


# El cuerpo-símbolo en la danza de la pluma:

apuntes sobre  
memoria y  
vivencia corporal  
de lo sagrado para  
el aprendizaje de  
la danza

Fotografía de portada de  
José Antonio Sampayo Barranco





María de la Luz Maldonado-Ramírez\* 

**Tipo de artículo:** Artículo de reflexión

---

**Fecha de recepción:** 01 de octubre de 2025

**Fecha de aprobación:** 04 de diciembre de 2025

**Fecha de publicación:** 01 de enero de 2026

**Para citar este artículo**

Maldonado-Ramírez, M. de la L. (2026). El cuerpo-símbolo en la danza de la pluma: apuntes sobre memoria y vivencia corporal de lo sagrado para el aprendizaje de la danza, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (35), e23872. <https://doi.org/10.17227/ppo.num35-23872>

---

\* Doctora en Estudios Mesoamericanos, posgrado de la FFyL, UNAM, México. Docente en el Posgrado de Ciencias Políticas y Sociales, FES Aragón-UNAM, México. [senisebiyorum@msn.com](mailto:senisebiyorum@msn.com)

## Resumen

A partir de un trabajo etnográfico realizado con un grupo de danza de la pluma, práctica dancística y religiosa de los zapotecos y mixtecos de los Valles Centrales de Oaxaca, presentamos algunas reflexiones sobre la experiencia corporal en el contexto de la vivencia de lo sagrado a través del ritual por mediación de la danza. Analizamos los procesos históricos de pervivencia y rescate de la danza de la pluma y las estrategias de enseñanza-aprendizaje, sobre la base de una pedagogía en el símbolo, que generan los danzantes para darle forma-movimiento a su compromiso religioso, colectivo y comunitario, mediante la danza como proceso de simbolización en la ritualidad festiva de un pueblo zapoteco.

**Palabras clave:** danza; memoria colectiva; *performance*; práctica religiosa

## The Body-Symbol in the Dance of the Feather: Notes on Memory and Bodily Experience of the Sacred for Learning Dance

### Abstract

Through ethnographic work carried out with a dance of the feather group, a dance and religious practice of the Zapotecs and Mixtecs of the Central Valleys of Oaxaca, we present some reflections on the bodily experience in the context of the sacred through ritual and dance. We analyzed the historical processes of survival and rescue of the dance of the feather and the teaching-learning strategies, based on a pedagogy of the symbol, generated by the dancers to give form and movement to their religious, collective, and community commitment through dance as a process of symbolization in the festive rituality of a Zapotec people.

**Keywords:** dance; collective memory; performance; religious practice

## O corpo-símbolo na dança da pena: apontamentos sobre a memória e a vivência corporal do sagrado para a aprendizagem da dança

### Resumo

A partir de um trabalho etnográfico realizado com um grupo de dança da pluma, prática dançante e religiosa dos zapotecas e mixtecas dos Vales Centrais de Oaxaca, apresentamos algumas reflexões sobre a experiência corporal no contexto da vivência do sagrado por meio do ritual mediado pela dança. Analisamos os processos históricos de permanência e resgate da dança da pluma e as estratégias de ensino-aprendizagem, fundamentadas em uma pedagogia do símbolo, que os dançantes desenvolvem para dar forma-movimento ao seu compromisso religioso, coletivo e comunitário por meio da dança como processo de simbolização na ritualidade festiva de um povo zapoteca.

**Palavras-chave:** dança; memória coletiva; performance; prática religiosa

## Introducción

El propósito de este texto es presentar una serie de reflexiones sobre el papel del cuerpo en la danza como proceso de simbolización de la ritualidad festiva en los pueblos originarios de México. Destacamos la centralidad del cuerpo como espacio en el que acontecen diversos procesos que vinculan la tradición, la memoria, la potencia de la acción, los procesos de individuación e identificación en torno a la vivencia de lo sagrado. Visto así, el cuerpo no solo está atravesado, sino que se configura como la encarnación del misterio que impulsa el movimiento y del cual deviene como un germen vivo en tanto cuerpo-símbolo. Además, nos preguntamos cómo podemos observar la doble experiencia corporal del danzante como ser excéntrico, es decir, quien prepara su cuerpo para la realización de la danza y reflexiona sobre su experiencia corporal en la misma.

Vinculamos esta aproximación con las ideas generales en torno al performance desde el despliegue entre *ser y tener un cuerpo* (Plessner, 2007) y la *restauración de la conducta* (Schechner), que propicia el acontecimiento ritual en el que tiene lugar la danza, a fin de indagar cómo se constituye la experiencia individual y colectiva de la danza, vinculada a una estructura arquetipal que suscita la dinámica de los símbolos como lenguaje dancístico.

Estas categorías fueron nuestra guía categorial de observación, pero también se nutrieron a partir del trabajo etnográfico en torno a la Danza de la Pluma que practica el grupo Huehuecoyotl de San Jerónimo Tlacoahuaya, poblado zapoteco de los Valles Centrales de Oaxaca, en el sur de México. Como resultado del campo construido con los “coyotes viejos”, en este texto haremos hincapié en la experiencia corporal que genera esta danza, registrada mediante observación y las narrativas de los danzantes, lo cual nos llevará a destacar las pedagogías en el símbolo (Duch, 2002) que se desarrollan en las prácticas creativas, artísticas y religiosas de este pueblo zapoteco del sur de México.

