

El “tocotín” en los fastos novohispanos: una muestra de sincretismo cultural*

The “Tocotín” in The New Spain Celebrations: An Example of Cultural Syncretism

ISABEL SAINZ BARIÁIN

Filosofía y Letras
Universidad de Navarra
31009 Pamplona
isbariain@alumni.unav.es

RECIBIDO: 1 DE MAYO DE 2016
ACEPTADO: 22 DE JUNIO DE 2016

Resumen: Estudio del “tocotín”, danza de origen prehispánico, dentro de un contexto de celebración. La función de esta danza en los fastos novohispanos es muy particular, ya que ayuda a entender el complejo proceso de mestizaje, puesto que se inserta un baile indígena en un marco europeo. A lo largo de estas líneas, se intentará describir las características propias del “tocotín”, así como su supuesto origen. Por otra parte, se analiza a través de ejemplos su evolución en el marco de la cultura española. Este será el tema principal del artículo, puesto que el “tocotín” es un elemento más del engranaje de la *transculturación* en Nueva España. El entorno de la fiesta, reflejo de una sociedad fuertemente jerarquizada, es idóneo para el estudio del papel de la cultura prehispánica en el siglo XVII.

Palabras clave: Tocotín. Sincretismo cultural. Festejos. Sociedad jerarquizada. Nueva España.

Abstract: The present study covers the “tocotín”, a type of dance of pre-Hispanic origin, in their celebratory context. The role this dance has in the New Spain celebrations is very specific. It helps to understand the complexity of the cross-cultural process, as an indigenous dance is inserted in an european framework. Along these lines, we will try to describe the specific characteristics of this type of dance to raise awareness about this kind of pieces and about their origin. Besides, based on some examples, we will try to analyse their evolution inside Spanish culture. This is the main topic of this article as the “tocotín” is just another element of the transculturation of New Spain. The celebratory context -during celebrations we can observe the hierarchy of society- is optimal for the study of the pre-Hispanic culture role inside the hegemonic culture at that time.

Keywords: Tocotín. Cultural Syncretism. Celebrations. Hierarchical Society. New Spain.

* Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Teatro, fiesta y ritual en la monarquía hispánica (ss. XVI-XVII)*, dirigido por Miguel Zugasti, con referencia FFI2013-48644-P, concedido por la Subdirección General de Proyectos de Investigación (MINECO).

ALGUNOS CONCEPTOS BÁSICOS

En el presente trabajo se estudiará el *tocotín*, danza de origen prehispánico, dentro de un contexto de fiesta. El marco en el que se desarrolla este baile es el festivo, pues aparece con profusión en las celebraciones de los pueblos indígenas novohispanos. En un primer momento, se procurará definir de una manera adecuada la danza a partir de sus características propias. Después se analizará la inserción de este elemento prehispánico en un contexto cultural distinto al original, es decir, dentro del complejo proceso de mestizaje que se vivió en México con la llegada de los españoles.

A la hora de analizar el mestizaje, hemos de tener en cuenta un par de conceptos clave para su cabal comprensión: me refiero a las ideas de *aculturación* y *transculturación*.¹ Me atengo en este punto a las explicaciones de Ortiz, quien define así el término *aculturación*: “Quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género” (86). No obstante, la voz *transculturación* parece más apropiada para definir la influencia de dos culturas en contacto, pues expresa los variadísimos fenómenos que se originan en América —el autor emplea estos términos en un estudio sobre Cuba, pero se puede extrapolar al resto del continente— por las complejísticas transmutaciones de culturas que se dieron, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo (86). El mismo Ortiz propone sustituir un término por otro:

El vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (90)

La cita refleja bien la complejidad terminológica que gira en torno a un proceso cultural como el que se vivió en América con la llegada de los españoles. Sales Salvador añade que la *transculturación* “no sólo ofrece ayuda como rico marco descriptivo, sino que puede llegar a suponer un sólido cimiento teórico-crítico

1. Para el primero de ellos, remito a Baucells Mesa y para el segundo, a Ortiz y Sales Salvador.

en el ámbito de la crítica literaria comparada” (21). De forma que traslada el concepto antropológico a la disciplina literaria (sigue la propuesta de Ángel Rama). Esta autora, leyendo las teorías de Ortiz y Rama, llega a la conclusión de que ambos términos –*aculturación* y *transculturación*– poseen rasgos comunes, pero que el segundo refleja mejor la idea de traslado o tránsito (26).

Además de esta terminología, se habla también de la *resignificación* del Nuevo Mundo (Parodi/Pérez/Rodríguez 7-13). El tocotín es uno de estos elementos amerindios que acogieron los españoles para sus celebraciones, adaptándolo a un nuevo uso. No obstante, veremos que esta vertiente de integración no fue la única, porque escritores españoles y criollos tomaron elementos precolombinos –como el tocotín– en un proceso de *indianización* de su cultura, lo cual es inherente a la *transculturación* en sí. Como se ve, la colisión o contacto de las culturas prehispánicas y española dio lugar a complejos procesos de asimilación cultural que se engloban bajo el término de mestizaje. Todos estos términos se analizarán a partir del uso del tocotín, y más concretamente me referiré a los fastos civiles hispánicos en Nueva España, aunque no serán los únicos a estudiar, puesto que la versatilidad del tocotín hace que podamos abarcar también el ámbito religioso de las fiestas, así como su uso más restringido fuera del marco específico de la fiesta.

EL TOCOTÍN: ETIMOLOGÍA Y DESCRIPCIÓN

La voz *tocotín* no proviene del náhuatl, sino que se trata de un término onomatopéyico creado por los españoles que hace referencia tanto al baile en sí como a la canción y la música que lo acompañan. Dichas piezas se danzaban y cantaban al ritmo de un instrumento genuino llamado *teponaztle*, un “idiófono tallado en un tronco de madera, en una sola pieza y con dos lengüetas acústicas; tocado con baquetas con cabeza de hule” (Pareyón 1). El término *teponaztle* significa ‘dualidad’, ‘complemento’ y ‘acompañamiento’ (Pareyón 2). Junto con otro instrumento llamado *huebuetl*, se considera uno de los percutores clásicos sagrados de Mesoamérica (Pareyón 1). En los *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de la Nueva España*, donde se recoge parte de la producción poética prehispánica de México (Sautron 115), se explica el ritmo del *tocotín* por medio de cuatro sílabas: *to, co, qui* y *ti*.² Como veremos a continuación, estas sílabas parecen dar nombre al término.

