



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN HISTORIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

**EL CONCEPTO DE DANZA ENTRE LOS MEXICAS EN LA ÉPOCA
POSCLÁSICA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA

PRESENTA

MIRJANA DANILOVIĆ

TUTOR PRINCIPAL

DR. GUILHEM OLIVIER

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. BERENICE ALCÁNTARA ROJAS

DR. CARLO BONFIGLIOLI

MÉXICO, CDMX, SEPTIEMBRE DE 2016

MOJIM RODITELJIMA I SESTRAMA

A MIS PADRES Y A MIS HERMANAS

MOJOJ SESTRICINI MANJI

A MI SOBRINA MANJA

Yo sólo creería en un dios que supiera bailar.

Friedrich Nietzsche

Dance first, think later. It's the natural order.

Samuel Beckett

No, I can't explain the dance to you; if I could tell you what it meant, there would be no point in dancing it.

Isadora Duncan

El mundo, tal y como se nos ofrece, no está compuesto de 'cosas' radicalmente separadas y francamente distintas [...]. En rigor, todo es diferente de todo, pero también todo se parece a todo. La realidad es un 'continuo de diversidad' inagotable. Para no perdernos en él, tenemos que hacer en él cortes, acotaciones, apartados; en suma, establecer con carácter absoluto diferenciaciones que en realidad solo son relativas [...]. Lo primero que el hombre ha hecho en su enfrente intelectual con el mundo es clasificar los fenómenos, dividir lo que ante sí halla, en clases. A cada una de estas clases le atribuye un signo de su voz, y esto es el lenguaje. Pero el mundo nos propone innumerables clasificaciones y no nos impone ninguna. De aquí que cada pueblo cortase el volátil del mundo de modo diferente, hiciese una obra cisoria distinta.

Ortega y Gasset

AGRADECIMIENTOS

No me hubiera sido posible realizar esta tesis sin el apoyo y sugerencias oportunas de mi director de tesis, Guilhem Olivier. Le agradezco por compartir conmigo sus conocimientos, por estar siempre dispuesto a aconsejarme y por alentarme a seguir con el tema.

Quisiera expresar mi profunda gratitud a Carlo Bonfiglioli, quien siempre mostró un gran interés en mi investigación. Sus comentarios, a lo largo de estos años, siempre han sido certeros.

De igual manera, mi agradecimiento a Berenice Alcántara por su lectura cuidadosa y las recomendaciones que contribuyeron a mejorar la calidad de esta tesis.

Quiero agradecer los atinados comentarios y sugerencias de Isabel Martínez y de Roberto Martínez.

A Leopoldo Valiñas le estoy sinceramente agradecida por su gentileza y por su disposición a discutir, leer y corregir algunas partes de este escrito.

Asimismo, agradezco su labor a todos los maestros de la UNAM que alguna vez me dieron clase.

Con los integrantes del seminario *La humanidad compartida* estoy en gran deuda por sus ricas aportaciones, por sus interesantes conversaciones y por todo su apoyo sincero. Dedico un agradecimiento particular a Isabel, Imelda y Fuji por su aguda reflexión, sus conocimientos, su tiempo y su apoyo.

Aprovecho también la oportunidad para dar agradecimiento a Agnieszka Brylak por su amistad y por compartir conmigo sus ideas.

Agradezco de todo corazón a todos mis amigos en México que a lo largo de estos años han estado conmigo brindándome su cariño, su apoyo, su alegría y sus risas. Gracias por permitirme gozar de su amistad y por regalarle a mi vida algo de ustedes. Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas las personas que me han ayudado a volver a caminar después de una fractura fuerte y una cirugía delicada. En particular a Adriana, Silvina, Marcela, Luisa y Ana. Sin su generosa ayuda no me hubiera sido posible correr por la vida de nuevo.

De manera especial, deseo agradecer a mi familia. A mis padres, Dušan y Stana, por su paciencia, apoyo y amor ilimitado. A mis hermanas, Marina y Duška, que siempre me han entregado su tiempo, su gran amor y sus palabras atinadas. Están siempre muy cerca a pesar de la distancia.

Posebno se zahvaljujem roditeljima, Dušanu i Stani, i sestrama, Marini i Duški, koji su mi u svemu uvek bili podrška. Zahvaljujem vam na strpljenju, razumevanju i ljubavi.

Rad posvećujem vama i našoj Manji.

Esta tesis fue posible gracias al apoyo recibido del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

INTRODUCCIÓN	13
1. CAPÍTULO 1	34
MARCO TEÓRICO. EL PROBLEMA DE TRADUCCIÓN Y TEORÍA NATIVA. EL CASO DE DANZA MEXICA.....	34
1.1 Las dificultades para reconocer una danza mexicana	38
1.2 ¿Diferentes “visiones del mundo” (worldviews) o diversos “mundos” (worlds)?	41
1.3 La “invención” de acuerdo con Roy Wagner. Múltiples “co-inversiones” en este estudio	43
1.4 Danza mexicana como un “equivoco controlado”	45
1.5 La co-inversión producida en la Colonia	48
1.6 Pensar la danza mexicana desde hoy en día	51
1.7 Co-creando la ‘danza’ mexicana	55
1.8 Conclusiones	57
2. CAPÍTULO 2	60
DANZA DEL NUEVO MUNDO EN LAS FUENTES ESCRITAS	60
2.1 Los exploradores y los primeros cronistas descubren la «danza» indígena.....	62
2.2 El catolicismo frente al «baile» indígena	70
2.2.1 El papel de «danza» en la evangelización.....	82
2.2.2 «Bailes» deshonestos	87
2.3 La «danza»- “una de las cosas principales”	89

2.4 La estima hacia el arte de »danzar« indígena	90
2.5 La enseñanza de »danza«	93
2.6 ¿ »Baile«, »danza«, "areito", o "mitote"?	96
2.6.1 "Areito"	96
2.6.2 "Mitote"	100
2.7 La "clasificación" de »danza« nahua	101
2.8 El porqué de la »danza« nativa de acuerdo con los autores europeos.....	104
2.9 El »baile« indio según los cronistas nacidos en Nueva España	106
2.10 Conclusiones	112
3. CAPÍTULO 3	116
LA NOCIÓN DE <i>DANZA</i> EN NÁHUATL.....	116
3.1 Términos genéricos.....	119
3.1.1 <i>I'tōtia</i>	119
3.1.2 <i>Mācēhua</i>	122
3.1.3 <i>Cuīcoānōa</i>	124
3.2 »Bailes« con movimientos específicos	127
3.2.1 <i>Āna</i>	127
3.2.2 <i>Cōānecuiloa</i>	127
3.2.3 <i>Nāhua</i>	129
3.2.4 <i>Mātlāza</i>	132
3.3 Vocablos discutibles.....	133
3.3.1 <i>Tlayahua</i>	133

3.3.2 <i>Cōcōloa</i>	135
3.3.3 <i>Chocholoa</i>	137
3.3.4 <i>Cāhua</i>	139
3.3.5 <i>Itta</i>	139
3.3.6 <i>Yacāna</i>	140
3.3.7 <i>Āyōtzīncuepa</i>	141
3.3.8 <i>Quequeloa</i>	141
3.3.9 <i>Tlapapahuia</i>	141
3.3.10 <i>Tlatlaxoquihuia y nexoxocōlo</i>	142
3.4 Primeras conclusiones	143
3.5 ¿Danza mexicana según quién?	144
3.6 »Bailar«, ¿un acto de penitencia?	147
3.7 Las actividades próximas a la “danza”	148
3.8 “Juegos” bailados.....	155
3.9 “Juego” ritual en el náhuatl	157
3.9.1 Los verbos que revelan “juegos”	158
3.10 Hablar sobre los “juegos” mesoamericanos a través de las categorías occidentales....	163
3.11 Conclusiones	166
4. CAPÍTULO 4	169
DANZA EN LOS CÓDICES	169
4.1 El lenguaje de los códices mesoamericanos.....	170

4.2 Estudio del comportamiento gestual en los códices del Centro de México y de la Mixteca	172
4.2.1 ¿Cómo reconocer un gesto iconográficamente?.....	175
4.3 Metodología del análisis	177
4.3.1 La “danza” en el estilo Mixteca-Puebla. ¿Existen estereotipos pictográficos para la “danza” del Centro de México prehispánico?	177
4.3.2 Los códices analizados	180
4.4 “Danza” y música	181
4.5 Procesión y “danza”	197
4.6 Juego de pelota y “danza”	209
4.7 “Danza” y sacrificio	217
4.8 “Danza” y guerra	236
4.9 Conclusiones	244
5. CAPÍTULO 5	248
<i>DANZA Y GUERRA. DANZA Y SACRIFICIO</i>	248
5.1 Danza y guerra	250
5.1.1 Enseñar el arte de guerra instruyendo a «bailar»	250
5.1.2 Las guerras empiezan, se desarrollan y terminan con el «baile»	252
5.1.3 La «danza» narra los enfrentamientos bélicos	257
5.1.4 La «danza» como provocación y solución de conflictos.....	258
5.1.5 Anunciar derrotas por medio de una «danza»	266
5.1.6 Los guerreros combaten y bailan en las fiestas de las veintenas	270
5.1.7 “Juego” y guerra- unidos lingüísticamente y ritualmente	274

5.2 Danza y sacrificio.....	277
5.2.1 Las »danzas« previas al sacrificio. Las víctimas tenían que ser danzantes.....	279
5.2.2 Bailan los dioses de la fiesta	280
5.2.3 La »danza« de los prisioneros de guerra	289
5.2.3.1 Los cautivos hacen su entrada y se presentan bailando	289
5.2.3.2 Los prisioneros bailan en las fiestas de las veintenas.....	291
5.2.4 La »danza« en el momento del sacrificio	296
5.2.4.1 Bailan las víctimas a la hora de morir.....	298
5.2.4.2 “Rayar” bailando	303
5.2.4.3 El sacrificio por flechamiento y la »danza«	309
5.2.4.4 Bailan los sacrificadores en el momento de la inmolación	318
5.2.5 Bailar después de la muerte de la víctima.....	319
5.2.5.1 La »danza« con la cabeza del sacrificado	321
5.2.5.2 Bailar con la piel desollada del sacrificado	324
5.2.6 La otredad se danza. Bailar con/como el Otro	331
5.3 Conclusiones	338
6. CONSIDERACIONES FINALES.....	343
BIBLIOGRAFÍA	352
APÉNDICES.....	377

INTRODUCCIÓN



Mientras fatigábamos a Ribera con preguntas acerca de las costumbres y extensión de aquellas tierras, metieron al joven en el dormitorio y lo trajeron vestido de fiesta. Vino a nuestra presencia trajeadote otro modo, llevando en la mano izquierda un juguete de oro adornado de mil maneras y en la diestra una sarta de cascabeles; agitando éstos, movía suavemente el juguete hacia arriba, lo volteaba y bajaba, cantando a estilo de su patria, **danzaba** por el entarimado sobre el cual, sentados, estábamos mirándolo.

De esta manera Pedro Mártir de Anglería (1964, 2: 545-546) describe el asombro que la »danza«¹ indígena había provocado en el suelo español. El cronista de los Reyes Católicos y sus sucesores, en 1522, pudo observar las novedades del Nuevo Mundo cuando Juan de Ribera, el procurador de Cortés, llevó mapas, códices, joyas y artesanías desde la Nueva España. Resulta muy significativo que el célebre conquistador considerara que era conveniente que los peninsulares conocieran el arte de danzar mesoamericano. Entre las maravillas traídas desde la tierra conquistada, “los presentes por Cortés seleccionados,” (*ibid*: 537) el “baile” ocupaba un lugar muy representativo.²

¹ En este escrito me referiré a la categoría de danza que se basa en los dispositivos desde un área del conocimiento del presente a través de la misma palabra entre comillas altas (“danza”). Las comillas bajas (»danza«) marcan la comprensión de los cronistas, los caracteres inclinados de la palabra danza (*danza*) el concepto prehispánico y, por último, las comillas simples en ‘danza’ se refieren a la “co-invencción” que se va a ir desarrollando a lo largo de esta investigación. No aplicaré esta nomenclatura cuando estoy citando directamente mis fuentes u a otros autores. Cabe añadir que en el capítulo lingüístico usaré también las comillas altas para la traducción de los términos en náhuatl relacionados con la »danza«.

² Al dedicar su tesis doctoral a los espectáculos de los nahuas prehispánicos, Agnieszka Brylak (2015: 271), habla de la segunda visita de los danzantes indígenas a la corte española: “unos “bailadores” adiestrados en el arte del juego de pies (fig.1) formaban parte del grupo de los indígenas a quienes Cortés llevó en 1528 a España. En el mismo año en Toledo, en presencia del rey Carlos V, estos dieron un espectáculo al soberano.” El alemán Christoph Weiditz hizo registros gráficos de los indígenas que se presentaron en esa ocasión (figs. 2, 3 y 4).

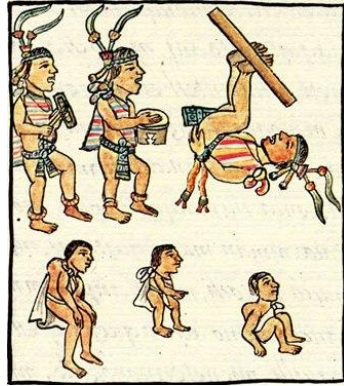


Fig. 1 *Códice Florentino*, Libro VIII, fol. 19v

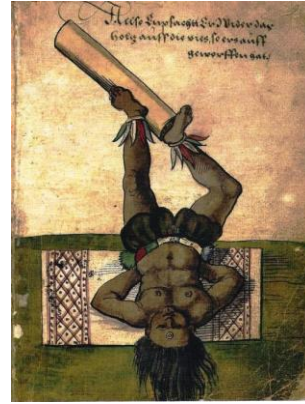


Fig. 2 *Aztec acrobat in Spain*, Christoph Weiditz (1529)



Fig. 3 *Un indio*, Christoph Weiditz (1529)



Fig. 4 *Juego de pelota*, Christoph Weiditz (1529)

¿Cuáles eran las características de la danza en España cuando los bailarines de las tierras recién conquistadas causaron admiración entre los cortesanos? ¿Qué tipo de conocimiento acerca de danza tenían los hombres europeos que a partir de la Conquista iban descubriendo las regiones lejanas y el comportamiento de su gente?

La “danza” y el “baile” en la España del siglo XV y XVI

En los siglos XV y XVI se utilizaban los términos “danza” y “baile” para hablar de manera separada del “danzar” en la corte, por un lado, y las actividades relacionadas con las clases

bajas, por el otro.³ El documento *ACS Pleitos* (libro 31, ff. 950-11 *apud* Brooks, 1988: 35) de finales del siglo XVII del archivo de la Catedral de Santiago destaca que "hay que tomar una distinción entre danzas de cuenta y bailes profanos." Las danzas cortesanas o de cuenta eran propias de la realeza y la clase noble y se caracterizaban por la ejecución de figuras, la realización de movimientos más o menos lentos, fundamentalmente de piernas (Moreno Muñoz, 2008:7).⁴ El "baile", por su parte, iba ligado a la gente común y a los movimientos enérgicos, "entre los cuales destacaban los de la cadera, el torso y los brazos, en cuyo estilo destacaba la sensualidad y la provocación" (*ibidem*).⁵ En 1611 Covarrubias (*apud* Scolieri, 2013: 12) anota en su diccionario que el "baile" se refiere a los movimientos espontáneos y la "danza", por el contrario, a los pasos de una coreografía específica. Si acudimos a la aclaración de Pedro M. de Olive en el *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana* (1843: 52) del siglo XIX leemos que:

la *danza* expresa más que el *baile*, é indica mas artificio, complicación, cultura, delicadeza, riqueza y lujo. La *danza* es una composición estudiada, preparada, dispuesta, donde hay un objeto, un plan, una acción expresada y representada mudamente sólo con los gestos, los movimientos y las posturas.

³ De acuerdo con Abad Carlés (2004: 23-24): "esta separación entre la danza de corte y la danza popular privaría a la danza de la posibilidad de enriquecimiento con el que fueron forjándose el resto de las artes". Además, como lo anota el investigador: "durante la transición a la Edad Media y también en el curso de ésta, la danza se mantuvo muy apartada del desarrollo artístico de su tiempo [...] La llegada del Renacimiento proporciona por lo tanto una especie de respiro, pues durante esta época no sólo la danza, sino en general todas las artes escénicas, van a experimentar un empuje y desarrollo tales que no es de extrañar que casi todos los manuales de la historia de la danza coincidan en situar el inicio de la misma en esta época y omitir toda referencia a los siglos anteriores" (*ibid*: 23 y 26).

⁴ Al referirse a la "danza" de la nobleza en la Edad Media, Moreno Muñoz (2008: 20) señala que las "danzas" circulares, abiertas o cerradas, se denominaban *carolas* y podían comenzar en fila, pudiendo evolucionar hasta formar un corro. Los individuos se cogían por las manos y realizaban recorridos por la sala. Mediante ellas, los bailarines podían observar y ser observados. La *carola* fue, no sólo la más antigua y prestigiosa danza medieval, sino la que permaneció durante más tiempo en los saraos nobles, llegando incluso a ampliarse en numerosas variantes de la misma danza. Fundamentalmente había dos formas a partir de las cuales surgen las demás variantes: la *branle*, que se hacía en corro, y la *farandola*, que se hacía en fila. Abad Carlés (2004: 24) menciona también las *danzas bajas*, de las que no se sabe mucho. Según el autor, durante la Edad Media la corte se encerraba en sus palacios ejecutando las famosas *danzas bajas*. Al parecer, eran danzas en las que no existía orden geométrico alguno para su ejecución y en las que el elemento característico era el arrastrado de los pies sobre el suelo, de ahí su nombre. Durante el Renacimiento, "el número de danzas se multiplica al ampliarse la posibilidad de movimientos coreográficos, además de hacerse con un sentido un poco más individualista, ya que imperan más las danzas en pareja, tríos, etc., que las de filas o corros sin más, a la manera medieval" (*ibid*: 27-28).

⁵ Véase también Brooks, 1988: 35.

Las danzas ejecutadas en la corte de España se observaban al finalizar los banquetes, en los salones de los palacios o en los jardines cerrados de las casas nobles (Moreno Muñoz, 2008: 20).⁶ En estas danzas participaban los reyes, las infantas y a imitación suya el resto de los cortesanos (Moreno Muñoz, 2008: 28).

La habilidad en la realización de una danza cortesana era altamente solicitada. A partir de la última mitad de la Edad Media, la danza de corte (fig. 5)⁷ constituye un conocimiento tan indispensable como las buenas maneras, llegando a tener muchos príncipes y nobles su propio maestro de danza (Bonilla *apud* Moreno Muñoz, 2008: 20-21).⁸ Como hace notar Neville (2004: 16) el caballero de Borgoña Geoffroi de Charny, que vivió en la primera mitad del siglo XIV, escribió en su tratado sobre la caballería que el “baile” era uno de los pasatiempos del que los hombres de alto rango deberían ocuparse para mantener su reputación y el honor. Al analizar las dinámicas de las danzas en la corte italiana del Renacimiento (fig. 5), la autora (*ibid*: 1) indica que “la necesidad de un cortesano que sea experto en el arte de la danza era sin lugar a dudas.”⁹

⁶ Durante la primera fase del Renacimiento, llamada Quattrocento, la élite italiana danzaba durante las celebraciones de eventos oficiales del Estado, en los compromisos matrimoniales, las bodas, los bautismos y durante las visitas de los gobernantes vecinos o embajadores extranjeros (Neville, 2004: 34).

⁷ Cabe explicar que a lo largo de esta tesis daré distinto tratamiento a las imágenes presentadas. Mientras el capítulo 4 contiene el análisis iconográfico de las láminas de los códices, en otras partes de la investigación utilizo las imágenes como ilustraciones del tema que estoy abordando, aunque, a veces, no provengan directamente de la fuente de la que estoy hablando en el texto.

⁸ La figura del maestro de “danza” se hace presente en la sociedad renacentista como elemento imprescindible (Ruiz Mayordomo *apud* Moreno Muñoz, 2008: 28). Los herederos de la Corona italiana empezaban su educación en “danza” a una edad temprana para poder bailar de una manera refinada en los eventos públicos importantes (Neville, 2004: 23).

⁹ La investigadora (*ibidem*) añade que la capacidad de realizar con gracia, aparentemente sin ningún esfuerzo, fue una de las marcas distintivas de un cortesano y la ausencia de esta capacidad hace que se puedan burlar de un caballero o de una dama. Al respecto, cita a Castiglione, el autor del libro *El cortesano*: “¿Quién de ustedes que no se ríe cuando nuestro Pierpaolo baila de esa manera suya, con esos pequeños saltos y con las piernas estiradas en puntas de pie, manteniendo su cabeza inmóvil, como si estuviera hecho de madera?” (*ibidem*).



Fig. 5 *The Dance in the Garden of Deduiz*, MS Douce 364, fol. 8r, Bodleian Library

Otros objetivos con los que se hacía una danza era el despliegue de la majestuosidad de reinado (Abad Carlés, 2004: 29) y la manifestación de poder de los estamentos dominantes (Moreno Muñoz, 2008: 28). Así, por ejemplo, cuando Isabel de León y Castilla y Fernando V de Aragón unen sus reinos y continúan la conquista de los territorios musulmanes, al vencer al rey Boabdil de Granada, se celebran grandes fiestas en Córdoba: “E salieron veinte damas continuas de la casa de la reyna, muy ricamente arreadas. E luego los menestriales altos començaron a sonar e los caballeros mancebos que ende estavan dançaron un grand rato, cada un con una dama” (Anglés *apud* Moreno Muñoz (*ibidem*)). Por su parte, Abad Carlés (2004: 29) señala poco a poco que la danza va a ser utilizada por las cortes europeas como un elemento con el que sorprender e incluso halagar a los embajadores de otro países.

Aunque cada región europea había desarrollado separadamente su danza, en las palabras de Brooks (1988: 33), el Renacimiento fue un período de tan gran movilidad y el intercambio cultural que no es ninguna sorpresa poder encontrar influencias recíprocas entre las danzas de España y sus vecinos europeos. La influencia italiana (fig. 6) se mantuvo dominante en Castilla y Andalucía, mientras en Cataluña se observaba la influencia francesa. Por su parte, la danza española y formas musicales también han hecho su contribución a la historia de la danza europea (Sanchez Cano, 2005: 123). Una política de intercambio cultural intenso, sobre todo con Italia y Francia (Moreno Muñoz, 2008: 18) ha llevado a que España contribujera con varias

danzas cortesanas que, a menudo, incluían disfraces de “salvajes” e “indios” de los territorios conquistados (Brooks, 1988: 33).



Fig. 6 *Ballerini Milanesi del 1580, che danzano la gagliarda, cavati dall' Opera di Cesarae de Negri, Cagnoni sc., ca. 1775*

En lo que concierne a otras influencias que impregnaron el ámbito dancístico español, Moreno Muñoz (2008: 18) destaca que:

No se debe olvidar las circunstancias que tienen lugar durante muchos siglos en España: las invasiones de diversos pueblos extranjeros y la coexistencia de tres culturas y religiones diferentes, que en cierto modo determinan la existencia de una gran variedad de influencias y de diferentes maneras de expresarse a través de la danza, formando, asimismo, los diferentes sustratos de la cultura hispánica en general y de la danza en particular.

Durante el largo período de dominio, el pueblo musulmán introdujo elementos árabes en la danza de la península. En la zona de predominio islámico, a diferencia de la zona eminentemente cristiana, la danza es menos participativa y más contemplativa, por lo cual era ejecutada por danzarinas más o menos profesionales, y la danza, desde el siglo IX, estaba perfectamente reglamentada y codificada. Las ciudades que concentraban la cultura musical y dancística de los árabes españoles eran Córdoba, Sevilla, Toledo, Zaragoza y Valencia (*ibid*: 24).

Tras la Reconquista se empiezan a conmemorar las victorias cristianas sobre la población musulmana en España a través de las danza de moros y cristianos. Los enfrentamientos entre las personas cristianas y las que profesaban el islam se bailaban en varias partes del país y

siempre terminaban con la victoria de los primeros. La danza de moros y cristianos se difunde en el Nuevo Mundo como la Danza de la Conquista¹⁰ enfatizando la oposición entre indios y cristianos (fig. 7).

Más adelante, con la conversión forzosa de los musulmanes en España, durante el reinado de Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, se originaron las danzas moriscas (fig. 8). Según lo dice el texto de Abad Carlés (2004: 25):

Estas danzas eran lineales- los danzantes se disponen principalmente en líneas paralelas-y en ellas se utilizaban palos o pañuelos que agitaban con los brazos mientras los saltos hacían sonar los cascabeles que adornaban las vestimentas.¹¹



Fig. 7 Danzantes en el atrio de la Basílica de Guadalupe, Ciudad de México, ca. 1935

¹⁰ Sobre la ritualización dancístico teatral de la Conquista y diferentes “danzas” que forman parte del “complejo de conquista” véase *Danzas de Conquista I. México Contemporáneo*, coordinadores Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui, FCE, México, 1995.

¹¹ Dichas “danzas” de origen hispano-musulmán, “habrían de viajar a las Islas Británicas y hoy en día se conservan todavía bajo el nombre de *Morris Dances* [...] En España hoy en día todavía pueden observarse algunos rasgos de estas danzas en los famosos *paloteados* de Huesca y, posteriormente, también darían lugar a los *matachins* de época renacentista” (*ibidem*).