Más allá de los objetivos académicos, este artículo busca ser un agradecimiento al grupo Huehuecoyotl Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya y a los habitantes de esta nación Zuni que nos permitieron acompañarlos por doce años en su trayectoria como grupo de promesa, grupo de danza y delegación representativa en la fiesta de la Guelaguetza. En el año 2025, celebraron quince años de conformación “oficial”; sin embargo, su historia

se remonta a 1997 cuando, como grupo de promesa, se propusieron rescatar su danza, la danza de su pueblo, de su etnia, pero, principalmente, la danza de sus abuelos, de sus padres, tíos, primos, la danza que ha sido parte de su memoria familiar, y mostrarla al mundo en la fiesta de la Guelaguetza, lo cual consiguieron hasta 2011.

A lo largo de estos años hemos podido observar cómo este rescate impactó en su aprendizaje como artesanos de las plumas, propició la recuperación de la lengua zapoteca en desuso entre los niños y adolescentes de la comunidad, incentivó la pervivencia y recreación de sus tradiciones y posicionó a San Jerónimo Tlacoahuaya como uno de los poblados representativos de esta práctica dancística en el Valle de Tlacolula. Todo esto ha derivado en intercambios generacionales para la continuación de la danza, es decir, generó las condiciones óptimas para la enseñanza de la danza, al propiciar el interés de los jóvenes en su cultura. A Pablo Sernas y toda su bella familia, a Ángel Morales, y a cada uno de las y los danzantes que han formado parte del grupo en este periodo, mi más profundo respeto, admiración y agradecimiento.

## Cuerpo, danza y símbolo: claves hermenéuticas y antropológicas para el estudio de los procesos de simbolización y sus experiencias corporales

En el discurso de las ciencias sociales y humanidades, la noción de símbolo plantea un límite para el entendimiento racional del ser humano. En el mejor de los casos, se le ha incorporado para enriquecer las semánticas de lo intangible, que sigue siendo inasequible al entendimiento racional. Esto es así, en buena medida, porque el símbolo y la cualidad de lo simbólico refieren una forma de conocimiento indirecto de la cultura y lo social, que no alcanza a ser aprehendida desde la racionalidad. Como crítica al giro lingüístico, pero con énfasis en su potencial, Gilbert Durand (2007) retomará las ideas de Saussure para proponer una noción de símbolo como “signo complejo”, una unidad relacional en la que el significado es imposible de presentar de forma directa, pues alude al sentido y se requieren mediaciones para comprenderlo e interpretarlo. No obstante, el “trabajo del símbolo” (Duch, 2002), a su vez, no se agota en lo irrepresentable del sentido, sino que suscita la parte visible y sensible del símbolo, el signifiante (la huella psíquica que deja la imagen-sonido), como esfuerzo para dar cuenta de significados momentáneamente concretos, cultural e históricamente situados.





Al tratarse de un conocimiento indirecto, el símbolo presenta una ambigüedad profunda: el sentido que vehicula jamás se agota en su representación, ni mucho menos se alcanza en su totalidad. Esta insuficiencia que se da por agotar el sentido genera redundancias para satisfacer la inadecuación constitutiva en la relación entre el significado y el significante, simbolizado y simbolizante, entre el sentido y las cualidades concretas (espirituales, anímicas y morales) por las que se representa el apareamiento del sentido.

De hecho, el símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el “corte” circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vana de su “significante”... El símbolo es un caso límite del conocimiento indirecto en el que, paradójicamente, este último tiende a volverse directo pero en otro plano que el de la señal biológica o discurso lógico. (Durand, 2013, p. 18)

En consecuencia, un acercamiento de este tipo al símbolo posiciona la interpretación como formas de ser y estar en el mundo, pero también como forma de conocer al

mundo y al ser humano que conoce el mundo a través de imágenes con sentido que orienten sus ideas-acción. Esto es lo que Blanca Solares ha retomado del pensamiento durandiano para los estudios del imaginario, entendido como el pensamiento por imágenes que implica una interpretación simbólica de lo real: “lo imaginario se devela como un conjunto de producciones simbólicas vinculadas tanto a procesos lógicos formales arraigados en la neurobiología como a una cadena de arquetipos o esquemas reveladores de sentido, actitudes y valores existenciales” (Solares, citado en Durand, 2013, p. 5). A los simbolismos subyace una estructura arquetipal que se manifiesta en la imaginación y configura las cosmovisiones o las imágenes de mundo, de la naturaleza y del cosmos de las diferentes culturas, actualizadas, reinterpretadas, resignificadas, a través de los símbolos en la historia. Dicho de otra forma, los arquetipos son las fuentes del sentido, que encuentran en el símbolo la mediación para hacerse presentes y orientar las ideas y acciones de los seres humanos en el mundo.

En consecuencia, esta operación no solo implica un trayecto del inconsciente al consciente, sino también un paso de la inmanencia a la trascendencia como experiencia

colectiva y como vivencia de lo otro mediante un acontecimiento epifánico. Esto ocurre porque el símbolo es la manifestación de la “competencia relacional” del ser humano, que no se agota o dirige solo a lo social, como configuración significativa de las relaciones sociales que conforman un nosotros, las comunidades o los grupos sociales y las formas del yo generalizado. Se trata de una relacionalidad que articula inmanencia y trascendencia, comúnmente presentadas como opuestas: se trata de la relacionalidad significativa del ser humano consigo mismo, con el yo, con los otros, el colectivo, y con lo Otro, la naturaleza y el misterio.