2. Sobre la reconstrucción musical del tocotín ver Bierhorst 75; Parodi 2009, 264-66.

No obstante, a menudo aparece *tocotín* como sinónimo de *mitote*. Dos palabras utilizadas indistintamente tanto por cronistas como por dramaturgos y poetas de la época (Padilla Zimbrón 236-37). Ambas palabras se refieren a un tipo de baile que los indios denominaban *netotiliztli*. Es bien conocida la cita de Francisco Bramón en *Los sirgueros de la Virgen*, donde habla de “una vistosa danza que llaman los mexicanos *netotiliztle* y, en nuestro vulgar, *mitote* o *tocotín*” (fol. 157v).³ Parece ser el primero en transcribir un vocablo ya existente. Por su parte, Claudia Parodi explica que el término *mitote* y el náhuatl *netotiliztli* provienen de la misma raíz *itotia* que significa ‘danzar’:

Así *m+itotia+ni*, que significa ‘danzante’, permite la formación de *m+ihotih* ‘el que baila’, del cual se deriva la voz *mitote* ‘baile’. Esta última palabra se tomó prestada en el español mexicano. El vocablo náhuatl *netotiliztli* ‘baile’, procede de *mi+itoliztli* ‘hacer danzar a alguien’, cuya raíz es también *itotia* ‘danzar’. (Parodi 2009, 260)

En los *Cantares mexicanos* se recogen ejemplos de los *netotiliztli* y aparece su descripción rítmica a través de las cuatro sílabas mencionadas hace un momento y que reflejan el ritmo del instrumento (*teponaztle*) empleado para acompañar estos bailes. Encontramos secuencias rítmicas transcritas del tipo: “tico tico ticoti / tico tico ticoti”, y acaba así: “totoco totoco” (canción 45, canto b, en Bierhorst 76); o la siguiente: “tocoti tocoti / tocoti ti ti” (canción 57, canto c, en Parodi 2009, 266).

Además, Parodi asegura que la palabra *tocotín* y/o *tocontín* no se registra antes del siglo XVII, ya que el primer texto que la emplea, según se lee, es precisamente la ya citada obra de Francisco Bramón de 1620 (2009, 262). En otras palabras, el primer texto que se recoge en una obra bajo esta etiqueta sería el de Bramón. Tras la descripción del baile aparece el *tocotín*, que es como sigue:

Bailad, mexicanos,
suene el tocotín,
pues triunfa María
con dicha feliz.

3. Ver Padilla Zimbrón 237; Parodi 2009, 260. Ambas manejan la edición que en 1944 publicó Agustín Yáñez. Yo empleo el ejemplar de *Los sirgueros de la Virgen* de la John Carter Brown Library (signatura: B620.B815s)

Coged frescas flores
 del rostro de abril,
 hacedle guirnaldas
 de blanco jazmín.
 Mirad que es la Madre
 del fuerte David,
 hermosa y más linda
 que fue Abigail.
 El alma endiosada
 le venga a servir,
 pues triunfa María
 con dicha feliz.
 Sacad ricas joyas
 con oro de Ofir,
 de vuestras riquezas
 el suelo vestid.
 En dicha sagrada
 podéis recibir
 el triunfo divino
 que vemos aquí.
 Cantad aleluyas
 a Dios, que es sin fin,
 pues triunfa María
 con dicha feliz. (Bramón, fol. 158)

Antes de este momento se empleaba el término *mitote*, por lo que se explica la afirmación de Claudia Parodi al decir que el tocotín novohispano es un continuador del mitote (2009, 251). Con todo, me decanto, con Padilla Zimbrón, por tomar ambas palabras como sinónimas, visto que así es como se consideraban en la propia época (236). Recordemos la cita de Bramón, entre otros.

Aquí es pertinente señalar que Parodi incluye como apéndice, en su trabajo de 2009 referido en la bibliografía, un listado de tocotines localizados por ella hasta esa fecha (269). El período abarca desde 1620 hasta 1770. Son un total de catorce piezas, aunque señala que quizá se podrían considerar residuos de posibles tocotines en canciones populares nahuas. En este artículo no analizo la transmisión oral de las canciones populares, pues abordé el

tocotín como elemento de sincretismo cultural a partir de los textos literarios existentes. Esto hace que no se citen todos los tocotines de los que tenemos constancia, aunque en la bibliografía hay referencias a un más amplio conjunto de piezas, tanto tocotines como otras danzas o elementos prehispánicos (Bierhorst; Flores; Gruzinski; Hanrahan; Osorio Romero; Padilla Zimbrón; Parodi 2009).

Una vez vista la etimología del término, cabría considerar la constitución del tocotín. Para ello deberemos retomar el “triple componente canto-música-danza” (115) que Marie Sautron explica al abordar el lenguaje sonoro del canto náhuatl. No es baladí mencionar este aspecto. A la hora de describir el tocotín nos encontramos con una fuerza paralela entre estos tres términos. Como se decía al comienzo, es una danza, es la música que la acompaña y a la vez la letra que se canta. Estos tres aspectos “son enfocados de manera consubstancial en el México prehispánico” (115). De esta manera, en las descripciones de algunos autores novohispanos vemos que se hace hincapié tanto al danzar de los indígenas como al instrumento que emplean, para luego transcribir la letra que se cantó. Tal es el caso del tocotín que aparece al final de la *Comedia de san Francisco de Borja* de Matías de Bocanegra (1640), donde se dice:

