, le hemos asignado a este fragmento el valor de unidad musical. Y, lo más importante es que —a nivel estructural—, en términos formales y funcionales, éste es el segundo tipo de unidad musical aludido párrafos atrás: la constante musical del conjunto de danzas de conquista. En lo sucesivo la reconoceremos como "reverencia", siguiendo una de las convenciones populares que hay para nombrarle.³

Por lo común, los danzantes reconocen la "reverencia" como

² Ejecuta un violín. Tradición cora, de la Mesa del Nayar, Nayarit (TÉLLEZ GIRÓN, 1964: 129-37 y 337-50).

³ Se le nombra también "aviso", "compás", "cortesía", "llamada", "paseo", "puente", o "registro", entre otras opciones.

un fragmento complementario, en oposición a la noción integral que despiertan las unidades musicales "desarrolladas" (o 'sones') de la danza; por ello, aparenta recibir una estimación menor. Formalmente —como ya fue anunciado—, esta unidad contrasta con el resto de la música de la danza, en cuanto que las unidades musicales "desarrolladas" son melódicamente definidas, extensas, mientras que la "reverencia" es caprichoso giro o breve visaje, entre otras de sus diferencias. En muchos casos dicho trozo musical no está etiquetado, pero los mismos danzantes lo identifican, no obstante, como una cierta unidad (o cuasi-unidad) aparte de las demás unidades que sí llevan nombres particulares (Téllez Girón, como leímos, lo llama "la vuelta", pero para los propios coras tal música no tiene apelativo). También hay otras danzas en que ninguna de las unidades musicales lleva alguna denominación especial; pero aquí, como en los casos anteriores, la "reverencia" también es valorada como un rasgo musical independiente en sus propios términos.⁴

Volviendo a considerar la música particular de la Danza de Arcos, notamos que el montaje completo de dicha danza consiste no en la sucesión de meras unidades musicales "desarrolladas", sino en la repetición de una fórmula o patrón, en tres partes, donde sólo va cambiando el elemento central. Según el propio Téllez Girón, la estructura de cada parte queda así: Introducción- Son-Conclusión; puesto en nuestros términos, la misma unidad tripartita es:

"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada"
+
"Reverencia"

Un esquema de todo el ciclo musical de la danza consistiría en la repetición de tal patrón, el cual nos proyecta la distribución y combinatoria de la "reverencia" con respecto a las unidades musicales "desarrolladas". A su vez, una representación lineal del mismo ciclo es:

⁴ Los pentagramas de las "reverencias" aquí incluidas, o bien corresponden a nuestra propia audiotranscripción, o son la copia del dibujo tal como lo proporciona la fuente.

R-UMD1-R, R-UMD2-R, R-UMD3-R... R-UMDn-R.⁵

A esta disposición guardada entre la "reverencia" y las unidades musicales "desarrolladas" la denominamos 'Patrón de alternancia I'. Es necesario advertir que entre cada unidad R-UMD-R, tienen lugar las partes dialogadas de la danza, en aquellos casos en que la manifestación comprende parlamentos; hay otro número de ejemplos de danzas que han perdido el texto y las unidades musicales "desarrolladas" se ejecutan una tras otra, siguiendo un argumento meramente mimético. Por su parte, la partitura de la "reverencia" es:



*Arcos, Danza de los.*⁶ Número indefinido de unidades musicales; tal como lo apunta el recopilador: "Esta [danza] consiste en varios pasos y evoluciones, principiando por la clásica 'reverencia' ". Se trata pues, de un repertorio compuesto por varias unidades musicales "desarrolladas" y por una "reverencia". Sin embargo, a partir de la información que proporciona la fuente, nos es imposible determinar si la "reverencia" antecede únicamente a la primera unidad musical "desarrollada" o se ejecuta antes de todas ellas; más aún, ignoramos si la "reverencia" se toca al concluir la danza. Por nuestra parte, suponemos que la "reverencia" se toca primero, como dice la fuente, para iniciar la danza; segundo, se vuelve a tocar después de la primera unidad musical "desarrollada" y antes de la segunda y así continúa, tocándose una sola vez entre cada una de las tantas unidades musicales "desarrolladas" que comprende el baile; finalmente, opinamos que la "reverencia" se toca

⁵ R = "reverencia"; UMD = Unidad musical "desarrollada"; los números aluden al orden secuencial en que se ejecutan las unidades musicales "desarrolladas" en la danza.

⁶ Ejecuta un violín. Tradición otomí, de San Pedro Tlachichilco, Hidalgo (DOMÍNGUEZ, 1962b: 319-34).

nuevamente para cerrar el ciclo dancístico, esto es, después de la ejecución de la última unidad musical "desarrollada". Sobre la esquematización de este otro tipo de alternancia de unidades, véase el caso del 'Espejo historial', consignado más adelante.

A pesar de la duda persistente en cuanto a la estructura del repertorio en cuestión (desconociendo también si es que alguna o algunas de las unidades musicales "desarrolladas" se repiten), nos permitimos incluir la partitura de la "reverencia", dado nuestro interés en dicha forma musical:



*Caporales, Danza de.*⁷ La integran siete unidades musicales: seis "desarrolladas" y la "reverencia". Como en el caso anterior —de la misma fuente—, ignoramos a detalle el ordenamiento y alternancia de las unidades y proporcionamos tan sólo la partitura de la constante musical:

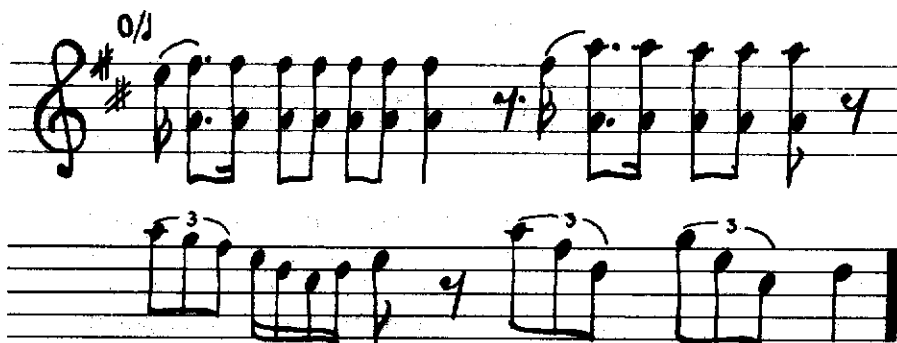
Violín

*Conquista, Danza de la.*⁸ Su repertorio está constituido por diecinueve unidades musicales "desarrolladas" y una "reverencia" que se ejecuta antes y después de algunas de ellas. Su ejecución

⁷ Ejecuta un violín. Tradición otomí, de San Pedro Tlachichilco, Hidalgo (DOMÍNGUEZ, 1962b: 319-34).