¿Por qué la pertinencia de estudiar los símbolos, reflexionar sobre estos? Nuestra posición de observación, que delimita la semántica que utilizamos, se refiere a la capacidad simbólica del ser humano, condición estructural y estructurante de su comprensión y experiencia del mundo. Utilizamos símbolos porque no tenemos un acceso inmediato a la realidad, requerimos de mediaciones,

captamos la realidad a través de la interposición de artefactos simbólicos, los cuales, aunque siempre se encuentran situados en el flujo de una determinada tradición, responden, sin embargo, a una *necesidad estructural* de todo hombre y de toda mujer, sean cuales sean sus asentamientos culturales, sociales y religiosos concretos. (Duch, 2002, p. 40)

No podemos controlar la realidad que se nos escapa, se nos esconde, pese a nuestros incesantes esfuerzos por dominarla. El símbolo se nos presenta como una expresión de la búsqueda del sentido del hombre, “hay símbolo porque todo es mucho más que lo que aparece, todo posee un trasfondo no directamente perceptible, un plus de significación que, como una especie de caleidoscopio, va mostrando, incesantemente, nuevas facetas y alusiones inéditas” (p. 226).

Esta propuesta encuentra uno de sus fundamentos en el pensamiento neokantiano de Ernts Cassirer, para quien el ser humano es un animal simbólico, cuya presencia en el mundo no se agota en la relación física y racional con las cosas del mismo, sino que se desarrolla en la relación simbólica y emotiva que configura su experiencia mediada de la realidad:

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adaptar las condiciones de su propia vida; ya no vive solamente en un universo físico sino en un *universo simbólico*. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen parte de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (...) La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*. (Cassirer, 2006, pp. 47 y 49)

Es gracias a ese caleidoscopio de símbolos o de constelación de imágenes que observamos la danza como expresión creativa de la capacidad simbólica del ser humano, que trasmite la dinámica de símbolos que esta misma genera, cuyo punto de partida, estructura simbólica y lugar de destino es el cuerpo; esto es, el cuerpo-símbolo como mediador en el lenguaje de la danza. Partimos de ver en la danza el impulso hacia el movimiento, un conjunto de movimientos relacionados:

La danza es intensa seguridad de la materia. Objetiva en tanto que humana; trascendente en tanto que síntesis y abstracción de la acción fenoménica; certera porque ha forjado su nombre horadando el espacio. Segura, porque es producto del ser humano. La danza representa la esencia del hombre: el movimiento. (Dallal, 1993, p. 33)

Estas indagaciones desde la hermenéutica simbólica nos llevan a pensar que la danza se origina en el instinto de movimiento, el cual se supera a sí mismo para hacer del cuerpo la encarnación del yo, su desintegración hacia el encuentro con el misterio y su reestructuración colectiva en el contexto de la vivencia de lo sagrado. Así, la danza es instauradora, incesantemente, y restauradora de un viaje iniciático que se dirige a la búsqueda



de la unidad primordial entre el hombre, el cosmos y la naturaleza, y que toma el cuerpo como mediador y vehículo hacia la unidad del sentido, que solo puede ser alcanzada en el acontecimiento ritual de la danza, del que quedan los ecos en la memoria. En este viaje iniciático, la naturaleza es la fuente primordial de inspiración para el impulso al movimiento en el ritual, a través del cual el ser humano generó la transmutación del instinto en conciencia y conducta. Podríamos entender así la dinámica de la danza: una fuente de energía compuesta por el movimiento, la postura, los gestos y la apropiación espacio-temporal, como una resonancia y reminiscencia de la relación del hombre con la naturaleza y el cosmos.

La danza es un proceso de transformación simbólica de la experiencia corporal y del espacio, en el tiempo-ritmo con la música y los ritmos de la vida, del que resulta un proceso de simbolización, los cuales entendemos, a partir del pensamiento antropológico y teológico de Lluís Duch, como las elaboraciones constantes que todas, todos, y todes, en todos los tiempos, hemos realizado para dar sentido a nuestra forma de ser y estar en el mundo, su relación con la realidad, con los otros y con lo otro, por mediación de imágenes arquetipales y símbolos en el seno de una cultura. Para Duch, los procesos de simbolización son el resultado del “trabajo del símbolo”: donde se tienden puentes con el pasado y el futuro en la búsqueda del sentido presente. Estos se nutren de las estructurales simbólicas de las tradiciones religiosas y culturales, que suscita el imaginario o pensamiento por imágenes, a la vez que reactualizan sus contenidos creativamente y producen significados históricamente situados.