Rematose toda la fiesta con un *mitote o tocotín*, danza majestuosa y grave hecha a la usanza de los indios [...]. A lo sonoro de los *ayacatztes* dorados, que son unas curiosas calabacillas llenas de guijillas que hacen un agradable sonido, y al son de los instrumentos músicos, tocaba un niño cantor, acompañado de otros en el mismo traje en un ángulo del tablado, un *teponaztle*, instrumento de los indios para sus danzas, cantando él solo los compases del tocotín en aquestas coplas, y repitiendo cada una la capilla, que en un retiro de celosías estaba oculta. (Rojas Garcidueñas/Arrom 377)

Cabe hacer un breve inciso, pues aquí se aprecia de nuevo cómo ambos términos se toman por sinónimos e intercambiables (las cursivas son mías). Nótese además la presencia de los dos instrumentos que servían para marcar el ritmo del tocotín: el *teponaztle* –mencionado más arriba– y los *ayacatztes*, que recuerdan a unas maracas. Añádase que, tras esta presentación, Matías de Bocanegra transcribe las estrofas del tocotín que él mismo compuso para la ocasión y que ocupan 56 versos (Rojas Garcidueñas/Arrom 377), tocotín

que se asemeja en gran medida al ya citado de Bramón. De todas formas, la descripción de estas piezas como un triple compuesto musical, en realidad se aplica al término *cuicatl*, que significa ‘canto’, ‘himno’ o ‘poema’, por lo que se podría generalizar estableciendo que “corresponden a creaciones poéticas, dotadas de ritmo y medida” (León-Portilla 28-29). Según entiendo, *cuicatl* sería un término generalizado para toda composición musical, siendo los tocotines parte de lo mismo, porque en realidad las anotaciones rítmicas mediante las cuatro sílabas aparecen en *Cantares mexicanos* y se refieren a los diferentes cantos o *cuicattles*.

En cuanto a la forma que estas canciones poseían, al parecer eran hexámetros de rima asonante. Por lo tanto la mayoría de los tocotines que conservamos poseen métrica española. Un referente de mestizaje idiomático que debemos señalar en este momento es Sor Juana Inés de la Cruz, quien compuso un tocotín en español, en náhuatl e incluso con dejes de la cultura africana.⁴ Algunas veces se puede considerar española, pero otras es una composición híbrida. Muy parecido al tocotín ya citado de Bramón sería el que se hizo en honor al marqués de Villena, con un arranque casi igual: “Salí, mexicanos, / bailá el tocotín, / que al sol de Villena / tenéis en cenit” (Rojas Garcidueñas/ Arrom 377). Si bien, ambos tocotines pertenecen a ámbitos distintos: el primero es religioso y el segundo más mundano. Obviamente, la autora que se escapa de estos parámetros es Sor Juana, porque ella reinterpretó los tocotines según su propio genio. Quizá sean los tocotines con un mayor lirismo poético. No obstante, el tocotín que aparece en la loa de *El divino Narciso* recrea nuevamente los dedicados a los nobles mexicanos, respetando la misma métrica que generalmente los conformaba: “Nobles mexicanos / cuya estirpe antigua / de las claras luces / del sol se origina” (Sor Juana Inés de la Cruz 1976, 3). Sin embargo, aquellos tocotines mestizos de tema religioso son más innovadores.

La versificación del tocotín se corresponde con la métrica española, esté escrito en español o en náhuatl, o como explica el Padre Morales: “La letra que cantaban, aunque era en su lengua, iba en medida y consonancia española” (32). De hecho, la rima asonante supone una innovación en lengua náhuatl. El ritmo de los *cuicatl* y, por ende, de las composiciones poéticas previas a la hispanización, se medía de distinta manera a la métrica peninsular (Garibay; Karttunen/Lockhart). De hecho el verso es una secuencia léxica compleja, cuya longitud no se percibe como una convención, sino que depende

4. Sobre la relación literaria de las tres culturas mencionadas, ver Masera.

de la organización de la materia léxica y no léxica de que se compone. Según esta información, podría ocupar menos de una línea o incluso seis (Karttunen/Lockhart 22). Al incluir la versificación propia del castellano –la cual sigue el sistema silábico o silabotónico–, se consigue una muestra de aculturación por parte de la sociedad indígena. En otras palabras, los poetas novohispanos adaptaron las composiciones que pervivían de la cultura previa a un nuevo modelo cultural que, como se viene insistiendo, es producto del mestizaje.

En cuanto al contenido, ya hemos visto un ejemplo religioso y otro profano. En realidad, el rasgo más característico es que siempre se alude a la nobleza mexicana, como se ha visto en Sor Juana, donde tales nobles son considerados hijos del sol. Este mito también es una constante en los tocotines, así como la alusión al sol: “Tocotín cacique, / hijos, tocotín, / que el Sol vuestro padre / os espera aquí” (Hanrahan 56). Curiosamente, en el tocotín que se dedica al marqués de Villena (1640), se mantiene la alusión del sol, pero aplicada ahora al monarca español y, por contigüidad, al virrey, que es su enviado. En este caso los héroes antiguos se sustituyen por personas públicas del poder hispánico. El héroe es el Marqués y es el rey Felipe IV, por lo que el tocotín da un paso más en su proceso de transculturación. Sobre este cambio de héroes se volverá más adelante para ejemplificar el sincretismo.

EL TOCOTÍN COMO ELEMENTO DE SINCRETISMO CULTURAL

Thomas Hanrahan definió el *tocotín* como la “danza azteca festiva” (51). En esta breve sentencia ya encontramos el origen del baile prehispánico dentro de su marco social, considerando que al incorporar el campo léxico de fiesta en la definición, se sitúa el tipo de danza en su uso conmemorativo. Para Osorio Romero los tocotines celebran a su emperador Moctezuma y a sus célebres caciques (11). Sautron profundiza algo más en la descripción al asegurar que “estas artes coexisten para dar ritmo a las ceremonias religiosas o culturales, profanas o festivas de los antiguos mexicanos” (115). Se extiende el uso del baile-canto a un marco que no sólo abarca lo festivo. Claudia Parodi (2009, 251) afirma que “el tocotín novohispano, continuador del *mitote*, es una *forma híbrida española e indígena* usada en la celebración masiva de eventos importantes en la colonia novohispana, la cual se trasplantó al teatro humanista y al cortesano durante el siglo XVII”.