Fig. 8 *Danza Morisca*, Christoph Weiditz (1529)

Otra pieza dancística que tuvo mucho éxito desde la época medieval fue la danza de la muerte o la danza macabra (figs. 9 y 10). La obsesión medieval por la muerte se concreta también en ese tipo de danzas. Se llevaban a cabo en los cementerios, manifestando la presencia de la muerte en la vida del hombre medieval, al danzar los vivos entre los muertos y su conclusión final con la muerte como ganadora (Ruiz Mayordomo *apud* Moreno Muñoz, 2008: 19-20). Ésta es la descripción que hace Abad Carlés (2004:24-25) de la misma:

tomando como partida la danza popular del tipo de *pasacalle* o la *farandola*, en la que en una línea en forma de cadeneta los diferentes danzantes corren y saltan recorriendo las calles en animada formación, la danza de la muerte presentaba dicha imagen, con la peculiaridad de que los personajes eran de todas las capas sociales, incluido el clero. La idea subyacente a tal danza era la imagen de la muerte como algo que igualaba y alcanzaba a todos los seres humanos por igual, sin hacer distinción de rango o recursos.



Fig. 9 *The knight dances with death*, Han Holbein



Fig. 10 *The old woman dances with death*, Han Holbein

Regresémosnos a las danzas renacentistas del territorio español. Los documentos que se refieren a los “bailes” en las provincias y en las aldeas muy pequeñas cuentan que no se parecían nada a la pomposa “danza” aristocrática. Generalmente, los “bailes” campesinos empezaban haciendo un corro, bien de parejas o de individuos, para llegar a formar una fila de parejas (Moreno Muñoz, 2008: 22).

Igual se danzaba en las ocasiones religiosas. Las danzas procesionales y ceremoniosas, con un repertorio de pasos y figuras muy reducido y simple de ejecución (Moreno Muñoz, 2008: 32), constituían otro conjunto de “bailes”. Durante el reinado de los Reyes Católicos la danza, igual que el teatro, fueron utilizados para enseñar y reforzar las creencias entre los judíos y musulmanes recientemente convertidos. Se realizaba la “danza” en las fiestas del Corpus Christi en Sevilla y en Toledo celebrando la Eucaristía (Scolieri, 2013: 9). En el ámbito teatral religioso, desde la Edad Media, se ponían en escena los autos sacramentales, obras alegóricas, generalmente con un tema eucarístico.

Los danzantes tenían la obligación de cumplir con las reglas establecidas. Esto daba lugar a que, por ejemplo, en la reunión del Consejo de la Ciudad de Madrid desde el año 1481 se decidiera que en las danzas anuales del Corpus Christi todos los comerciantes tenían que participar. Si no lo cumplían iban a ser amanzados con la severa multa de 3000 maravedís. Bajo la amenaza de la misma multa bailaban los moros y los judíos (Sanchez Cano, 2005: 123).

De acuerdo con Brooks (1988: 30) para la nobleza española de los siglos XV y XVI las habilidades en el “baile” podrían ser una forma de ganarse el respeto e incluso la fama. La “danza “medida” o “de cuenta” era la danza culta, que se asienta como distintivo de nobleza y se diferencia radicalmente de la danza popular” (Ruiz Mayordomo *apud* Moreno Muñoz, 2008: 28). En la corte humanista italiana, la que tenía influencias considerables por toda Europa, se consideraba que los movimientos del cuerpo eran la manifestación externa del alma. La danza de una persona de origen noble reflejaba la belleza de su ser (Moreno Muñoz, 2008: 20). Por ende, si los movimientos corporales no tenían gracia, se creía que el alma era fea e inarmónica. En consecuencia, los bruscos desplazamientos en el “baile” de los campesinos mostraban una condición inferior de sus almas (Neville, 2004: 2). A menudo condenaban los “bailes” desordenados de la gente humilde (*ibid*: 3).

La danza europea de la Edad Media y del Renacimiento ha sido criticada en varias ocasiones. La iglesia católica la condenaba por ser un camino hacia la libertad sexual,¹² mientras otros la veían como una vanidad o una expresión de locura (Nevile: 2004: 18).

Hemos visto que la “danza” que era algo específico de la clase noble y el término “baile” indicaba el “baile” popular. No obstante, en las obras de los cronistas y de los viajeros que se dieron la tarea de explorar y describir los territorios mesoamericanos esos dos conceptos podían intercambiarse. Eso tal vez se puede explicar a través de la falta de un saber teórico o la educación dancística por parte de los autores.

Los escritos profundos sobre la materia dancística y los primeros registros coreográficos se dieron a conocer hasta la época renacentista. Si bien la danza había sido parte del estilo de la vida aristocrática durante varios siglos, no fue hasta los textos humanistas donde los maestros de danza por primera vez discuten los mismos conceptos de otras artes (Nevile, 2004: 9). De hecho, los autores de la mayoría de las fuentes que estamos analizando no habían leído sobre diferentes modos del bailar o acerca de composiciones coreográficas, sino que se acercaron a la danza prehispánica con un conocimiento bastante limitado. Aunque podemos suponer que hayan tenido alguna idea acerca del repertorio dancístico de la Península Ibérica, indiscutiblemente no contaban con muchas herramientas para tratar ese tema de manera profunda. En palabras de Scolieri (2003: 11) escribir sobre la danza era una empresa totalmente ajena para ellos. El conocimiento acerca de la danza adquirido antes de su viaje al Nuevo

¹² Siguiendo a Moreno Muñoz (2008: 19): “desde que el cristianismo triunfa en el Imperio de Occidente como en el de Oriente, la Iglesia trata de hacer desaparecer todas las danzas anteriores, tanto por su inmoralidad como por su origen pagano. A pesar de todo, al no lograr, de una forma radical su objetivo, permite ciertas danzas de carácter popular y colectivo, que suponen la expresión de la alegría en las fiestas y los domingos, pero asume su control, cristianizándolas, de tal modo que con el tiempo el origen pagano esté casi olvidado, de la misma forma que sucede con multitud de rituales y fiestas paganas. En esta transformación, las danzas cambian de nombre o lo adaptan a una nueva significación de tipo religiosa. Así es como las danzas dionisiacas se transforman en el carnaval y las danzas arias del fuego se incorporan a las danzas del día de San Juan, que coincidían con la antigua fiesta del solsticio de verano.” Por su lado Abad Carlés (2004: 23) dice que en la época medieval “la nueva mentalidad y moral cristiana iban a atribuir a la danza unas connotaciones sexuales que hacían prohibir los espectáculos en virtud de una ética que aspiraba a la contemplación más que a la exaltación de todo aquello de índole corporal. Ni que decir tiene que todas las prohibiciones de la Iglesia y la corte dirigidas al pueblo en materia de expresión dancística tuvieron muy poca repercusión real, ya que tanto la propia corte como el pueblo llano siguieron bailando durante siglos. Lo que es innegable es que esta separación ocasionada por motivos históricos y sociales, prolongada durante siglos, hizo que la danza mantuviera un tanto dislocada en su propia naturaleza y tardará tanto tiempo en volver a emerger como actividad artística.”

Mundo no ha sido suficiente para opinar mucho acerca del *baile* indígena.¹³ De acuerdo con los datos históricos se observa que tenían más familiaridad con las danzas griegas y romanas y con el “baile” popular de la Península dado que los relacionan con las bacanales (Bartolomé de las Casas, 1992: 1490) y con “las danzas de los labradores de algunas partes de España” (Fernandez de Oviedo (1944, 1: 233).

Si los autores de los primeros textos coloniales acerca del Nuevo Mundo tenían falta de un conocimiento sistemático acerca de danza, ¿con cuáles bases teóricas nosotros nos acercamos a sus descripciones? A continuación me ocupo del proceso del desarrollo de la antropología de la danza y las particularidades de los estudios que han abordado el tema de la danza prehispánica.

Antropología de la “danza”

A partir de los años 60 del siglo pasado la antropología de danza como disciplina científica estudia el cuerpo humano y sus gestos como parte de la comunicación no verbal. Bonfiglioli (1995: 12) señala que con el conocido ensayo de Gertrude Prokosch Kurath “Panorama of Dance Ethnology”, publicado en el 1960, se “da inicio a las modernas discusiones teóricas sobre este tema”. La antropología de danza surge en los Estados Unidos,¹⁴ pero pronto cobra importancia también en Europa. Mientras los investigadores estadounidenses orientaban su análisis hacia las danzas nativas, los estudios europeos se centraban más en los estudios folklóricos y las danzas de tipo tradicional o popular.

Cabe decir que la danza no ha llamado tanto la atención de los antropólogos como otros temas, por ejemplo el parentesco, la cultura, los roles de género, etc. Como explica Kaeppler (1978: 32), por mucho tiempo la danza ha sido considerada nada más como el “glaseado del pastel” de la cultura.

¹³ Podemos suponer que Mártir de Anglería, siendo un cronista real, hubiera estado familiarizado con la “danza” cortesana. No obstante, en primer lugar, el autor no tuvo la oportunidad de viajar al Nuevo Mundo y, luego, en el momento de observarla en España no establece ninguna relación con las “danzas” que realizaba la Corona española.

¹⁴ Prokosch Kurath, Adrienne Kaeppler, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna, Joann Keali’i nohomoku y Drid Williams son las investigadoras más destacadas en el desarrollo de esa rama de antropología.

Los primeros antecedentes de los estudios de danza se pueden encontrar en los comienzos de la teoría antropológica, a fines del siglo XIX, cuando algunos antropólogos se referían a la danza como parte de la vida de las comunidades que estudiaban. La danza tomaba parte de los primeros trabajos etnográficos, sin ser su tema de estudio específico, sino relacionándola con tópicos tales como el ritual, el folclore, la magia, la religión, la cultura y la música (Hanna, 1979: 8).

Igual que en el caso de otros antropólogos, un antropólogo de la danza observa, describe, compara y analiza las actividades dancísticas. Las estudia ubicándola culturalmente, espacialmente y temporalmente. No obstante, Peterson Royce en su libro *The Anthropology of Dance* habla de cinco maneras específicas de abordar el estudio de danza desde los fines del siglo XIX hasta los años 70 del XX.

Los autores¹⁵ que apoyaban la teoría evolucionista, en su intento de comprender el desarrollo histórico de la civilización, veían la danza como una parte esencial de las culturas primitivas y consideraban que la misma no se podía disociar de sus ritos (Peterson Royce, 2002: 19). Con Radcliffe-Brown y Franz Boas se pone énfasis en los parámetros propios de cada cultura (*ibid*: 21-24). En su libro *Primitive Art* Boas (1955: 346-347) afirma que cada cultura posee determinados patrones de movimientos, valores y funciones de danza que la distingue de otras culturas. Con las influencias de Freud y del psicoanálisis en los primeros años de la segunda década del siglo pasado la danza se mencionaba solamente en relación al estado psicológico del individuo. Así, por ejemplo, Margaret Mead (*apud* Peterson Royce, 2002: 25) habla de la danza en la cultura de Samoa, en la Polinesia, como una forma para superar la timidez en los niños. Unos años después, la óptica se pasará del individuo a los contextos urbanos y el danzar en las sociedades occidentales (*ibid*: 26). Finalmente, a partir de los años 60 los investigadores se han centrado en la forma de la danza estudiándola desde el enfoque simbólico interpretativo, estructuralista o analizándola desde la semiótica (*ibid*: 31).

Los segundos buscaban las estructuras profundas que se ponían en juego para dar el sentido al texto dancístico. De esa manera la danza se percibe como algo fijo y estable que se puede decodificar y desglosar en hasta sus partes más pequeñas. De acuerdo con Peterson Royce

¹⁵ James Frazer, Martha Beckwith, Edward Tylor, y Lewis Henry Morgan, entre otros.

(2002: 71), el estudio realizado por Martin y Pésovar sobre el “baile” húngaro¹⁶ y la investigación de Kaeppler acerca de la “danza” Tonga¹⁷ son sin duda, los mejores ejemplos de análisis estructurales de la danza que se han publicado.

Cabe añadir que Peterson Royce, junto con Franziska Boas y Prokosch Kurath, entre otros, pertenecen a la línea de los funcionalistas. Esos autores enfatizan el estudio del contexto social en el cual se lleva a cabo una “danza”.

A medida que se desarrollaba más la disciplina, los investigadores iban definiendo “su objeto de estudio por su conexión con las siguiente temáticas: la oposición naturaleza/cultura, las analogías entre la comunicación no-verbal y la comunicación verbal, la relación texto coreográfico/contexto cultural, la cuestión estética y el contraste dancístico/no-dancístico” (Bonfiglioli, 1995: 12).

En cuanto a las investigaciones posteriores, los autores utilizan la danza para “observar asuntos teóricos de mayor escala, entre los que se han contado estudios sobre el género en la práctica de movimientos dancísticos en el norte de Grecia, la transformación de los tipos de danza por el impacto del turismo en Filipinas y en Cuba, y el movimiento analizado por medio de la teoría del discurso en Brasil” (*Diccionario de antropología*, 2000: 147).

Antecedentes en el estudio de la *danza* prehispánica mesoamericana

Nuestro conocimiento sobre la danza prehispánica está bastante limitado debido a que, en primer lugar, las fuentes disponibles no abundan en informaciones sobre el tema, sino que

¹⁶ Bonfiglioli (2003: 2) indica que “los autores de la escuela europea oriental (básicamente húngaros y rumanos)” mostraron “cómo se puede descomponer un *continuum* dancístico en unidades jerarquizadas de mayor y menor tamaño. El tipo de fragmentación que proponen se basa en un enfoque rigurosamente formal, completamente despreocupado del aspecto semántico y exclusivamente basado en el análisis del código rítmico-coreográfico *stricto sensu*, esto es, la recurrencia y variabilidad de determinados patrones rítmico-melódicos y su intersección con el código coreográfico”.

¹⁷ A partir de una analogía con la lingüística estructural norteamericana Kaeppler (1972; 1985 y 1986 *apud* Bonfiglioli, 2003: 3) “propone aislar, con un análisis de contrastes cinéticos, y de una manera *etic*, las unidades dancísticas mínimas, para luego someterlas a una verificación *emic* y obtener, así, un inventario de “kinemas” y “morfokinemas”. En un segundo paso del análisis se trata de ver cómo los nativos piensan que deben ser combinados los “kinemas” y “morfokinemas” para generar unidades significativas mayores, esto es, los motivos y los “tipos dancísticos” identificados por la combinación entre categorías formales y categorías etno-semánticas externas a la danza.”

reflejan solamente una parte de ese mundo dancístico que se desarrollaba en el territorio mesoamericano. Por otra parte, la mayoría de los datos hacen referencia, en realidad, a la visión colonial de los conquistadores y de los cronistas españoles y mestizos sin permitir un conocimiento cercano a las prácticas dancísticas antes de la Conquista. Finalmente, hasta hace muy poco, los estudios hechos acerca de danza mesoamericana no habían avanzado mucho en su propuesta analítica.

Los aportes en este campo de investigación se podrían agrupar en cuatro conjuntos conforme su enfoque y su aportación. Los primeros trabajos que nos aproximan a esas prácticas prehispánicas mencionan algunos rasgos del ejercicio dancístico al estudiar otros aspectos de la vida religiosa o cultural de Mesoamérica. Ese grupo de estudios incluyen el texto de Guzmán “Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental” (1988), varias obras de Westheim (1970 y 1972), los artículos “La danza prehispánica” de Covarrubias (1955) y “La música y la danza” de Mendoza (1959), y las entradas en la enciclopedia de las culturas mesoamericanas titulada *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America* (2001): “Danza” de Taube y “Danzas” de Harris. Se escribe sobre el sentido religioso del “baile” mesoamericano (Covarrubias, 1955: 7, Taube, 2001: 305), se afirma que por medio de la “danza” se alababa a las deidades (Guzmán, 1988: 16, Westheim, 1972: 187), se habla de los dioses relacionados con esa forma ritual (Covarrubias, 1955: 11, Mendoza, 1959: 329-330, Taube, 2001: 305) (figs. 11-13) y la presencia de la “danza” en el ciclo ceremonial mexica y maya (Westheim, 1972: 185-186, Taube, 2001: 305, Harris, 2001: 308). Asimismo, los autores destacan el sentido mágico del “baile” para conseguir el buen desenlace del ciclo agrícola (Guzmán, 1988: 16, Westheim, 1972: 188 y 198). En algunos de los textos se indaga acerca del código musical.¹⁸

¹⁸ Mendoza, 1959: 324-328, 332-333, 336, Guzmán Bravo y Nava Gómez Tagle, 1984: 113-166.



Fig. 11 Huehuecoyotl Vaticano B lám. 52



Fig. 12 Ixtlilton Tudela lám. 44r

El segundo grupo de escritos forman los capítulos de algunas obras que tienen el mérito de sistematizar los hechos generales de la danza prehispánica apoyándose en las fuentes del siglo XVI y XVII. Se trata de los apartados de los libros *La música de México* (1984) y *La danza en México* (2002) o las sección de las obras de Sevilla (1990), Turrent (2006) y de González Torres (2005).¹⁹



Fig. 13 Xochipilli y el mono. Borgia lám. 13

¹⁹ Amparo Sevilla en *Danza, cultura y clases sociales* (1990) ofrece una revisión de las crónicas para poder hablar acerca de “los diseños en el espacio, los diseños corporales, el número y las características de los participantes, la organización, el sistema de aprendizaje, fechas, lugares y horas de realización de las danzas del Altiplano Central prehispánico” (Danilovic, 2009: 8). La obra de Turrent (2006) aborda algunos datos sobre las danzas de las veintenas y la música que coincidía con ellas. Por último, González Torres (2005), al estudiar la “danza” de los concheros, “incluye un capítulo sobre la danza en la época prehispánica donde, más que nada, ofrece una parte de la visión de los cronistas sobre la práctica dancística de aquel entonces” (*ibidem*).

Las obras de Martí (1961 y 1964) y Sten (1990) representan cierto cambio en el acercamiento al tema de las danzas prehispánicas. A diferencia de las investigaciones mencionadas anteriormente, que se limitaban a enumerar algunos rasgos de esas danzas, estos autores estudian varios aspectos de una escenificación dancística, como, por ejemplo, la coreografía, el código de la indumentaria, la parafernalia, el espacio donde se llevaban a cabo las danzas. En lugar de sólo enumerar diferentes componentes dancísticos, ellos se proponen penetrar en el simbolismo de los mismos.

En un trabajo anterior (Danilovic, 2009: 9) he mencionado que Martí se había adentrado “por primera vez en un estudio sobre las danzas prehispánicas a través de su obra *Canto, danza y música precortesianos* para seguir concediéndole la importancia en el libro escrito junto con Prokosch Kurath, *Dances of Anahuac. The coreography and Music of Precortesian Dances*. En la primera publicación el autor se pregunta, a grandes rasgos, acerca de los atavíos y las ceremonias dancísticas tanto del área mexicana, como del territorio cultural maya, investiga el simbolismo de los colores en las danzas, siempre apoyándose en los ejemplos de la cerámica, escultura, los testimonios de los cronistas o los códices pictográficos.” En la obra *Dances of Anahuac*, Martí y Prokosch Kurath abordan el aspecto coreográfico de las danzas realizadas durante el ciclo ceremonial mexicano. Por primera vez, se ofrece un análisis de las posturas y del movimiento de los danzantes a través de las descripciones que de ellas hacen los cronistas.²⁰

El aporte más importante de María Sten y su libro *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica* consiste en no haberse quedado solamente en los aspectos formales, pues comienza a cuestionar el simbolismo de diversos códigos de las danzas rituales. La investigadora interpreta las danzas poniendo en relación la cosmovisión, la religión y las circunstancias sociales de la época con el simbolismo de la vestimenta, los adornos, la edad y las características cinéticas de las danzas. De todos modos, su detenimiento analítico sigue manteniéndose poco reflexivo y en escasa medida detallado. Más que nada su análisis constituye una primera aproximación a los “bailes” que se realizaban durante las dieciocho fiestas calendáricas. Principalmente, es una recopilación de dispersas informaciones disponibles y una reconstrucción general del sistema dancístico ceremonial.

²⁰ En el cuarto capítulo de esta tesis discuto la eficacia de su método.

Hemos visto hasta ahora que casi todas las investigaciones en cuestión parten de una perspectiva muy general. Se trata de los estudios que se no se dedican de lleno al tema, ni generan nuevas preguntas al respecto. No obstante, en los últimos años se produjo un importante avance en el estudio de la danza prehispánica con los trabajos de Looper (2009) y Scolieri (2013). Los dos autores estadounidenses van mucho más allá de sus predecesores. Looper en *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization* proporciona un análisis pormenorizado de la danza maya del Clásico acudiendo a un examen interdisciplinario. El autor entrelaza los hallazgos arqueológicos, los documentos históricos, las referencias lingüísticas, las propuestas desde la antropología de la danza e informaciones iconográficas para presentar múltiples datos sobre el tema en cuestión. Cada tipo de pruebas se ilustra con adecuados estudios de caso para poder comprender varios matices de la danza maya.

De su parte, Scolieri en *Dancing the New World. Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest* hace un esfuerzo considerable para organizar numerosas referencias históricas acerca del *baile* antiguo del Nuevo Mundo desde los escritos de los conquistadores hasta las crónicas elaboradas por los religiosos. Las contribuciones más significativas de su trabajo radican en no haber encerrado la definición de danza prehispánica en una categoría estancada, sino que través de un concepto más amplio logró ilustrar el encuentro de los europeos y el Nuevo Mundo por medio del paso dancístico.

Todos los investigadores que acabamos de presentar, salvo Looper y Scolieri, se inclinan por una interpretación simbólica o representativa de la danza. Sus análisis parten y se quedan anclados en el pensamiento científico moderno. La información contenida en los documentos históricos se interpreta como una representación del pasado, una imagen con que se muestra algo acabado, algo que tiene un sentido de orden de acuerdo a la lógica que muchas veces no es la nativa. En esta misma línea de análisis yo hice mi tesis de maestría (Danilović, 2009), en la cual me había propuesto indagar el simbolismo de los códigos expresivos de las danzas femeninas a lo largo de las fiestas de veintenas. A través de los contextos específicos en los que las mujeres bailaban en las fiestas de *tecuilhuitl*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl* registré y analicé minuciosamente distintos componentes dancísticos y extradancísticos. Consideraba importante “adentrarnos en el simbolismo de numerosos universos simbólicos que lo

caracterizan, como son, por ejemplo, el simbolismo del color, de las flores, el bastón y las plumas, las propiedades del código musical y el uso de la diversa indumentaria” de danza. Así pues, los resultados obtenidos podían “resultar útiles y complementarios a la hora de interpretar las unidades rituales más vastas y extensas de lo que es una representación dancística” (*ibid*: 10).

Desde el primer semestre de mis estudios doctorales empecé a percibir los límites de mi categoría de danza. La información contenida en las fuentes prehispánicas (los códices elaborados antes de la Conquista española) y en las obras coloniales me dejó ver que lo que se había llamado danza prehispánica hasta ahora estaba inmerso en una serie de actividades afines. A la hora de tratar de delimitar una de otra, por ejemplo, de acotar un comportamiento dancístico y un movimiento realizado en una lucha, resultaba difícil tanto en las láminas pictográficas así como en las descripciones hechas en el alfabeto. Ante la complejidad del tema que quería abordar y la comprensión de que mis propios conceptos no pueden explicar los conceptos de otros, surgió la necesidad de un acercamiento metodológico y teórico diferente.

Varios seminarios y cursos²¹ organizados por el Dr. Carlo Bonfiglioli, la Dra. Isabel Martínez y el Dr. Alejandro Fujigaki en el Instituto de Investigaciones Antropológicas, me ayudaron a conocer otro tipo de propuestas teóricas y a entrar a una discusión más profunda de nuestro trabajo como antropólogos e historiadores. Asimismo, la relación entre mi marco teórico y el conocimiento del Dr. Guilhem Olivier y la Dra. Berenice Alcántara generó mi tesis y una propuesta propia. Sus atinadas observaciones y comentarios me ayudaron a subsanar numerosas lagunas en mi entendimiento del tema y me encaminaron a lo que estoy haciendo ahora.

Ese giro metodológico para mí significaba volverme muy consciente de que, al estudiar la danza mexicana, estaba frente a una lógica sumamente diferente. A medida que iba avanzando en este estudio me di cuenta que “danzar” puede ser otra cosa desde el punto de vista de los mexicanos. Dejé atrás la interpretación simbólica y representacional para poder realizar una lectura desde otra óptica, desde una mirada que posibilita la existencia de diferentes mundos

²¹ Mencionaré solamente algunos: “Naturaleza y Cultura”, “La humanidad compartida. Procesos de identificación y diferenciación ontológica en el México indígena de ayer y hoy” “Estructuralismo de Lévi- Strauss” y “Teoría nativa”.

que dialogan entre sí, el prehispánico, el colonial y el mío. El encuentro con alteridades mexicas de hace más de seis siglos no es el mismo para nosotros como para un europeo observador y participante en el tiempo de la Colonia. Todas esas lecturas múltiples han pasado por el trabajo de traducción. Tanto los europeos en el suelo de la Nueva España, como nosotros desde nuestros escritorios o bibliotecas, cargamos de sentido la información proveniente de los informantes o de las fuentes. Esos diferentes niveles de traducción se afectan mutuamente al construir una opinión sobre lo que podía haber sido una *danza* mexicana. Igual, las experiencias de esa otredad afectarán nuestras propias categorías. En lugar de buscar algo regular o uniforme en el sistema de pensamiento del Otro, mostraremos el interés principal por la información nativa aún cuando no sea homogénea o inteligible para nosotros. Al dar la voz al dato nativo se construyen otras narrativas históricas.

En este punto de mi análisis de la danza prehispánica, no me interesa el significado particular que podía haber tenido, porque es muy difícil que llegue a ello desde mi cultura, sino intentaré abrir una serie de preguntas que nos ampliarán el horizonte de ese tema. Esta tesis propone replantear la problemática acerca del tema, enfatizar la importancia de la información nativa y formular preguntas moviéndonos hacia el Otro. Los mexicas tenían sus conceptos y sus teorías que no tenían por qué parecerse a los nuestros. Mejor dicho, somos nosotros los que debemos de transformar y modificar nuestros elementos conceptuales para aproximarnos al dispositivo conceptual prehispánico. En ese contexto, la *danza* mexicana me sirve para pensar la pregunta ¿cómo analizar las categorías nativas alejadas temporalmente?