⁸ Ejecuta un violín. Tradición mestiza, de Santa Ana Tepetitlán, Jalisco (JÁUREGUI & BONFIGLIOLI).

está bien establecida, repitiéndose algunas de las unidades "desarrolladas" (tanto de las que comprenden o no la "reverencia") en varios momentos de la danza. El 'patrón de alternancia I' se presenta en esta danza sólo de manera parcial, en doce de los diecinueve casos; las unidades musicales "desarrolladas" números 5, 6, 7, 9, 11, 14 y 15 no se entienden con la "reverencia". La partitura de la constante musical es:



*Chichimecas contra franceses.*⁹ La danza consiste de diecisiete unidades musicales "desarrolladas" y dos melodías que cumplen la función de la "reverencia" (A y B): una para la introducción y otra para la conclusión. Este recurso de dos "reverencias" es atípico dentro de la muestra de danzas colectadas hasta ahora. La ejecución de ambas está fijamente determinada. Por su parte, una de las unidades musicales "desarrolladas" es en realidad la unión de tres unidades musicales de este tipo formalmente independientes y tocadas de continuo; su ejecución abre, como en los demás casos, con la "reverencia" A, continúa con las tres partes, pero no se cierra con la "reverencia" B, aunque a veces se toca la "reverencia" B entre la primera y segunda partes. Exceptuando este último caso, a esta danza corresponde el 'patrón de alternancia I'; y, en atención a las dos "reverencias", su ciclo musical consiste en la repetición del esquema:

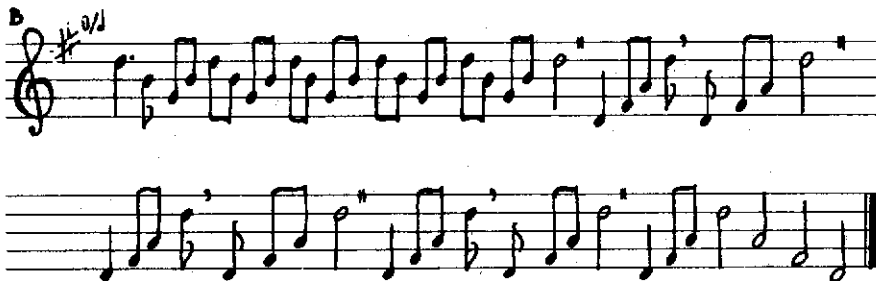
⁹ Ejecuta un violín, una trompeta y una tambora. Tradición mestizo-otomí, de San Miguel de Allende, Guanajuato [JAUREGUI & BONFIGLIOLI].

"Reverencia" A
+
Unidad musical "desarrollada"
+
"Reverencia" B

Su representación lineal es:

RA-UMD1-RB, RA-UMD2-RB . . . , RA-UMDn-RB.

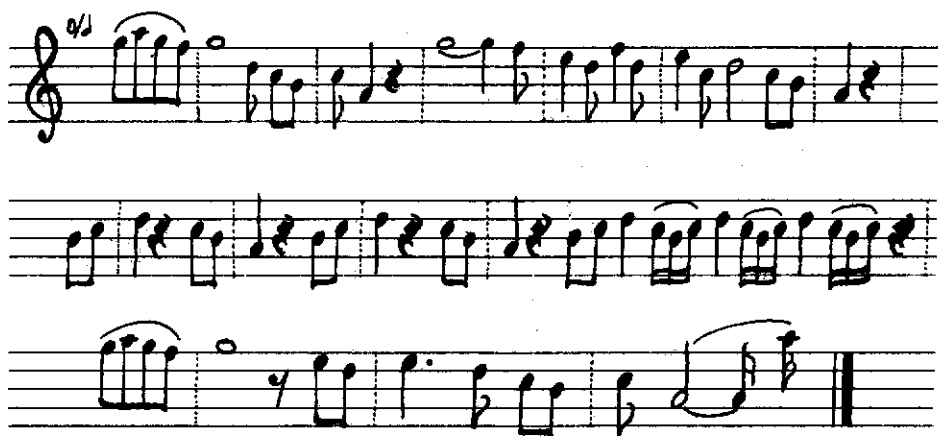
Las partituras son respectivamente:



*David y Goliath, Danza de.*¹⁰ Al rededor de once unidades musicales "desarrolladas" componen el repertorio de la danza. Su patrón

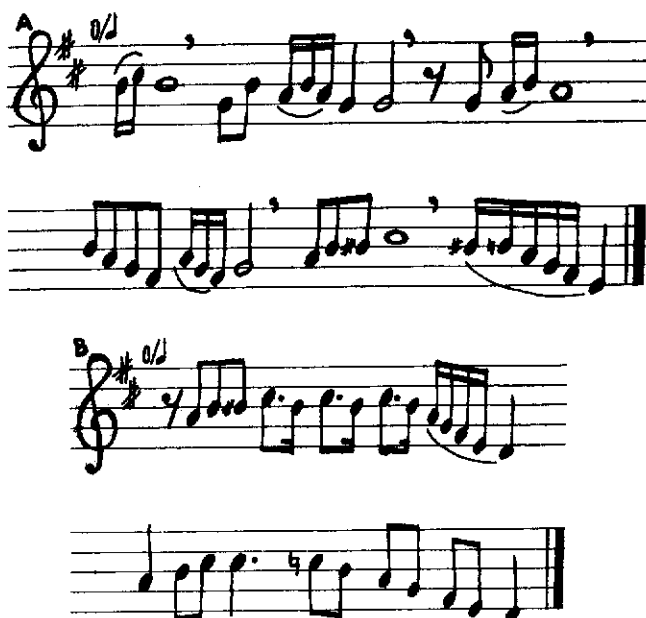
¹⁰ Ejecuta una flauta y dos tambores de doble parche. Tradición mestiza, de Cúlico, Cunduacán, Tabasco [JÁUREGUI & BONFIGLIOLI].

de ejecución es rígido. Una de esas unidades funciona también como "reverencia", tocándose al principio, entre los puntos del drama y al final de éste. Su configuración formal no es característica a la de las "reverencias"; se trata en sí de una unidad musical "desarrollada". En términos de alternancia, el comportamiento de las unidades corresponde al del 'Espejo historial', tratado más adelante. La transcripción correspondiente es:



*Doce Pares de Francia, Danza de los.*¹¹ Su repertorio lo componen unas siete unidades musicales "desarrolladas" y un par de "reverencias" (A y B); una que sirve para la introducción y otra que funciona como conclusión. Durante el drama, que es muy extenso, se presentan varias veces las unidades "desarrolladas" con su consecuente par de "reverencias". Además, la "reverencia" A también se ejecuta de manera aislada, haciendo las veces de puente para enlazar algunos diálogos. Cuantitativamente, el 'patrón de alternancia I' es el más frecuente en la evolución de esta obra. Su esquema y representación lineal es muy parecido al ejemplo de 'Chichimecas contra franceses'; las partituras de las "reverencias" son:

¹¹ Ejecuta un flautín transverso y un tambor redoblante. Tradición mestiza, de San Miguel Ajusco, Distrito Federal (JÁUREGUI & BONFIGLIOLI).



*Espejo historial, Danza del; Historia de Carlos Mangos y de los Doce Pares de Francia.*¹² Número posiblemente definido de unidades musicales. En el documento se consignan los pentagramas de seis unidades de tipo "desarrollada", con respecto de las cuales la "reverencia" se comporta así: la primera unidad musical "desarrollada" comienza y termina con "reverencia"; las otras solamente concluyen con ella (sin los golpes previos de la caja). La alternancia de la "reverencia" con respecto de las unidades musicales "desarrolladas" proyecta aquí la función de un 'puente'; la "reverencia", además de ser la unidad musical con que inicia y termina la danza, sirve pues, como enlace, tocándose una sola vez entre cada una de las unidades musicales "desarrolladas". Esto corresponde, en términos de la representación lineal, al 'Patrón de alternancia II':

R-UMD1-R-UMD2-R-UMD3...-R-UMDn-R.