El enfoque cultural de esta definición se plasma al considerar estas piezas *formas híbridas* –las cursivas son mías–. Los tocotines son piezas que simboli-

zan a la perfección el concepto de mestizaje. Fueron capaces de adaptarse a la nueva cultura que imperó en América durante la colonia sin dejar de representar a la sociedad indígena en los fastos conmemorativos, así como honrar al pasado prehispánico.

Para Hanrahan, la aparición de los tocotines desde los primeros autos misioneros hasta Sor Juana se puede interpretar como un elemento de simbiosis cultural. Dada la pronta inserción de este elemento en las piezas dramáticas coloniales, lo interpreta como “manifestación de ufanía de quienes experimentaban en sí mismos una resonancia y personal aprecio por la cultura precortesiana, que no se prestaba fácilmente a la representación dramática ni a su incorporación en las formas clásicas del teatro español” (51). Por mi parte, no puedo negar que el gusto por lo precolombino de la sociedad novohispana se deba al orgullo de la propia cultura. Pero también, creo precipitado afirmar que esta cultura no se prestaba a la incorporación dentro del marco de teatro español, puesto que a lo largo de la época colonial existen muestras muy numerosas del éxito que hubo en la adaptación de elementos prehispánicos dentro de la nueva cultura, dando lugar a hermosos resultados.

Si, como se ha especificado, el origen de estos bailes se remonta a la danza indígena *netotiliztli*, según Parodi esta danza se empleaba para los festejos mundanos, puesto que para los rituales religiosos los aztecas utilizaban otra danza distinta: los *macebualiztli* (2009, 260-61). Me parece reseñable que este tipo de bailes, los *netotiliztli*, se continuaron componiendo tras la conquista para celebrar fiestas religiosas de carácter católico –pero no los *macebualiztli*, precisamente por su connotación religiosa gentil–, así que a ojos aborígenes el mestizaje con el cristianismo empezó a asimilarse con lo mundano (Parodi 2009, 261). Para Padilla Zimbrón, se incorporaron con facilidad estos bailes en las celebraciones de la incipiente cultura mestiza al poco tiempo de la llegada del cristianismo a América, porque ya existía en la Edad Media una tradición de danzar dentro de las iglesias (236). No obstante, la autora no aborda el hecho de que para la sociedad indígena el tipo de baile que se adaptó fuera el de contexto mundano y cómo afectaba a la visión que se tenía de la nueva religión. Tampoco se hace referencia al uso que los misioneros dieron a los elementos prehispánicos con el fin de lograr la evangelización de los pueblos indígenas. Asimismo, el mundo colonial adaptó los tocotines sobre todo dentro del ámbito de los festejos, como es el caso de la llegada de los virreyes que solían gozar de este tipo de espectáculos de bienvenida.

Estas circunstancias reflejan el complejo proceso de transculturación que se generó en los virreinos americanos. En el caso de América asistimos a una doble vertiente de enriquecimiento cultural: la indianización y la hispanización. Empleo los términos que Parodi describe a la hora de desarrollar el tema de la semántica cultural. Ella explica a través de la influencia lingüística esta doble vertiente:

La *indianización* puede definirse como los cambios en la lengua y la cultura que se realizaron en la población de origen hispánico –peninsulares y criollos– como resultado de su contacto con los pueblos y el medio ambiente americano. El reverso de la medalla de esta es la hispanización, la cual puede definirse como los cambios en la lengua y la cultura que se consumaron en la población de origen indígena al entrar en contacto con la población hispana y sus productos materiales y espirituales. Uno de los resultados más importantes de dicho contacto es el mestizaje étnico y cultural, a pesar de la tensión que produjeron las luchas por las tierras en América. (2013, 88)

Esta definición abarca tanto la lengua como la cultura. Al ser el tocotín un elemento cultural que se integró dentro de un marco europeo, me parece interesante ahondar en su adaptación en un proceso de hispanización. Por otro lado, veremos cómo los autores criollos escribieron tocotines adaptados al mundo hispánico, sin embargo también desarrollaron el tocotín adaptando su forma pero empleando la lengua náhuatl. Este último ejemplo muestra esa doble vertiente de sincretismo cultural, puesto que en general el tocotín se europeiza en la adaptación, también se podría considerar un proceso de indianización, al emplear otra lengua.

El caso más notorio fue Sor Juana Inés de la Cruz, de quien poseemos tocotines escritos en náhuatl, como por ejemplo el que aparece en el *Villancico VIII. Ensaladilla. Tercero Nocturno, Asunción de 1676* (Sor Juana Inés de la Cruz 1952, 16). No podemos pasar por alto la producción híbrida sorjuanina, en términos lingüísticos, debido a que hallamos un tocotín escrito en español y náhuatl en el *Villancico VIII del Tercero Nocturno, San Pedro Nolasco de 1677*. Comienza así: “Los Padres bendito / tiene on Redentor; / amo nic neltoca / quimati no Dios”. Desde este instante podemos observar el complejo mestizaje de esta pieza, dado que ambos idiomas (náhuatl y español) poseen casi la misma fuerza en el poema. De hecho, más adelante encontramos estrofas

como: “*Huel ni machicábuac; / no soy hablador: / no teco qui mati, / que soy valentón*”, donde se complementan ambos idiomas para lograr la cohesión del poema. Se aprecia este virtuosismo lingüístico tantas veces alabado a Sor Juana Inés de la Cruz por la crítica literaria (Sor Juana Inés de la Cruz 1952, 42). Enrique Flores (49) afirma que cuando los tocotines se expresan en lengua castellana, se pueden apreciar ecos fonéticos y gramaticales del náhuatl. Por otra parte, las composiciones en esta lengua marcan lo afectivo mediante el tono, la acentuación, el timbre o los gestos.