Estructura de la tesis

La tesis está conformada por cinco capítulos. Para fines analíticos, abordé cada tipo de fuentes primarias por separado: textos anotados en el alfabeto, datos lingüísticos y documentos pictográficos.

En esta investigación primero he tratado de hacer una serie de reflexiones acerca de la posibilidad de acceder a una lógica nativa y las estrategias para realizarlo. Así pues, el primer capítulo pretende discutir cómo experimentamos la danza del *Otro*, cuáles son nuestras

herramientas analíticas y dónde se encuentran las limitaciones de un trabajo de cronista colonial o de una investigación moderna. Para estudiar la dinámica compleja de lo que se ha llamado *danza mexica* proponemos poner en marcha las propuestas metodológicas de Roy Wagner (“invención de cultura”) y de Viveiros de Castro (“equivocación controlada”). El capítulo 2 se propone sistematizar una considerable cantidad de datos históricos en torno a la danza del Altiplano central. La revisión minuciosa de las distintas fuentes que tratan la danza del Valle de México antiguo nos ayuda a co-crear la visión colonial acerca de esa actividad.

En el tercer capítulo, seguí con el problema de “traducción” de los conceptos que usamos. Esta vez realizo el análisis lingüístico de los fragmentos en náhuatl para acercarnos a la red léxica a la que remitía la idea occidental de “danza” en el siglo XVI. Para ello se ha recurrido a diferentes diccionarios, gramáticas y distintos textos coloniales. Se estudian los términos nahua que fueron entendidos como »danza« por los cronistas. En el capítulo 4 he planteado los problemas metodológicos para estudiar el comportamiento corporal en los manuscritos pictográficos. Tomando como base el *Códice Borbónico*, el *Tonalamatl Aubin* y los manuscritos que pertenecen al Grupo *Borgia*, el trabajo consistió en el análisis detallado de todas las posturas que han sido denominadas dancísticas hasta ahora para determinar si podemos hablar de algún indicador gráfico de danza o no. A lo largo de la tesis se va a observar que la *danza mexica* se definía en relación a otras formas rituales y prácticas fuera del escenario ceremonial con los que establece vínculos estrechos en un momento dado. El hecho de que la *danza mexica* se halle en una conexión íntima con los combates militares, las luchas de las veintenas y los ritos sacrificiales me llevó a examinar en el último capítulo la compleja y honda relación que el “baile” mantenía con el ejercicio de guerra y el sacrificio.²²

²² Asimismo, el trabajo cuenta con una sección de apéndices que incluyen tablas y cuadros que ponen en orden los datos relevantes de la tesis.

1. CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO. EL PROBLEMA DE TRADUCCIÓN Y TEORÍA NATIVA. EL CASO DE DANZA MEXICA



When the bird and the book disagree, always believe the bird.

James Audubon

En 1555, fray Alonso de Molina, frente a un mundo lingüístico diferente, confiesa ciertas dudas sobre su trabajo para la primera edición del *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*.²³ En el prólogo de su excelente estudio lexicográfico y lingüístico del náhuatl clásico el fraile confiesa que “por no haber mamado esta lengua con la leche, ni serme natural sino haberla prendido por un poco de uso y ejercicio, y éste no del todo puede descubrir los secretos que hay en la lengua” (Molina, 2004: XXV).²⁴ A pesar de haber crecido en la Nueva España y de haber alumbrado muchas incógnitas acerca de ese idioma, el autor está consciente de las lagunas y carencias de su sobresaliente proyecto bilingüe publicado a mediados del siglo XVI. Frente a un mundo conceptualmente distinto el misionero reconoce la dificultad de expresar en español lo que está dicho en náhuatl. La labor lingüística e historiográfica en el suelo de la Nueva España también causó inquietud al gran coleccionista e historiador Lorenzo Boturini Benaduci (*apud* Castillo, 2010: 28). En el prefacio a su póstuma *Historia general* dice: “Si Dios me diera vida, en

²³ El vocabulario que Molina elaboró en el suelo de la Nueva España, igual que otros de la misma índole, trató de someter el náhuatl clásico, principalmente de la región central de México, las variantes de México-Tenochtitlán y de Texcoco, a las reglas de los diccionarios previamente hechos en Europa. En ese proceso la importancia de la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija publicada en 1492 es decisiva (Molina, 2004: LV).

²⁴ Schleiermacher (2000: 83) dirá algo muy similar unos doscientos cincuenta años después: “Para llevar a cabo esta empresa [la traducción], habría que eliminar con precisión todo lo que en la obra escrita de un hombre es efecto, incluso remotísimo, de cualquier cosa que desde su niñez haya hablado u oído en su lengua materna, y luego, por decirlo así, aportar a su propia mentalidad, desnuda y enderezada a un objeto determinado, todo lo que habría sido efecto de todo lo que, desde el comienzo de su vida o desde su primer contacto con la lengua extranjera, hubiese hablado u oído en esta lengua hasta adquirir la facultad de pensar y escribir originalmente en ella.”

el segundo tomo (...) podré, o corregirme en lo que tuviere errado sobre este asunto, o añadir lo que se me ofreciere de nuevo.”²⁵

Estas declaraciones nos invitan a considerar el tema de la alteridad y a reflexionar cómo la afrontamos al estudiar otros pueblos. Las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas, así como las ideas que se tienen sobre las mismas cosas, difieren profundamente de una sociedad a otra. La diversidad se refleja tanto en las categorías gramaticales, como en el discurso en general; igual en las ideas relacionadas con las actividades cotidianas, rituales, etc. Desde luego, lo mismo ocurre con la idea de la “danza”. ¿Qué hacemos frente a otras maneras de pensar, sentir o vivir? Traducimos.²⁶

Si a través de la traducción²⁷ de un idioma estamos intentando trasladar lo que está expresado en otro: ¿qué sucede frente a los conocimientos de otras personas?, ¿cuál sería la

²⁵ Sus razonamientos concuerdan con lo que dice Federico Navarrete (1997: 160): “En el caso de las fuentes que narran explícitamente la historia de los mexicas y los demás pueblos nahuas del Altiplano, el problema fundamental, planteado ya por los primeros historiadores coloniales, ha sido calibrar la veracidad de la información que presentan y desarrollar métodos para discernir lo verdadero de lo falso en su contenido.”

²⁶ La traducción es omnipresente en la vida social. Nosotros la hacemos todo el tiempo. Dentro de cualquier contexto comunicativo analizamos, evaluamos y tratamos de comprender lo que está ocurriendo. Resulta evidente que en cuanto más difieran los idiomas, es más complicado entender al otro. No obstante, los problemas de la comprensión mutua existen hasta dentro de los límites de una misma lengua. En 1813 Friedrich Schleiermacher (2000: 22-23) se pregunta si: “¿no nos vemos muchas veces obligados a traducir precisamente lo que dice otro que es de nuestra misma clase, pero de sensibilidad y temperamento diferentes? (...) los mismos enunciados tendrían en nuestros labios un sentido totalmente diverso, o, al menos, un contenido unas veces más fuerte y otras más débil que en los suyos, y que, si quisiéramos expresar lo mismo que él piensa, nos serviríamos, a nuestro modo.”

²⁷ El tema de la traducción se ha trabajado intensamente en el campo de filosofía, lingüística y semiótica. Se ha discutido tanto la legitimidad como la posibilidad de cualquier traducción. De acuerdo con el lingüista francés Mounin (1977: 261) la traducción, sus problemas y soluciones, no se puede encerrar en las fronteras del lenguaje. La traducción no implica únicamente el mundo literario. La interpretación que se da a una cultura designa no solamente la traducción del lenguaje, sino también de valores, teorías, creencias, prácticas, etc (Severi *apud* Hanks y Severi, 2014: 3). El traductor, tanto de un idioma como de algún aspecto cultural, se halla frente diversos modos de comprender el mundo, tanto exterior así como interior. De esta manera, el problema del sentido se traspasa a la antropología. En este contexto Hanks y Severi (2014: 2) muestran que en el trabajo etnográfico la traducción está presente a cada paso; desde el registro de las notas de campo hasta el análisis de las descripciones elaboradas. En el trabajo etnográfico, existen dos niveles de comprensión: uno entre los analistas y otro que tiene importancia para los nativos (Peterson Royce, 2002: 8). La traducción antropológica “implica al observador en su relación con lo observado” (Viveiros de Castro, 2010: 72). Es muy importante decir que este problema atañe no solo a la lingüística y a la antropología, sino también a la historia. El ejercicio de traducción que hacen historiadores no es muy diferente a la que realizan los antropólogos. Y unos y otros, usamos el lenguaje para hablar sobre el mundo (Lloyd, 2012: 1) tratando de mediar las diferencias entre las sociedades y capturar su particular dinámica (Hanks y Severi, 2014: 2). Al igual que un etnógrafo, el estudioso de las sociedades antiguas se enfrenta a los problemas recurrentes de traducción. El trabajo de antropólogo y de historiador implica la comprensión de sí mismo, su percepción del mundo, y particularmente su interpretación de otras personas y de cómo *ellos* han entendido el mundo (Lloyd, 2012: 1). No obstante los trabajos de un historiador y de un antropólogo no son de la misma naturaleza, debido que los estudios historiográficos sufren una considerable desventaja. Mientras los historiadores no pueden verificar con sus informantes la veracidad de su traducción (Lloyd, 2014: 221), los antropólogos hablan cara a cara con ellos.

manera para descifrarlos sin caer en el universalismo? La gran ilusión de traducibilidad de un idioma a otro rebasa la lingüística y la literatura y remite también a la dificultad de entender comunidades ajenas a nosotros tanto en tiempo como en espacio. En nuestro caso, estamos frente a más de dos formas de concebir el mundo. Como mínimo nos enfrentamos a tres grupos heterogéneos de traductores involucrados que piensan el tema; a un Otro prehispánico, el grupo mexica que se explicaba y creaba su realidad en aquel entonces, al Otro de la Colonia, el autor de los documentos que utilizamos, y, por último, estamos nosotros que tenemos que dialogar con los otros dos a través de las fuentes históricas. Además de todo eso, ese diálogo se entabla desde las predisposiciones de nuestra cultura.

A pesar de que la traducción es una constante en el trabajo de un historiador, los investigadores que han estudiado el tema de la *danza* prehispánica no han discutido sobre nuestro papel en la explicación, interpretación y co-creación de los datos históricos. En mi tesis de Doctorado estudio el concepto de la *danza* mexica basándome en los textos anotados en el alfabeto, datos lingüísticos y los documentos pictográficos elaborados antes de la llegada de los conquistadores. Hasta ahora ese tema ha sido abordado desde una interpretación simbólica o representativa usando como sinónimos nuestro concepto de “danza” y el término prehispánico. En el proceso de la investigación me di cuenta de que estaba frente a una lógica muy diferente y preferí dar la voz a la información nativa, mejor dicho, al resultado de varias co-invencciones o co-creaciones que intentaré develar.

En las siguientes páginas empezamos la discusión acerca de las técnicas de traducción que nos podrían ser adecuadas²⁸ para hablar desde el presente sobre la *danza* mexica. Considero que las propuestas metodológicas como la “equivocación controlada” de Viveiros de Castro (2004a) y la “invención” de Roy Wagner (1981 (1975) nos pueden ayudar para relacionarnos con ese otro sistema de pensamiento que tenía ese pueblo mesoamericano. Propongo discutir la construcción del concepto de ‘danza’ mexica a través de una equivocación controlada. En la

²⁸ El tema de la traducción se ha trabajado intensamente en el campo de filosofía, lingüística y semiótica. Se ha discutido tanto la legitimidad como la posibilidad de cualquier traducción. De acuerdo con el lingüista francés Mounin (1977: 261) la traducción, sus problemas y soluciones, no se puede encerrar en las fronteras del lenguaje. La traducción no implica únicamente el mundo literario. La interpretación que se da a una cultura designa no solamente la traducción del lenguaje, sino también de valores, teorías, creencias, prácticas, etc (Severi *apud* Hanks y Severi, 2014: 3). El traductor, tanto de un idioma como de algún aspecto cultural, se halla frente diversos modos de comprender el mundo, tanto exterior como interior. De esta manera, el problema del sentido se traspasa a la antropología y la historia.

co-invencción, que se va a desarrollar, convergen tres puntos de vista: el mexicana, el colonial y el del investigador que realiza la traducción en el presente.²⁹

1.1 Las dificultades para reconocer una danza mexicana

En palabras de Navarrete (2000: 50) el primer problema para hablar de la *danza* mexicana es encontrarla. Antes de entrar al análisis de nuestro objeto de estudio, habría que localizarlo. ¿Desde qué punto de vista la buscaríamos?, ¿cuáles criterios analíticos nos servirían para encontrarla?, ¿estamos hablando de la misma cosa?, es decir, ¿se trata de una práctica corporal análoga a la nuestra?

Las visiones universalistas, basándose en una forma única que explica y organiza el mundo, indicarían que: “Todas las lenguas debían comunicarse entre sí porque hablaban, todas y siempre, del mismo universo, de la misma experiencia humana, analizada según categorías del conocimiento idénticas para todos los hombres” (Mounin, 1977: 58). De acuerdo a esa manera de mirar la realidad, mientras una lengua igualaría ciertas palabras (a, b, c, d...) y ciertos seres, procesos, cualidades o relaciones (A, B, C, D...), otra equipararía otras palabras (a', b', c', d'...) y los mismos seres, procesos, cualidades o relaciones (A', B', C', D'...). Por lo tanto, la traducción consistiría en escribir que: a, b, c, d...=A, B, C, D..., a', b', c', d'...=A', B', C', D'... y, luego a, b, c, d...=a', b', c', d'... (*ibid*: 59). Bajo la lógica anterior, el estudio de la *danza* mexicana requiere que primero aclaremos nuestro³⁰ concepto de “danza” para saber qué es lo que hay que indagar en las fuentes históricas coloniales cuando hablan de la *danza* antes de la Conquista. De esa manera los consideraríamos equivalentes semánticamente.

En lo que concierne a las definiciones modernas de la “danza”, desde el punto de vista de la antropología de la danza, las propuestas son varias.³¹ Kurath (*apud* Hanna, 1987: 21) considera

²⁹ En realidad, estamos ante múltiples traductores. El tema de este estudio trae muchos mundos en contacto. Aunque esos puntos de vista son plurales y vienen de diferentes diálogos, para los fines de análisis los pongo como un todo.

³⁰ Uso la palabra “nosotros” para referirme, en primer lugar, a los estudios acerca de la “danza” que se han desarrollado desde el siglo pasado y a las ideas que el hombre de hoy podría tener sobre la “danza”, a pesar de numerosas diferencias culturales y personales que conlleva ese término.

³¹ Cabe decir que es imposible dar una definición unívoca de “danza” que abarque las descripciones tanto de la gente que practica esa actividad como las explicaciones de los que forman su público o de la gente que le es indiferente. Asimismo, la “danza” ha evolucionado en muchos estilos a lo largo del tiempo. El acto de definir un objeto, un

que la “danza” es el movimiento rítmico realizado por diferentes partes del cuerpo que tiene como objetivo la creación de diseños visuales por una serie de poses y el seguimiento de los patrones a través del espacio y el tiempo. Kaeliinohomoku (1969-1970: 28 *apud* Hanna, 1987: 22) define la “danza” como “la expresión corporal humana en movimiento realizada de una forma determinada en el espacio. Se produce a través de los movimientos intencionalmente seleccionados y controlados. Es reconocida como tal tanto por el que baila como por los que la observan”. Para Peterson Royce (2002: 5) “danza” es movimiento rítmico hecho para algún propósito que trasciende la utilidad. La antropóloga señala que “danza” es movimiento regularizado que se realiza como un fin en sí mismo (*ibid*: 8). Por su parte, Hanna (1987: 31) afirma que la “danza” es un sistema que ordena el movimiento. Es un conjunto de patrones de movimientos permisibles. Al mismo tiempo, es una manera de clasificar y ordenar la experiencia (*ibid*: 25). En palabras de Williams (*apud* Hanna, 1987: 23) “danza” es un fenómeno visualmente aprehendido, kinestésicamente experimentado, rítmicamente ordenado y espacialmente organizado. Por último, Bonfiglioli (1995: 38) indica que: “la danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético, con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos.” En vista de esos datos de la antropología de la danza, surge la pregunta de si la »danza« descrita en las fuentes coloniales podría corresponder a alguna de esas explicaciones.

En la introducción hemos visto que durante los siglos XV y XVI se utilizaban los términos “danza” y “baile” para hablar de manera separada del danzar en la corte, por un lado, y las actividades relacionadas con las clases bajas, por el otro. Las primeras se caracterizaban por la ejecución de figuras, la realización de movimientos más o menos lentos, fundamentalmente de piernas (Moreno Muñoz, 2008:7),³² mientras, por otro lado, el “baile” estaba ligado a los movimientos enérgicos de la cadera, el torso y los brazos (*ibidem*).³³

Teniendo en cuenta lo expuesto arriba, nos sería útil buscar las características formales de “danza”, los movimientos rítmicos, una serie de poses y sus patrones que se desarrollan a

individuo o una actividad debería vincularse más con los contextos en los que se conoce aquello que intentamos aclarar.

³² Las “danzas” ejecutadas en la corte de España se observaban al finalizar los banquetes, en los salones de los palacios o en los jardines cerrados de las casas nobles (Moreno Muñoz, 2008: 20). En estas “danzas” bailaban los reyes, las infantas y a imitación suya el resto de los cortesanos (*ibid*: 28).

³³ Véase también Brooks, 1988: 35.

través del cuerpo en el tiempo y el espacio, etc. Tomando como punto de partida la forma, posiblemente, podríamos distinguir la *danza* prehispánica por sus rasgos exteriores. Sin embargo, los primeros cronistas se han detenido muy poco en la descripción de los movimientos que componían esas piezas. Además, al describir algo como “danza”, suponemos que tiene ciertas propiedades que caracterizan a algo que nosotros definimos como tal.³⁴ Así pues, Looper (2009:3) al analizar la danza maya del Clásico, retoma a William O. Beeman (*ibídem*), para proponer los siguientes elementos que debería tener la “danza” maya para ser incluida dentro de la tradición dancística occidental: la presencia de la música o el texto hablado, trajes, accesorios, el uso de las máscaras y objetos animados como marionetas y el público que desempeñe el rol como participante, testigo o crítico. No obstante, esos criterios analíticos a pesar de formar parte de nuestra cultura, tampoco son imprescindibles para la “danza” que nosotros conocemos. Sabemos, por ejemplo, que existen coreografías dancísticas que no requieren música, máscaras o un público. Si nuestras definiciones pueden discrepar entre sí, ¿qué ocurre cuando queremos fijar las propiedades de las actividades llevadas a cabo por otro pueblo?

Siguiendo a Wilhelm von Humboldt y sus sucesores, desde el análisis de las lenguas, “todo sistema lingüístico encierra un análisis del mundo interior que le es propio y que se diferencia del de otras lenguas o de otras etapas de la misma lengua” (Ullmann *apud* Mounin, 1977: 59-60). Ya que no hay una verdad universal y objetiva, no podemos hablar de una relación simétrica de igualdad entre a, b, c, d... y a', b', c', d'... La mayoría de las categorías están lejos de ser universales. La cosa en sí, la “danza”, los movimientos rítmicos, con o sin la música, no conlleva una definición implícita. Somos nosotros los que fijamos el significado de las cosas y lo precisamos bajo una palabra. Finalmente, ¿existen rasgos esenciales de la cosa en sí? O mejor dicho, ¿estamos hablando de una “realidad objetiva”?

³⁴ Además, “así como la experiencia de conocer la danza difiere para un bailarín y espectador, también la cultura difiere para un nativo y observador. “Conocer” haciendo es diferente de “conocer” mediante la observación” (Peterson Royce, 2002: XV). En el contexto de esta investigación, tampoco es lo mismo realizar una *danza* mexicana, observarla desde el público en aquel entonces, describirla unos años después en el alfabeto europeo y analizar esos escritos en el siglo XX o en el XXI. El error se produce cuando equiparamos las invenciones de esos grupos de traductores entre sí.

1.2 ¿Diferentes “visiones del mundo” (worldviews) o diversos “mundos” (worlds)?

Para los relativistas existe un mundo y una sola realidad. De ahí, las culturas representan diferentes aspectos de esa realidad, donde una de ellas siempre la interpreta de una manera mejor que las demás (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 11). Casi siempre la versión superior o la descripción privilegiada de ese mundo único es la nuestra, la occidental. Es bien sabido que: “nuestro juego epistemológico se llama la objetivación: lo que no ha sido objetivado permanece irreal o abstracto”³⁵ (Viveiros de Castro, 2010: 40).³⁶ Sin embargo, hay que hacer distinción entre diferentes “visiones del mundo” (*worldviews*) y diversos “mundos” (*worlds*) (*ibid*, 2007: 10). En los años setenta del siglo pasado Mounin (1977: 77) subraya que las “culturas” (o “civilizaciones”) profundamente diferentes constituyen no otras tantas “visiones del mundo” distintas, sino otros tantos “mundos” reales diferentes.” Por consiguiente, “cuando hablamos del mundo en dos lenguas diferentes, no hablamos exactamente del mismo mundo: de aquí la imposibilidad teórica de pasar de una lengua a otra cuando este paso lingüístico postula otro paso-de hecho inexistente-de un mundo de la experiencia a otro distinto” (*ibid*: 94).³⁷

La declaración de Sapir (*apud* Salmond, 2014: 171) de que otro idioma te ofrece acceso a otros mundos, generalmente se ha interpretado como diferencias epistemológicas, en lugar de verlo como la denuncia de diferentes realidades. Una referencia del mundo amazónico (Viveiros de Castro, 2010: 75) revela esas incógnitas de mundos posibles:

³⁵ La traducción de las citas de Viveiros de Castro y de Wagner son mías.

³⁶ Solemos tratar las ideas del Otro como “mitos”, “interpretaciones de la realidad” o incluso “metáforas.” De esa manera, ignoramos su poder creativo (Wagner, 1975: 102). En palabras del antropólogo estadounidense: “Si insistimos en objetivar otras culturas a través de nuestra realidad hacemos de sus objetivaciones de la realidad una ilusión subjetiva, un mundo de “puros símbolos,” otras “clasificaciones” de lo que “realmente está ahí”.” Si vamos a tomar a Otros en serio, en lugar de reducir sus testimonios a “creencias” o “perspectivas culturales”, podemos concebirlos como enunciados de diferentes “mundos” o “naturalezas”. (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 10) No es una manera diferente de nombrar la misma realidad. No son diferentes formas de conocimiento y procesamiento del mundo (Salmond, 2014: 171), ni diferentes posiciones epistemológicas sobre una naturaleza única (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 10). No se pretende decir que diferentes personas conciben su mundo(s) de forma diferente, ni se trata de demostrar de que hay otros mundos reales “por ahí”, sino el punto es estar abierto a la existencia de otras formas de la alteridad (Salmond, 2014: 170).

³⁷ El autor francés (*ibídem*) ofrece el ejemplo de “la lengua de los gauchos argentinos que posee un campo semántico que, únicamente para analizar la diversidad de pelajes de los caballos, cuenta con doscientas expresiones.”

el protagonista se pierde en la selva y llega a un poblado desconocido donde los habitantes lo invitan a refrescarse ofreciéndole una calabaza con “cerveza de mandioca” que él acepta complacido, y entonces con gran estupefacción constata que sus anfitriones le tienden una calabaza desbordante de sangre humana. Lo que naturalmente le permite concluir que no se encuentra entre humanos.

En el pensamiento de las tierras bajas sudamericanas, todos los seres que habitan los mundos, tanto humanos como no humanos, tienen agencia.³⁸ Dependiendo quién ocupa la posición del sujeto varían las relaciones que se crean.³⁹ Lo que para nosotros es sangre, para el jaguar es cerveza de mandioca. Esas relaciones dependen de los cuerpos que tienen dichos seres. En su mundo los animales usan las mismas categorías que los humanos utilizan para sí mismos.

Todos los seres ven (“representan”) el mundo *de la misma manera*: lo que cambia es *el mundo que ven*. Y no podría ser de otro modo porque, siendo humanos en su departamento, los no-humanos ven las cosas como las ven los humanos, es decir, como nosotros humanos las vemos en *nuestro* departamento. Pero las cosas que *ellos ven*, cuando las ven *como nosotros* las vemos, son *otras*: lo que para nosotros es sangre, para los jaguares es cerveza; lo que para las almas de los muertos es un cadáver podrido, para nosotros es mandioca fermentada: lo que nosotros vemos como un charco de barro para los tapires es una gran casa ceremonial (*ibid*: 53)

Eso es posible dado que no hay una universalidad de sustancia, sino particularidades subjetivas. Esas singularidades pueden ser percibidas o comprendidas solamente por los miembros de la

³⁸“La etnografía de la América indígena está poblada de referencias a una teoría cosmopolítica que describe un universo habitado por distintos tipos de actantes o de agentes subjetivos, humanos y no-humanos-los dioses, los animales, los muertos, las plantas, los fenómenos meteorológicos, con mucha frecuencia también los objetos y los artefactos-, dotados todos de un mismo conjunto general de disposiciones perceptivas, apetitivas y cognitivas, o dicho de otro modo, de “almas” semejantes.” (Viveiros de Castro, 2010: 34-35).