Hasta aquí, hemos expuesto nuestras reflexiones hermenéuticas sobre el cuerpo-símbolo en la dinámica rítmico-espacial de la danza, a las cuales quisiéramos agregar, desde unas aproximaciones antropológicas al cuerpo, elementos para comprender de forma diferenciada y articulada la vivencia corporal de lo sagrado en la danza, desde la experiencia personal del danzante hacia la vivencia colectiva del misterio encarnado, incorporado y habitado en el otro y el otro generalizado. En razón a esto, retomamos las ideas de Helmuth Plessner sobre la unidad de lo humano compuesto por la *physis* y la *psyche*, entendido como la dimensión natural y la espiritual (cuerpo animado y como espíritu encarnado). Esta condición es la base para su planteamiento sobre la posición excéntrica del ser humano, la cual afecta la identidad de hombres y mujeres







en la articulación entre ser un cuerpo y ser en ese cuerpo. Este despliegue de la experiencia pone al cuerpo en la posición desde la que el ser humano nota su cualidad de tener un cuerpo; desde ese cuerpo, se observa siendo un cuerpo, y observa a los otros en su corporalidad diversa. Dicho de otro modo, el ser humano tiene un cuerpo (condición material y existencial) y es un cuerpo (condición ontológica y vivencial).

La necesidad de ser un cuerpo en sentido somático y psíquico y la necesidad de tener un cuerpo en sentido material conducen a una fractura irremediable en el interior de la existencia humana: el hombre es por supuesto esa fractura, el centro de la incesante mediación entre el exterior y el interior. En todos los momentos de su existencia, el ser humano debe buscar el equilibrio entre el modo de ser y el modo de tener (Duch, citado en Plessner, 2007, p. 16)

Podríamos identificar que Plessner efectúa un desplazamiento de identidades, en la relación problemática alma-cuerpo o mente-cuerpo, hacia tener un cuerpo y ser un cuerpo, en el que no queda anulada el alma, sino anudada en las posibilidades corporales de descentramiento reflexivo vinculado con las cosas y el entorno. Así, el ser humano no es la medida por la que se observa el mundo, sino que se observa en el mundo con las cosas con las que lo cohabita,

Solo distanciándose de sí mismo, “subiéndose a su propia espalda”, puede verse el hombre a sí mismo y su situación en el cosmos. A esa distancia de sí mismo, a esa no coincidencia consigo mismo, la tradición ha dado el nombre de “conciencia”, la cual casi es un sinónimo de laceración. (p. 15)

Consideramos que pensar el cuerpo como símbolo añade una dimensión compresiva y restaurativa de la fisura entre ser y tener un cuerpo, como materia y medio de configuración significativa de la experiencia relacional con el mundo, ya que, como apunta Plessner,

se olvidaba que el hombre no tiene una relación unívoca sino doble con su cuerpo, que su existencia le impone el doble sentido de ser “corporal” y de ser “en el cuerpo” lo cual significa una escisión real en su existencia. Con esta





escisión se caracteriza la inescrutabilidad de la relación del hombre con su cuerpo, a la que apuntan fenómenos como la risa y el llanto. (p. 53)

Para el tema que nos ocupa, la vivencia de lo sagrado en y a través del cuerpo en la danza, esto nos invita a pensar esta última como una práctica simbólico-corporal, una experiencia que parte de la construcción simbólica del movimiento del cuerpo, pero que no se agota en el individuo, sino que encuentra su potencia, su momento fuerte, en la representación colectiva: cuando se genera la presencia del danzante y se representan los simbolismos en la organización-relación de sus movimientos significativos en el contexto de la experiencia de lo sagrado.

Introducimos la cuestión del performance, pues nos coloca en una situación significativa de la danza respecto a su anotación o texto, ya que, como lo veremos, tenemos un texto histórico para la danza de la pluma, pero no contiene anotaciones de la danza, en tanto que, entre los poblados, se dejó de representar la dimensión teatral de dicho texto para darle centralidad a la danza. Esto nos hizo retomar los inicios u objetivos del movimiento artístico del performance en torno a la crítica sobre la sobrevaloración del texto escrito por encima del desempeño corporal y el proceso de preparación para la realización de una obra teatral, que desde nuestro punto de vista es otra forma de complejizar la historia oral-corporal y la historia escrita en la antropología del ritual. En razón a esto, los performances se planteaban restituir la centralidad corporal frente al texto, lo que derivó en el planteamiento de interrogantes sobre la expresividad humana, las elaboraciones y los elementos que inciden en estas y generó un impacto importante en las ciencias sociales, a través del giro corporal. Seguidamente, retomaremos la noción propuesta por Schechner (2000) para pensar el tránsito de la inmanencia, de lo encerrado en sí, el ser corporal, hacia la trascendencia, a partir de las relaciones que se establecen desde la reflexividad instaurativa del ser en el cuerpo, pero que no se concluye en el proceso de individuación e identificación del ser humano y, en nuestro caso, el danzante, sino que apunta al cuerpo vivo colectivo, que en la danza propicia la restauración de la conducta y de la conciencia corporal y sus consecuencias.

Una vez expuestas nuestras categorías teóricas y el enfoque hermenéutico para aproximarnos a la danza, en

su relación con el ritual y el performance, quisiéramos presentar algunas de nuestras consideraciones metodológicas. Como lo hemos anticipado en la introducción, el trabajo etnográfico es uno de los pilares de esta investigación, porque partimos de la observación de las prácticas religiosas y el registro de las vivencias y experiencias de lo sagrado, propias de nuestros colaboradores o sujetos de estudio. La operacionalización de estos planteamientos hipotéticos fue realizada sobre la base epistemológica y ontológica del enfoque hermenéutico que trabajamos, orientado por nuestra matriz categorial y sus dimensiones sociales. De ello resulta la elección de los instrumentos o estrategias metodológicas para la construcción del campo y la conformación del archivo o corpus, según el caso y los materiales a los que se tengan acceso.