Este claro ejemplo muestra la capacidad de sincretismo cultural a la que se llegó en América, y en concreto en Nueva España, a través de la poesía. Además, corrobora la idea de que este tipo de composiciones fue uno de los elementos más versátiles de la cultura prehispánica, debido a su capacidad para adaptarse a diversas situaciones y contextos culturales con suma facilidad, visto que se emplearon en celebraciones masivas (Parodi 2009), aunque también podemos encontrar tocotines lejos de los fastos, como creación artística personal. Es decir, eran juegos lingüísticos con finalidad estética y lúdica.

Habíamos hablado de la danza que da lugar al tocotín: el *netotiliztli*. Era una danza en náhuatl con su propio ritmo y respondía a determinadas necesidades. Es decir, es genuina y propia del indígena. El resultado criollo, el tocotín, es un divertimento para la sociedad novohispana. Por lo tanto la función social que cumple se aleja del mundo únicamente indígena para cubrir una necesidad diferente. Forma parte del festejo europeo, porque se ha adaptado para este fin. Esta transición cultural de unos a otros (indios y españoles) es la esencia de la transculturación. El tocotín en su adaptación responde al sincretismo cultural entre lo indígena y lo europeo. Insisto en que es evidente que los criollos veían el pasado precolombino con buenos ojos. Y aunque la sociedad fuera jerarquizada, donde el indígena quedaba en los estratos bajos, no debemos olvidar que era más fácil comprender y asimilar la cultura de su pasado, cultura popular de calle y plaza, antes que la implantada por los europeos. En suma, el tocotín es un tipo de baile que rememora lo precolombino y lo ensalza ante la vista de grandes personalidades que llegaban a América. Se puede considerar su inserción en suntuosos fastos como una mirada ufana al pasado, coincidiendo con la aseveración de Hanrahan.

La mitología o los héroes castellanos que pertenecen al imaginario español tienen difícil arraigo en Nueva España, ya que, en su realidad mestiza, la sociedad novohispana conocía otro imaginario distinto, del cual no renegó, más bien enfatizó en este tipo de textos. Algunas de las composiciones que

generaron los intelectuales criollos son nuevo ejemplo de sincretismo. Se mantiene el imaginario genuino americano en la mayoría de tocotines, pero en las piezas destinadas a los fastos civiles o religiosos, el héroe americano, el cacique, suele ser sustituido por los representantes del poder civil hispánico o el eclesiástico. Por otra parte, en los fastos novohispanos abundan las representaciones iconográficas en torno a la mitología clásica, la cual tampoco se puede sentir como propia y, sin embargo, cumple la misma función en los territorios americanos que en el peninsular. Esto quizá se deba, como apunta Mansera, a un deseo por estar actualizados y compartir una moda (342). Se debe aclarar que esta estudiosa habla de una tendencia literaria en el uso del personaje de etnia africana de manera más habitual al indígena, hecho que llama la atención si pensamos que es esta última etnia la mayoritaria en Nueva España. No obstante, al otro lado del océano se observa la misma tendencia, por lo que parece probable la explicación de que se trate de una moda literaria.

Ahora bien, creo que cabe hacer una distinción a la hora de hablar del mestizaje en Nueva España. La búsqueda de un pasado mítico puede ser síntoma de una búsqueda de la propia identidad. En las ocasiones en las que se da un cambio de la mitología clásica por la azteca, se muestra la capacidad del intelectual novohispano por crear su propio imaginario. No obstante, creo que sería precipitado hablar de un intento por promover la ruptura con la corona. El intelectual criollo forma parte del engranaje de la sociedad colonial. Estoy de acuerdo con Gruzinski cuando afirma que uno de los motivos que mueve al intelectual a insertar elementos indígenas es el interés por definir un folclore genuino americano: no olvidemos que la realidad social en Nueva España muestra rasgos culturales de etnias diferentes. Es evidente que la Ciudad de México era muy heterogénea. Todos los grupos sociales convivían en los mismos espacios públicos, por lo que es de fuerza mayor el reflejar esta realidad en los textos. Si leemos el estudio de Mansera, se puede tomar una de las conclusiones de su trabajo: “Hallamos fundidos elementos de las diferentes culturas sin una distinción o caracterización específica” (346), y más adelante se dice que “la multiculturalidad es un elemento que está presente desde los inicios de la cultura novohispana, a veces desde el punto de vista oficial utilizando convenciones y tendencias peninsulares, otras retomando elementos de la vida cotidiana circundante” (347). Esta realidad es genuina del Nuevo Mundo y es muy significativo que sea lo que se muestra al virrey desde que desembarca en el puerto de San Juan de Ulúa a través de cada uno de los fastos que se le dedicaban a lo largo de todo el trayecto cortesiano hasta Ciudad

de México, un trayecto que, dicho sea de paso, estaba cargado de simbolismo (Sainz Bariáin).

El tocotín que se inserta al final del fasto con que la Compañía de Jesús honró al marqués de Villena es un poema de circunstancias que cumplimenta la recepción del citado virrey Diego López Pacheco (1640-1642). En este caso el mestizaje ya no es igualatorio, sino un reflejo de la jerarquía social, puesto que la participación indígena sirve para divertir y asombrar al virrey. Se trata de un festejo donde se evidencia la supremacía de los parámetros culturales europeos. Los elementos de comparación que se establecen para alabar al marqués de Villena pertenecen a la mitología grecorromana. La iconografía en torno a esta figura se establece comparándolo con Mercurio. Por lo tanto, este ejemplo sirve para corroborar cómo, a pesar de todo, los criollos asumían la cultura europea como propia.

El ejemplo más representativo del proceso de sincretismo es, como ya se ha visto, Sor Juana Inés de la Cruz. Sabemos que compuso algún tocotín mestizo que ella misma define como “de español y mexicano” (Leal). Es cierto que en ella podemos encontrar ese germen de criollismo que ensalza el pasado precolombino y lo observa desde la admiración. Quizá sea la autora más cercana al mestizaje cultural, al fin y al cabo por razón de cuna –e inteligencia– se mueve fácilmente entre ambas culturas.