³⁹Viveiros de Castro (2010: 27-28, 75) con razón pone en relación ese relato con la historia acerca de las Antillas mayores incluida en los *Tristes trópicos* de Lévi-Strauss. El antropólogo francés (1993: 49) recuerda la “disyunción comunicativa” entre los conquistadores y los nativos durante el primer contacto. Los dos colectivos querían averiguar la humanidad del otro. Mientras los europeos se preguntaban si los indígenas eran humanos o animales, los antillanos temían que los blancos fueran espíritus. Para los primeros el alma era el gran diferenciador y no dudaban que los nativos tuvieran el cuerpo. Por otro lado, los habitantes de las islas sabían que todo tiene su alma, pero el cuerpo semejante al de ellos sólo tenían los humanos. El autor brasileño explica que “si como los jaguares y los humanos dan el mismo nombre a cosas diferentes, los europeos y los indios “hablaban” de una misma humanidad, y se preguntaban si ese concepto autodescriptivo se aplicaba al Otro; pero lo que lo europeos y los indios consideraban el criterio definitorio (la intensidad) del concepto era radicalmente diferente. En suma, tanto el relato de Lévi-Strauss como el mito giran en torno a un equívoco.”

misma especie.⁴⁰ Su mundo de percepción y de experiencia difiere del nuestro.⁴¹ En ese intercambio de perspectivas surge el error de la traducción. La mayoría de las veces lo que no podemos argumentar nos parece irreal. La sangre humana, para nosotros, nunca es una cerveza de mandioca. Lo que no forma parte de nuestro mundo conceptual es difícil considerar cierto. ¿Qué ocurriría si aceptamos que la cultura humana no es un absoluto?⁴²

Hacer investigación en los lugares donde el jaguar se ve a sí mismo como un humano obliga al etnógrafo a cuestionar sus propios supuestos y sus estrategias analíticas.⁴³ A pesar de que uno, desde el método científico occidental normalmente “juzga de antemano lo que sí es parte del mundo y lo que simplemente se clasifica como ilusorio, o como “mítico” (González Varela, 2010: 8). En lugar de rechazarlas como falsas e irreales, esos momentos se podrían tomar como “revelaciones etnográficas” de las que pueden surgir nuevas comprensiones teóricas (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 1). En palabras de Lloyd (2012: 36), no son explicaciones alternativas, sino complementarias.

1.3 La “invención” de acuerdo con Roy Wagner. Múltiples “co-inversiones” en este estudio

“La idea de que el hombre inventa sus propias realidades no es algo nuevo... Sin embargo, la perspectiva de introducir esa idea... a una cultura que quiere controlar sus propias realidades

⁴⁰ Únicamente los chamanes pueden establecer una comunicación entre distintos mundos para luego regresar y contar lo que han percibido.

⁴¹ Por consiguiente, Viveiros de Castro (2010) señala que no es la naturaleza la que es universal, mientras las culturas se diferenciarían, sino que todos compartimos la cultura, mientras nuestras naturalezas o mundos son diferentes. Estamos en medio del multinaturalismo. De hecho, el perspectivismo propone cambio del paradigma de la multiculturalidad (muchas culturas, una sola naturaleza) hacia la multinaturalidad (una cultura, muchas naturalezas o mundos múltiples).

⁴² “No se trata de una simple posibilidad lógica, sino de una potencialidad ontológica” (*ibid*: 37). Ontología como forma de ser o de mundos posibles.

⁴³ Mencionemos también un ejemplo de la etnología reciente. En la práctica adivinatoria llamada el Ifá en Cuba, estrechamente relacionada con la santería, la tradición religiosa afro-cubana más conocida (Holbraad, 2012: 90), los babalawos, personas que obran como adivinos, dicen que el polvo blanco que se extiende sobre la tabla adivinatoria tiene poder (Holbraad, 2007: 201). Las premisas ontológicas de ese discurso nativo son indudables, aunque nos parezcan absurdas a nosotros (Holbraad: 2012: 81). La declaración de los adivinos cubanos que el polvo es poder no es una afirmación acerca de lo que conocemos como el polvo. No se trata de un concepto de polvo con el cual estamos familiarizados (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 14). Ese polvo de Los oráculos del Ifá en la Habana en sí, no está innatamente relacionado con nuestra idea de él, ni con la de los informantes de Holbraad. Son polvos diferentes dado que proceden de mundos diferentes. Mejor dicho, no es que las partículas de ese polvo difieran del que conocemos nosotros, sino en ese otro mundo donde las cosas y los conceptos se relacionan de otra manera el polvo es poder.

(como lo hacen todas las culturas) es difícil.” Con estas palabras Roy Wagner (1981: 5) empieza su excelente estudio *The Invention of Culture*. La invención, en términos wagnerianos, no es una fantasía libre, sino es forma particular de experimentar una nueva cultura por medio de la observación y del aprendizaje (*ibid*: 13). De acuerdo con el autor, el antropólogo crea la cultura del Otro desde lo que sabe y desde sus experiencias (*ibid*: 12). Pasando al terreno de la historia diríamos que nos relacionamos con esa otredad de acuerdo a nuestra lectura de diferentes documentos históricos que están a nuestro alcance. A la hora de observar y estudiar una cultura un antropólogo la “inventa”, crea la cultura del Otro. Su labor o la de un historiador indudablemente contienen una traducción a sus propios términos de lo que están observando, percibiendo y experimentando. Conocemos otra cultura a través de los dispositivos y términos de la nuestra, ya que solamente así podemos comprender lo que entendemos del Otro (*ibid*: 13). Por otro lado, aunque usemos el marco conceptual de nuestra cultura, ese sistema de conceptos no se puede quedar monolítico, compacto, sin fisuras (Lloyd, 2012: 95). Tiene que ser sometido a un nuevo examen para comprobar su validez (Viveiros de Castro, 2010: 224). No podemos escapar el marco conceptual occidental, pero el simple hecho de estar consciente de ello y de regresar constantemente al dato mismo, es un avance significativo. Las construcciones de la historia, igual están basadas en nuestro pensamiento. Como explica el filósofo e historiador francés Michel de Certeau (1993: 37): “es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente”. Nuestra comprensión está guiada por el presente y es parte de la co-inventoría que se crea. Somos nosotros, los que, al final de cuentas, antepone una cosa a otra dándole mayor importancia. Desde la experiencia del presente reelaboramos esos conceptos.

El tema de la *danza mexicana* pone en marcha varias invenciones particulares que se traducen y traducen a su Otro. Al encontrarse esas traducciones se hacen co-creaciones que dan lugar a los “equivocos”.

1.4 Danza mexicana como un “equivoco controlado”

Para analizar estas dinámicas complejas nos podría servir la propuesta metodológica de Viveiros de Castro denominada la “equivocación controlada”. El antropólogo, basado en su trabajo de campo y en la literatura etnográfica sobre el Amazonas, sugiere una nueva óptica⁴⁴ para acercarnos al dato nativo.⁴⁵ La *equivocación controlada* apunta hacia la traducción. En opinión del investigador brasileño (Viveiros de Castro, 2010: 75-76): “traducir es presumir que hay, desde siempre y para siempre, un equívoco; es comunicar por la diferencia, en lugar de guardar al Otro en silencio suponiendo una univocalidad originaria y [...] una semejanza entre lo que él era y lo que nosotros “estábamos diciendo”.”

Confrontados por una cultura extranjera, tratamos, de forma automática, de traer un poco de orden en el caos, para dotar de algún sentido a lo que nos parece extraño y desconocido, fuera de nuestra propia herencia cultural. Dibujamos paralelos donde tal vez no los hay, y categorizamos fenómenos sobre la base de tan engañosas características superficiales. La mayoría de las veces nos movemos muy lejos de lo que el nativo sabe o dice. Eso no quiere decir que estemos equivocados, sino, más bien, que estamos mal colocados al no considerar la perspectiva del Otro.

⁴⁴ Consciente de “las tensiones conceptuales que atraviesan la antropología contemporánea” (Viveiros de Castro, 2010: 13), el investigador pide a la antropología dejar de ser “un teatro perverso en el que el “otro” siempre es “representado” o “inventado” de acuerdo con los sórdidos intereses de Occidente” (*ibid*: 15). Este mismo autor (*ibidem*) opina que “la antropología está lista para aceptar íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento.” A los pueblos que estudiamos les debemos mucho más. Además (*ibid*: 14) señala que “los más interesantes entre los conceptos, los problemas, las entidades y los agentes introducidos por las teorías antropológicas tienen su origen en la capacidad imaginativa de las sociedades (o los pueblos, o los colectivos) que se proponen explicar.” Por ello, su estudio antropológico formula preguntas moviéndose hacia el Otro con el fin de “tomarlo en serio”. Tomar en serio el pensamiento indígena ocurre “cuando el objetivo del antropólogo deja de ser explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar ese pensamiento y pasa a ser el de utilizar, extraer las consecuencias, verificar los efectos que produce sobre el nuestro” (*ibid*: 208).

⁴⁵ Justamente para el campo de las investigaciones dancísticas Peterson Royce (2002: 36) señala que nuestro trabajo no consiste en reconciliar todas las diferencias y reducirlas a algún denominador común, sino más bien es señalarlas. Como bien lo apunta la investigadora, tratar de eliminar las contradicciones es volver a una visión idealista e imprecisa de la sociedad en la que cada parte contribuiría para mantener todo en un “feliz estado de equilibrio” (*a happy state of equilibrium*) (*ibidem*). Por lo tanto, es importante aceptar que las divergencias entre esos tres mundos se mantendrán y los malentendidos sirven para crear vínculos con el Otro. En palabras de Viveiros de Castro (2010: 77) “la antropología se interesa en los equívocos, en el sentido literal de *inter esse*: estar entre, existir en medio.”

Es importante destacar que no se trata de un error, sino es un indicador de que nos encontramos frente a un mundo diferente con el cual establecemos vínculos de alteridad.⁴⁶ Así pues, usamos las *equivocaciones* no como fallas de entendimiento, sino como relaciones de interpretación controlada de mundos diferentes (Viveiros de Castro, 2004a: 4-5, 11). Es decir, reconocemos que estamos en un punto de diferencias ontológicas y distintas formas de experimentar las realidades.

El método de la “equivocación controlada” no se limita a la zona del Amazonas. Los historiadores igual se equivocan en las premisas. Suponemos que nuestros conceptos sirven para Otros. El texto de Viveiros de Castro (2010: 15) explica que “a fuerza de ver siempre al Mismo en el Otro, terminamos por contentarnos con acortar el trayecto que nos conduce directamente al final y no interesarnos más en lo que ‘nos interesa’, a saber, nosotros mismos.” Lo mismo ocurre con una “danza”. Rara vez, a pesar de nuestras intenciones, describimos una “danza” tal como es [para el que la realiza] (Peterson Royce, 2002: 32, 34). ¿Qué ocurre con nuestro objeto de estudio?

Al estudiar la historia mesoamericana los equívocos surgen desde dos puntos de vista, el primero que se origina en la época de la elaboración de las obras coloniales y el segundo que se basa en la mirada desde el presente. Si hablamos de mundos diferentes, no deben sorprender las contradicciones que puedan aparecer, tanto ahora como en aquel entonces. La equivocación no fue el error de un cronista en la comprensión de la realidad del Nuevo Mundo, tan solo una invitación a otra ontología, a la ontología mexicana. Por consiguiente, Viveiros de Castro (2010: 73) pide instalarnos en el espacio del “equívoco” y habitarlo. La tarea consiste en explorar esos puntos donde las categorías del Otro no nos hacen sentido o donde las categorías nativas del Nuevo Mundo no le hacían sentido al cronista del siglo XVI.

Si bien en la época prehispánica no se confundían al reconocer el convencionalismo gráfico en los códices o al discernir una actividad de la otra al observarla, nosotros estamos frente a un reto significativo. Dado que los límites entre diversos comportamientos corporales son muy

⁴⁶ No se trata de buscar correspondencias entre distintas culturas, sino tratar de señalar los *equívocos* que aparezcan y usarlos como herramienta (Viveiros de Castro, 2010: 11-12) para describir cómo funcionaba la creación del pensamiento de cada uno (*ibid*: 10-11). “El equívoco no es lo que impide la relación, sino lo que la funda y la impulsa: una diferencia de perspectiva”(*ibid*: 75). Tampoco es una confusión, ni falsedad, “sino el fundamento mismo de la relación que lo implica, y que es siempre una relación con la exterioridad” (*ibid*: 78).

frágiles, ¿cómo delimitar la *danza* de otras prácticas afines? ¿Qué tipo de “equivoco” encontraremos y cómo lo podemos explorar?

El primer “equivoco” surge al intentar llevar a cabo una comparación por similitud, es decir, formar correspondencias entre lo que denominamos “danza” hoy en día con lo que observamos en las fuentes.⁴⁷ La *danza* mexicana tenía su propio modo de ser dentro del contexto histórico y lingüístico en el que se desarrollaba.⁴⁸ No podemos abrir el signo igual entre nuestra definición, el concepto colonial y lo que podía haber sido *danza* para la población originaria. La falta de analogía entre lo que esperamos encontrar en nuestros datos y con lo que, efectivamente, nos topamos en la investigación, es inevitable. Además, no deberíamos comunicarnos por las semejanzas, sino por las diferencias.

Aunque, parezca lógico que la *danza* mexicana no puede ser lo que nosotros *pensamos* que sea, la mayoría de las veces, los autores que escriben sobre la *danza* prehispánica no tienen en cuenta las limitaciones de nuestras nociones. Ellos establecen equivalencia entre ideas occidentales y reflexiones indígenas del México antiguo. A pesar de no compartir ni el lenguaje, ni los conceptos culturales, ni las circunstancias temporales, no dejan de igualar esas realidades y no ponen en duda el alcance de nuestro pensamiento. El principal problema consiste en quedarnos con nuestras categorías sin abrirlas. Nuestro concepto danza como tal restringe desde el presente para el estudio del pasado. Por consiguiente, necesita replantearse para tener la reflexividad en el tiempo. Como lo ha señalado Wagner (1981: 101): “cada vez que imponemos nuestra concepción e invención de la realidad de otra cultura (...) convertimos su creatividad indígena en algo arbitrario y cuestionable, un sencillo juego simbólico de palabras.” El concepto del Otro es tan “real” como el nuestro. Como indica Salmond (2014: 178), resulta indispensable abrirse a las posibilidades de la realidad misma que estamos

⁴⁷ La traducción automática no es eficaz. Diversos autores han señalado que la traducción palabra por palabra no ayuda. Según Lloyd (2012: 89) está fuera de lugar pensar en una correspondencia uno-a-uno. Puede verse en la obra de Schleiermacher (2000: 31) que “si a cada palabra de una lengua correspondiera exactamente una palabra de la otra, expresando el mismo concepto con el mismo alcance; mismas circunstancias, y sus tipos de construcción coincidieran, de suerte que las lenguas sólo se diferenciaren realmente por el sonido...sería tan puramente mecánica...” Por consiguiente, el filósofo alemán (*ibid*: 33) explica que “es imposible hallar una expresión equivalente”.

⁴⁸ El pensamiento del Otro no es algo que se resuelve con nuestra lógica, porque no está basado en los postulados de nuestra lógica. La comprensión y la conceptualización de ellos discrepan de la nuestra. Son otras maneras de ser y estar en el mundo (Hanks, 2014: 35). Pues, tal como señala Schleiermacher (2000: 101), habrá cosas que ni siquiera podemos expresar, porque no existen en nuestro idioma o en nuestro marco conceptual.

indagando. De esa forma se da posibilidad a una pluralidad de conceptos y a varios mundos posibles. Por su parte, Viveiros de Castro afirma que el “equivoco” es una categoría trascendental para nuestras investigaciones ya que puede “abrir y ensanchar el espacio que imaginábamos que no existía entre los ‘lenguajes’ en contacto, espacio ocultado justamente por el equivoco” (2010: 76).

El siguiente malentendido puede surgir si pensamos que los datos de las obras escritas durante la Colonia se emparejan con el concepto prehispánico, en lugar de verlos como otro haz de relaciones. Se trata de una creación-invencción que articula la cultura europea traída al nuevo continente con la del marco conceptual prehispánico.

1.5 La co-invencción producida en la Colonia

La mayor parte de las fuentes primarias para el estudio de la *danza* mexicana datan de la época del contacto entre los pueblos prehispánicos y los conquistadores. La información reunida⁴⁹ consiste en los datos obtenidos en el contacto directo con los grupos nativos y en las respuestas que se recogieron de un cierto número de personas pertenecientes a la élite de Tlatelolco, Texcoco y de Tenochtitlán. Los intérpretes españoles anotaron las palabras y las ideas de los indígenas en los términos que ellos entendían, aprobaban y acomodaban para sus fines religiosos o políticos.⁵⁰ Así, por ejemplo, Molina estaba plenamente consciente de los obstáculos e inconvenientes que tenía su trabajo en el estudio del idioma náhuatl. El fraile (2004: LIII) se percata de lo siguiente: “tener nosotros muchas cosas que ellos no conocían, ni alcanzaban y para éstas no tenían ni tienen vocablos propio, y por el contrario, las cosas que ellos tenían que nosotros carecíamos, en nuestra lengua no se pueden bien dar a entender por

⁴⁹ Desafortunadamente no contamos con una base documental muy extensa sobre la «danza» indígena del Centro de México. La «danza» no ha tenido un merecido tratamiento en los testimonios de los misioneros y sus informantes. Las descripciones de los «bailes» hechas por los cronistas españoles no abundan en detalles. Parece que para ellos la «danza» no representaba mayor interés investigativo, dado que han centrado su atención solamente en algunos aspectos de competencia de los danzantes y ejecución.

⁵⁰ Es muy importante tomar en consideración el propósito de la obra colonial que estamos estudiando. Los europeos estaban interesados en la vida indígena, más que nada por la labor evangelizadora. Los cuestionarios en sí no se detenían mucho en la naturaleza de la «danza», debido que les llamaban más la atención otros aspectos de la religión del Altiplano, como son el sacrificio, ofrendas, cálculos de tiempo, la naturaleza de diversas deidades, etc. Por ende, la «danza» se estudió sobre todo en su relación con otros actos ‘religiosos.’

vocablos precisos y particulares. Y por esto, así para entender sus vocablos como para declarar los nuestros son menester algunas veces largos circunloquios y rodeos". Pese a ello, en los siglos posteriores no se ha escrito mucho respecto a esas incomodidades metodológicas.

Asimismo, los indígenas que contestaban las preguntas de los europeos, hacían su propio recorte del pasado y del presente, omitiendo lo que para ellos, en ese momento, no era trascendente o que podría ser peligroso. Desde los estudios de la danza Peterson Royce (2002: 35) añade que muy pocas veces una sola persona tiene acceso a información suficiente para tener una imagen completa de lo que está describiendo. Siempre hay que tomar en cuenta la posición particular que él o ella ocupan. Asimismo, cabe preguntarse si el informante habría dicho toda la descripción completa de lo que le preguntaban y si lo habría hecho con la claridad necesaria. ¿Qué tanto se ha escapado a su atención?⁵¹

Finalmente, no se multiplican únicamente las creaciones de diferentes culturas, sino, dentro de las mismas, los autores de esas invenciones son múltiples y sus creaciones son, igual, múltiples. Como hace notar Navarrete (1997: 160): "dada la complejidad de las fuentes y las dificultades lingüísticas y culturales para aproximarse a ellas desde el presente, es natural que el trabajo histórico basado en estos documentos esté siempre abierto a la polémica y a la disputa". Bonfiglioli (2010: 474), en su homenaje a Lévi-Strauss comenta al respecto: "Las maneras en que cada pueblo piensa en su propia historia distan de ser homogéneas, sean éstas oficiales o particulares. [...] cualquier hecho histórico lejos de ser un hecho objetivo, se convierte desde el momento en que acontece, en un referente (o un metatópico) a la merced de múltiples perspectivas."

En esos momentos se creaba la cultura que en realidad estudiamos, el pensamiento indígena descrito a partir de la Conquista. Se crea una co-invencción colonial.⁵² Es una invención mutua

⁵¹Al mismo tiempo, las entrevistas y la observación realizadas por los frailes no pudieron cubrir todas las características de las comunidades indígenas de aquel entonces. El mismo Molina (2004: LI), para el vocabulario náhuatl, advierte acerca de "la variedad y diversidad que hay en los vocablos, porque algunos se usan en unas provincias que no los tienen en otras y esta diferencia sólo que hubiese vivido en todas ellas la podría dar a entender."

⁵² Los comentarios y las conclusiones a los que habían llegado los cronistas son formas de co-invencciones creadas al estar en contacto con sus informantes nativos. A pesar de que su objetivo era realzar la grandeza de la Corona española o llevar a cabo la labor de evangelización, la comprensión de lo que experimentaban en el suelo mesoamericano comprendía necesariamente la relación con los pueblos prehispánicos. Es una co-creación entre sus propios mundos de significados y la gente que observaba y con la que se comunicaba. Ambas partes intercambiaban sus conocimientos. Sin embargo, las discrepancias que ocurrían en la interpretación recíproca no eran de la misma

entre los informantes indígenas y diferentes grupos que han llegado del Viejo Continente sobre la base conceptual que ya existía. La visión de los conquistadores y cronistas sobre la vida ritual mexicana es una versión específica, igual que la nuestra sobre las fuentes que leemos. En ese encuentro de mundos diferentes los españoles recurrían a ciertos términos en castellano siempre cuando reconocían algo similar a lo que existía en su mundo. Los cronistas españoles trataron de “recuperar y apropiarse los contenidos de su lengua y de los vestigios de su cultura en tanto materiales y medios idóneos para analizar, entender y aun revalorar, obviamente desde el punto de vista europeo, el antiguo modo de vida que tuvieron” (Castillo, 2010: 28). Castillo (*ibid*: 5) indica que los españoles, en el momento mismo del traslado del pensamiento de unos al lenguaje de los otros, utilizaban a veces la más simple analogía.

Al mismo tiempo, debe haber habido momentos cuando la traducción ya no funcionaba. Es decir, cuando los europeos se enfrentaban a las realidades intraducibles. Por último, su idea de «danza» no se quedaba intacta dado que en la interacción con los informantes se hacía una co-invencción.

En Europa los escritos profundos sobre la materia dancística y los primeros registros coreográficos se dieron a conocer hasta la época renacentista. Si bien la “danza” había sido parte del estilo de vida aristocrática durante varios siglos, no fue hasta los textos humanistas donde los maestros de “danza” por primera vez discuten los mismos conceptos de otras artes (Neville, 2004: 9). De hecho, los autores de la mayoría de las fuentes que estamos analizando no habían leído sobre diferentes modos del bailar o acerca de composiciones coreográficas, sino que se acercaron a la *danza* prehispánica con un conocimiento bastante limitado. Aunque podemos suponer que hayan bailado a lo largo de su vida o hayan presenciado diferentes bailes, en palabras de Scolieri (2003: 11), escribir sobre la danza era una empresa totalmente ajena para ellos. El conocimiento acerca de la “danza” adquirido antes de su viaje al Nuevo Mundo no ha sido suficiente para opinar mucho acerca del *baile* indígena. De acuerdo con los datos históricos se observa que tenían más familiaridad con las danzas griegas y romanas y con el baile popular de la Península dado que los relacionan con las bacanales (Bartolomé de las

índole. Como lo dice Wagner (1981:24) para su caso de estudio etnográfico, “mi malentendido de ellos no es igual al malentendido que ellos tienen de mí.”

Casas, 1992: 1490) y con “las danzas de los labradores de algunas partes de España” (Fernandez de Oviedo (1944, 1: 233)). Hemos visto que la “danza” era algo específico de la clase noble y el término “baile” indicaba el baile popular. No obstante, en las obras de los cronistas y de los viajeros que se dieron la tarea de explorar y describir los territorios mesoamericanos esos dos conceptos podían intercambiarse. Eso confirma la opinión de Scolieri de que los autores europeos que describían el baile mesoamericano carecían de un saber dancístico.

De ahí se arrojan las siguientes preguntas: ¿Qué se evocaba en los frailes mientras observaban un ritual para verlo como »danza«? ¿Qué de su mundo les hizo sentido para hacer esa traducción? ¿Qué hizo posible para que esas partes del ritual se reconocieran como »danza«? ¿Qué se develó y qué es lo que no se develó? Aunque ellos nunca lo explicitan, podemos suponer que la distinción fue basada en los criterios rítmico-cinéticos, es decir, en una manera específica de mover el cuerpo que ellos reconocían como »danza«.

1.6 Pensar la *danza* mexicana desde hoy en día

De ninguna manera debe subestimarse nuestro papel en la traducción de los datos coloniales. El diálogo entre la información indígena y las invenciones coloniales se entabla desde los conocimientos del historiador. Dicho vínculo de otredad que nos interesa se mueve por varios niveles: la *danza* mexicana en sí, la interpretación del fenómeno por parte del nativo, la traducción hecha en la Colonia y las hipótesis modernas. Cada uno de esos traductores habita diferentes equívocos que antes no habían sido planteados y de esa manera construye la *danza* mexicana. En este contexto recordamos que en los años setenta del siglo pasado Wagner (1981: 13 y 14) ha indicado que, en realidad, la relación que se crea entre el antropólogo y su objeto de estudio es más “real” que las cosas a las que se “refiere”.

Las tres maneras de definir ese comportamiento corporal prehispánico son razonables. Cada una en su marco referencial, o sea, en su mundo, es cierta. Es válida por sus efectos concretos. No me interesa tomar la postura de lo *verdadero* o *falso*, no voy a decidir si algo *es* o *no lo es*.⁵³

⁵³ No podemos verificar si es falso o verdadero algo que procede de otra ontología. No se trata de tener que elegir entre algo correcto y algo incorrecto, sino que son simples desafíos a nuestra comprensión del mundo y de los

Es decir, “no es una alternativa exclusiva entre nuestra filosofía y la de ellos” (Viveiros de Castro, 2010: 79). Según el planteamiento de Wagner (1981: 102): “esto no quiere decir que el antropólogo está obligado a “creer en” la realidad de los pueblos que estudia. Implica, más bien, que sea capaz de penetrar en los procesos de la invención y de los significados que pone sin ser “usado” por ellos.” En lugar de discutir acerca de los parámetros de verdad, me centro en la información disponible y observo los efectos de dicha realidad.

Hace unos doscientos años Schleiermacher (2000: 68) se preguntaba: “¿cómo hará, pues, el traductor para que esta misma sensación de hallarse ante algo extranjero pase también a sus lectores, a quienes presenta la traducción en su lengua materna?” Hoy en día nosotros nos preguntamos cómo aprehender lo que se ha llamado la *danza* mexicana desde la Colonia. ¿Cuáles serían los requisitos analíticos apropiados y sus límites? El corpus documental estudiado da cuenta de los límites de la traducción, primero de la que se hizo durante la Colonia y luego de la nuestra.