En sí, tal comportamiento de la "reverencia" puede generar la idea de que la danza se ejecuta ininterrumpidamente, sin haber silencios musicales que den cabida a los parlamentos, lo cual ocurre de mane-

¹² Ejecutan flauta y tambor. Tradición otomí, de San Francisco Xonacatlán, Estado de México (DOMÍNGUEZ, 1962a: 23-63).

ra parcial en algunos ejemplos. No obstante, lo que sucede con mayor frecuencia es que la "reverencia" cierre una unidad musical "desarrollada" —como lo anota la fuente—, continúe luego una intervención hablada, y recomience la música con una unidad musical "desarrollada" (repetida o diferente), la cual volverá a cerrarse con la "reverencia". Esto conlleva una 'alteración' en algunos puntos del ciclo musical. Para ejemplificar, supongamos que una de las intervenciones habladas ocurre entre las unidades musicales "desarrolladas" 2 y 3; linealmente, tal parte puede quedar representada así:

R-UMD1-R-UMD2-R, TEXTO-UMD3-R...¹³

Además, en el supuesto de que la danza conste de seis unidades musicales "desarrolladas" —dejando de lado el asunto de las intervenciones habladas, así como las repeticiones de las unidades musicales "desarrolladas"— el esquema de su ciclo musical es:

"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 1
+
"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 2
+
"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 3
+
"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 4
+
"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 5
+
"Reverencia"
+
Unidad musical "desarrollada" núm. 6
+
"Reverencia"

Finalmente, la partitura de la "reverencia" es:

¹³ Algo que habrá que urgar después es la posible correlación entre las danzas con o sin parlamentos y los patrones de alternancia I y/o II.



Infantería, Danza de; o Danza de 'a pie'.¹⁴ Número posiblemente finito (alrededor de siete) de unidades musicales "desarrolladas". Se tocan de manera ordenada. Este caso presenta el 'patrón de alternancia II', con la modalidad de no comenzar la danza con la "reverencia", cuya transcripción es:

¹⁴ Ejecutan violín y guitarra sexta. Tradición mestiza, de Mamaleón, municipio de Tula, Tamaulipas (NAVA, 1985).

*Mariana, Danza.*¹⁵ Número indeterminado de unidades musicales "desarrolladas", aunque no exceden de diez, y una "reverencia". Sistemáticamente, el comportamiento de las unidades musicales sigue las pautas del 'patrón de alternancia I'. La partitura de la constante musical es:

*Maromeros, Danza de los.*¹⁶ Número indeterminado de unidades musicales "desarrolladas" y la "reverencia". Probablemente, la danza presente el 'patrón de alternancia I'. La "reverencia" es:

¹⁵ Ejecuta un violín. Tradición mestiza, de San Diego de Alejandría, Jalisco. Recopilación en el lugar, febrero de 1991, por F. NAVA.

¹⁶ Ejecuta flauta y tambor. Tradición cora, de la Mesa del Nayar, Nayarit (TÉLLEZ GIRÓN, 1964).

$J = 66-72$

Flauta

Tambor

*Moctezuma, Danzas de.*¹⁷ Quince unidades musicales "desarrolladas" y una "reverencia" componen esta danza. No sabemos si éstas se ejecutan en algún orden específico. Lo que sí es definitivo es que la música está organizada en términos del 'patrón de alternancia I'. Esta es la partitura de su "reverencia":

*Morisma.*¹⁸ Componen el repertorio quince unidades musicales "desarrolladas". Tal parece que se ejecutan en un orden riguroso. Sólo tres de ellas (2, 3 y 4) están precedidas por la "reverencia", y ninguna finaliza con ésta; a partir de la información que proporciona la fuente, no es posible hacer más precisiones. Tenemos nuevamente la parcial manifestación del 'patrón de alternancia II'. La transcripción de la "reverencia" es:

¹⁷ Ejecutan violín y dos guitarras sextas. Tradición zoque, de Tecpatán, Chiapas (CHOLAC, s/f).

¹⁸ Procede de Zacualpan, Estado de México (CABALLERO, 1985: 376-99).



*Moros, Danza de.*¹⁹ La danza comprende cinco unidades musicales; tres son "desarrolladas" y las otras son la "reverencia" A y la "reverencia" B. Dado el comportamiento de éstas, tenemos una variante del 'patrón de alternancia I'. La representación lineal de una evolución musical completa de esta danza es:

RA-UMD1-RA-RB-UMD2-RA-RB-UMD3-RA.

Las partituras respectivas son:

And. Mod. ff

Caprichoso. Ten.

¹⁹ Ejecuta una banda de alientos. Tradición p'urhépecha, versión de Tingambato, Michoacán (CORTÉS HERNÁNDEZ, 1988: 20-22). Se pueden consultar otras versiones —con variantes—, de Ichán, Chilchota, Mich. (CHAMORRO & DÍ-

*Paloteros, Danza de los.*²⁰ Comprende once unidades musicales "desarrolladas" de ejecución ordenada y la "reverencia", que se presenta como puente sólo en algunos lugares (entre las unidades musicales "desarrolladas" 2-3, 3-4, 5-6 y 8-9); la constante nunca tiene función conclusiva. Entre primera y segunda unidades musicales "desarrolladas", así como entre sexta y séptima, se realizan unas cuantas notas que sugieren la idea de la "reverencia". Por tanto, el comportamiento musical nos plantea, como modelo más próximo, el 'patrón de alternancia II'. La "reverencia" en cuestión es:



*Rayados, Danza de los.*²¹ Número indeterminado de unidades musicales del tipo "desarrollada". Para su ejecución, no hay sujeción a orden preestablecido. Todas ellas se tocan con la "reverencia" antes y después de su desarrollo, lo cual corresponde al 'patrón de alternancia I'. La partitura de la "reverencia" es:

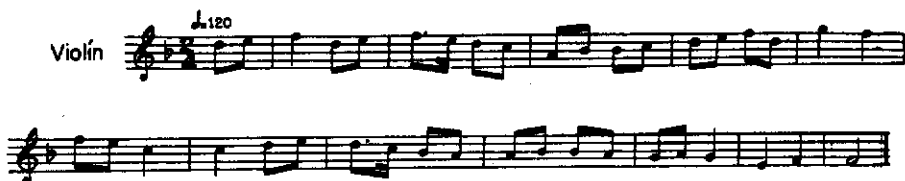


AZ, 1983) y de San Andrés Tziróndaro, Quiroga, Mich. (GONZÁLEZ, s/f).

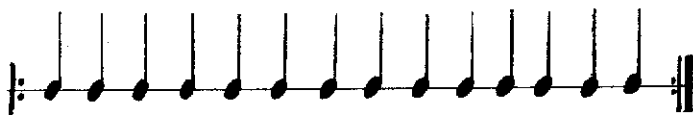
²⁰ Ejecuta una banda de alientos. Tradición mestiza, de Puruándiro, Michoacán (FONDO NACIONAL... , 1984; MACÍAS, 1973).

²¹ Ejecuta, un mismo músico, una flauta y un tambor. Tradición otomí, de Cieneguilla, municipio de Tierra Blanca, Guanajuato (ARCHIVO ETNOGRÁFICO... , s/f).