Es importante insistir en el uso del náhuatl, ya que un idioma supone el reconocimiento de la propia cultura. En Nueva España se dio una situación de diglosia entre el español y el resto de lenguas (Parodi 2009; 2013). El náhuatl era el idioma predominante previo, por lo que podemos dejar el panorama lingüístico como una diglosia entre el español y el náhuatl. En este caso, la lengua de prestigio es el español, en detrimento de las indígenas. No obstante, el mestizaje cultural de Sor Juana las iguala en estas piezas, por lo que muy bien define su tocotín como mestizo.

El orden social no se rompió en el virreinato y las manifestaciones públicas servían para mantener la autoridad real a través del virrey. Sin embargo me parece digno de mención que, incluso con una pieza como el tocotín, se podían transmitir mensajes políticos a la figura que ostentaba el poder. El tocotín era, por lo general, una danza que invitaba al jolgorio, a la alegría. Se suele apelar al baile y así se suele indicar al comenzar los versos: “Bailá, mexicanos, / suene el tocotín” o “salí, mexicanos, / bailá el tocotín”. Son exhortaciones que convocan al baile. Sin embargo, en el siguiente ejemplo, vemos lo contrario: “Gemid, mexicanos, / caciques, gemid / debajo las cargas / que mansos sufrís.

/ Que el cielo cejado / abre sin dormir / pestañas de estrellas / a veros gemir” (Hanrahan 56). Este tocotín se encuentra en la *Vida de San Ignacio*, y un ejemplar de este texto lo hallamos, según Hanrahan (55), en la Biblioteca Nacional de México, con signatura ms. 244.(588)⁵ En esta ocasión hay un claro lamento por la situación de aquellos caciques mexicanos, quienes una vez fueron nobleza y ahora sufren bajo numerosas cargas. Al tener en cuenta estos textos es fácil pensar en la insatisfacción por la autoridad hispánica. Sin embargo, la carga que sufre la población nativa es la impuesta por Dios, de manera que se encuentra en la rama de la literatura ascética. Más adelante el tono cambia y el lamento es motivado por la desaparición de los indios, ya que en esa época el número de población indígena había disminuido considerablemente:

Nuestros bailes daban
 cuando yo nací
 más plumas al aire
 que flores abril.
 Todas se volvieron
 plumas de neblí
 sobre indios pelados,
 gavilanes mil.
 Cuarenta mil indios
 solían salir
 en México al baile,
 hoy no hay cuatro mil.
 De hoy en cien años
 oirán decir:
 “¿Cómo eran los indios?”
 “No sé, no los vi”. (Hanrahan 57)

Hanrahan relaciona este poema con la idea de aquella época según la cual era decreto divino esta disminución, por lo que estaban destinados a desaparecer. Son varios los autores que lo afirmaban y daban diversos motivos: Mendieta, Dávila Padilla y Torquemada (Hanrahan 57).

Estos textos muestran un plano de interpretación que alcanza la crítica social, pero en mi opinión tampoco se rechaza el sistema jerarquizado. Por lo

5. Padilla Zimbrón lo ha trabajado y, según creo, fue objeto de su tesis de licenciatura en 1993.

que descarto la opinión de quien observa en ellos un ataque frontal contra el poder real. Pienso que puede subyacer una cierta crítica, y más si el mensaje está destinado al arzobispo de Nueva España en 1628, Francisco Manso. Por lo tanto, es una circunstancia concreta y con relevancia social. De esta forma sí podemos observar una actitud de crítica que no se observa en el tocotín dedicado al Marqués de Villena, en el cual el héroe prehispánico es sustituido por el propio virrey, siendo un caso en el que impera la alabanza.

Las descripciones que encontramos sobre los tocotines ponen de relieve el carácter indígena de los bailes. Se representa a la usanza de los indios, de modo que aparecen unos bailarines vestidos de indígenas y moviéndose al ritmo del tambor. Si recordamos la didascalía de Bocanegra antes de introducir las coplas del tocotín, especifica que se representó a la usanza de los indios, para lo cual se disfrazaron

seis agraciados niños, tan vistosamente adornados con preciosas tilmas y trajes de lama de oro, cactles o coturnos bordados de pedrería, copiles o diademas sembradas de perlas y diamantes, quetzales de plumería verde sobre los hombros, que sola esta danza y su lucimiento bastara por desempeño del festejo más prevenido. (Rojas Garcidueñas/Arrom 377)

El componente estético cobra la suficiente fuerza para la representación de estos bailes dentro de un marco festivo hispánico. El contexto en el que se desarrolló este tocotín compuesto por Bocanegra es el homenaje que la Compañía de Jesús otorgó al nuevo virrey, Diego López Pacheco, al llegar a Nueva España en 1640. El festejo jesuítico se celebró dentro de los muros del Colegio Máximo de san Pablo y san Pedro, así que los bailarines del tocotín fueron los propios alumnos del colegio. Es esencial entender la importancia del *atrezzo* a la usanza de los indios, a causa de que este colegio acogía a criollos y no a indígenas, por lo que fingían para simular el origen de estas particulares danzas. Esta actitud demuestra la adaptación que vivió el baile prehispánico. En el contexto concreto del fasto jesuita al marqués de Villena sirve como divertimento para el virrey y su corte. No canta hazañas a los caciques aztecas ni muestra ufanía alguna por la identidad propia, que sí existe en otros textos. Aquí es un elemento de la cultura precolombina adaptado a una celebración de origen y forma europeos. La máxima celebración del ámbito civil novohispano: la entrada virreinal. Se podría afirmar que esta adaptación del tocotín en la fiesta jesuítica es un proceso de hispanización del elemento indígena.

Después analizaremos el tocotín en concreto para estudiar el tema y su adaptación al nuevo contexto mestizo.

Pero, ¿por qué se hace hincapié en el hecho de que se cante a la nobleza mexicana? Es parte del citado proceso de transculturación. Algunos autores observan este rasgo como una mirada al pasado indígena con el fin de recuperar la identidad mexicana, rompiendo con los moldes europeos. Se insiste en que los autores de estas letras fueron los criollos, quienes formaban la élite intelectual novohispana. Ellos fueron quienes mitificaron el pasado indígena, pero dudo que el fin fuera subversivo, pues respetaban la jerarquía social con sus imperativos culturales. No obstante, sí es cierto que no rechazaron los elementos precolombinos, insertándolos de forma activa en su realidad festiva. Otro ejemplo de esta integración es el festejo que la Compañía de Jesús dedicó al Marqués de Villena en 1640 y que se ha mencionado con anterioridad.