Por la naturaleza de nuestras fuentes primarias, decidimos analizar las cosas no como hayan sido en los tiempos antes de la Conquista, sino de la manera como han venido a nosotros. Retomando a Navarrete (2011: 17) “esto significa que mi objeto de estudio no serán los hechos “realmente acontecidos”, sino los efectos que ellos crean. Cuando encontremos un dato colonial que apunta hacia »danza«, ése sólo nos servirá como punto de partida. No lo

mundos. Las ontologías son las descripciones de lo que hay en su mundo. Como tal no pueden estar sujetos a la comprobación de la verdad. Lo que de ninguna manera quiere decir que el nativo siempre dice la verdad, sino que esas declaraciones podrían ser reconocidas como incorrectas únicamente por los mismos individuos que los declaran (Lloyd, 2012: 39). Viveiros de Castro (2010: 209) lo explica de la siguiente manera: “¿Tomar en serio significaría, entonces, “creer” lo que dicen los indios, tomar su pensamiento como expresión de una verdad sobre el mundo? Aquí tenemos de nuevo uno de esos problemas típicamente mal planteados. Para creer o no creer en un pensamiento, ante todo es necesario pensarlo como un sistema de creencias. Pero los problemas verdaderamente antropológicos no se plantean nunca en los términos psicologistas de la creencia, ni en los términos logicistas del valor de verdad, porque no se trata de tomar el pensamiento extraño como una opinión, único objeto posible de creencia o descreencia, ni como conjunto de proposiciones, únicos objetos posibles de los juicios de verdad.” Como sugiere el antropólogo brasileño (*ibid.*: 202), no se trata de llegar a “reflejos verídicos de la cultura del indígena (el sueño positivista), ni proyecciones ilusorias de la cultura del antropólogo (la pesadilla constructorista),” sino efectuar “cierta relación de inteligibilidad entre las dos culturas.” Esa inteligibilidad nunca va a ser ni completa, ni mutua, más bien la traducción consistirá precisamente en colocarse en el lugar de equivocación, reconocer y tratar de explicar las disconformidades entre mundos diferentes.

tomaremos como un concepto análogo a algún tipo de sistema de movimiento mexicana que pueda ser similar.⁵⁴

El obstáculo principal para la traducción cultural es de naturaleza conceptual. Lo ideal sería explicarlos en sus propios términos (Hanks, 2014: 20). En la opinión de Paul Spencer (1985: 38) la “danza” debe definirse en la forma que parezca más apropiada para la sociedad en cuestión. Sin embargo, de esa forma caeríamos, de nuevo, en el equívoco por equivalencia. Aunque hubiera existido *danza* prehispánica, tendríamos que analizar a qué remitía exactamente.

¿Por qué el término de *danza mexicana* no es fácil de definir o no es definible? En primer lugar, si quisiéramos describir con precisión la *danza mexicana*, “el problema estaría mal planteado” (Viveiros de Castro, 2010: 81).⁵⁵ De acuerdo con la propuesta de la obra de Wagner (1981), las cosas que para nosotros nos pueden parecer arbitrarias, para ellos, tal vez, han sido convencionales y viceversa. No es una descripción de un fragmento de nuestro mundo. Existen diferencias muy considerables entre nuestros mundos. Lo que para nosotros es lógicamente posible no necesita serlo para el Otro. La investigadora estadounidense Kaeppler indica que “términos como “danza” no pueden transferirse simplemente de los idiomas y conceptos occidentales a conceptos dentro de culturas y sistemas de movimiento muy diferentes”.⁵⁶ En este trabajo partimos de la idea de que no existe una experiencia común de “danza”.

Tratar de entender la *danza mexicana* en sus propios términos es imposible. Como enfatiza Viveiros de Castro (2010: 211) “nosotros no podemos pensar *como* los indios; como máximo, podemos pensar *con* ellos”. Nuestras nociones, como tal, no existían en su mundo. Tampoco podemos describir los documentos históricos vinculados a la danza usando los términos de esa otredad, ya que no aparecen en las obras hechas por su Otro. Sin embargo, es difícil saber cómo hacer una investigación para no aplicar nuestras propias categorías conceptuales y nuestras ideas preconcebidas sobre lo que estamos estudiando (Lloyd, 2012: 93). Al fin y al cabo, como Viveiros de Castro (2010: 206) advierte: “los conceptos indígenas son los conceptos

⁵⁴ Como lo explica Viveiros de Castro (2010: 57): “El objetivo de la traducción perspectivista no es encontrar un sinónimo en nuestra lengua conceptual. El objetivo es no perder de vista la diferencia escondida en el interior de los homónimos engañosos.”

⁵⁵ La dificultad de nuestra tarea recuerda lo que Schleiermacher (2000: 39) ha dicho para la traducción de las obras literarias: “¿Debe proponerse el establecimiento entre dos personas, alejadas entre sí por la lengua que hablan, y el desconocimiento de una de ellas respecto de la lengua del autor original y el autor mismo, una relación tan directa como la que existe entre un escritor y su lector nativo?”

⁵⁶ Más adelante regresaremos a la propuesta conceptual de la investigadora para la “danza” en Tonga.

del antropólogo. Por construcción, desde luego". En cierto modo "preguntarse por la realidad del Otro y por sus contrastes con el mundo del antropólogo, es también preguntarse por la forma como éste último crea y produce el conocimiento sobre otras culturas" (González Varela, 2010: 5).⁵⁷

De ahí, mi intención no es indagar más la definición como tal, sino tratar de reflejar lo que se nos presenta en las fuentes escritas y pictográficas.⁵⁸ En este contexto, Navarrete (2011: 17-18) indica que: "En vez de "explicar" las historias indígenas, lo que implicaría reducirlas a mis propias categorías y entenderlas de acuerdo con mi propia concepción de la verdad histórica, intentaré "comprenderlas", lo que implica reconocer su radical alteridad e intentar conocer su punto de vista sin reducirlo al mío, aceptando que estoy lidiando con una conciencia independiente e irreductible, dueña de su propia visión del mundo y de su propia verdad." Por ello, no nos enfocaremos en buscar qué era *danza* para los antiguos habitantes del México central, sino a qué tipo de prácticas arrojaba sus luces en los momentos determinados. Mi propósito no es "construir" lo que fue la *danza* mexicana, sino las relaciones que establece en la praxis ritual mexicana. Estas construcciones mentales que creamos al hacer antropología o historia, son puentes provisionales al significado (Wagner, 1981: 13 y 14).

Al escribir en los años 70 del siglo pasado sobre la práctica historiográfica, Michel de Certeau (1993: 45) advierte que "ha cambiado la *relación* con lo real. Y si el sentido no puede ser captado bajo la forma de un conocimiento particular que sería extraído de lo real o que le sería añadido, se debe a que todo "hecho histórico" es el resultado de una praxis, signo de un acto y por consiguiente afirmación de un sentido. [...] Si existe, pues, *una función histórica* que especifica la confrontación incesante entre un pasado y un presente, es decir, entre lo que

⁵⁷ En este contexto puede situarse la opinión expresada por Wagner acerca de la producción de conceptos culturales que se da en la experiencia etnográfica. El autor estadounidense (1975: 16) señala que en su intento de entender y explicar "una "cosa" que tiene reglas, que "funciona" de una manera determinada," el antropólogo no está aprendiendo la cultura de la manera como lo haría un niño, sino se aproxima como ya un adulto que ha interiorizado de manera efectiva su propia cultura. Cualquier cosa que "aprende" de sus temas tendrá, por tanto, la forma de una extensión o de la superestructura, construida sobre lo que él ya sabe, y construido de lo que él ya sabe. El antropólogo añade que la relación que el antropólogo construye entre dos culturas surge, precisamente, de su acto de "invención". Él usa los significados que le son conocidos en la construcción de una comprensión de su tema (*ibid*: 16-17).

⁵⁸ No hay duda, en el caso de los códices, de que en los tiempos antes de la Conquista, la selección de un ademán y no el otro para presentarlo gráficamente fuera convencional. Tanto la expresión kinésica de los personajes a lo largo de los manuscritos, como sus atuendos y los contextos en los que aparecen expresan convencionalismos significativos. El problema es cómo realizar una interpretación desde el presente.

organizaba a la vida o al pensamiento y lo que permite hoy en día pensarlo, existe también *una serie indefinida de “sentidos históricos”*.

Para experimentar la *equivocación controlada* en el ámbito de los estudios mesoamericanos es indispensable acudir a una investigación cuidadosa de la información nativa y a una reflexión crítica de los términos que estamos empleando. Propongo el término de la “traducción controlada” para referirme a esa técnica metodológica. Una traducción caracterizada, también, por la aclaración explícita sobre la naturaleza de nuestro método. En esta tesis, la *traducción controlada* que se pone en marcha se va a nutrir del concepto nativo, las traducciones coloniales y de nuestro acercamiento analítico, todos vistos como una “co-invencción” o “co-creación”, de la que hablamos a continuación. En consecuencia, introduzco el término ‘danza’ mexicana.⁵⁹

1.7 Co-creando la ‘danza’ mexicana

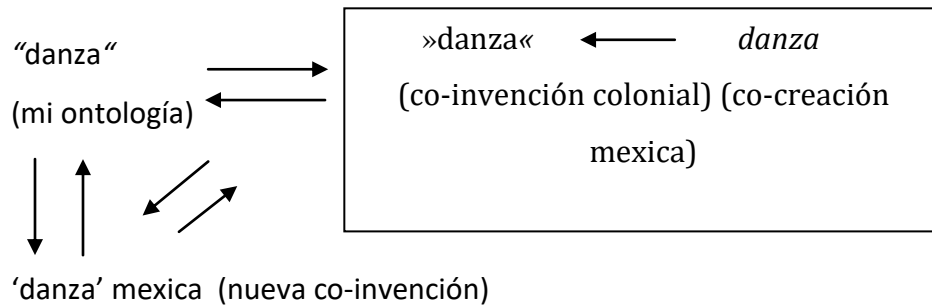
La nueva co-invencción ‘danza’ es un proceso que se crea mientras estamos alumbrando lo que diferentes co-creaciones nos dicen sobre la *danza mexicana*.⁶⁰ El concepto ‘danza’ pone en relación “danza” desde los dispositivos de mi cultura, »danza« desde el punto de vista de los cronistas y lo que podía haber sido la *danza mexicana*. Esos términos no coinciden semánticamente (Carneiro da Cunha, 2009: 313) debido que se basan en diferentes principios de inteligibilidad (*ibid*: 359). Se trata, en términos de Wagner (1981: 366), de distintas invenciones de la realidad, frutos de puntos de vista singulares, sin que exista alguna posición privilegiada.

El camino que tenemos que recorrer al estudiar la *danza mexicana*, inspirado en los debates de la antropología moderna sobre el tema de la otredad, se podría esbozar⁶¹ de la siguiente manera:

⁵⁹ Véase la nota 1.

⁶⁰ Cabe advertir que Wagner (1981) habla de *invencción* y posiblemente de *co-invencción*. En el marco del seminario “La humanidad compartida. Procesos de identificación y diferenciación ontológica en el México indígena de ayer y hoy”, organizado en el IIA de la UNAM, ha surgido el concepto de *co-creación* inspirado en la propuesta wagneriana.

⁶¹ Recordemos que a través de la palabra *danza* entre comillas altas (“danza”) estoy refiriéndome a la danza desde mi ontología. Las comillas bajas (»danza«) marcan la comprensión de los cronistas, los caracteres de la palabra *danza (danza)* el concepto prehispánico y, por último, las comillas simples en ‘danza’ se refieren a la “co-invencción” que se va a ir desarrollando a lo largo de esta investigación. Mi nomenclatura se basa en una parte en el



Cuadro 2

Lo que se vaya creando sobre la marcha no es ni mi ontología, ni el mismo objeto de investigación con el que hemos empezado, sino una co-inventión que se queda en medio, tratando de negociar entre esos mundos, entre las creaciones existentes. Mi objeto de investigación dejó de ser propiamente la *danza* mexicana al darme cuenta que ese concepto no existe como tal, sino, más bien, se trata de un campo de múltiples relaciones. Parafraseando a Viveiros de Castro, Isabel Martínez (en prensa) explica que

los equívocos son el fundamento de la relación entre al menos dos términos inconmensurables que a través de una falta de entendimiento se los hace conmensurables bajo un nuevo entendimiento. En el marco de esta in-comprensión se generan nuevos vínculos [...] un nuevo marco de comprensión.

En el caso de nuestro objeto de estudio, la relación entre la *danza*, la «danza» y la "danza" se hace "mensurable" por medio de la 'danza' mexicana.

Traducción de "*danza*"=*equivoco*=punto de co-creación=co-inventión del concepto 'danza'

Cuadro 3

trabajo de Manuela Carneiro da Cuhna acerca del Amazonas y la África Occidental. Carneiro da Cuhna analiza el movimiento de "ida y vuelta" de la categoría analítica de *cultura* y cómo la misma ha sido renovada desde el conocimiento indígena. La investigadora brasileña propone la distinción entre la cultura, la percepción de los miembros de los mismos grupos sociales, y la "cultura" que organiza las diferencias culturales en un contexto interétnico (Carneiro da Cuhna, 2009: 313). En este trabajo retomo parcialmente su propuesta dado que mis datos no me permiten confirmar que haya existido un concepto de *danza* como tal para los mexicas.

El concepto 'danza' tampoco es una idea estática, fija. Se irá transformando mientras estemos construyendo los nexos entre las tres perspectivas, descubriendo lógicas internas y traduciendo los puntos de "equivocos" (véase cuadro 3). En cambio, a mi entender, el concepto 'danza' es un reflejo de las relaciones que establecen "danza" y »danza« en el ritual mexicana. En ese diálogo de ida y venida entre diferentes traductores involucrados construimos el concepto de 'danza' a través de la multiplicidad. La danza mexicana ya no se explica, interpreta, sino el concepto se abre a través de esos puntos de diferencia.

La 'danza' no es una entidad en sí misma, sino es en el contexto de acción que uno se le puede aproximar analíticamente. No existe un concepto de "danza" que pueda interpretarse bajo códigos comunes. Consideramos que pueda existir una pluralidad de experiencias⁶² que se condensan en lo que fue llamada la *danza* mexicana. Usando las palabras de Viveiros de Castro (2010: 38), el término 'danza' no designa una sustancia sino una relación. No estamos frente a un relativismo, sino hablamos de un relacionalismo. Hay que reconocer la *danza* mexicana como algo activo, dotado de agencia, en lugar de fijarlo en una traducción cerrada.

1.8 Conclusiones

En nuestro esfuerzo de identificar, describir, denominar e interpretar fenómenos, no hay que buscar los sinónimos, ni caer en el error de los homónimos. Por lo mismo, Looper (2009: 2), para el antiguo contexto maya, se pregunta ¿cómo nos justificamos al usar el término *baile* para referirse a un tipo de comportamiento de aquel entonces? Parafraseando a Schleiermacher (2000: 95), no podemos pensar como lo habían hecho los mexicanos, ni podemos hacer la traducción como la hubieran hecho ellos con nuestros propios términos. Es posible, en palabras de Lloyd (2014: 110), que ellos habitaran un mundo radicalmente diferente del nuestro. Así como la experiencia de conocer la danza difiere para un bailarín y espectador, también la

⁶² Debemos advertir que las concepciones en relación incluyen, antes que nada, las del antropólogo y las del indígena: relación de relaciones (Viveiros de Castro, 2010: 206). Según Wagner (1975: 13) el objetivo de la comprensión de otra cultura es la creación de una relación intelectual entre el nativo y el antropólogo [en nuestro caso el historiador]. La idea de la "relación" es importante aquí porque es más apropiada para la aproximación entre dos puntos de vista diferentes, que nociones como "análisis" o "estudio," con sus pretensiones de objetividad absoluta. Por último, el conocimiento de "danza" no es lo mismo como la acción en sí. Nosotros podemos tratarla en forma abstracta, pero su real entendimiento se encuentra en el movimiento mismo.

cultura difiere para un nativo y observador. "Conocer" haciendo es diferente de "conocer" mediante la observación" (Peterson Royce, 2002: XV). En el contexto de esta investigación, tampoco es lo mismo realizar una *danza* mexicana, observarla desde el público en aquel entonces, describirla unos años después en el alfabeto europeo y analizar esos escritos en el siglo XX o en el XXI.

Tomar en serio las diferencias ontológicas significa reconocer no sólo diversas opiniones acerca del mundo, sino la existencia de mundos diferentes (Salmond, 2014: 170). Esto quiere decir que hay que mantenernos abiertos hacia el Otro y hacia su mundo desde un principio. Como lo hemos mencionado al principio, la *danza* mexicana en sí es una creación-invencción de traductores múltiples. Todos esos co-creadores en su acercamiento al Otro y su comportamiento corporal codificado han dado lugar a los "equivocos". El método de equivocación controlada, en lugar de un significado único y trascendente, traduce la *danza* mexicana relacionadamente de una ontología para otra.

Toda traducción es selectiva, tanto la que se ha hecho por los que llegaron primeros al Nuevo Mundo, como la que hacemos nosotros. No se puede evitar la pérdida de algo del texto original, así como cualquier traducción también añade algo complementario a la versión anterior (Hanks y Severi, 2014: 2). Viveiros de Castro nos recuerda que el verbo *traducir* viene del italiano *traduttore, traditore*... Parece que la traición por parte del traductor es inevitable. ¿A quién traicionamos nosotros al hablar de la *danza* mexicana? El investigador brasileño (2010: 73) apunta al respecto: "Y si traducir es siempre traicionar, como dice el proverbio italiano, una traducción digna de ese nombre...es la que traiciona la lengua de llegada y no la de partida. La buena traducción es la que consigue hacer que los conceptos extraños deformen y subviertan el dispositivo conceptual del traductor (...)" La 'danza' mexicana que nosotros co-creamos-inventamos a partir de las múltiples traducciones nos abre a la reversibilidad, a la auto-crítica acerca de nuestro trabajo como historiadores y de los conceptos que usamos. La disolución de nuestro concepto de "danza" es una de las consecuencias de movernos hacia el Otro. Por tanto, mejor preguntémonos: ¿cuáles de nuestras herramientas conceptuales traicionamos al hablar de 'danza' mexicana?

Esta tesis es un ejercicio sobre la co-creación de la cultura mexicana y las implicaciones ontológicas que conlleva (*ibid*: 16). En palabras de Lévi-Strauss, la “danza” es buena para pensar ese problema. El inicio del nuestro diálogo con los datos históricos comienza con los europeos que en aquel entonces habían emprendido el viaje hacia lo desconocido para crear una historia y una cultura. Pasemos a las fuentes escritas en el alfabeto para develar las relaciones entre la «danza» y la *danza*.

2. CAPÍTULO 2

DANZA DEL NUEVO MUNDO EN LAS FUENTES ESCRITAS



Knowing is a matter of perspective;
there is no knowledge without someone who *knows* in a particular way.

Kirsten Hastrup

El tema de la “danza” ha sido considerado en una serie de fuentes escritas durante la Colonia. Ese corpus heterogéneo se podría dividir en siguientes categorías: los relatos de soldados o conquistadores, los documentos hechos por los cronistas oficiales de la Corona española, las fuentes que hicieron los frailes y las narraciones de los cronistas nacidos en la Nueva España. Dichos relatos fueron anotados en español, latín y náhuatl.

En este capítulo, en primer lugar, tratamos de sistematizar las descripciones de la «danza» indígena del Centro de México hechas por los exploradores, misioneros y cronistas españoles y las fuentes escritas por indígenas o con indígenas. Los pasajes analizados nos ayudarán a reconstruir, en primer lugar, la visión de los españoles acerca del baile nativo que encontraron en el territorio mesoamericano. Posteriormente, hablaremos sobre los textos en náhuatl que forman parte de las crónicas coloniales. Empecemos con los autores que han ofrecido descripciones de las danzas de las “Indias” en español o latín.

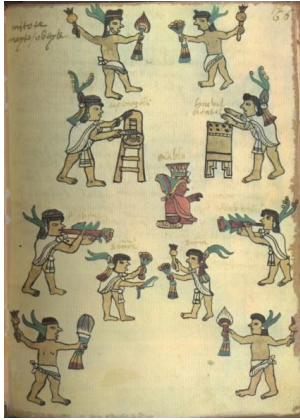


Fig. 1 Códice Tudela lám. 66r



Fig. 2 Códice Magliabechiano lám. 39r

2.1 Los exploradores y los primeros cronistas descubren la »danza« indígena

Después del descubrimiento del Nuevo Mundo empieza la descripción de las nuevas tierras. Al encontrarse por primera vez con las realidades muy diferentes de lo acostumbrado en un territorio desconocido, los conquistadores españoles empezaron a formar su opinión sobre lo que veían en base a sus intereses, su procedencia y su naturaleza. Algunos de ellos sólo se preocuparon por la conquista y la exploración de las riquezas del Nuevo Mundo, mientras otros mostraron interés en testimoniar tanto sus hazañas así como el contacto con la tierra y con la gente americana. Diferentes autores escriben lo que hoy se acercaría a las disciplinas como la geografía, la etnografía, la botánica y zoología y la lingüística. Sus experiencias han sido relatadas en diferentes obras.⁶³

Cristóbal Colón, Amerigo Vespucci, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y Bernal Díaz del Castillo fueron los primeros que, al informar sobre el descubrimiento y la conquista de los territorios americanos, dedican una parte de su obra a la presentación de las »danzas« de las "Indias". Resulta razonable que en esos escritos lo primordial para el autor era la empresa imperial y no la descripción de las costumbres indígenas. Por lo tanto, más detalles, aclaraciones y valoraciones del baile americano llegarían después con los cronistas.

⁶³ Las obras de los conquistadores de los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI son fuentes de investigación histórica a pesar de que, muchas veces, se les pueden encontrar elementos literarios. Las utilizamos para la reconstrucción histórica, teniendo en cuenta que varios de ellos han utilizado modelos poéticos de la época, más que nada de la novela de caballería.

El primer testimonio sobre la «danza» indígena del continente americano se encuentra en los documentos de los exploradores. El famoso navegante Cristóbal Colón, en su plan de descubrir una ruta naval hacia Asia, llega el 12 de octubre de 1492 a lo que ahora es América. Realizó cuatro viajes entre el 1492 y 1502 al Nuevo Mundo durante los cuales redactó varias cartas, diversos diarios y relaciones de viaje en los cuales relata sus acciones y lo que la nueva geografía y su gente le revelaban. Durante su tercer viaje intenta usar la danza para comunicarse con los nativos y se topa con una interpretación muy diferente por parte de los originarios:

yo les hazía mostrar bacines y otras cosas que luzían, por enamorarlos porque viniesen, y a cabo de buen rato se allegaron más que hasta entonces no avían; y yo deseava mucho aver lengua, y no tenía ya cosa que me apreciase que era de mostrarles para que viniesen, salvo que hize sobir un tamborín en el castillo de popa, que atañesen e unos mancebos que danzasen, creyendo que se allegarían a ver la fiesta. Y luego que vieron tañer y danzar, todos dexaron los remos y echaron mano a los arcos y los encordaron, y enbrazo cada uno su tablachina y comenzaron a tirarnos flechas. (Colón, 1986: 231)⁶⁴

Amerigo Vespucci tomó parte en dos expediciones, en 1497 y 1499, a las tierras descubiertas por Colón⁶⁵ y dejó testimonios de su percepción sobre las tierras de América. De sus viajes de exploración quedan varias cartas de viaje compuestas entre 1500 y 1505. El tercer viajero de la lista, Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, en la era de los descubrimientos, tras el naufragio de las embarcaciones en las cuales viajaban, pasó varios años (1527-1536) viviendo en la costa sur de Norteamérica, el Norte de México y el Golfo de California. Un tiempo vivió con los indígenas norteamericanos lo que le permitió conocer de cerca la vida de los nativos. Su segundo viaje al otro lado del mundo lo llevará a explorar lugares y personas de sur del continente americano. La vida del marinero y comerciante de Florencia entre los indígenas americanos han sido narrados en *Comentarios y Naufragios* (1555).

⁶⁴ En el capítulo 5, cuando tratemos el tema de la relación entre “danza” y guerra, ofreceremos un análisis de ese encuentro de discordias ontológicas.

⁶⁵ Amerigo Vespucci identifica que las nuevas tierras no eran el terreno asiático y por ese trabajo informativo el continente lleva su nombre.



Figs. 3 y 4 Códice Florentino Libro XII, fol. 8v

Vespucci y Nuñez Cabeza de Vaca en los informes de sus viajes relatan las danzas que vieron en las costas de Venezuela (Vespucci, 1986: 109, 114) entre los guaraníes (Núñez Cabeza de Vaca, 1988: 88-91, 103-104, 149-151) y en el sur de los Estados Unidos (*ibid*: 24-29, 31-33, 36-39, 41-47, 52-56, 62-64). El navegante nacido en Florencia (Vespucci, 1986: 114) destaca que los indígenas se les acercaban “con danzas, cantos y lamentos mezclados con regocijo, y con muchas viandas.” Asimismo, describe un rito mortuorio peculiar en una isla venezolana donde a las personas que padecen una enfermedad terminal las llevan bailando al bosque para luego abandonarlas. El testimonio cuenta:

Usan el más bárbaro e inhumano de los entierros...cuando un doliente o enfermo está casi a un paso de la muerte, sus parientes lo llevan a un gran bosque, y cuelgan de dos árboles una de las redes donde duermen y después lo ponen en ella, danzándole alrededor todo un día; y cuando viene la noche, le ponen en la cabecera agua y otras viandas de manera que pueda mantenerse durante cuatro o seis días, y después lo dejan solo volviéndose a la población; y si el enfermo se ayuda a sí mismo, y come y bebe y vive, se vuelve a la población, y lo reciben los suyos con ceremonias, mas son pocos los que se salvan: mueren sin que nunca sean visitados, y aquélla es su sepultura. (*ibid.*, 1986: 109- 110)

Por último, Bernal Díaz del Castillo fue un conquistador español, soldado en diferentes expediciones a América. Tomó parte en las fuerzas armadas de Hernán Cortés en la toma del imperio mexica. A una edad muy avanzada escribe *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1548) para manifestar su verdad y el mérito de su propia participación en la victoria sobre los habitantes nativos del nuevo continente. En su obra se refiere a los instrumentos musicales cuando cuenta cosas sobre la guerra entre sus compañeros y los

indígenas (Díaz del Castillo, 2004: 82, 157, 352, 487), describe la matanza de los indígenas que estaban bailando para la fiesta de *toxcatl* en el Templo Mayor (*ibid.*: 337-339) y ofrece datos sobre las »danzas« como parte de la ceremonia de recibimiento de Cortés en Tlaxcala (*ibid.*: 696).