*Tocotines, Danza de los.*²² Número definido de unidades musicales "desarrolladas", ejecutadas bajo un orden riguroso. También incluye una unidad de "reverencia" que funciona como puente entre las demás unidades; sin embargo, la constante no se toca ni para iniciar ni para concluir la danza. Esto nos dice que la música se rige predominantemente por un patrón de alternancia del segundo tipo. La "reverencia" tiene la siguiente forma:



*Tolteca, Danza; o Danza Chichimeca.*²³ Número indefinido de unidades musicales "desarrolladas". Todas obedecen al 'patrón de alternancia I'. El esquema rítmico que cumple la función de la "reverencia" es:



CONSIDERACIONES FINALES

Si el nivel de nuestros conocimientos fuera otro, nos limitaríamos a decir aquí que la presencia en las danzas de conquista de la constante musical que hemos llamado la "reverencia", es un efecto de teatralización popular sobre capítulos bélicos acaecidos realmente. En otras palabras, estaríamos suponiendo la siguiente secuencia: 1) una guerra de conquista históricamente identificada; 2) el empleo de códigos sonoro-musicales dentro del sistema señalatorio de los ejércitos combatientes; 3) una tradición (legitimada o no

²² Ejecuta violín. Tradición náhuatl, de Atempan, Puebla (TÉLLEZ GIRÓN, 1962a). Hay otras versiones —con variantes— que proceden del mismo lugar (TÉLLEZ GIRÓN, 1962b; FONDO NACIONAL. . . , s/f).

²³ Ejecuta una tambora. Tradición mestiza, de Lomas de Medina, Alfaro, municipio de León, Guanajuato (el maestro del grupo nació y aprendió la danza en la colonia San Pablo, Aguascalientes, Ags.). Recopilación en el lugar, agosto de 1992, por F.NAVA.

por la oficialidad) de representaciones a la manera de danza-drama de esta naturaleza de sucesos; 4) la puesta en escena de tales hechos, apegándose —y esto es muy importante— a la historia ocurrida, haciendo participar a sus líderes y demás personajes, recreando situaciones verdaderamente dadas y, entre otros recursos más, incorporando elementos reales: imitación de indumentaria, figuración de espacios y ambientes, realización de las señales de guerra, etcétera. El sello popular se aplicaría a estos procesos dado el supuesto de que entre el mismo pueblo que formaba el ejército, se encontraban las mismas gentes que, concluida la contienda, conformaban los grupos de teatro-danza. Además, en el plano artístico que nos interesa, es probable que las bandas militares y los grupos que musicalizaban los dramas guerreros hayan estado integrados por los mismos ejecutantes exactamente.

Es factible, siguiendo la especulación, que tales nociones no estén tan lejanas de la realidad. No obstante, lo cierto es que se hacen necesarias varias cuestiones a fin de perfilar una respuesta satisfactoria a preguntas tales como "¿Qué es la 'reverencia'?", "¿Cuál es el papel que juega dentro de los repertorios musicales?", "¿Qué función cumple en las danzas?". Lo que sigue son las principales consideraciones que por el momento podemos enunciar en torno a tan atractivo problema.

Por principio de cuentas, es irrefutable la retahíla de guerras de conquista que han ocurrido en la historia de la expansión de occidente, así como el empleo estratégico —posiblemente más desarrollado con el paso del tiempo— de instrumentos sonoro-musicales. Aparte de los límites de espacio que nos impiden ahondar en ello, lo que sí corresponde ahora es caracterizar los sistemas auditivos con que se servían para sus órdenes, respectivamente: la milicia mesoamericana y la ibérica, hacia el primer cuarto del siglo XVI. Para ello, nuestro punto de partida son dos excelentes trabajos de José Antonio Guzmán Bravo, sobre la "sonoridad" de la conquista (1986: 79-84) y acerca de los instrumentos indígenas de tipo señalatorio (1988: 164-167).

En relación a los códigos sonoros de los ejércitos indígenas, Guzmán cita las crónicas de la conquista. Entre éstas, merece destacarse la de Bernal Díaz del Castillo, quien refiere ahí los atabales, las bocinas, los silbidos, además de otros recursos acústicos de la soldadecza nativa. En resumen, nos recuerda que:

En las bandas militares prehispánicas ya se conocían los atributos de los cornetes de caracol, cornetas de corteza o 'palo', y desde luego, el poder ordenatorio del tambor huéhuatl (Guzmán, 1986: 81).

En otro momento, dicho investigador señala que:

... los caracoles, ocarinas agudas trompetas de guaje o corteza de árbol acompañados de percusiones... podían transmitir llamadas y mensajes... [o] avisaban del comienzo de alguna solemnidad en el Templo Mayor o amplificaban el urgente toque de alarma ante un ataque sorpresivo (Guzmán, 1988: 164).

Por cierto, desde hace más de medio siglo, ya Miguel Galindo (1933: 79) asoció las evidencias de la organología prehispánica con el uso y la función que estamos aquí mencionando. En particular, sobre los documentos arqueológicos dice que:

Los silbatos y caracoles son los más abundantes. Tomando en consideración que aquellas tribus trashumantes estaban constantemente en guerra unas con otras, que necesitaban en los momentos de la lucha de elementos trasmisores de informes y órdenes y que no disponían de servicio postal, es de suponerse que silbatos y caracoles eran medios de comunicación intelectual.

Y, en otra parte de su libro, dicho estudioso alude a los 'toques de avance' del caracol (Galindo, 1933: 198).

En relación a la sonoridad del ejército español, de nuevo Guzmán (1986: 83) guía nuestra atención hacia interesantísimos aspectos. Entre otras cosas, dice que las mismas crónicas reflejan las preocupaciones de Cortés:

... por reforzar los instrumentos musicales para causar una mayor impresión, y hasta se sabe que todos los caballos se recargaron con cascabeles, para que el ruido constante los hiciera parecer más en número y sirviera para localizarse en las oscuridades.

El mismo musicólogo redondea las ideas, apuntando que en aquellos momentos:

Cortés siempre usaba de sus bandas militares para impresionar a los

poblados y ciudades donde llegaba, y que además, por cualquier medio se las ingeniaba para organizar rituales vistosos. . . [y] . . . es quizá entonces donde se hicieron pífanos de carrizo, especies de flautas agudas que se tocaban en forma recta o transversal y que se hacían luego entre los totonacas, de todos los tamaños, siendo el instrumento obligado hasta la fecha, junto al tambor y los cascabeles, para acompañar las armadas de la danza de los santiagueros en la sierra norte de Puebla (Guzmán, 1986: 83).

Desde nuestra apreciación, en tal contexto no sólo persiste el instrumental sino parte de aquella antigua materia sonora, como lo sugiere la "reverencia"; empero, sobre ésto volveremos más adelante.

A pesar de las diferencias que cada uno debió de exhibir frente al otro, los sistemas señalatorios de tipo sonoro de ambos bandos coincidían en lo más importante: en su función, en su capacidad de convocar gente armada, en su impacto psicológico sobre el enemigo, etcétera. Señala Guzmán que:

. . . la virtud de los toques marciales era la de despertar una noción de grupo organizado, con una técnica común, enardecida por la persuasión señalatoria de los instrumentos y que infundía terror, agrediendo, a veces, hasta con insultos verbales (1986: 81).

Además, para asegurar el éxito en el combate, tales artificios señalatorios no sólo eran del conocimiento de los batallones, sino que debían serlo también de los simples individuos de sus respectivas sociedades en general. De ahí que:

Esas funciones de señalar eventos, movilizar contingentes, subrayar solemnidades religiosas y atemorizar a los contrincantes, eran harto conocidas, estableciéndose entonces un lenguaje violento entre ambos instrumentales, donde el sonido era un arma en sí misma (Guzmán, 1986: 81).