El relato que narra el viaje de Diego López Pacheco incluye en numerosos ejemplos el asombro que sentían los nuevos mandatarios y los cronistas de viajes con la participación indígena, generalmente bailes hechos “a su usanza”. Cristóbal Gutiérrez de Medina fue el cronista del *Viaje del Marqués de Villena* (1640). En su relato menciona en varias ocasiones cómo la población indígena salía a recibir de manera activa:

Si bien los indios nobles no dejaron de mostrar, *a su usanza*, la alegría que sentían, con un castillo de chichimecos que, desnudos, salían a pelear con fieras, haciendo tocotines y mitotes, que son sus saraos antiguos, con muchas galas, *a su usanza* [...]. Y de esta suerte, en tropas, cantando en su idioma, estaban todo el día sin cansarse en su sarao, danzando. (70)

El texto llama la atención sobre el hecho de que señala que se trata de “indios nobles” y menciona cómo estos bailan sus mitotes o tocotines y lo hacen cantando en su propio idioma. Este detalle es muy revelador, puesto que el *tocotín* era una composición de la nobleza indígena que cantaba las hazañas de sus héroes. Pero con la llegada de los españoles, los héroes cambiaron y se tomaron los modelos clásicos. Además, algunos de los tocotines que se conocen están compuestos en español. Es decir, el elemento cultural de la nobleza indígena se transforma para ser capaz de estar al servicio de la nueva sociedad. Una sociedad mestiza cuya élite social es la española. En este caso, parece ser que el *tocotín* se cantó en náhuatl, siendo un tipo de integración mayor, ya que se respeta la forma y el idioma del género.

Podemos afirmar que los parámetros culturales que triunfan son los europeos. Por lo tanto, la participación responde a la jerarquía social imperante: la criolla. Y esta realidad también se refleja en los textos, puesto que los elementos prehispánicos se insertan en el formato festivo europeo, que en realidad funciona como marco cultural de la sociedad novohispana. Alberro (443-60) estudia el viaje del marqués de Villena desde el punto de vista del criollismo, enfatizando el papel del criollo en su búsqueda de una identidad propia.

En el ejemplo del festejo de la Compañía de Jesús al citado Marqués, el tocotín cierra el espectáculo. Como este baile sirve para homenajear al virrey, la nobleza mexicana es sustituida por una alabanza al propio Marqués. Sí se apela para que los mexicanos dancen, dado que en esta ocasión tienen ante sí al “sol de Villena”, pero el texto gira en torno a la figura del virrey. De hecho, el festejo completo se centra en ensalzar el linaje de este personaje, a causa de que fue el primero que siendo Grande de España se ocupó del virreinato novohispano. El tocotín lo deja claro desde los versos iniciales: “*Su sangre cesárea, / cual rojo matiz, / dorado epiciclo / rubrica en carmín*” (Rojas Gacidueñas/Arrom 377) –las cursivas son mías. En el caso del marqués de Villena el elemento más característico del reflejo del poder real es su linaje, debido a que su sangre es un símbolo que acerca al rey Felipe IV a Nueva España. Esto se debe al parentesco que existía entre el monarca y el Marqués, lo que provoca que lo distintivo de este tocotín sea el elogio del nuevo virrey.

De todas formas el tocotín, según hemos visto desde el comienzo de este trabajo al describir estas danzas, representa algo más que una danza popular indígena, porque es un símbolo del mestizaje y de la hibridez, es decir, del sincretismo cultural. Recordemos la definición que a este respecto daba Parodi y que se citó al comienzo de estas páginas. Pero además pienso que la crítica debería aclarar más su función social. Por un lado, los cronistas, como Francisco Bramón, Gutiérrez de Medina o el Padre Morales hablan de los tocotines o mitotes que los naturales bailaban en ocasiones festivas y dedican párrafos a describirlos. Pero por otro lado tenemos estos textos generados por los criollos dentro de una cultura barroca, textos que abrazan la métrica española y que tan solo se representan con disfraces al *modo y usanza de los indios*, pero en todo caso no responden al ámbito de los indígenas novohispanos, por mucho que se trate de un elemento indianizado. El intelectual crea a imitación, mientras que los indígenas transmitían su propia cultura. Es decir,

cabe hacer distingos entre unos y otros, pues no pueden considerarse iguales por mucho que los segundos emulen a los primeros.

CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo me gustaría recopilar un conjunto de reflexiones que afloran al tratar el tema del mestizaje en Nueva España. Como hemos visto, el tocotín –aunque se puede extrapolar a otras manifestaciones precolombinas que perduraron durante la época colonial– es un elemento que ejemplificó el largo y complejo proceso de sincretismo cultural. Se ha observado cómo perduró en la cultura hispánica a partir de su inserción en complejos programas fastuosos en los que se solían incluir todo tipo de danzas indígenas. Por otra parte, creo que se debe distinguir entre los bailes y saraos que se organizaban de manera espontánea para una celebración, y entre aquellos otros que son producto de una elaborada creación artística por parte de poetas novohispanos. Algunos de estos poetas han logrado componer tocotines muy complejos en la forma y bellos en el contenido, valga como ejemplo la producción de Sor Juana.

En cualquier caso, encontramos distintos niveles de adaptación de estos bailes. Por una parte, están aquellos que se conocen por las descripciones de cronistas, que son los genuinos, los que pertenecen tan solo a la cultura prehispánica. Pero una vez que empiezan a convivir con la cultura española se empiezan a tomar los diversos bailes indígenas de manera paulatina hasta lograr una completa adaptación. Por ejemplo, están los tocotines en lengua española, que imitando los antiguos bailes cantan las hazañas de los caciques americanos y se sirven de los rasgos indígenas para su ejecución en un ambiente festivo. Si bien es cierto, debemos señalar que se trata de un proceso de sincretismo de la cultura precolombina. No obstante, suelen aparecer en celebraciones como la llegada de personajes ilustres, tanto del ámbito civil como del religioso, y con ellas se espera mostrar las maravillas del Nuevo Mundo.