Para la Danza de la Pluma, construimos un archivo sobre el Códice Gracida Dominicano, el cual incluía, además del Códice, otras versiones históricas del mismo, estudios que se han hecho sobre este, desde la antropología de la danza y los estudios mesoamericanos; asimismo, triangulamos con información de otras danzas de conquista en México, Centroamérica y Sudamérica, tanto como con las danzas de Moros y Cristianos de España. Sobre la observación y participación etnográfica, durante los poco más de diez años que hemos trabajado con el Grupo Huehuecoyotl Danza de la Pluma de San Jerónimo Tlacoahuaya, procedimos de la siguiente manera: se estableció el contacto por sus redes sociales y accedieron a una primera visita de mi parte a la comunidad, en 2014, cuando estaban grabando un nuevo comercial para la Guelaguetza 2014, ya que el anterior comercial realizado por el gobierno del estado de Oaxaca había sido fuertemente criticado por su contenido racista y clasista. A partir de allí, acompañé al grupo a sus presentaciones en Guelaguetza, en el Pañuelito, en el desfile de delegaciones, en las invitaciones que recibían de otros poblados y, lo más importante, pude observar la danza durante la fiesta patronal, el 30 de septiembre, en honor a San Jerónimo Doctor. Las entrevistas semiestructuradas se realizaron durante los acompañamientos que hice al grupo y las entrevistas a profundidad fueron en casa de la Familia Sernas. Puede conversar tanto con los danzantes como con sus familiares y los de dos danzantas, que son menores de edad, cuyo primer acercamiento fue con sus madres. He pasado tanto tiempo con el grupo, que, después de unos años, pude platicar con las jóvenes que ya habían dejado el grupo, durante otras festividades del poblado.

Otros momentos de observación y participación etnográfica sucedieron durante las fiestas de julio y agosto en el poblado, de carácter más carnavalesco, lo cual dista de la solemnidad de la fiesta patronal; en las fiestas de inicio de año, así como en las celebraciones familiares fui amablemente invitada por la Familia Sernas. De esta forma, pude observar la ritualidad de los zapotecos de Tlacoahuaya en diferentes momentos de su ciclo festivo, en sus fiestas públicas y familiares. Finalmente, un momento de observación muy importante, pero un tanto desligado de la experiencia de lo sagrado, se dio durante las clases de zapoteco *zuni* en el jardín de niños y en la escuela primaria. Para mí fue una observación fundamental, pues el proyecto de revitalización del zapoteco en la enseñanza básica de los niños del poblado fue una consecuencia directa del rescate y pervivencia de la Danza de la Pluma: quienes impulsaron el proyecto fueron danzantes y migrantes, así como autoridades locales. Pablo Sernas, el líder del grupo de danza, fue uno de los profesores de zapoteco.

Como parte del proceso etnográfico, lo que procedería es la descripción densa o las notas etnográficas de diversos tipos para sistematizar la información hacia la construcción de los datos etnográficos. No obstante, la metodología que hemos desarrollado a lo largo de estos años e implementado en el estudio de otras danzas rituales de Oaxaca, México, parte de los hallazgos etnográficos para comenzar con la indagación sobre los mitemas o expresiones míticas, en el marco del mitoanálisis propuesto por Gilbert Durand. Con ese fin, recurrimos a análisis lingüístico y filológico, para los temas requeridos y para el abordaje del nombre de la danza en lengua zapoteca, el cual fue complementado con análisis histórico y de las fuentes históricas tanto de la región, como en comparativa con las fuentes históricas del Altiplano Central y la región Maya, con base en la unidad cultural y religiosa mesoamericana que Alfredo López Austin (1999) propuso mediante la categoría de “núcleo duro mesoamericano”. Es a través de los procesos de simbolización, situados en el tiempo histórico y en los contextos culturales, como podemos dar cuenta del despliegue de la diversidad de lo sagrado mesoamericano en la actualidad, como parte de la tradición religiosa mesoamericana, que se articula en la compleja relación entre el imaginario cristiano y el pensamiento religioso mesoamericano. Esto nos permite analizar, comprender e interpretar el uso, apropiación, resignificación, identificación y hasta degradación y manipulación que nuestros sujetos de estudio hacen

de los símbolos, a fin de empalabrar lo sagrado a través de sus prácticas rituales, performáticas y festivas, con lo que devienen en narradores de las expresiones míticas desde sus vivencias dancísticas-rituales.

### La memoria corporal de la Danza de la Pluma

La historia de la danza de la Pluma es de larga duración, se sitúa en la colonización del siglo XVI, que, por mediación del imperio marítimo español, trajo al Occidente la confrontación con el imperio liderado por los mexicas del postclásico y la triple alianza. En ese escenario, el uso estratégico del arte para evangelizar, en tanto proyecto religioso y político, tomó varias de las tradiciones dancísticas ibéricas para imponerlas con la visión hegemónica de los vencedores. Así, toman forma las danzas de conquista, danzas de confrontación, danzas bélicas, que se desprenden del basto y complejo universo festivo de las danzas de moros y cristianos.