Sin embargo, apoyándonos en el hecho documentado por igual de las alianzas entre españoles y ciertas fracciones indígenas, es plausible imaginarnos más de una situación donde los códigos sonoros de ambos ejércitos neutralizaron sus oposiciones para complementarse mutuamente. Por ejemplo, durante las incursiones es-

pañolas para ampliar la posesión colonial, se fueron empleando sistemas señalatorios constituidos, con mucha probabilidad, por recursos acústicos tanto europeos como mesoamericanos. Abundan en las narraciones de la conquista citas que dan cuenta de ello, como ésta:

... y salieron los tlaxcaltecas [junto con los españoles] alegres y galanes, con buena orden, con cuatro capitanes generales, con sus músicas militares, haciendo gran estruendo (Guzmán, 1986: 83).

Así que al arsenal del México antiguo, se le vino a sumar un repertorio sonoro, tal y como lo sugiere nuestro autor en la misma página: "Seguramente entonces se difundieron las señales europeas de alarma, dispersión de tropas, ataque, movilización de flancos, retirada, etcétera." Y es de suponer que, de alguna manera y en una proporción aún ignorada, el sistema señalatorio europeo también se vió influenciado por las sonoridades guerreras de los indígenas.

Por consiguiente, entre los elementos culturales híbridos que en México comenzaron a gestarse a partir de la conquista, debemos incluir necesariamente aquella resultante de la fusión de los códigos auditivos de la guerra. El enfrentamiento del huéhuetl y el tambor redoblante; el choque de las voces de garganta contra las de los clarines, entre otros de los posibles pares antagónicos, nos sugieren los comienzos de un sincretismo sonoro muy particular que es donde puede hallarse, precisamente, el germen de la "reverencia". De cierto es que en las reelaboraciones actuales de las danzas de conquista persisten algunos de aquellos híbridos acústicos; pero aún se requieren otros elementos para caracterizar menos vagamente la unidad musical que nos ocupa.

Corresponde ahora hablar de la teatralización popular que sobre la historia guerrera han tenido —y en buena medida siguen teniendo— las sociedades europea y mexicana. Por limitaciones de espacio, no podemos más que mencionar, para el primer caso, que la tradición efectivamente existe, que cuenta con una respetable antigüedad y que se hayan a disposición del interesado varios documentos sobre el particular.²⁴ Para nuestra contraparte, en cam-

²⁴ Entre los textos mexicanos pueden consultarse el de Warman (1972) y el editado por Jáuregui y BONFIGLIOLI (en prensa).

bio, sentimos necesario citar aquí un mínimo de información. Por principio de cuentas, digamos que es real, para la época y las sociedades prehispánicas, la existencia de una tradición teatralizadora de acontecimientos bélicos, que, entre otros recursos, echaba mano de la música y la danza. El fenómeno se detecta desde las primeras noticias que circularon por el Viejo continente; además, es muy variada la procedencia de tales representaciones, por lo que es fácil atribuir una gran cobertura geográfica a tales danzas guerreras. Por ejemplo, Pedro Mártir de Anglería describe en su célebre obra *Décadas del Nuevo Mundo*, Libro V, Capítulo II, un "Teatro y gladiadores como en Grecia y Roma", acaecidos en La Española, hacia 1496 y 1498:

... Al día siguiente condujeron a los nuestros a la casa que ellos se hacen a modo de teatro. Allí, tras muchas y variadas danzas y bailes, de improviso se presentaron en vasta planicie dos grandes escuadrones de gente armada, que el Rey había mandado organizar para juego y deleite (como en España se celebran muchas veces juegos troyanos o sea juegos de cañas). Acercándose cuerpo a cuerpo, cual enemigos que vinieran a las manos con sus banderas a luchar por sus bienes, sus hogares, sus hijos, su imperio y hasta su misma vida, así aquellos dos escuadrones trabaron batalla con dardos arrojados y saetas, y en breve murieron cuatro, y muchos más fueron heridos, y más sanguinaria habría sido la lucha si a instancia de los nuestros el cacique no hubiera hecho señal de que cesara (Mártir, 1944: 54).

El mismo autor nos ofrece, en el Libro X, Capítulo IV del texto referido, y en la misma década de la caída de Tenochtitlan, una "Parodia de los usos guerreros de Méjico [sic]". Esta, que parece ser una de las primeras referencias a la dramatización guerrera procedente del área mesoamericana,²⁵ fue posible gracias a "... un familiar amanuense de Cortés, que se llama Juan de Rivera. . . Este Rivera posee el idioma de Méjico [sic]. . ." (Mártir, 1944: 459), el cual presentó:

²⁵ Es necesario advertir que a pesar de que las siguientes citas se refieren en particular a los aztecas —que son, entre los prehispánicos del actual territorio mexicano, el pueblo menos indocumentado—, esto no significa que únicamente dicha sociedad tuvo un teatro-danza con temas bélicos; es de suponerse que tal costumbre la compartieron mayas, mixtecos y zapotecos, entre otros.

... con sus aprestos guerreros, a un muchacho indígena que él se tra-
jo de criado. Llevaba en la mano derecha una espada de madera...
el escudo, a estilo de ellos... Salió el muchacho armado con su espa-
da... hizo el mancebo un simulacro de pelear; tan pronto echándose
sobre los enemigos, tan pronto huyendo de ellos. Por fin aparentó
que en la lucha había cogido a otro joven, ataviado para lo mismo
y como ciervo suyo; del modo que ellos suelen agarrar a los prisione-
ros de guerra, cogiéndole del pelo, lo arrastraba para llevarlo a inmo-
lar, y tendido en el suelo, parecía que primero le metía el cuchillo
por las costillas, donde está el corazón, y después, arrancado el cora-
zón, fingía exprimir con ambas manos la sangre de junto al cora-
zón... y encendiendo fuego... quemó el corazón, cuyo humo creen
es grato a sus dioses patronos de la guerra... (Mártir, 1944: 467-
468).

De lo anterior, podría decirse que aquel indígena no ejecutó nada
que formara parte de una teatralización, la que —suponemos— es-
taría más o menos estructurada; sino que simplemente represen-
tó, como posible guerrero que fué o como simple espectador que
pudo ser de operaciones militares, un artificio bélico propio a su
espacio y tiempo. Sin embargo, mediante los escritos que elaboran
los evangelizadores sobre las costumbres indianas, se confirma la
existencia de la tradición dramática que nos ocupa. En efecto,
aparte de los ejercicios y adiestramientos para las batallas, existie-
ron escaramuzas o combates reales, efectuados en ocasión de de-
terminadas ceremonias; es más, en el mismo contexto, la palabra
náhuatl *tlayyecoliztli* "... se emplea con más propiedad si se re-
fiere a los juegos que consisten en luchas fingidas." (López Austin,
1967: 7 y 10-12)

Entre las antiguas ceremonias aztecas donde encontramos
anudadas las nociones de 'guerra', 'teatro', 'danza' y 'música',
pueden citarse las siguientes, destacándose sólo los fragmentos
que nos atañen:

Tlahuahuanaliztli: Rayamiento. En ella, se desarrollaba una danza en-
tre los 'rayados' —cautivos destinados al sacrificio gladiatorio— y
aquellos guerreros que los habían cautivado; a éstos se les investía
con valiosos distintivos, los cuales no se les otorgaban en definitiva,
sino sólo como parte especial de su atuendo para la 'danza del cauti-
vo'. Para la misma ceremonia, existe la referencia de que los músicos

y cantadores —muy probablemente para ejecutar los ritmos especiales—, ocupaban "... su lugar alrededor de la piedra cilíndrica sobre la que se llevaría la lucha" (López Austin, 1967: 16-18).