Cabe mencionar también la existencia de un documento importante para nuestro estudio que podía haber sido producido por otro conquistador. El testimonio llamado *La relación del Conquistador anónimo* (1556)⁶⁶ se considera como la obra de uno de los soldados que participaron en la Conquista. La obra (1994: 228-229) contiene una referencia muy significativa acerca de la afinidad entre el arte de la guerra y la práctica de »bailar«, “mientras pelean cantan y bailan; y á vueltas dan los más horribles alaridos y silbos del mundo.”

Si el autor no fue combatiente español,⁶⁷ la fuente *La relación del Conquistador anónimo* sería una buena introducción para hablar de las fuentes, cuyos escritores en ningún momento tuvieron la oportunidad de conocer directamente todo lo que constituía la extraña realidad del Nuevo Mundo, sino elaboraron sus crónicas a partir de las declaraciones de soldados y exploradores de las “Indias.” Así ocurre en el caso de Pedro Mártir de Anglería y Francisco López de Gómara.

Pedro Mártir de Anglería, cronista del rey Fernando, dedica su obra más importante, *De orbo novo Decades* (1530), dividida en ocho libros, a la descripción de las tierras descubiertas por Colón, recogiendo datos de los protagonistas de los hechos. En letra latina representa el descubrimiento, la conquista, las costumbres y creencias de los indígenas, las descripciones geográficas y biológicas.

En el caso de Mártir de Anglería, el escritor se refiere dos veces a la »danza« de las Indias. La primera evocación se origina cuando ofrece explicación acerca de los “areitos” y »bailes« en Haití. Aclara que los nativos de esa parte del mundo “usan de bailes, en los que despliegan mucha mayor agilidad que los nuestros, porque ninguna otra cosa les preocupa tanto, y porque yendo desnudos, no tropiezan con ningún estorbo” (Mártir de Anglería, 1964, 2: 351).⁶⁸ El

⁶⁶ Publicado en 1556 en italiano bajo el título *Relazione di alcune cose della Nuova Spagna, & della gran città di Temistitan Messico, fatta per un Gentil huomo del Signor Ferdinando Cortese.*

⁶⁷ Hay indicios que se pueda suponer que el autor haya sido Alonso de Ulloa, un conocido de Hernán Cortés que nunca viajó al Nuevo Mundo (véase Gómez de Orozco, 1953).

⁶⁸ Regresaremos a esta cita cuando hablemos del uso del vocablo “areito”.

segundo pasaje describe el primer encuentro del humanista y cortesano con la »danza« nativa. En esa ocasión conoció a un joven nahua, traído a Europa por Juan de Ribera, el procurador de Cortés, que les demostró cómo se realizaban en las tierras lejanas combates,⁶⁹ una »danza«⁷⁰ y cómo era el comportamiento de una persona embriagada⁷¹ (*ibid*: 545-546). Esa fue la primera vez que una »danza« mexicana se haya llevado a cabo en el suelo europeo.



Fig. 5 *Of All the Manners of Strange Dances Among the Indians*, Theodor de Bry (1601)

Por su parte, López de Gómara, capellán y biógrafo de Hernán Cortés, en España escribe la *Historia general de las Indias e Historia de la conquista de México* (1552) para acercarse a la

⁶⁹ El fragmento (*ibid*: 545) narra lo siguiente: [Un joven criado de Ribera, armado a su usanza guerrera] traía en la mano derecha una espada de madera, sencilla, sin las piedrecitas que entre ellos son corrientes, pues acostumbran hender ambos de sus filos y rellenar el hueco con piedrecillas agudas y un betún muy adherente, de modo que en el cortar casi igualan a las nuestras. Las piedras en cuestión son de la misma clase que les sirve para fabricar sus navajas. El escudo que llevaba era, como suelen, de mimbres resistentes con oro sobrepuesto; del centro de su circunferencia inferior pendían como adornos ligeras fimbrias de plumas, de más de un palmo. La parte inferior del escudo estaba cubierta con una piel de tigre y tenía por fuera el centro de oro, en campo de plumas de varios colores, poco diferentes de nuestro terciopelo. Salió el muchacho con su espada, cubierto de un ceñido traje, en parte amarillo y en parte rojo, y con calzones de algodón; colgábale entre los muslos un pañizuelo, llevaba prendidas del vestido las caligas, como quien se quita el jubón sin desatar las cintas de las calzas, y calzaba muy finas sandalias. De esta guisa **comenzó a fingir peleaba**, ya arrojándose sobre el enemigo, ya huyendo de él ya fingiendo haber apresado en la lucha a otro joven para ello dispuesto y siervo suyo. Y al modo que ellos suelen llevar por la fuerza a los prisioneros de guerra, así arrastraba él de los pelos a su adversario para inmolarlo, aparentando meterle por las costillas el cuchillo, abrirle el pecho por el sitio del corazón, sacarle éste, y empararse las manos de sangre y humedecer con su rocío la espada del escudo.

⁷⁰ Véase la cita en la Introducción.

⁷¹ El texto (*ibid*: 546) indica que “mientras por tercera vez estábamos absortos en nuestra conversación con Ribera, tornó a salir el joven de la alcoba fingiéndose borracho. Jamás habíamos visto imitación tan exacta. Y es que cuando las gentes en cuestión piensan alcanzar de los dioses alguna cosa deseada, se reúnen en número de dos o tres mil, se hartan del jugo de cierta yerba embriagante y vanse desnudos por las calles y plazas de la ciudad buscando el apoyo de las paredes, preguntando el camino de su propia casa, escupiendo, vomitando y cayendo las mil veces.”

complejidad de las tierras americanas. En el trabajo de López de Gómara se dejan observar las influencias de los escritos de Pedro Mártir de Anglería, Fernández de Oviedo y de Motolinía. Su versión de la conquista no fue bien recibida, ni por la corte española, ni en las tierras lejanas, debido que exaltaba la figura y la empresa cortesiana. Eso conllevó a su prohibición en 1553. Las narraciones de López de Gómara en la *Historia de la conquista de México* (1552) e *Historia general de las Indias* (1552) presentan descripciones de las danzas en el Caribe,⁷² en la América Central y la América del Sur⁷³ y México.⁷⁴ Después de Mártir de Anglería, él es el que habla acerca de los primeros bailarines mexicanos en España. Él autor dedica unas líneas a los danzantes que Cortés manda como parte del quinto real,⁷⁵ un tipo de impuesto que la Corona española cobraba desde el 1504. López de Gómara (1988: 61) recalca la cantidad y el valor de lo que el conquistador había enviado señalando que “lo que él tenía pensado enviar al Rey, valía más que lo que le venía del quinto.” A parte de varias mercancías, “dos ruedas de oro y plata que dio Teudilli de parte de Moctezuma, muchos cueros de aves y animales, veinticuatro rodela de oro, pluma y aljófar” (*ibid.*: 61-62), entre otros, que fueron transportadas en las naves hacia la Península, seis nativos viajaron para demostrar la manera de bailar de la América. Los peninsulares pudieron apreciar que “cuatro dellos y dos mujeres...andaban muy emplumajados, bailando por la ciudad, y pidiendo limosna para su sacrificio y muerte. Era cosa grande cuánto les ofrecían y miraban. Traían a las orejas arracadas de oro con turquesas, y unos gordos sortijones de lo mesmo en los bezos bajeros, que les descubrían los dientes, cosa fea para España, mas hermosa para aquella tierra” (*ibid.*: 63).

Respecto a la práctica dancística en México López de Gómara relata sobre los bailes para Moctezuma y los que realizaba él con otros gobernantes (*ibid.*: 104-105), otras danzas organizadas por el Estado (*ibid.*: 197-199, 264, 294-297), las causas de la matanza en el Templo Mayor (*ibid.*: 147-148) y diferentes bailes dentro de ceremonias religiosas (*ibid.*: 315-319).

En lo que toca a los autores mandado por la Corona española que sí atravesaron el Atlántico y comunicaron a través de sus escritos acerca de lo que conocieron cabe mencionar a Gonzalo

⁷² 1941, 1: 66-73, 77-78, 87, 91-94, 99-104.

⁷³ *Ibid.*: 162-164, 187-190, 193-196; 2: 13-19, 32-34, 199-203, 207-209, 219-22.

⁷⁴ 1988: 60-63, 104-105, 147-148, 199, 264, 295-297, 303-307, 315-319, 322.

⁷⁵ El quinto del Rey se refería al pago de 20% de los artículos que los exploradores conseguía dentro del territorio de la América española.

Fernández de Oviedo y a Francisco Hernández. El primero, uno de los cronistas de las Indias, a partir de sus sucesivos viajes al Nuevo Mundo escribe *Historia general y natural de las Indias: islas y tierra-firme del mar océano* (ca. 1535) donde transmite noticias sobre la flora, la fauna y varios aspectos de la cultura. En varios puntos de su obra maestra Fernández de Oviedo resaltaba la importancia de la experiencia directa al presentar información historiográfica. Se puede observar cómo hace crítica a Pedro Mártir de Anglería diciendo que “como él nunca los vido, ni los comió, ni pasó a estas partes, así se engañó en esto, como en otras cosas muchas que escribió” (Fernandez de Oviedo y Valdes, 1944, 2: 211) Pedro Mártir no pudo, desde tan lejos, escribir estas cosas tan al propio como son é la materia lo requiere (*ibid.*, 3: 72), sus Décadas padezcan muchos defetos (*ibid.*, 3: 176) y yo lo tengo por fábula e no cierto” (*ibidem*).

El cronista apoyándose en su conocimiento sobre la danza en el Viejo Continente, compara el baile del Virreinato con lo que conocía (*ibid.*, 1: 231), menciona instrumentos musicales (*ibid.*, 2: 78-81, 264-275), comenta el uso del vocablo de “areito” (*ibid.*, 1: 229-237). Asimismo, describe las «danzas» de la Española (*ibid.*, 3: 244-247). Según el relato de Oviedo, los europeos que se establecieron en esa parte del archipiélago de las Antillas Mayores, junto con el gobernador Nicolás de Ovando, asistieron al “areito de Anacaona.” En ese «baile» “Anacaona, mujer que fué del cacique o rey Caonabo, y más de trescientas doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar,” entraron “en la danza o areito” (*ibid.*, 1: 233) en la provincia de Xaraguá para darles la bienvenida a los españoles. No obstante, los conquistadores aprovecharon la hospitalidad de los nativos y

mandó tocar una trompeta, y juntó se toda la gente de los cristianos, e hicieron meter a todos los caciques en la posada del comendador mayor, e allí fueron entregados a los capitanes Diego Velázquez e Rodrigo Mexía Treillo, los cuales ya sabían la voluntad del comendador mayor, e hiciéronlos atar todos. E súpose la verdad de la traición e fueron sentenciados a muerte: e así los quemaron a todos dentro en un buhío o casa, salvo a la dicha Anacaona, que, desde a tres meses, la mandaron ahorcar por justicia (*ibidem*)

El argumento con el que los peninsulares se justificaron fue el mismo que esgrimió Pedro de Alvarado en el caso de la gran matanza en el Templo Mayor, tenían por cierto que los nativos preparaban un ataque contra ellos: “teniendo el comendador mayor información de la traición

acordada, el año de mill e quinientos y tres fué con septenta de caballo e doscientos peones a la provincia de Xaraguá, que estaba en lo secreto alzada por consejo de Anacaona; la cual, para ello, estaba confederada con otros muchos caciques” (*ibídem*).

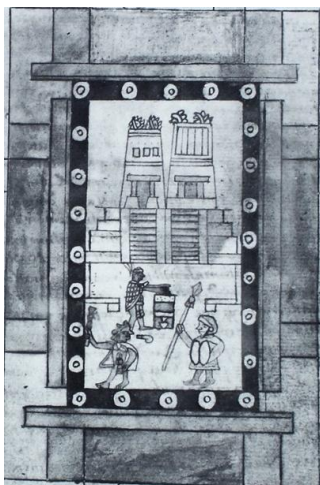


Fig. 6 Códice Aubin lám. 42r



Fig. 7 Códice Florentino Libro VIII, f. 28r

El segundo cronista, Francisco Hernández, médico nacido en Toledo, fue nombrado “protomédico general de nuestras Indias, islas y tierra firme del mar Océano” por Felipe II en 1570. El año pasado partió de Sevilla hacia las tierras lejanas de América como parte de la expedición que iba a estudiar la historia natural del dicho territorio. Hasta el año 1577 analiza diversos aspectos de la naturaleza, se instruye en la botánica indígena, aprende náhuatl y prepara textos para su libro *Antigüedades de la Nueva España* (1576). La situación de Hernández es muy distinta a la de Fernández de Oviedo debido que él realiza su trabajo más tarde teniendo a su alcance varias crónicas coloniales. Debido a esto en la obra del primero los temas se asemejan, a veces, a los asuntos tratados por Motolinía, Sahagún y otros cronistas. En cuanto al tema de la danza, Hernández escribe sobre los centros educativos donde enseñaban la danza (Hernández, 2003: 142-145), da descripciones de las veintenas (*ibid.*: 166-170, 172-181) y fiestas movibles (*ibid.*: 182-186), se refiere a los atavíos (*ibid.*: 110-111) y de las danzas con muchos participantes (*ibid.*: 122-124) y sugiere una posible clasificación del baile mexicano⁷⁶ según la función que desempeñaban (*ibid.*: 124-126).

⁷⁶ Véase *infra*.

Como se puede ver, en las primeras obras acerca de las tierras descubiertas por Colón, se encuentran narraciones de las »danzas« que proporcionan versiones directas de lo que ocurrió en la época de la Conquista y otras que donde no se pudieron incluir sus vivencias personales, debido que sus redactores nunca habían viajado al Nuevo Mundo.

2.2 El catolicismo frente al »baile« indígena

Tras las primeras exploraciones de lo que vendría a ser el virreinato de Nueva España, lo que proseguía era la misión evangelizadora. La conquista militar no era suficiente, el paso que seguía era instruirles en la fe cristiana. Hernán Cortés en su cuarta carta-relación dirigida a Carlos V, escrita el 15 de octubre de 1524, llama la atención del emperador sobre la necesidad de la evangelización. El conquistador insiste en el envío de gran número de frailes para la docencia de la fe católica para la gente nativa.

Todas las veces que a vuestra sacra majestad he escrito, he dicho a vuestra alteza el aparejo que hay en algunos de los naturales de estas partes para convertirse a nuestra santa fe católica y ser cristianos y he enviado a suplicar a vuestra cesárea majestad, para ello, mandase proveer de personas religiosas de buena vida y ejemplo. Y porque hasta ahora han venido muy pocos o casi ningunos y es cierto que harían grandísimo fruto, lo torno a traer a la memoria a vuestra alteza y le suplico lo mande proveer con toda brevedad, porque de ello Dios Nuestro Señor será muy servido y se cumplirá el deseo que vuestra alteza en este caso, como católico, tiene. (Cortés, 1994: 203)

Muchos años de trabajo de los frailes españoles en las tierras recién conquistadas darían como frutos algunas de las obras más significantes para llegar a conocer la historia de América española antes y después del encuentro con los europeos.

En el grupo de los misioneros que llegaron desde España podemos reconocer varias generaciones y distintas órdenes. Entre los primeros en arribar fueron los doce misioneros franciscanos⁷⁷ que desde esa fecha, mayo de 1524, empezaron a predicar los principios cristianos y escribir sobre esa labor. A partir de esa orden religiosa, la Nueva España y su gente

⁷⁷ Martín de Valencia, Toribio de Benavente, Juan de Ribas, Francisco de Soto, Martín de Jesús, Juan Juárez, Antonio de Ciudad Rodrigo, García de Cisneros, Luis de Fuensalida, Juan de Palos, Andrés de Córdoba y Francisco Jiménez.

han sido escritas también por los misioneros dominicos, agustinos y jesuitas. El trabajo hecho por los frailes españoles se puede organizar en crónicas, memoriales, cartas y gramáticas y diccionarios de varios idiomas indígenas. De la Orden de San Francisco los religiosos escritores más importantes fueron: Andrés de Olmos, Alonso de Molina, Toribio de Benavente Motolinía, Bernardino de Sahagún, Gerónimo de Mendieta y Juan de Torquemada. Ellos produjeron obras sobre el indígena mexicano de gran estima. Algunos tienen más valor etnográfico o lingüístico que otros. Unos son documentos originales, mientras otros, muchas veces, sistematizan los escritos anteriores. Igual hubo textos que no han sobrevivido la Colonia.

El que les había dado el impulso con sus trabajos pioneros fue Andrés de Olmos para el cual Mendieta (1997: 180) dijo: “há muchos años que acudí al mismo padre Fr. Andrés, como á fuente de donde todos los arroyos que de esta materia han tratado emanaban, y él me dijo en cuyo poder hallaría esta su múltima recopilación escrita de su propia mano, y la hube y tuve en mi poder.”

Andrés de Olmos fue el primero que realizó una investigación de importancia sobre el náhuatl clásico. Su gramática, *El Arte de la lengua mexicana*, concluida en 1547, es la más antigua de los libros que estudian los aspectos lingüísticos de un idioma indígena del continente americano. Los textos de su *Tratado de las antigüedades de los mexicanos* (1533-1539), que contenía una colección de *huehuehtlahtolli*, se ocupaba de la religión y de la organización social de los tiempos prehispánicos, se extraviaron. Se considera que, entre otros, la *Histoire du Méchique* (ca. 1545), la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* (1547), el *Códice Tudela* (ca. 1553), *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*, *Códice Magliabechiano* (ca. 1562), *Códice Ixtlilxóchitl* (s. XVI) y *Códice Veitia* (1755), proceden de ese documento original.

Asimismo, Olmos tomó parte en la formación del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, la institución educativa más valiosa de la primera mitad del siglo XVI en México. En ese centro educativo novohispano, además de las instrucciones en la doctrina cristiana, a los hijos de nobles indígenas se enseñaban historia, filosofía, retórica, castellano y latín. Uno de los profesores que ahí instruían fue Sahagún.

Desde los primeros franciscanos, un número grande de los religiosos venía al Nuevo Mundo para evangelizar a los indígenas. Creían que se encontraban en las vísperas del fin del mundo y sus fines milenarios encontraron una oportunidad perfecta para crear algo que ya no se pudo realizar en Europa. El indígena, sencillo, inocente y pobre, se asemejaba a los mismos franciscanos y, de esta manera, se hacía digno de ser parte del reino de Cristo por un período de mil años. Sin embargo, antes de cualquier cosa, la Palabra de Dios tenía que ser difundida y enseñada.

Toribio de Benavente, más conocido por su seudónimo Motolinía, con su trabajo en varias provincias de México mostraba ese entusiasmo de la renovación de la Iglesia. Los esfuerzos del fraile para evangelizar son evidentes en sus obras, debido que incluyen varias descripciones relevantes de la catequización, bautizos, celebraciones de las festividades católicas, etc. Asimismo, su *Historia de los Indios de la Nueva España* (1536) y *los Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella* (1541) incluyen datos sobre el pasado indígena, sus costumbres, religión y lengua. En lo que toca a la “danza” describe las »danzas« de las veintenas (1971: 51-75; 1988: 81-91) y de las celebraciones franciscanas (1971: 91, 96; 1988: 70-76, 78, 111-143, 152-153). Motolinía enuncia una clasificación del »baile« del Altiplano central que resulta útil para muchos investigadores siglos después. De acuerdo con el autor (1971: 386-387), existían »danzas« vinculadas con la religión, llamadas *macehualiztli* y los bailes denominados *netotiliztli* que se llevaban a cabo con el fin de entretenerse. Consideramos fundamental revisar esa propuesta de Motolinía. Nuestro acercamiento a ese problema se desarrollará en el capítulo dedicado al análisis lingüístico de los fragmentos en náhuatl que contienen referencias dancísticas.

La historia de conversión hecha por los franciscanos en la Nueva España fue uno de los temas de la *Historia eclesiástica indiana* de Mendieta, terminada en 1597, después de veinticuatro años de trabajo. El fraile utiliza a Olmos como una de sus fuentes. Igual que su amigo Motolinía, luchaba por un mayor vigor de los votos sacerdotales y contra los obstáculos a lo largo de la evangelización. El texto que escribió incluye la práctica de bailar en los ritos prehispánicos (Mendieta, 1997, 1: 212-218, 245-247, 263-266), el uso del baile en los ritos mortuorios (*ibid.*, 1: 292-298) y en la conversión de los infieles (*ibid.*, 1, 133-135, 375-376, 2:

97-101, 237-240). Asimismo, incorpora el mito acerca del origen de la música y la »danza«, recogido por Olmos, según el cual después de la creación del quinto sol, Tezcatlipoca atrae de la casa del Sol a los músicos para que la gente comience a a venerar a sus dioses con danzas y cantos (*ibid.*, 1: 185).⁷⁸

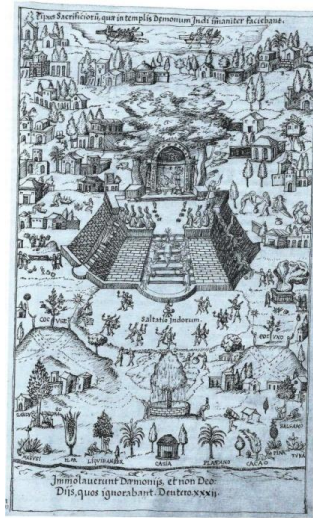


Fig. 8 Danza de los indios en el Templo Mayor, Mendieta (1595, t. 2)⁷⁹

A Fray Bernardino de Sahagún se le considera uno de los principales cronistas de la historia y vida del indígena del Valle de México, si no el más importante. Su aportación es amplia; desde un número grande de textos producidos en base a la convivencia con sus interlocutores nativos, el énfasis en el aspecto lingüístico, la acumulación y la organización del material obtenido. Su obra maestra para el estudio de las culturas indígenas del Valle de México es el gran manuscrito *Historia general de las cosas de Nueva España* (1547-1577). Sahagún trabajó casi treinta años indagando a los miembros de la élite del México central sobre diversos temas para elaborar este texto. El método de su trabajo para recopilar y organizar los datos obtenidos fue más novedoso y fructífero que el de los demás. A través de un cuestionario, primeramente hecho, hizo preguntas acerca de la historia, religión, idioma, mitos, valores morales y el momento de la Conquista. El documento fue completado por los informantes de Tlatelolco, Texcoco y Tenochtitlán. Asimismo, colaboraron sus estudiantes del Colegio de Santa Cruz. Las versiones preparatorias se exponen en llamados *Códices matritenses* (1558-1569) y en los *Primeros*

⁷⁸ Regresaremos a ese mito en otro punto de la tesis.

⁷⁹ Tomado de Scolieri, 2013: 124.

memoriales (1561-1565). Finalmente, el *Códice Florentino* (1575-1577) consiste en un texto extenso que abarca doce volúmenes organizados en tres partes: el texto original en náhuatl, la traducción al español y numerosas ilustraciones que acompañan las historias descritas.⁸⁰

En la renombrada *Historia general* el tema de «danza» se menciona o desarrolla en ocho de doce tomos. En ese gran trabajo de compilación enciclopédica acerca de pueblos originarios los fragmentos dedicados a la «danza» se encuentran, primero, en el Libro uno-“En que se trata de los dioses que adoraban los naturales de esta tierra que es la Nueva España” y Libro dos- “Que trata de las fiestas y sacrificios con que estos naturales honraban a sus dioses en el tiempo de su infidelidad”. Cómo se verá en los siguientes capítulos, en las fiestas de las veintenas la «danza» ocupaba un lugar destacado en diferentes partes de la celebración. Sahagún (2000, 1: 91) anota que “uno se componía con los atavíos del dios, como si fuera su imagen o persona, que significava al mismo dios; con éste hazían areito con cantares y con teponaoztli y atambor; en acabando de matar los que havían de morir, hazían luego un areito muy solemne (*ibid.*: 280), el señor algunas vezes salía a estos areitos, otras vezes no, como se le antojava” (*ibid.*: 216). Al detallar la fiesta de los *tlaloque*, los informantes en el Libro séptimo-“Trata del Sol y de la Luna y estrellas, y del año del jubileo” mencionan que:

“los tlamacazques andavan bailando y cantando por las calles; en una mano traían una caña de maíz verde, y en otra una olla con asa. Por este modo andavan demandando que les diesen maíz cozido, y todos los maceoales les echavan en las ollas que traían de aquel maíz cozido” (*ibid.*, 2: 702).

De igual modo, la «danza» aparece en el Libro tercero-“Del principio que tuvieron los dioses” donde, entre muchos temas, vemos cómo Tezcatlipoca-Titlacaoan engaña y vence a los toltecas haciéndoles cantar y «bailar»:

“començó a dançar y bailar y cantar el dicho nigromántico Titlacaoan, tañiendo el atambor. Y toda la gente así començava a bailar y holgarse mucho... Y porque era muy mucha gente la que dançava, empuxávanse unos a otros y muy muchos de ellos caían despeñándose en el barranco del río, que se llama Texcalatlauhco, y se convertían en piedras” (*ibid.*, 1: 316)

⁸⁰ Asimismo, creó libros doctrinales como *Coloquios y Doctrina Cristiana con que los doce frailes de San Francisco enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V convirtieron a los indios de la Nueva España* (1564) y *Psalmodia cristiana y Sermonario de los Santos del año, en lengua mexicana, ordenado en cantares o psalmos para que canten los indios en los areytos que hacen en las Iglesias* (1558-1583).