Son numerosas las referencias en las fuentes históricas del siglo XVI a las prácticas dancísticas, en el contexto de las fiestas del culto agrícola, principalmente. Tan abundante es el léxico de las danzas entre los antiguos nahuas, tal como lo registró Mirjana Danilovic (2016), cuando encontró dieciocho registros diferentes para danza, entre los cuales destacan las dos referencias en nahua antiguo *macehualiztli*, danzas-penitencia y el *netotiliztli*, danzas-regocijo, en tanto que los españoles englobaron en los antillanismos areito y mitote, la idea de danza-canto-fiesta. Las fuentes históricas nos señalan la importancia de la fiesta, la danza, el canto y la música en las prácticas religiosas de los antiguos mesoamericanos; no obstante, las descripciones de las danzas no son suficientes para lograr una reconstrucción, lo más fidedigna posible, de cómo eran las danzas en el posclásico.

Esto nos permite una primera afirmación: la danza de la pluma no es una danza prehispánica, sino una danza de los pueblos originarios de Oaxaca que se practica en el contexto de su religiosidad popular. Tiene elementos del pensamiento religioso mesoamericano que se resguardaron en la práctica de la danza que se desarrolla durante las fiestas patronales, por lo que estamos ante una manifestación de la diversidad morfológica de lo sagrado, de elementos de cosmovisiones diferentes que coexisten, conviven, se enfrentan como formas de la compleja articulación redundante e inequívoca de los lenguajes del símbolo por los que se comunica y vivencia lo sagrado. De esta forma, nos alejamos de las tendencias reduccionistas



en torno al sincretismo, en tanto asimilación-aculturación impositiva de una cosmovisión hegemónica sobre otras que la trastornan.

El documento histórico más antiguo que se vincula a la danza de la pluma es el Códice Gracida Dominicano, del siglo XVI, en el que encontramos la estructura de la representación teatral de la confrontación entre los españoles y los mexicas; a saber, es el texto de la danza, en el que se registra su motivo: la confrontación entre bandos. A lo largo de las doce escenas que lo componen, se presenta la travesía de los colonizadores desde su salida de España hasta la derrota y captura de los mexicas, y las lamentaciones de Moctezuma, quien no aceptó al dios verdadero, pero reclama a sus dioses el abandono en la derrota. Plantea los augurios y presagios, la importancia del sueño como forma de conocimiento y comunicación con lo sagrado, el papel de las mujeres como mediadoras en la guerra. Pero, seguimos sin registro de cómo era la danza, de su coreografía y, mucho menos, de la música. Solo señala el momento en que se baila: en la escena 5, la Danza de Moctezuma, y en la escena 11, el baile de Malinche y Marina, pero nada se dice de la forma de la danza; es decir, no hay anotaciones sobre la coreografía de la danza, solo en qué momento de la representación teatral se danza.

En cuanto a la realización de la danza, se tiene registro desde finales del siglo XIX e inicios del XX. A mediados del siglo XX, la danza empezó a ganar terreno frente a la representación teatral, al grado de que en la actualidad solo se lleva a cabo en un poblado: Teotitlán del Valle. En los demás poblados, la danza se emancipó del texto, de la estructura teatral. Entonces, ¿cómo comprender la pervivencia de la danza? El desplazamiento del texto teatral por la danza nos lleva a considerar que la pervivencia de esta danza recae en la experiencia corporal, anclada al contexto de las tradiciones religiosas, lo cual incentiva los interrogantes sobre la expresividad humana, las elaboraciones y los elementos que inciden en estas. Esta experiencia corporal de la danza se configura como proceso de simbolización que se logra mediante la recreación de la tradición religiosa o cultural, a través del trabajo en los cuadros de la memoria: la comunidad, la familia y el individuo. En Tlacoahuaya, hemos podido registrar una línea de parentesco que motiva la participación en la Danza de la Pluma: algún miembro de la familia nuclear, pero principalmente de la familia extensa, ha sido danzante, lo cual impulsa a que otros familiares se interesen por danzar, mientras

que la familia alienta la participación de sus integrantes, los apoya en los gastos para el vestuario, pues se identifica como una “familia de danzantes” en la comunidad.

La formación del danzante se construye también desde las relaciones de parentesco, en las que participa de la transmisión de las tradiciones, de la narratividad que se nutre en la familia, que son lecturas localizadas en la memoria social del pueblo; esto es, las familias forjan sus narrativas sobre la memoria colectiva y las tradiciones de su pueblo y de su comunidad, sobre su presencia y participación en esta. A ese soporte de familiaridad y amistad que orienta la participación en la danza de la pluma en Tlacoahuaya, hay que agregar la experiencia del danzante: los motivos y estrategias personales que orientan su acción con sentido. Aquí se cruzan varios elementos, la tradición-memoria familiar, el compromiso religioso con el santo patrón y el gusto por la danza. La preparación de la condición física para la danza se complementa con un aprendizaje en los simbolismos de la danza, vestuario y coreografía. Con ello queremos enfatizar en que practicar la Danza de la Pluma implica una “pedagogía en el símbolo”, una enseñanza-aprendizaje, que a su vez es resignificación y apropiación de los simbolismos que articulan la danza, la cual parte del cuerpo y lo envuelve en simbolismos.