"El empapelamiento". Consistía en un combate ritual entre dos bandos de gente destinada al sacrificio: 'los bañados' y 'los surianos'; además, ambos bandos contaban con ayudantes. Y si acaso uno de los ayudantes de los 'surianos' era capturado, los 'bañados' le daban muerte, abriéndole el pecho sobre un teponaztli (López Austin, 1967: 47-49).

Chonchayocali: Escaramuza del Choncháyotl. Consistía en una especie de persecución donde participaban los estudiantes del Calmécac —considerados como 'sacerdotes'— y los estudiantes del Telpochcali —los 'jóvenes'—. Si acaso durante las correrías, uno de los 'sacerdotes' acosaba a un 'joven' hasta hacerle entrar al palacio, el persecutor se metía ahí con el derecho de expropiarse de las pertenencias del perseguido; además de las esteras y cuerdas, está documentado que los 'sacerdotes' le podían robar sus instrumentos de música al 'joven': huéhuetl y teponaztli (López Austin, 1967: 53-54).

Zonecali: Escaramuza blanda. Se trataba de una 'guerra blanda' que tenía verificativo a lo largo de cuatro días enfrente del *cuicacalli*, la casa del canto (López Austin, 1967: 37).

Aparte de los percutores arriba mencionados, también se sabe de la participación de instrumentos de viento en ceremonias y rituales del mismo carácter. Nos recuerda Guzmán (1988: 165) que: "En fiestas particulares estos aerófonos —una variedad de caracoles— combinados o a solo tenían funciones muy especializadas que requerían ser aprendidas en relación siempre al servicio religioso en general". Posiblemente en las ocasiones en que tenían lugar las escaramuzas y los pseudocombates, el caracol se tocaba como ahora se tocan las flautas y los violines: realizando las melodías de las danzas de guerreros, incluyendo, toda propoción guardada, las respectivas "reverencias".

A la luz de lo anterior, los antecedentes de la "reverencia" pueden ser detectados tanto en la tradición europea de las danzas-drama con argumentos de combate, así como en la correspondiente costumbre mesoamericana. De manera complementaria, debe

tomarse en consideración el hecho de que, hoy en día, la constante musical se aprecia por igual en todo el conjunto de danzas con carácter bélico, cualesquiera que sea el episodio histórico comprendido (los moros y cristianos, la conquista de México, etcétera); es decir, la "reverencia" no se restringe a ninguno de los subtemas. Además, algo sumamente importante es que en las representaciones que actualmente pueden verse de las danzas de conquista, la "reverencia" cumple en esencia la misma función. Dentro de la estructura del repertorio musical, dicha constante anuncia y/o concluye la ejecución de las unidades musicales "desarrolladas"; pero, más allá de eso, es evidente que se trata de una especie de toque militar. En efecto, la "reverencia" parece cumplir las funciones de un reclamo de atención, de un llamado bélico, de una convocatoria a la acción guerrera. También, desde el punto de vista del movimiento dancístico, pone en alerta a los bailarines, reorganiza a los contendientes, o cierra los movimientos coreográficos, sugiriendo la manera en que se revisan las filas y se hacen los levantamientos de campo.

Por lo tanto, lo que las "reverencias" parecen reproducir en el contexto de danza-teatro es, ya sea, el llamado y la disposición a guerrear, o bien, el toque de atención para suspender la pelea. En algunas danzas, dicha noción se hace patente en los diálogos, como también en las indicaciones teatrales que los maestros ensayadores anotan en los márgenes de sus cuadernos; así sucede en especial con las ideas que unen el concepto bélico con alguna imagen musical. Por ejemplo, en una versión de moros y cristianos, se refieren los *clarines* como motivo de guerra, ataque, alistamiento de tropas; se mencionan las *cajas y clarines* en razón de marcha, lucha, embajadas, amenazas de guerra, emboscada; se habla de *tambores*, o *cajas*, para marcha, combate; y también el mismo texto incluye expresiones tales como "Manda que toquen a guerra... Ya pueden tocar a marcha... También toquen alarma..." (Beutler, 1984: 147-8). Similarmente, una variante de los Pares de Francia comprende dos unidades musicales de combate con esta indicación:

Acabando de hablar Brulante, los cristianos y los moros... cogen sus trabucos y los encienden y hasta que terminan de quemarse salen para la torre los moros con son de marcha, pero cuando están

quemando los trabucos tocan el son de guerra. Ya estando frente a la torre comienza el son de la batalla y los cristianos formados frente a la torre. . . (Ariza Acevedo, 1989: 276).

Algo nos hace pensar que el primero de los 'sones' es la "reverencia". Además, en otras indicaciones del cuaderno de esa misma danza, la expresión "Toca la música a guerra" —que vuelve a escribirse más o menos igual—, además de ser una orden para los músicos, parece funcionar como una advertencia para los enfrentamientos (Ariza Acevedo, 1989: 272, 275, 281, 292 y 321).

Se ha detectado también un caso en que la "reverencia" recibe un nombre, por demás, muy sugestivo. Se trata de una versión de 'Los Doce Pares de Francia'. En ella, la constante musical es denominada 'música reboleada', lo cual puede asociarse al término musical 'arrebol', que refiere una parte intermedia de una obra; o bien, es posible que simplemente aluda una 'revuelta'.²⁶

Por otro lado, lamentamos no tener la partitura o la información musical necesaria por medio de la cual fuera posible desenmarañar lo que una danza del sur del país nos sugiere: el empleo de la *caja* para los cristianos y el *tambor* para los moros (Acuña, 1965), parece indicar que la "reverencia" tiene dos maneras de ejecutarse en función de cada uno de los dos grupos antagónicos.²⁷ Lo que nos es imposible saber es si ambos instrumentos tocan lo mismo, o si cada uno ejecuta ritmos particulares. Si así fuera en realidad, el que hubiera dos músicas, sería, en nuestra documentación de danzas de conquista, el primer caso en donde se emplean dos maneras de "reverencia", una para cada uno de los contingentes. Por lo demás, lo que sí hemos notado hasta ahora, es que al interior de una danza, si bien una misma "reverencia" sirve tanto a uno como a otro bando, cada uno de éstos aporta un distintivo sonoro; por ejemplo, gritos de los indígenas en algunas versio-

²⁶ Véase el artículo sobre 'La danza de los Doce Pares de Francia', en Jáuregui y BONFIGLIOLI (en prensa).

²⁷ Posiblemente, el término *caja* se refiera aquí a una especie de tarola, de doble parche, de diámetro ostensiblemente mayor a la altura de su cuerpo; y *tambor*, también a un membranófono de doble parche, cuyo cuerpo es visiblemente mayor al diámetro de su propio aro. En condiciones normales, la sonoridad de la primera es algo aguda y 'brillante', mientras que la sonoridad del segundo tiende a lo grave y 'denso'.

nes de tema mexicano. Otra situación, distinta al caso hipotético también, es la que presenta dos "reverencias" distintas: una para abrir las unidades musicales "desarrolladas" y otra para cerrarlas ('Chichimecas contra franceses' y 'Danza de los Doce Pares de Francia'). O una tercera diferencia, aquella que presenta dos "reverencias" ejecutadas bajo cierta alternancia ('Danza de moros').