EL Libro cuarto-“De la astrología judiciaria o arte de adivinar...” (*ibid.*, 1: 392) nos informa que los que nacían bajo el signo de “ce oçumatli serían bien acondicionados y regozijados y amigos de todos, y que serían cantores o bailadores o pintores, o deprenderían algún buen oficio por haver nacido en este signo.” Conforme al Libro sexto – “De la retórica y filosofía moral y teología de la gente mexicana...” (*ibid.*, 2: 521) uno de los consejos al *tlahtoani* recién electo era “tened, señor, solicitud y cuidado de los areitos y danças y de los adereços y instrumentos que para ellos son menester.” Lo dicho se cumplía según el Libro octavo-“De los reyes y señores y de la manera que tenían en sus elecciones y en el gobierno de sus reinos” (*ibid.*, 2: 768):

lo tercero de que los señores tenían especial cuidado era de los areitos o bailes que usan para regozijar a todo el pueblo. Lo primero, dictava el cantar que se havía de dezir, y mandava a los cantores que le pusiessen en el tono que quería, y que le proveyesen muy bien. También mandava hazer aquellas macetas de ulli con que tañen el teponaztli, y que el teponaztli y el atambor fuesen muy buenos. También mandava los meneos que havía de haver en la dança, y los atavíos y divisas con que se havían de componer los que dançavan. También los señalava los que havían de tañer el atambor y el teponaztli, y los que havían de guiar la dança o baile, y señalava el día del baile para alguna fiesta señalada de los dioses.



Fig. 9 *Danza de Moctezuma*, Joaquín Antonio de Basarás y Garaygorta (1763), lám. 3⁸¹

El Libro nono-“De los mercaderes, oficiales de oro y piedras preciosas y pluma rica” (*ibid.*, 2: 836) da información acerca de “los esclavos del banquete [a los cuales] les hazian velar toda la

⁸¹ La imagen forma parte del libro *Origen, costumbres, y estado presente de mexicanos y philipinos* (1763)

noche cantando y bailando.” El fraile se percató que “en los bailes y areitos se hazen muchas cosas de sus supersticiones antiguas y ritus idolátricos, especialmente donde no reside quien los entiende” (*ibid.*, 2: 928). Así lo documenta el Libro décimo-“De la general historia, en que se trata de los vicios y virtudes, así espirituales como corporales, de toda manera de personas”. En el último volumen, Libro doce-“De la conquista de la Nueva España, que es la Ciudad de México”, para la Matanza de *toxcatl* (fig. 10)⁸² se registra que: “los españoles, al tiempo que les pareció conveniente, salieron de donde estaban y tomaron todas las puertas del patio, porque no saliese nadie, y otros entraron con sus armas y començaron a matar a los que estaban en areito” (*ibid.*, 3: 1194).



Fig. 10 Matanza de *toxcatl*, Theodor de Bry (1598)

Otro autor que produjo un manuscrito completo y detallado sobre el mundo antiguo mexicano fue fray Diego Durán, nacido español y criado en la Nueva España. En las tres partes de su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme* (1598), el dominico se ocupa de varios temas de la cultura indígena de México para comprender ese mundo con el que convivió desde su niñez en Tezcoco. Sus minuciosas descripciones de los ritos son imprescindibles al hablar sobre las festividades antes y después de la llegada de los primeros navegantes europeos. La «danza» indígena aparece tanto en la primera parte de su libro donde aborda la

⁸² Se trata de la ilustración elaborada por Theodor de Bry para la primera edición en inglés de la *Brevísima relación de la destrucción de la Indias* de Bartolomé de las Casas.

historia de los pueblos del Valle de México hasta la Colonia,⁸³ como en la segunda⁸⁴ y tercera parte⁸⁵ donde se refiere al sistema religioso.



Fig.11 Atlas de Durán lám. 39

La parte histórica de la obra da a conocer los «bailes» que realizaban los mexicas desde su migración hasta los primeros años con los españoles. En un momento de su desplazamiento hacia el lugar prometido por Huitzilpochtli, los mexicas quisieron establecerse en Coatepec. Por lo tanto, “empeçaron luego á cantar y baylar con cantares apropiado y compuestos á la frescura y lindeça del lugar” (*ibid.*, 1: 76). Tras la llegada de los españoles se hizo también fiesta para recibir a Cortés en Tenochtitlán:

llegados á México con muchos bailes y danzas y otros muchos regocijos que delante de ellos iban, salieron los sacerdotes con incensarios y vocinas y caracoles á los recibir, todos embijads y bestidos á su modo sacerdotal, y tras ellos todos los viejos y jubilados que abía en servicio de capitanes y maesos de campo en las guerras, todos bestidos con un disfraz de aguilas y tigres, con sus bastones en las manos y sus rodelas, y con esta solenidad y aplauso entró Marques en México (*ibid.*, 1: 613).

El *Códice Durán o Historia de las Indias...* (1581) forma parte del grupo de fuentes que, según lo que Robert H. Barlow en 1945 propuso, provienen del documento escrito en náhuatl denominado *Crónica X*. Esta obra fue el punto de partida para narrar la historia de los mexicas

⁸³ Durán, 1995, 1: 76, 140, 165, 168-169, 175, 197, 204-205, 211, 222, 225-227, 241-242, 245, 247-248, 265, 305-306, 312-313, 329-330, 334, 344, 357, 366-369, 382, 384-385, 408, 435-436, 475, 503, 526, 546-547, 556, 593, 605-606, 613, 619-620.

⁸⁴ *ibid.*, 2: 25-26, 29-30, 37-38, 43-44, 54, 72-73, 75, 78, 84-86, 94-95, 106-107, 117, 123, 127-128, 134-135, 142-143, 146, 150, 152-153, 155-156, 158-160, 176, 187, 193, 195-202, 211-213.

⁸⁵ *ibid.*, 2: 142, 248, 250, 252, 257-259, 262, 264, 266-267, 269, 272, 279, 283, 287.

en la publicación de Durán, la *Crónica Mexicana* (1598) de Alvarado Tezozómoc, *Manuscrito Tovar* (1587) y *Códice Ramírez* (ca. 1587) en una parte de la crónica de José de Acosta (1590). Así pues, la parte referente al devenir histórico de los naturales del Centro de México contiene fragmentos que se parece a las notas de Alvarado Tezozómoc.



Fig. 12 *Atlas de Durán* lám. 32



Fig. 13 *Atlas de Durán* lám. 11

En los siglos XVI y XVII la América indígena ha sido el tema de una serie de otras crónicas que, sin pormenorizar tanto las descripciones acerca de la religión de los antiguos mexicanos, brindan relatos acerca de sus »danzas«. Otro dominico, Bartolomé de las Casas, defendiendo a los indios frente a los franciscanos y los conquistadores, en *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), *Historia de las Indias* (1552-1561) y *Apologética Historia Sumaria* (1566) cuenta algunos detalles sobre el »baile« del México antiguo. En la primera obra apunta a las danzas al hablar sobre diversas maneras de enterrar a los difuntos (Las Casas, 1951, 2: 122), cuando se refiere a algunas »danzas« que realizaban en el Virreinato español (*ibid.*, 2: 533) y otras que prohibieron (*ibid.*, 2: 488), y al explicar la inclinación de los nativos hacia los »bailes« y cantares y los temas que abarcaban (*ibid.*, 3: 328). En la segunda cuenta su versión de la gran matanza en el recinto sagrado de Tenochtitlan durante la celebración de *toxcatl* (Las Casas, 2006: 146-147). El último libro en su volumen número tres se refiere a las »danzas« de las veintenas (Las Casas, 1992: 1166 -1169), los atavíos (*ibid.*: 1489), diversos tipos de »bailes« (*ibidem*), etc.

La *Historia natural y moral de las Indias* de José de Acosta es una crónica colonial que hace relación de la naturaleza americana, de los hechos y de la historia de los indios en Perú y en México. Así pues, trata los asuntos de las »danzas« peruanas (Acosta, 2003: 244-247, 359-363, 394-397, 415-417) y mexicanas, la indumentaria (*ibid.*: 369-371) y la parafernalia de los »bailes« (*ibid.*: 265-266). En lo que concierne al territorio mexicano, examina las »danzas« que se hacían en honor a los dioses (*ibid.*: 342-344, 347-350), la enseñanza del »baile« (*ibid.*: 413-415), los instrumentos (*ibid.*: 415-417), la participación de las clases gobernantes (*ibid.*: 363-368, 450-452), el asesinato de los danzantes en el Templo Mayor (*ibid.*: 474-476), etc.

Alonso de Zorita, que en 1547 recibe el nombramiento de Oidor de la Audiencia de Santo Domingo, en la isla de la Española, ha dedicado su vida al ejercicio de la judicatura en la Península y en los territorios conquistados en la América. En su obra más larga, la *Relación de la Nueva España* (1578-1584), se ocupa de las »danzas« indias al escribir sobre la religión de los nativos y cuando describe lo que había ocurrido en el Templo Mayor durante la celebración de la veintena *toxcatl* (Zorita, 1999, 2: 576-580) (fig. 14). El título del capítulo veintisiete (*ibid.*, 1: 305-309), de la primera parte del libro, indica que el autor se apoya en la obra de Motolinía, dado que dice: "de los bailes y cantares que hacían en sus vencimientos y regocijos según lo refiere fray Torivio".⁸⁶

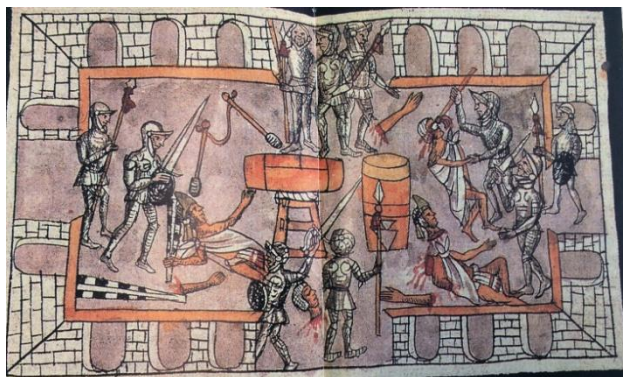


Fig.14 *Atlas de Durán* lám. 59

⁸⁶ El título completo es: "En que se refiere la manera que los naturales de Anauac tenían en los bailes y danzas y de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto y de los bailes y cantares que hacían en sus vencimientos y regocijos según lo refiere fray Torivio en el capítulo 28 y 29 de la cuarta parte de su Libro".

En efecto, Zorita retoma pasajes enteros del fray Motolinía.⁸⁷ Al final del capítulo expone fragmentos de la Biblia relacionados con la danza e infiere que “los maestros de los cantares de los indios en sus bailes cantaban un verso y el corro o toda la otra multitud respondía en la misma forma conforme a lo que se ha dicho de los israelitas que es otra conjetura para creer que descienden de ellos aunque también en España se usa esta manera de cantar en especial en Castilla la Vieja y en las aldeas” (*ibid.*, 1: 309).

Otro autor que se ocupa de las cuestiones del Virreinato de Nueva España y se refiere a la danza es Cervantes de Salazar, cronista oficial, que escribe *la Crónica de la Nueva España* (1566), la obra que no fue sacada a la luz hasta el año 1914. Es uno de los documentos que contiene bastantes referencias al hábito de »danza« en el México antiguo y colonial. Cervantes de Salazar empieza a componer su obra casi un año después de la prohibición de la crónica de López de Gómara por Felipe II. El decreto de la Corona española tiene repercusión en el texto del otro cronista. Refuta varias líneas de López de Gómara, como el dato (López de Gómara, 1988: 105) que en un »baile« “juntábanse no mill hombres, como dice Gómara, pero más de ocho mill que éstos casi se juntaron en la jura del Rey Don Felipe” (Cervantes de Salazar, 1985: 292-294) y algunos apuntes de López de Gómara (1988: 147) al narrar sobre la tragedia en la fiesta de *toxcatl* (Cervantes de Salazar, 1985: 462-465). Asimismo, retoma la clasificación de »danza« de Motolinía (*ibid.*: 292-294, 463-464) y escribe sobre las actividades dancísticas en el tiempo de los españoles en Michoacan (*ibid.*: 789-791, 796-798, 806-809). Nuño de Guzmán, uno de los conquistadores, en la búsqueda de las riquezas del noroeste de México, llega a Michoacan y trata de engañar al gobernante purépecha. El texto (*ibid.*: 807-809) afirma que

pasados después algunos años, viniendo a gobernar Nuño de Guzmán, prendió al Cazonci con intento, según muchos dicen, de sacarle oro y plata, fingiendo que había muerto veintidós españoles y que con los cueros dellos hacía areitos y que con su sangre, revuelta con muchas semillas, a su costumbre, había hecho un ídolo, que con gran reverencia, alegría y contento él y los suyos adoraban; y como vio que no le podía sacar el dinero que quería, le mandó quemar.

⁸⁷ Cf. Motolinía, 1971: 382-387.

La crónica *Monarquía indiana*, publicada en Sevilla, en 1615, de Torquemada, alumno de fray Juan Bautista, reproduce algunas partes del manuscrito de Mendieta. Otros materiales que le sirvieron de información fueron las obras de Olmos, Motolinía, Sahagún, Muñoz Camargo e Ixtlilxochitl. El hecho de que haya escrito en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo siguiente, le dio la oportunidad de conocer y utilizar las obras previamente compuestas, tanto por otros franciscanos, como por los conquistadores. De ahí, no sorprende el hecho de que muchas ideas acerca de la »danza« que leemos en su libro se asemejen a las de otras fuentes. Se nota que la información haya sido reunida de diferentes fuentes que el autor conocía. Por ejemplo, se puede apreciar cómo en su capítulo XI titulado "De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas; y de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto" (Torquemada, 1975, 4: 340) se ha basado en la información de Motolinía.⁸⁸ Tiene también influencias de fray Benavente (Motolinía, 1988: 111-115) cuando relata acerca de las »danzas« organizadas por la Iglesia católica en el suelo colonizado (Torquemada, 1975, 5: 334) y los »bailes« (*ibid.*, 1: 427-428) que se llevaban a cabo cuando se establecían algunas ciudades (Motolinía, 1988: 295-300). Saltan a la vista, igualmente, lo parecido al describir los »bailes« en las veintenas.⁸⁹ El mito acerca del principio de la »danza« (Torquemada, 1975, 3: 122-123) lo toma de Olmos a través de Mendieta (1997, 1: 185). El párrafo sobre algunos »bailes« que divertían a Moctezuma (Torquemada, 1975, 1: 315) tiene semejanza con el fragmento correspondiente en Cervantes de Salazar (1985: 289-290).

Sin embargo, tiene mucho mérito combinar los datos tanto de las crónicas de su época como de los códices y la tradición oral para traer párrafos sobre las »danzas« en las ceremonias de la clase gobernante (Torquemada, 1975, 1: 185, 314-315, 406: 4: 341-342), las formas del »baile« para los dioses nativos (*ibid.*, 3: 90, 96, 113-114, 321, 352-253, 415), los lugares sagrados donde bailaban (*ibid.*, 3: 227-228, 231-232, 248, 279), el »baile« en sus fiestas periódicas,⁹⁰ el palo volador (*ibid.*, 3: 435), la »danza« para poner en la sepultura a un difunto (*ibid.*, 4: 303-305) y el »bailar« en la Colonia (*ibid.*, 1: 427-428, 5: 334-335).

⁸⁸ Motolinía, 1971: 382-385.

⁸⁹ Véase Motolinía, 1988, 81-91 y Torquemada, 1975, 3: 404, 406-408, 410.

⁹⁰ *ibid.*, 3: 181, 220, 224, 369, 377-378, 381-384, 386-387, 390-391, 394-396, 400-401, 403-408, 410-411, 422-426.

En el *Manual de Ministros de Indios* (1630) de Jacinto de la Serna, publicado por Francisco del Paso y Troncoso en la obra *Tratado de las supersticiones, idolatrías, hechicerías, y otras costumbres de las razas aborígenes de México*, habla acerca de la supresión de idolatrías en el nuevo continente y por lo tanto, incluye alusiones al «baile» que formaba parte de las fiestas religiosas (Serna, 1953: 126-143, 172-181, 182-195).

2.2.1 El papel de «danza» en la evangelización

Todos los frailes cronistas compartían la idea de la necesidad de llegar al conocimiento profundo de la religión indígena para poder excluirla de los ritos que se iban a realizar en la Colonia. Uno de los propósitos principales de sus escritos fue informar sobre el pasado y el presente de las costumbres de pueblos antiguos en el territorio americano. Para escribir sus textos los frailes se apoyaron en varias fuentes que no habían sido destruidas en los primeros años de la Conquista, como en los obras pioneras de los misioneros. Algunos tuvieron la oportunidad de conocer manuscritos pictográficos, otros de tener informantes indígenas o incluso, de presenciar varios acontecimientos de los que luego narraron. La manera en la que percibieron, conocieron e interpretaron a los indios no se puede separar de sus proyectos religiosos y su labor como misioneros. A pesar de sentir y mostrar en sus descripciones cierto aprecio hacia algunas costumbres y prácticas nativas, la mayoría de los frailes no dejan de escribir desde una posición de superioridad cultural. De la misma manera, vemos que su concepción y explicación de lo que nombraron «danza» indígena compagina sorpresa y admiración por la destreza de los bailarines y la resistencia a los principios religiosos que guiaban el «baile» de los nativos.

Fray Benavente reconoce lo complicado que eso ha sido para la gente nativa conformarse con el catolicismo. A pesar de haber aceptado el bautismo “hallaron lo más dificultoso” apartarse de sus “fiestas al demonio” que llevaban al cabo “de veinte en veinte días” (Motolinía, 1988: 72). Los religiosos recién llegados se “tardaron más de dos años en vencer y desarraigar, con el favor y ayuda de Dios [...] las costumbres e idolatrías” (*ibid.*: 73). En una parte de su texto extenso Mendieta (1997, 1: 375-376) apunta

aunque en lo público no se hacían los sacrificios acostumbrados en que solían matar hombres, pero en lo secreto por los cerros y lugares arredrados, y de noche en los templos de los demonios que todavía estaban en pie, no dejaban de hacerse sacrificios, y los templos se estaban servidos y guardados con sus ceremonias antiguas, y los mismos religiosos á veces oían de noche la gritería de los bailes, cantares y borracheras en que andaban.

A pesar de estimar la destreza, fuerza y belleza de la »danza« nativa, los misioneros la enjuiciaron y la designaron como "otra cosa de demonio". Vemos en las obras de los conquistadores y evangelizadores desde el siglo XVI esa idea de que, dicho con las palabras de Cervantes de Salazar (1985: 38-40), "el demonio procuraba en los bailes y canciones que los indios hacían en sus fiestas no cantasen otra cosa sino en su alabanza, atribuyendo a sí la bestia infernal lo que a sólo Dios se debe."

Cuando los frailes se dieron la tarea de extender los valores de su propio orden religioso, el baile, junto con otras formas rituales, representaba una amenaza y un obstáculo en su proyecto de evangelización. Uno de los sacerdotes que ha participado en la conversión del pueblo indio, Motolinía se refiere a las dificultades que los frailes topaban en su intento de extirpar las creencias viejas. A pesar de los sermones insistentes, los indígenas

"no querían entender en otra cosa sino en darse a vicios y pecados dándose a sacrificios y fiestas, haciendo que era esta tierra un traslado del infierno; ver los moradores de ella de noche dar voces, unos llamando al demonio, otros borrachos, otros cantando y bailando: traían atabales, bocinas, cornetas y caracoles grandes, en especial en las fiestas de sus demonios" (Motolinía, 1988: 63)

El texto de Sahagún (2000, 2: 928) al respecto es coincidente: "aun después de su convertimiento...en los bailes y areito se hazen muchas cosas de sus supersticiones antiguas y ritos idolátricos, especialmente donde no reside quien los entiende." Este franciscano está también consciente de las dificultades que se les han presentado para convertir a los infieles. Sahagún (*ibídem*) indica que la situación "cada día se empeora, y no hay quien procure de lo remediar, porque no se entiende sino de pocos, y ellos no lo osan dezir." De manera significativa, añade una metáfora interesante al hacer una analogía entre la »danza« indígena y "el bosque de la idolatría que no está talado". Así pues, advierte que los antiguos mexicanos

siguen con las misma prácticas: “lo mismo usan agora, aunque endereçado de otra manera; enderezan los meneos con tenencias y atavíos conforme a lo que cantan, porque usan diversísimos meneos y diversísimos tonos en el cantar, pero todo muy agraciado y aun muy místico. Es el bosque de la idolatría que no está talado” (*ibid.*, 1: 95).

En la versión de Durán (1995, 2: 202) se advierte que “todos los cantares de estos son compuestos por unas metáforas tan obscuras que apenas hay quien las entienda si muy de propósito no se estudian y platican para entender el sentido de ellas.” Respecto a la habilidad de los nativos para engañar en sus »danzas« y lograr el objetivo de seguir sus costumbres, Cervantes de Salazar (1985: 38-40) describe que “ellos son tan inclinados a su antigua idolatría que si no hay quien entienda muy bien la lengua, entre las sacras oraciones que cantan mesclan cantares de su gentilidad, y para cubrir mejor su dañada obra, comienzan y acaban con palabras de Dios, interponiendo las demás gentílicas, abaxando la voz para no ser entendidos y levantándola en los principios y fines, cuando dicen «Dios».”

Una de esas situaciones donde los españoles trataban de entender el sentido de la »danza« ha sido la historia que nos cuenta el dominico en su *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme* (1995, 2: 202) al anotar:

Yo me he puesto de propósito á escuchar con mucha atención lo que cantan y entre las palabras y términos de la metáfora y pareceme disparate y después platicado y conferido, son admirables sentencias así en lo divino que agora componen como en los cantares humanos que componen ya en esto entiendo no hay que reprender en general digo en particular creo podrá haber algun descuido que se huelgue de estar lamentando sus dioses antiguos y de cantar aquellos cantares ydólatras y malos y no es posible menos.

Además, se trata de una tarea que para el cronista no ha sido muy sencilla ya que confiesa que “no miento que he oido semejantes dias cantar en el areito unos cantares de Dios y del Santo y otros mezclados de sus metáforas y antiguallas que el demonio que se los enseñó solo las entiende” (*ibid.*, 2: 242).

Acosta (2003: 415-417) describe el método de los religiosos, tanto en México, como en Perú, para actuar frente a esa situación:

Los nuestros que andan entre ellos han probado ponelles las cosas de nuestra santa fe en su modo de canto, y es cosa grande el provecho que se halla, porque con el gusto del canto y tonada están días enteros oyendo y repitiendo sin cansarse. También han puesto en su lengua composiciones y tonadas nuestras, como de octavas y canciones, de romances, de redondillas, y es maravilla cuán bien las toman los indios y cuánto gustan; es cierto gran medio éste y muy necesario para esta gente.

En el siglo XVIII Clavijero (1964: 247) afirma que hasta la habilidad con la que realizaban sus »danzas« se atribuía a la “obra de demonio”:

“los primeros españoles que vieron estos y otros juegos de los mexicanos, hablan con asombro de su destreza y protestan que algunas veces estuvieron inclinados a creer que intervenía en ellos el demonio; porque no se hacían cargo de lo que puede la industria de los hombres ayudada de la aplicación y diligencia.”

El clero español sugirió diferentes vías para combatir dicha situación. “Aunque muchas de estas danzas se hacían en honra de sus ídolos,” Acosta (2003: 415-417) insiste que el »baile« para los indígenas es más bien un regocijo o placer y, por lo tanto, “no es bien quitárselas a los indios, sino procurar no se mezcle superstición alguna.” Como ejemplo narra sobre una »danza« que observó en el patio de una iglesia en Tepozotlán donde le pareció bien ocupar y entretener los indios días de fiestas, pues tienen necesidad de alguna recreación y mientras, conforme al “consejo de San Gregorio, Papa...se encaminen al honor de Dios y de los Santos” (*ibidem*) se les puede permitir el uso de sus costumbres.

La pretensión de Cervantes de Salazar (1985: 38-40) es mucho más tajante al sugerir que:

“cierto sería mejor desnudarlos del todo de las reliquias y rastros de su gentilidad, porque ha contescido, según dicen religiosos de mucho crédito, estar haciendo el baile alrededor de una cruz y tener debaxo della soterrados los ídolos y parescer que sus cantares los enderezaban a la cruz, dirigiéndolos con el corazón a los ídolos.”

Dada la estrecha relación entre la »danza« y la religión, las diferentes órdenes de la Península la usaron en la conversión que emprendieron entre los pueblos originarios.

Tras la toma de las Indias por los españoles, los franciscanos que habían viajado a Nueva España comienzan su labor de convertir a los infieles. Las bases de la evangelización novohispana eran el lenguaje y diversos “espectáculos” en el escenario ritual “para que los

doctrinasen y predicasen y ayudasen á ser buenos cristianos” (Mendieta, 1997, 1: 489-491). La predicación debía ser transmitida en el lenguaje nativo para que los indígenas aceptaran y entendieran mejor la nueva doctrina. Motolinía (1988: 70) describe ese proceso comentando que “ya que los predicadores se comenzaron a soltar algo en la lengua y predicaban sin libros... quién es Dios vivo, Todopoderoso, sin principio ni fin, Criador de todas las cosas, cuyo saber no tiene fin, suma bondad, el cual crió todas las cosas visibles e invisibles.”

Uno de los medios que la Iglesia católica utilizó para el catecismo en el siglo de la conquista fue la »danza«. La transcendencia, la entrega y el entusiasmo que vieron al observar los mitotes les sugirió la idea de utilizar el *performance* religioso como auxiliar importante. Al registrar una de esas representaciones, Mendieta (1997, 1: 97-101) narra que “ya están aparejados en el patio de la iglesia los que han de comenzar el baile a su modo antiguo...porque ésta era la principal ceremonia de sus festividades.”