Para tener una condición óptima a los retos físicos de la danza, los danzantes solían reunirse para subir corriendo al cerro principal del pueblo. Si sus actividades cotidianas no les permiten reunirse, cada uno procura salir a correr, hacer brincos con una cuerda o salir en bicicleta. Para aprender la coreografía, se reúnen en el atrio, en la cancha de básquetbol o en la casa de alguno de los danzantes, donde Pablo Sernas indica la coreografía, auxiliado por los danzantes más experimentados. Cuentan con un cuaderno con anotaciones, en el que han registrado algunas de las figuras de la coreografía y recomendaciones de los anteriores danzantes, pero realmente estamos ante una danza cuyo aprendizaje y pervivencia se sitúa en la tradición oral. Palabra y movimiento son el eje que articula la experiencia corporal en la danza.

Es primordial que aprendan los movimientos de la danza, que se familiaricen con el espacio y los desplazamientos, que sepan marcar las palancas, todo esto como parte de la memoria corporal que genera su aprendizaje. Para que dichos movimientos cobren mayor sentido para los danzantes, entre los “coyotes viejos”, se comparten el significado de los movimientos de su danza. ¿Qué representa esta



danza? Pregunta central que tuvo dos respuestas que parecerían contradictorias, pero que se articulan en el dualismo del pensamiento mesoamericano: es una danza de guerra y una danza del cosmos. Como danza de guerra, se trata de los guerreros de Moctezuma y las dos figuras femeninas que participaron en la guerra de colonización; al tratarse de una danza del cosmos, lo que se representan son los movimientos de los astros: Sol, Luna, Venus y las estrellas, que se traducen en el movimiento-vida de los astros y sus acontecimientos importantes como los equinoccios, los solsticios y, principalmente, el transcurso del sol, seguido por la Luna y Venus, que da lugar al día y la noche.

Los danzantes de la pluma en Tlacochahuaya, además de tener asignado un rol en la estructura teatral de la danza, han resignificado sus movimientos mediante la identificación con algún astro o estrella en la danza del cosmos que representan, lo que también indican mediante los simbolismos del penacho. El referente más claro es el del águila que se teje en el penacho de Moctezuma, que lo vincula simbólicamente con el sol; los reyes y capitanes representan estrellas de cuatro o cinco picos, así como cruces; en tanto que los *teotiles* representan el glifo de *Zuni*, el nombre del pueblo, que es la forma de un caracol con divisiones a los cuatro rumbos.

La interpretación de los danzantes sobre su danza, como una danza bélica y del cosmos, nos orientó en la indagatoria de las expresiones míticas del origen de la Tierra, el Sol y la Luna, la guerra sagrada, la instauración del sacrificio como mediador en la relación intersubjetiva de deuda entre los hombres y los dioses, cuestiones que no alcanzamos a desarrollar para el planteamiento de este texto. No obstante, en vinculación directa con estos simbolismos profundos, y a partir siempre de las propias interpretaciones de danzantes de diversos poblados de los Valles Centrales donde se practica la danza, se explica que el penacho representa la forma del Sol en su cenit (en el valle de Tlacolula); mientras que, en los poblados donde el penacho tiene forma de abanico, se representaría al Sol en el alba o en el ocaso, la estrella de la mañana o la estrella de la tarde (en el Valle de Ocotlán y Valle de Zaachila). En los diferentes pueblos de los Valles Centrales, se simboliza un momento específico del movimiento del Sol por el cielo, que incluye su ascenso y descenso, para adentrarse en el inframundo, hasta su renacimiento en el baile de las dos figuras femeninas que representan lo lunar-terrestre. En el caso de los poblados del Valle de Tlacolula,



en el que practican esta danza, están representando al Sol en su momento más alto, que todo lo alumbra y cuando da más calor, pero también cuando inicia su descenso hacia la Tierra por el oeste.

A diferencia de los materiales con los que se hacían los penachos en el Altiplano Central, a partir de plumas preciosas provenientes del quetzal o la guacamaya —por mencionar algunos, que además estaban relacionadas con la dimensión simbólica de lo solar, diurno, luminoso y brillante—, para el caso de los penachos de la danza de la pluma, el material principal proviene del guajolote, ave-priisionero-ofrenda, que pertenece al imaginario nocturno, lo lunar, los brujos, la sangre preciosa del sacrificio. Además, destacamos la forma circular, no de abanico o media luna. ¿Cómo interpretar la forma del penacho y los materiales de que está hecho?

Víctor de la Cruz (2007) analiza los rumbos en el pensamiento de los zapotecos. En el zapoteco registrado por Juan de Córdoba, *coocilla*, *piyecócilla* es el oriente; *cóochée* es el poniente; *cóocáhui* es el sur; *cóotòla* es el norte. De la Cruz hace notar la relación léxica entre norte y arriba, igual que en los registros de Wilfrido C. Cruz (2002) para el caso de los zapotecos del Valle,

por eso el norte le llaman *nezaguia*, equivalente a camino arriba, y al sur *nezaguete*, o camino hacia abajo. El verdadero norte geográfico venía a ser la proyección horizontal de la línea del zenit sobre la superficie de la tierra, a la izquierda del oriente. (p. 69)

De la Cruz (2007) registró, en la actualidad, un cambio fonético del término *tola*: en el zapoteco del istmo se presenta como *tonda*, *donda*; en el zapoteco del Valle es *tolda*. En ambas variantes del zapoteco significa “cabeza”. En el *Vocabulario* de Juan de Córdoba se registra “cabeza ahusada hacia arriba alta, *quiquetola* o *natòla*; también hay otro registro que nos dice: ‘Ombre de cabeza aguda, *péniquíquetóla*, *natòlaquiueni*, es decir, hombre con cabeza en forma aguda, alta, hacia arriba” (p. 104). Resaltamos la relación entre el Norte, arriba y cabeza dentro de la orientación del cosmos de los zapotecos, lo que nos lleva a descentrar nuestra observación, que se había detenido en la forma del penacho, forma trampolín que recoloca nuestra mira hacia la forma de quien porta el penacho: el danzante.