No podemos olvidar los tocotines escritos en náhuatl. El idioma es esencial para la identidad de un pueblo. Sin embargo, es importante insistir en que estos poemas, aunque escritos en el idioma original, respetan la métrica española, en un proceso de asimilación cultural. Y no sólo eso, algunos de ellos cantan y alaban a la Virgen o elementos propios del cristianismo. Por lo tanto, deben considerarse dentro de un proceso de hispanización. Quiero recordar, no obstante, que en cierto modo el empleo del náhuatl respaldaría la teoría de

la indianización. Pero no es lo único, porque el tocotín no es una danza aislada de la cultura prehispánica. Es una pieza más del engranaje del mestizaje. Al igual que el tocotín, muchos rasgos del pasado indígena perduraron como parte del proceso de asimilación cultural. Un sistema que permite hablar de una doble vertiente de adaptación. Lo que se extrae de estas reflexiones es el concepto de *transculturación*. Un término que, como queda dicho, designa una realidad mestiza y enriquecida gracias a su variedad sociocultural.

OBRAS CITADAS

- Alberro, Solange. “Barroquismo y criollismo en los recibimientos hechos a don Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, virrey de Nueva España, 1640: un estudio preliminar”. *Colonial Latin American Review* 8.4 (1999): 443-60.
- Baucells Mesa, Sergio. “Sobre el concepto de aculturación: una aproximación teórica al estudio de los procesos de interacción cultural”. *Revista Tabona* 10 (2001): 267-90.
- Bierhorst, John. *Cantares Mexicanos: Songs of the Aztecs*. Stanford: Stanford UP, 1985.
- Bramón, Francisco. *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*. México: Imprenta del licenciado Juan de Alcázar, 1620.
- Flores, Enrique. “Sor Juana y los indios: loas y tocotines”. *Literatura Mexicana* 18.2 (2007): 39-77.
- Garibay, Ángel María. *Poesía Náhuatl*. 3 vols. México: UNAM, 1964-1968.
- Gruzinski, Serge. “Un tocotín mestizo de español y mexicano...: mestizajes barrocos en la Ciudad de México”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2005): 1-13. 30 de abril de 2016. <<http://nuevomundo.revues.org/620>>.
- Gutiérrez de Medina, Cristóbal. *Viaje del virrey marqués de Villena*. Ed. Manuel Romero de Terreros. México: Imprenta Universitaria, 1947.
- Hanrahan, Thomas. “El tocotín expresión de identidad”. *Revista Iberoamericana* 36.70 (1970): 51-60.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. Vol. 2. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. “Loa para *El divino Narciso*”. *Obras completas*. Vol. 3. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1976: 3-21.
- Karttunen, Frances, y James Lockhart. “La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”. *Estudios de cultura náhuatl* 14 (1980): 15-64.

- Leal, Luis. “El *tocotín mestizo* de Sor Juana”. *Ábside* 18.1 (1954): 51-64.
- León-Portilla, Miguel. “*Cuicatl* y *Tlahuolli*: las formas de expresión en náhuatl”. *Estudios de cultura náhuatl* 16 (1983): 13-108.
- Masera, Mariana. “Algunos aspectos de la multiculturalidad en las literaturas novohispanas: España, África y América”. *La literatura impresa popular en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Dir. Pedro M. Cátedra García. Salamanca: SEMYR, 2006. 331-48.
- Morales, Pedro. *Carta del Padre Pedro Morales*. Ed. Beatriz Mariscal Hay. México: El Colegio de México, 2000.
- Ortiz, Fernando. “Del fenómeno social de la *transculturación* y de su importancia en Cuba”. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983: 86-90.
- Osorio Romero, Ignacio. “Un *tocotín* inédito del siglo XVII”. *Revista de Bellas Artes* 21 (1975): 9-16.
- Padilla Zimbrón, Edith. “El *tocotín* como fuente de datos históricos”. *Destiempos* 14.3 (2008): 235-49.
- Pareyón, Gabriel. “El *teponaztli* en la tradición musical mexicana: apuntes sobre prosodia y rítmica”. *Memorias del II Foro Nacional Sobre Música Mexicana: los instrumentos musicales y su imaginario*. Zacatecas: INBA-Universidad Autónoma de Zacatecas, 2007. 1-14. 30 de abril de 2016. <<https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/files/45337985/Teponaztli.pdf>>.
- Parodi, Claudia. “Indianización y diglosia del teatro criollo: los *tocotines* y los cantares mexicanos”. *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*. Ed. Judith Farré Vidal. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009. 251-69.
- Parodi, Claudia. “Semántica cultural, indianización e hispanización en el Nuevo Mundo”. *La resignificación del Nuevo Mundo: crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Eds. Claudia Parodi, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 87-116.
- Parodi, Claudia, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez. “Introducción”. *La resignificación del Nuevo Mundo: crónica, retórica y semántica en la América virreinal*. Eds. Claudia Parodi, Manuel Pérez y Jimena Rodríguez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 7-13.
- Rojas Garcidueñas, José, y José Juan Arrom. *Tres piezas teatrales del virreinato*. México: UNAM, 1976.

- Sainz Bariáin, Isabel. “Viaje por mar y tierra del marqués de Villena, virrey novohispano (1640-1642)”. *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Ed. Carmen López Calderón, M.^a Ángeles Fernández Valle y M.^a Inmaculada Rodríguez Moya. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013. 593-604.
- Sales Salvador, Dora. “Transculturación narrativa: posibilidades de un concepto latinoamericano para la teoría y la literatura comparada intercultural”. *Exemplaria* 5 (2001): 21-37.
- Sautron, Marie. “El lenguaje sonoro del canto náhuatl prehispánico”. *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 4 (2001): 115-36.