Hasta aquí hemos hablado de la existencia de cierta tradición de teatro-danza popular que reproduce historias guerreras acontecidas en realidad; de tal raigambre nos ha interesado la "reverencia", que interpretamos como la reproducción de una parte de los sistemas de señales de las antiguas milicias. También hemos visto que en cuanto a su origen, la "reverencia" pudo haberse generado dentro de la tradición europea, o al seno de su equivalente mesoamericano. Y nos hemos referido a la coincidencia de funciones que tiene la "reverencia" a lo largo de todos los ejemplos de danzas de conquista. Consideremos, por último, el plano de la forma musical en sí.

Entre los rasgos que nos llaman la atención de las "reverencias", está el de su elasticidad rítmica, la cual no creemos que sea casual. Imaginemos el estado de tensión en el que el soldado músico o la banda de guerra, en momentos cruciales del combate —quizá en una desesperada huida—, tuvo que emitir sus órdenes; es muy probable que el sonido lo haya producido sin preocuparse en absoluto por apegarse a alguna barra de compás o a cualesquier esquema rítmico. A diferencia de lo que en términos formales y condición anímica implicaría una "diana" triunfal, desarrollada con toda tranquilidad, postrado el ejército vencedor material y psicológicamente sobre su derrotado adversario, creemos que las "reverencias" fueron lo suficientemente flexibles —en términos de su estructura y su modo de ejecución— para ejecutarse de manera efectiva en distintas situaciones bélicas.

En relación al plano melódico, cuatro rasgos nos parecen de primera magnitud, entre otros de los que son reconocibles en la muestra:

1. El movimiento melódico ascendente al inicio de la "reverencia". Lo más común es que haya un solo movimiento; durante la unidad musical se pueden detectar otros ascensos, pero la tendencia es que éstos se realicen separados del primero.

2. La linealidad melódica, es decir, fragmentos de la melodía que se producen repitiendo una misma nota. Rara vez se trata de la tónica; lo más común es que tal 'ostinato' insida en otras notas, por ejemplo primera o tercera del acorde de subdominante, o bien tercera o quinta de la tonalidad central. Por lo general, dicha repetición se da después de movimientos ascendentes de la melodía.

3. Los movimientos descendentes repetidos preparando el final de la "reverencia"; aunque en varios casos el último movimiento melódico es una cuarta justa ascendente. En ocasiones, tal descenso se desarrolla sobre un cambio de ritmo, donde aparecen 'tresillos'.

4. Los intervalos de cuarta y quinta justas.

Éstos últimos, así como la linealidad melódica, son fácilmente asociados a los sonidos que sin mayor dificultad pueden emitir los instrumentos de viento. A su vez, la gama de sonidos empleada en las "reverencias" reproduce, en ciertos casos, el efecto de sonido fundamental y armónicos, propio de los aerófonos naturales de soplo verdadero, como "La trompeta de caracol. . . [que] se toca por vibración de los labios en la concavidad formada al cortar el apex. . ." (Guzmán, 1988: 165).

El comportamiento melódico antes descrito, así como la idea de que éste reproduce el sonido de algún aerófono, aunado a otros aspectos ya mencionados, nos sugiere que la forma que actualmente tiene la "reverencia" en las danzas de conquista es de origen europeo. No hay argumento que descarte la posibilidad de que tal constante musical se haya producido en la mesoamérica prehispánica, considerando, inclusive, su ejecución con algún instrumento de viento; sin embargo, la suma de los rasgos nos hace sentir que la "reverencia", tal como la identificamos ahora, tiene un mayor ropaje europeo. Además, ignoramos si hasta hoy subsisten representaciones de danzas guerreras de origen prehispánico. Las manifestaciones de ese carácter que aún pueden apreciarse son dramas configurados con una clara y fuerte dosis europea; es innegable que las mismas danzas de la conquista de México imbrican íntimamente al sector hispano.

Por su parte, esta hipótesis del origen no contradice la idea de que han sobrevivido, en determinado tipo de danzas, no sólo parte del instrumental de las batallas que rememora, sino también algunos resabios del sistema señalatorio auditivo que han llegado has-

ta nuestros días, tomando cuerpo en ese fragmento sonoro que hemos venido identificando como la "reverencia". Tampoco debilita la hipótesis, lo que hemos dicho sobre la función que guarda en las danzas dicha constante.

Sin embargo, quedan abiertas muchas preguntas relativas al nivel musical en sí. Por ejemplo, nos parece que las "reverencias" más encasilladas a una métrica, corresponden a versiones de danzas que en alguna época tuvieron un cambio drástico de instrumentación; por decir: aquellas danzas cuya música dejó de ser ejecutada por un flautín, para acompañarse por un conjunto de cuerdas o una banda de alientos, aunque en el presente sea de nuevo el flautín el que acompañe la danza pero siguiendo la huella que dejó el conjunto. También, es probable que esos casos, de las "reverencias" rítmicamente 'cuadradas', correspondan a versiones más amestizadas. Como quiera que sea, no tenemos aún elementos: primero, para definir si la "reverencia" en su forma actual es efectivamente de origen europeo; segundo, para demostrar que es de origen indígena, si éste fuera el caso; y último, para evaluar qué tanto de "llamadas indígenas" y qué tanto de "señalamientos europeos" tiene en proporción el conjunto de "reverencias", vistas éstas como un todo, o qué tanto de cada ingrediente tienen los subgrupos de "reverencias" que pudieran proponerse a partir de las diferencias internas que los ejemplos presentan.

Finalmente, no nos resta más que apuntar alguno de los próximos capítulos de este tema, y la idea con la cual se sugiere proceder —que es al mismo tiempo nuestra última propuesta. Se debe realizar, desde luego, una recopilación exhaustiva de todo tipo de danzas populares, para reconocer entre ellas las que corresponden al tema general de conquista. En tal búsqueda, no es productivo atender solamente los títulos de las danzas; muchas versiones contemporáneas de dramas bailados con tema de conquista, llevan denominaciones a partir de las cuales es imposible reconocerlas como tales. En otras tantas ocasiones, los nombres de las unidades musicales "desarrolladas" —o aún el mote que pudiera dársele a la misma "reverencia"—, tampoco representan un índice en favor de nuestro propósito. La actitud de los danzantes, su indumentaria, así como otros de sus rasgos, no siempre son un señalador inequívoco de las danzas que queremos documentar. Todo esto

puede estar, en apariencia, desligado por completo del tema guerrero.

Sin embargo, es posible identificar el carácter de la danza, reconociendo en su organización musical el empleo de la "reverencia". En este lugar, proponemos que toda danza que en el plano de su acompañamiento presente una constante musical que pueda identificarse como la "reverencia" que hemos tratado en este trabajo, es una versión de danza de carácter bélico, de tema de conquista; o bien, es una danza con otro tema —como una actividad económica, por ejemplo—, pero fuertemente influida, en su estructura musical, por el patrón propio a las danzas de combate. Explicar este último proceso o dar cuenta de por qué algunas versiones de danzas de conquista han perdido la "reverencia", es otro capítulo pendiente de este tema.