De todo esto cabe pensar al danzante como un *axis mundi*, cuyo cuerpo en la danza, extendido hacia el

cielo-cosmos por el penacho, hace referencia a la orientación cósmica norte-arriba-cabeza, con lo cual se conforma como una estructura simbólica del gesto dancístico que comunica el dinamismo del cosmos en la tierra y cuyo movimiento retumba en el inframundo. De esta forma, podemos ahondar en elementos del pensamiento mesoamericano para comprender la resignificación de los danzantes y la relación del penacho del danzante que representa a Moctezuma con el Sol, en tanto que los *teotiles* y reyes representarían otros astros, las estrellas, los guerreros muertos en combate que acompañan al Sol en su recorrido por la bóveda celeste y que en la noche se convierten en estrellas, pequeños soles. Así, en tanto cuerpo-símbolo, el danzante participa de la recreación de la tradición por la que se asegura la dinámica del cosmos.

### A manera de cierre-apertura desde el performance

En relación con el pensamiento de Schechner, el performance implica el juego de las conductas repetidas que se aprenden durante los ensayos para su posterior (re)presentación. Para el danzante zapoteco y mixteco de la pluma, el tiempo-espacio de los ensayos comienza desde su hogar y se extiende hacia el espacio público de la comunidad en la vida cotidiana, con miras a acontecer en el momento fuerte de la fiesta. En este proceso pedagógico, de vida en las imágenes para la recreación de las tradiciones como asuntos del presente, la “conducta restaurada” es, necesariamente, simbólica y reflexiva, está saturada de significados que se transmiten en las narrativas y prácticas, que el danzante requiere elaborar creativamente desde la reflexión para darles forma al instinto y emoción en el movimiento. Durante el performance, alimenta su otredad: suspende la naturalidad y la familiaridad de su estar en el mundo y deviene otro a través del uso de la indumentaria, de los movimientos dancísticos de su cuerpo, de la ingesta de ciertos alimentos; toda su estructura postural se descentra y experimenta otra realidad de la que participa.

En la danza de la pluma es posible observar este proceso como una simbolización de la guerra sagrada que alimenta al Sol y a la Tierra, una práctica ritual que comunica la intersubjetividad de los hombres con el sacrificio de los dioses por el que fueron merecidos, *macehual*, y por el que merecen, *macehualiztli*, sus dones: un compromiso con lo sagrado, una manifestación de la necesidad de participar en él y venir a la existencia de otra forma, recreando

su subjetividad. Porque el danzante, al recrear y participar en el movimiento-vida del cosmos, deviene a la existencia como recreador de la tradición, por la restauración de su conducta anclada a la memoria en su cuerpo y como cuerpo.

En la danza, pensada como y desde el performance, el danzante no representa, sino que es un productor de autorrepresentaciones. Su rol no se agota en significar algo, sino que se extiende a portar el sentido a través de su cuerpo y gesticulaciones. El símbolo se vuelve realidad en el cuerpo del danzante. De allí que sea impresionante practicar la danza, pero también ser espectador de la misma. Nos parece que ese es uno de los sentidos que se entretajan en la polisemia del performance: prácticas, acontecimientos efímeros e irreproducibles, que realiza el ser humano una y otra vez, para tratar de completarse en su condición excéntrica entre ser y tener un cuerpo. Esta es una búsqueda de sentido de la existencia humana corporal, que lo descoloca y coloca con su lugar en el alma del mundo, hacia su encuentro de sí como cuerpo en el cosmos y cuerpo cósmico, y que afecta a quien lo ejecuta, a quienes lo observan y, por supuesto, a quienes lo investigamos.

## Referencias

- Cassirer, E. (2006). *Antropología filosófica*. FCE.
- Cruz, W. C. (2002). *Oaxaca Recóndita*. IEEPO.
- Dallah, A. (1993). *La danza contra la muerte*. UNAM-IIEstéticas.
- Danilovic, M. (2016). El concepto de danza entre los mexicas en la época posclásica [Tesis de doctorado en Historia, Programa de Posgrado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México]. <https://hdl.handle.net/20.500.12525/406>
- De la Cruz, V. (2007). *El pensamiento de los binnigulasa': cosmovisión, religión y calendario*. Ciesas.
- Durand, G. (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos-Siglo XXI Editores.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Duch, L. (2002). *Mito, interpretación y cultura*. Herder.
- López Austin, A. (1999). *Breve historia de la tradición religiosa mesoamericana*. IIA-UNAM.
- Plessner, H. (2007). *La risa y el llanto. Investigaciones sobre los límites del comportamiento humano*. Trotta.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Universidad de Buenos Aires.