En consecuencia, sólo con una mayor cantidad de datos empíricos —sin excluir las pesquisas documentales— podrán corroborarse o replantearse las hipótesis formuladas. Por lo demás, nos parece que el caso de las danzas huaves, del Istmo de Tehuantepec, con su especie de "reverencia", representa uno de los problemas más atractivos. De igual manera, se antoja estudiar la danza de los "Chinelos", de varios puntos del Estado de Morelos. En ella, entre cada una de las ejecuciones de las unidades musicales "desarrolladas", una trompeta de la banda que acompaña, emite, fuera de la rítmica, dos notas en intervalo de tercera, prolongando la duración de la segunda; a partir de ello, principia la ejecución de otra melodía. Nos parece, pues, que ahí está sugerida la "reverencia", tal como está insinuado un personaje moro en la caracterización de cada danzante. Desde luego que hay que atender a todos los llamados del tipo "Aquí hay malinche. . ." (Galindo, 1933: 113), preocupados por el acopio paralelo de información etnográfica y documental. Pero, ante todo, estar alertas a la "reverencia"; esta constante musical que nos sorprende por su capacidad de permanencia, por su incidencia en la memoria auditiva y mimética, y por el reto que representa abordarla desde la perspectiva del mito.

ABSTRACT

In Mexico, as in other countries, there is a type of dance drama which treats the topic of military conquest. In this article, a musical pattern, known as the "reverencia", which is characteristic of these dances, is identified. An analysis of about twenty traditional mexican examples of this genre are reported in an attempt to establish the form of the "reverencia" which distinguishes it from the other types of music which accompany each dance, and the place which "reverencia" occupies in each performance. It is suggested that the "reverencia" is a modern version of the war cries used by armies engaged in real battles, such as the Conquest of Tenochtitlan or of other parts of the Mexican territory.

REFERENCIAS

ACUÑA, René (Introducción de)

1965 "Ystoria de Moros de Dabid y Amón", *La Palabra y el Hombre*. Xalapa, Ver., II época, núm. 36, p. 689-745.

ARCHIVO ETNOGRÁFICO AUDIOVISUAL

s/f *La música de una comunidad otomí, Congregación de Cienguilla, Guanajuato*. México, Instituto Nacional Indigenista-Fondo Nacional para Actividades Sociales; 1 disco L.D. + folleto [La música en las comunidades indígenas vol. 2].

ARIZA ACEVEDO, Maclovio

1989 *El teatro de evangelización en Chilapa, Guerrero*. Chilpancingo, Universidad Autónoma de Guerrero.

BEUTLER, Gisela

1984 *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla (México)*. Stuttgart, Steiner-Verlag-Weisbaden (El proyecto México de la Fundación alemana para la investigación científica).

CABALLERO, Ma. del Socorro

1985 *Danzas regionales del Estado de México*. México, edición de la autora.

CORTÉS HERNÁNDEZ, Eliseo *et al.*

1988 *Sones y abajeños p'urhépecha de Tingambato, Michoacán*. Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

CHAMORRO, Arturo y María del Carmen DÍAZ (Investigación de)

1983 *Abajeños y sones de la fiesta purhépecha*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-El Colegio de Michoacán; 1 disco L.D. + folleto (Testimonio musical de México 24).

CHOLAC, Amin (Dirección artística de)

s/f *Música zoque, Tecpatán, Chiapas. Danzas de Moctezuma*. Tuxtla Gutiérrez, Chis., Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Chiapas; 2 discos L.D. + folleto.

DOMÍNGUEZ, Francisco

1962a "Informe sobre las investigaciones folklórico-musicales realizadas en Chalma, estado de México, en febrero y mayo de 1931", *Investigación folklórica en México, Materiales I*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, p. 23-63.

1962b "Informe sobre las investigaciones folklórico-musicales realizadas en San Pedro Tlachichilco, estado de Hidalgo, en julio de 1934", *Investigación folklórica en México, Materiales I*. p. 319-34.

FONDO NACIONAL PARA EL DESARROLLO DE LA DANZA POPULAR MEXICANA

1984 *Danzas de la Meseta tarasca* (Arturo Chamorro, investigación). México; 1 disco L.D. + folleto (Música de las danzas y bailes populares de México vol. XII).

s/f *Los Tocatines*. México; 1 disco L.D. + folleto (Música de las danzas y bailes populares de México vol. VII).

GALINDO, Miguel

- 1933 *Historia de la Música Mejicana*. Tip. de "El Dragón", Colima, T.I. (edición facsimilar del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1992).

GONZÁLEZ, Hermanos

- s/f *Banda de San Andrés Tziróndaro, de los Hermanos González*. México, Discos Alegría (JLD-95); 1 disco L.D.

GUZMÁN BRAVO, José Antonio

- 1986 "La música instrumental en el virreinato de la Nueva España", *La Música de México* (J. Estrada, Ed.). México, UNAM. T. I Historia, núm. 2 Periodo virreinal, p. 75-145.
- 1988 "Los instrumentos musicales en México", *Pauta*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, vol. VII, núms. 26, 27, 28, p. 156-168.

HORCASITAS, Fernando

- 1976 "Problemas para la distribución de moros y cristianos en Mesoamérica", *Las fronteras de Mesoamérica. XIV Mesa Redonda, Tegucigalpa, Honduras, 23-28 de junio de 1975*. México, Sociedad Mexicana de Antropología, T. I, p. 213-33.

JÁUREGUI, Jesús y Carlo BONFIGLIOLI (Editores)

- (en prensa) *La danza de la conquista en el México contemporáneo*. México, Fondo de Cultura Económica-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo

- 1967 *Juegos rituales aztecas*. México, UNAM.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro

- [1530] 1944 *Décadas del Nuevo Mundo*. Buenos Aires, Editorial Bajel (versión española de Joaquín Torres Asensio, 1892).

PROKOSCH KURATH, Gertrude

- 1949 "Mexican Moriscas: A Problem in Dance Aculturation", *Journal of American Folklore*. Núm. 62, p. 87-106.

MACÍAS A., Arturo (Director artístico)

- 1973 *Maestros del folklore michoacano. Vol. 2, Música mestiza terracalentana*. México, Peerless (1664); 1 disco L. D.

NAVA L., E. Fernando

1985 "La música de la Danza de infantería o 'De a pie', de Mameleón, ejido del municipio de Tula, Tamaulipas", *Memoria del Primer Congreso de la Sociedad Mexicana de Musicología*. Ciudad Victoria, Tam., Gobierno del Estado de Tamaulipas-Sociedad Mexicana de Musicología, p. 26-38.

(en prensa) "Los sonidos de la conquista", *La danza de la conquista en el México contemporáneo*. (vid JÁUREGUI y BONFIGLIOLI).

TÉLLEZ GIRÓN, Roberto

1962a "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacoapatzla, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz, en junio y julio de 1938", *Investigación folklórica en México, Materiales I*. p. 351-404.

1962b "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en los distritos de Teziutlán, Tlatlauquitepec y Zacoapatzla, estado de Puebla y Jalacingo, estado de Veracruz, en agosto y septiembre de 1938", *Investigación folklórica en México, Materiales I*. p. 405-486.

1964 "Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras, estado de Nayarit, de enero a mayo de 1939", *Investigación folklórica en México, Materiales II*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, p. 15-384.

WARMAN, Arturo

1972 *La danza de moros y cristianos*. México, Sep-Setentas núm. 64.