Por eso, los misioneros aprendieron idiomas indígenas, se interesaron en la religión, conocieron las festividades religiosas, se trasladaron por todo el país, convivieron con la gente e hicieron cambios para adaptar su doctrina al nuevo contexto. El denominado “teatro evangelizador” se deja ver en los pasajes de Motolinía, Sahagún, Mendieta, Torquemada, entre otros. Así pues, desde los comienzos del imperio español se implantaron diferentes festejos que llegaron desde España. Las fiestas de pascua, de corpus Christi, piezas auto sacramentales, diversas procesiones, la celebración de Navidad y de los santos patronos empezaron a incluir cada vez más nativos. En relación a la participación de los indígenas Motolinía (1988: 111) informa que “los Indios señores y principales... celebran las fiestas y pascuas del Señor y de Nuestra Señora, y de las advocaciones principales de sus pueblos, con mucho regocijo y solemnidad.” El papel de la »danza« y el canto está presente de manera muy clara cuando leemos que los conquistados:

“ataviados y vestidos de sus camisas blancas y mantas, labradas con plumajes, y con pidas de rosas en las manos, bailan y dicen cantares en su lengua, de las fiestas que se celebran, que los frailes se los han traducido, y los maestros de sus cantares los han puesto a su modo a manera de metro, que son graciosos y bien entonados” (*ibid.*: 112)

Según las crónicas españolas del siglo XVI, a la gente de la Nueva España le causaba mucho gusto y placer celebrar solemnidades del cristianismo.

“La noche de Navidad cantan y tañen atabales y campanas, que ya en esta tierra han hecho muchas que ponen mucha devoción y dan alegría a todo el pueblo...La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece propia fiesta suya... En el Domingo de Ramos enraman todas sus iglesias...En la fiesta de la Purificación o Candelaria traen sus candelas a bendecir porque tienen gran devoción con Nuestra Señora” (*ibid.*: 112-114).

Para el día de Pascua de Resurrección en el año 1536 Motolinía (*ibid.*: 118 y 122) se encuentra presente en Tlaxcalla para evidenciar que

el día de Pascua antes que amanezca hacen su procesión muy solemne, y con mucho regocijo de danzas y bailes. Este día salieron unos niños con una danza, y por ser tan chiquitos, que otros mayores que ellos aún no han dejado la teta, hacían tantas y tan buenas vueltas, que los Españoles no se podían valer de risa y alegría. [...] Dos años después, iba en la procesión el Santísimo Sacramento y muchas cruces y andas con sus santos...y hubo muchas maneras de danzas que regocijaban la procesión. Había en el camino sus capillas con sus altares y retablos bien aderezados para descansar, adonde salían de nuevo muchos cantores cantando y bailando delante del Santísimo Sacramento.

2.2.2 »Bailes« deshonestos

Como es de esperar, a los religiosos, establecidos en la tierra mesoamericana, también les preocupaba en exceso la conducta moral de los indígenas. Numerosas costumbres nativas no estaban en sincronía con lo establecido en su ética católica. En particular, las fiestas religiosas impregnadas, según ellos, de elementos paganos, tenían pretensiones que los atemorizaban.

De acuerdo con los misioneros la »danza«, también, contenía muchos contenidos inmorales. Diferentes »bailes« habían sido considerados indecentes. Así, para Mendieta (1997, 1: 212-213) “en algunas fiestas llamaban y juntaban las mozas para bailar en corro, y al fin se volvía el baile en carne.” Aunque la mayoría de las veces intervenía a favor de los naturales, Bartolomé de las Casas, llega a equipararlas con las escandalosas fiestas en honor al dios romano Baco o, en el mundo griego, a Dioniso. En uno de sus textos de manera explícita lo expresa diciendo que uno

de sus »bailes« y cantares “era imagen de las bacchanalias feísimas que los romanos y otras gentes hicieron” (Las Casas, 1992: 1490).

Otro aspecto de los »bailes« y de las fiestas a las cuales pertenecían que los frailes españoles rechazaban era el consumo excesivo de alcohol. Los indígenas practicaban las »danzas« “no sin emborracharse” (Cervantes de Salazar, 1985: 50-52). En varios puntos de las crónicas se señala que los danzantes bebían sin medida. Mendieta (1997, 1: 212-213) afirma que “pocas fiestas hacían sin borracheras á la noche.” Como se puede ver en el relato de Cervantes de Salazar (1985: 38-40) “entraban en estos bailes [...] muchos indios [...] emborrachábanse primero para, como ellos decían, cantar con más devoción.” En otro párrafo el autor (*ibid.*: 50-52) ofrece un dato peculiar anotando que “en un pueblo que se dice Puztlan...había otra fiesta cuando algún indio moría borracho, los otros hacían gran fiesta con hachas de cobre de cortar leña en las manos, danzando y bailando, pidiendo al dios de la borrachera que les diese tal muerte.” Por su parte, Durán (1995, 2: 84, 86) narra que en la fiesta de *quecholli* “hauia particulares regocijos y bayles banquetes y comidas y se trataba de una cerimonia en la qual comen y beben y baylan y derraman por todos los rincones bino.” En el primer volumen de la gran obra del dominico se presenta también otra historia de los »bailes« con borracheras. Después de que los de la provincia de Tlachquiauco habían robado los tributos que los de Coaixtlauac iban a llevar a Montezuma, los mexican preparan la venganza. Al enterarse de lo sucedido

el ejército de México con el de las demas ciudades y vinieron á... la ciudad principal de Tlachquiauhco... y vieron que todos los sacerdotes de los templos, y con ellos muchos viejos y principales, todos llenos de sangre que de las orejas y muslos y lenguas y molledos sacauan, haciendo en sí mesmos temerarios y sacrificios y crueles, estaban pidiendo á sus dioses los librase de los mexicanos, y haciendo grandes plegarias y oraciones con bailes y cantos y alaridos pidiendo victoria, y toda la demas gente durmiendo, todos sin sentido ni juicio, tomados de la embriaguez (*ibid.*, 1: 546-547)

De esta manera, los mexicas no tuvieron que utilizar la violencia para apropiarse del lugar. Al entrar “no encontraron a hombre armado ni rumor de guerra, hallaron en las casas reales á todos los señores y principales bailando con mucho placer y contento, y prendiendo á todos los que bailaban” (*ibid.*, 1: 546-547).

2.3 La «danza»- “una de las cosas principales”

Unos años después de la Conquista los españoles ya empezaron a reconocer el mérito y el interés que existía en el Nuevo Mundo para la «danza». En el siglo XVI podemos encontrar varias evaluaciones del «baile» indígena. Motolinía (1971: 382) recalca que “una de las cosas principales que en toda esta tierra había eran los cantos y los bailes.” Eso puede deberse al hecho de que correctamente realizadas «danzas» son sus principales oraciones (Mendieta, 1997: 212-213). Los que dirigían al pueblo tenían especial cuidado de los areitos o «bailes» (Sahagún, 2000, 2: 768). Cervantes de Salazar (1985: 38-40) hace mención que “los indios tan aficionados a estos bailes, que, como otras veces he dicho, aunque estén todo el día en ellos, no se cansan.”

De los textos de Sahagún y Durán se infiere que en la venta de los esclavos una de las condiciones imprescindible para que la persona fuera elegida era su destreza al «bailar». Resulta relevador que uno de los requisitos para ser el *ixiptla* de algún dios mexica haya sido el acto de mover bien el cuerpo al compás de la música. El franciscano (Sahagún, 2000, 2: 824) revela que en el tianguis de Atzacapozalco “el tratante que comprava y vendía los esclavos alquilava los cantores para que cantassen y tañessen el teponaztli para que bailassen y dançassen los esclavos en la plaça donde los vendían. Elegían a un esclavo entre otras si mejor cantava y más sentidamente dançava, conforme al son, y que tenía buen gesto y buena disposición.”⁹¹

Durán (1995, 2: 187) en el segundo volumen de su *Historia de las Indias* da buen ejemplo de adquirir “los esclavos para representar dioses y para sacrificar.” El fraile cuenta que “los amos los hacian estar bailando y cantando para que los merchantes acodiándose á la buena gracia de voz y baile lo comprasen luego de suerte que si tenia buen agracias luego hallaba amo lo cual no hacian los que tenían mala gracia y eran inhábiles para ello” (*ibidem*).

⁹¹ El autor (*ibid*: 825) especifica el valor monetario que se daba por un esclavo que era buen bailarín y por el otro que no tenía esa capacidad. “Los esclavos que ni cantavan, ni dançavan sentidamente, dábanlos por treinta mantas; y los que dançavan y cantavan sentidamente, y tenían buena disposición, dábanlos por cuarenta cuachtles o mantas.”

2.4 La estima hacia el arte de »danzar« indígena

En diferentes ocasiones los conquistadores españoles o los frailes que llegaron desde la Península consideraron con estima y agrado la »danza« nativa. Así, en la primera mitad del siglo XVI Motolinía (1971: 384) se asombra al ver que en los »bailes« donde se juntaban más de mil danzantes

“toda aquella multitud traen los pies tan concertados como unos muy diestros danzadores de España; y lo que más es, que todo el cuerpo, ansí la cabeza como los brazos y manos van tan concertados, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás.”

El fraile franciscano reitera que “todos son conformes, que no discrepa uno de otro una jota, de lo cual los buenos danzadores de España que lo ven se espantan” (*ibidem*).⁹² Sobre el mismo tema Hernández (2003: 124-126) señala que “a pesar de que a veces concurrieran tres mil, a veces cuatro mil o más hombres, todos cantaban el mismo canto con la misma voz y con la misma danza y compás del cuerpo y de cada una de sus partes; variadas sin embargo en cada una de las mudanzas, respondiéndolo y concertando con los temas mismos en modo maravilloso.”

Un poco más tarde, Durán (1995, 2: 211) también llama la atención hacia la habilidad con la que se bailaba en esas tierras diciendo:

“¿Quién no se admirará de ver salir á un baile y andar alrededor de un atambor cuarenta ó cincuenta índios subidos en unos zancos de á braza y de á dos brazas haciendo sus contenencias y meneos con el cuerpo como sí andubieran en sus propios pies?”

Asimismo, para el »baile« que se realizaba sobre los hombros del compañero escribe:

“¿Quién no terna por estraña maña y fuerza el andar tres hombres uno sobre otro de pies en los hombros los unos de los otros y el primero andar bailando con los brazos tendidos y

⁹² Véase la misma descripción en el texto de López de Gómara, (1988: 104-105), en la versión de Torquemada (1975, 4: 340) y cómo lo describe Mendieta (1997, 1: 263-266)

las manos llenas de plumas ó rosas y el de en medio lo mismo y el tercero lo mismo sin tenerse con otra cosa sino con los pies pegados á los hombros del otro?" (*ibidem*)

Ante un espectáculo de »danza« de volador el dominico (*ibidem*) recalca que

cierto no solo arguye destreza y gentileza pero fuerza grande en los piés no menos admiración pone ver un índio subido en la punta de un volador que ellos llaman que tiene treinta ó cuarenta brazas de altor puesto en pie con una trompeta en la mano que solo vello desvanece á los que lo miran y és está tan sesgo y entero que no hace sentimiento de cosa que le dé pena andando á la redonda en la punta de aquel palo en tanto campo como palma y medío que apenas le caben los pies y después de haber hecho allí mil pruebas y gentilezas bajarse con tan buen semblante como sí no hubiera hecho nada.



Fig. 15 Códice Ixtlilxochitl lám. 98v



Fig. 16 Códice Azcatitlan lám. 25

El cronista y naturalista de la Compañía de Jesús, José de Acosta (2003: 415-417), reconoce la disposición de los danzantes indígenas para realizar diferentes movimientos con mucha gracia.

En un pasaje él explica que

en ninguna parte hubo tanta curiosidad de juegos y bailes, como en la Nueva España, donde hoy día se ven indios volteadores que admiran sobre una cuerda; otros, sobre un palo alto derecho, puestos de pies danzan y hacen mil mudanzas; otros, con las plantas de los pies y con las corvas menean y echan en alto, y revuelven un tronco pesadísimo, que no parece cosa creíble, sino es viéndolo; hacen otras mil pruebas de gran sutileza en trepar, saltar, voltear, llevar grandísimo peso, sufrir golpes, que bastan a quebrantar hierro, de todo lo cual se ven pruebas harto donosas.

Casi todos los autores compartían la opinión de la gran habilidad con que hacían sus «bailes» los indígenas mexicanos. Uno de los pocos que no pensaba igual era Cervantes de Salazar. En su *Crónica de la Nueva España* afirma que

no hay reino y señorío en el mundo, según parece de lo escrito, donde los hombres no se deleiten con algún genero de música, danza o baile; y así, aunque los indios de la Nueva España son más flemáticos y melancólicos que todos los otros hombres que se sabe del mundo, todavía tenían y tienen su diversidad y variedad de música instrumental, a nuestros oídos, según tengo dicho, no muy apacible (Cervantes de Salazar, 1985: 292).

Por su parte, López de Gómara (1988: 105), al redactar los datos acerca de los acontecimientos del otro lado del Atlántico, basándose en lo que sus testigos presenciaron, afirma que “todos los que han visto este baile dicen que es cosa mucha ver, y mejor que la zambra de los moros, que es la mejor danza que por acá sabemos.”

Los primeros escritores de las fuentes coloniales adoptan una serie de modelos previos para identificar las coreografías que contemplaron. Como es de esperar, se ha preferido explicarlo relacionándolo con lo conocido. Varios autores comparan las danzas del nuevo continente con los “bailes” de España o con las que proceden de las culturas antiguas. Mientras en un punto de la *Historia General* Sahagún (2000, 1: 95) no admite ninguna similitud semejante al constatar que “esta manera de dançar y bailar es muy diferente de nuestros bailes y danças,” Durán (1995, 2: 199) comunica que “había entre ellos poetas que los componian dando á cada canto y baile diferente sonada como nosotros lo usamos con nuestros cantos dando al soneto y á la octava rima y al terceto sus diferentes sonadas para cantillos y así de los demas.” Fernandez de Oviedo (1944, 1: 233) los llega a comparar con “las danzas de los labradores de algunas partes de España” y unos «bailes» que él había visto en la región flamenca (*ibidem*) y Bartolomé de las Casas (1992: 1490) con las bacanales.⁹³

Como es de esperar, Cervantes de Salazar (1985: 287-288) establece una relación entre las «danzas» de las dos culturas en la que vivía exagerando el valor de la suya al notar que “no tenían música de canto, porque ni tienen buenas voces ni sabían el arte, hasta que de los

⁹³ Celebraciones griegas y romanas, en honor a los dioses Dioniso y Baco, respectivamente, con un marcado sentido sexual.

nuestros lo aprendieron.” El originario de Toledo que llegó a México en 1551 vuelve a hacer menor la calidad de la »danza« mexicana cuando comenta que

hacen otro baile que llaman del palo, en el cual son muy pocos los diestros. Es uno el que lo hace, echado de espaldas en el suelo; levanta los pies, y con las plantas y dedos trae un palo rollizo del grueso de una pierna, y, sin caérsele, lo arroja en el aire y lo torna a rescebir, dando tantas vueltas con él en tantas maneras, unas veces con el un pie y otras con ambos, que es cosa bien de ver, aunque no es menos, sino más, ver en una maroma puesta en muy alto hacer vueltas a los trepadores en Castilla, que las más veces les cuesta la vida, y creo que no en estado seguro (*ibid.*: 38-40).

2.5 La enseñanza de »danza«

La educación en México antes de la llegada de los españoles jugaba un papel crucial en la preparación de los jóvenes. Los templos eran los centros educativos donde importaba una formación espiritual, militar y artística. El sistema educativo, organizado por el gobierno y los religiosos, diferenciaba clases sociales. Las familias nobles tenían sus propios centros escolares, mientras los *macehualtin* acudían a otros. En el *calmecac* los hijos de los *pipiltin* recibían una instrucción religiosa, militar, se les enseñaban historia, filosofía y otros conocimientos relativos a varias disciplinas. Al cumplir quince años los varones que no eran nobles entraban al *telpochcalli* donde se les instruía “para servicio del pueblo y para las cosas de la guerra” (Sahagún, 2000, 1: 332).

Según los relatos de la Colonia, la danza fue un tema de alta prioridad para la educación mexicana. Al respecto Acosta (2003: 413-415) escribe que a los jóvenes “para que fuesen agradables a los señores, enseñábanles a cantar y danzar; industriábanlos en ejercicios de guerra, como tirar una flecha, fisga o vara tostada a puntería, a mandar bien una rodela y jugar la espada.”



Fig. 17 Códice Mendoza lám. 70r



Fig. 18 Códice Tovar lám. 18

Los niños de doce a catorce años entraban a las *cuicacalli* (“casas de canto”) donde de los maestros “que se llamaban *tiachcaoan* y *telpuchtlatoque*” (Sahagún, 2000, 2: 759) adquirían saberes sobre varios aspectos del culto, en particular acerca de los cantos y bailes ceremoniales. Durán (1995, 2: 195) explica que “en todas las ciudades había junto á los templos unas casas grandes donde residían maestros que enseñaban á bailar y á cantar á las cuales casas llamaban *cuicacally* que quiere decir casa de canto donde no había otro ejercicio sino enseñar á cantar y bailar y á tañer á mozos y mozas.”

En el *telpochcalli*, además de diversas enseñanzas, las instrucciones en orden y trabajo, los alumnos frecuentemente tomaban parte en las prácticas de penitencia y en las »danzas«. Según Sahagún (2000, 2: 759) los jóvenes:

“cada día, a la puesta del sol, tenían por costumbre de ir desnudos a la dicha sala del *cuicacalli* para cantar y bailar, solamente llevaban cada uno una manta hecha a manera de red, y en la cabeza atavan unos penachos de plumajes con unos cordones hechos de hilo de algodón colorado, que se llamava *tochácatl*, con que atavan los cabellos; y en los agujeros de las orejas ponían unas turquesas, y en los agujeros de la barba traían unos barbotes de caracoles mariscos blancos.”⁹⁴

El »baile« cesaba “como a las onze” (*ibid.*, 2: 759).

⁹⁴ En otro pasaje el dicho templo es denominado *cuicacalco*: “era la costumbre que a la puesta del sol todos los mancebos ivan a bailar y dançar a la casa que se llamaba *cuicacalco*, cada noche, y el muchacho también bailava con los otros mancebos.” (*ibid.*, 1: 334)

Es de hacerse notar que la disciplina dentro de los centros educativos ocupaba un lugar esencial. Como se puede ver en las crónicas, lo mismo ocurría con los ejercicios de danza. El testimonio de Durán (1995, 2: 199) muestra que “preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y ser guías de los demás en los bailes; preciabanse de llevar los pies á son y de acudir á su tiempo con el cuerpo á los meneos que ellos usan y con la voz á su tiempo.” La música y la «danza» ceremonial debían seguir cánones muy estrictos para poder formar parte de las fiestas religiosas. “Había penas señaladas para los que no acudían y demas de haber pena en algunas partes había Dios de los bailes á quien temían ofender si hacian falla” (*ibid.*, 2: 195). Si se cometía alguna falta, los castigos eran muy severos. En lo que atañe a las sanciones previamente establecidas Sahagún (2000, 2: 768) informa que “andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar.”

No solamente los jóvenes dedicaban su tiempo al aprendizaje de las «danzas» rituales, debido a que a veces el *tlahtoani* se unía con los músicos en las salas llamadas *mixcoacalli* “cuando el señor quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevos compuestos” (*ibid.*, 2: 761) (figs. 19 y 20).

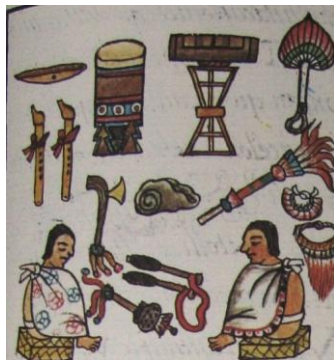


Fig. 19 Códice Florentino, libro VIII fol. 30r



Fig. 20 Códice Florentino, libro VIII fol. 33v

En la Colonia esos templos dejaron de tener la misma función. La información recogida por Hernández (2003: 142-145) indica que en Tetzco *el cuicacalli*, “donde los niños de los tetzcoquenses se ejercitaban en bailes y cantos compuestos en honor de los dioses, de los reyes y de los héroes, en los que se contaban sus hazañas...ahora se usa como cárcel.”

2.6 ¿ «Baile», «danza», “areito”, o “mitote”?

Al revisar diferentes descripciones de las «danzas» de las Indias después del contacto con los españoles, se hace evidente que los autores alternan los términos “areito”, «danza» y «baile». Asimismo aparece un tercer vocablo, la palabra “mitote”. Usualmente se exponen como sinónimos, designándoles el mismo significado de la práctica de «bailar». No obstante, a veces permiten distinguir claramente una cosa de otra. En lo que respecta a la diferencia entre el uso de las nociones de «baile» y de «danza» en los tiempos previos a la Conquista y durante el siglo XVI vimos en la Introducción que no existía una equivalencia completa. Más bien, el medio donde se desarrollaban no era el mismo. Así pues, el término “baile” se vincula más con los estratos sociales inferiores, mientras “danza” pertenecía a la nobleza. No obstante, distintos cronistas se sirven de esos términos indistintamente. En esta parte del estudio nos interesan los conceptos de “areito” y de “mitote”.

2.6.1 “Areito”

Como lo muestran diversas fuentes coloniales, el término “areito” se utilizaba para designar una «danza» taína, un «baile» con canto de ese pueblo o la fiesta en general de los nativos antillanos. Los cronistas que recurren al uso del vocablo “areito” son: Mártir de Anglería (1964, 1: 351), López de Gómara (1941, 1: 69-71, 77-78, 194-196), Fernández de Oviedo,⁹⁵ Motolinía (1971: 385), Mendieta (1997, 1: 133-135, 185), Sahagún,⁹⁶ Durán,⁹⁷ Bartolomé de las Casas (2006: 146-147), Hernández (2003: 124-126) y Cervantes de Salazar.⁹⁸

En su mayoría, las fuentes se conforman con el dato de que el vocablo “areito” viene de uno de los idiomas de las Antillas Mayores sin interrogar mucho esa información. Así, por ejemplo,

⁹⁵ 1944, 1: 229-237, 241-253; 2: 78-81, 216-218; 3: 54-63, 244-247.

⁹⁶ 2000, 1: 76, 87-88, 91, 95, 147-149, 151-152, 162, 166, 168, 171-173, 175, 180, 184-185, 193, 197, 207, 211, 214, 216-217, 219, 222, 224-225, 233-234, 264-266, 269, 271-272, 280, 416; 2: 487, 521, 550, 571-572, 670, 737, 742-744, 761, 768, 770, 773 y 775, 797, 817, 819-820, 824, 834, 927-928, 976, 1124; 3: 1191, 1193-1194.

⁹⁷ 1995, 1: 140, 165, 173, 248, 330, 334, 619; 2: 29-30, 117, 196-197 y “Tratado tercero: El calendario antiguo”: 142.

⁹⁸ 1985: 3, 38-40, 50-52, 463-464, 765-766, 807-809.

Bartolomé de las Casas (2006: 146) menciona que “en las islas llaman” »danzas« “areitos”. Cervantes de Salazar (1985: 463-464) indica que el “areito” es un »baile«, “vocablo de las islas de Cuba y Sancto Domingo.” Martír de Anglería (1964, 1: 351) los describe para el caso de las costumbres de Haití, al igual que Hernández (2003: 124-126). Acosta (2003: 415-417) aclara que los »bailes« que “en el Perú llamaban comúnmente Taquí, en otras provincias de Indias se llamaban Areytos, en Méjico se dicen Mitotes.”

Motolinía (1971: 385) es el único que se hace preguntas acerca de los principios de esa palabra:

“areito... es vocablo de las islas, pero hasta hoy no he visto persona que ni por escrito ni por palabra sepa dar cuenta ni declarar los vocablos de aquella lengua de las islas; lo que dicen o escriben, ni saben si es nombre ni si es verbo, si es singular o si plural, si es verbo activo, bien si es pasivo.”

Al final da una solución, sin haberlo explicado, diciendo que “esta palabra areito es impersonal, y quiere decir bailar o bailan todos los del corro” (*ibidem*).

En lo que toca al significado del término “areito” encontramos ciertas discrepancias en los documentos. Tenemos el primer grupo de autores que le designan el sentido de composiciones poéticas que eran cantada o la acción misma de *cantar*. Para Martír de Anglería (1964, 1: 351) los areitos son claramente cantos. Fernández de Oviedo (1944, 1: 229), representando la vida de los originarios de Cuba indica que “sus cantares ellos llaman areitos,” “los areitos o cantares en corro destes indios” (*ibid.*, 1: 231), “cantar o areito” (*ibid.*, 1: 236). A pesar de estas citas en un punto llega a apuntar que “un areito es su manera de baile en danza y cantando” (*ibid.*, 3: 54-63). Lo mismo ocurre con López de Gómara. En su crónica hay posibilidad de que “areito” sea tanto “un cantar” (1941, 1: 77-78), como un »baile«, dado que lo compara con una danza morisca: “areito es como la zambra de moros, que bailan... bailan muchos y mucho en estos areitos, y alguna vez todo un día con su noche” (*ibid.*, 1: 69-71).

Según otro conjunto de los cronistas de las Indias, no había duda de que “areito” fuera una »danza«. De acuerdo con Motolinía (1971: 385) “a estos bailes o danzas llaman los españoles areito.” Se observa la misma frase en el texto de Cervantes de Salazar.⁹⁹ La versión de Mendieta

⁹⁹ El cronista (Cervantes de Salazar, 1985: 463-464) anota: “A este baile llamaron los nuestros areito.”

(1997, 1: 133-135) confirma la analogía entre una »danza« y un areito. Hernández (2003: 124-126) anota para el Centro de México que “acostumbraban unas maneras de bailar dignas de verse, llamadas por los mexicanos nitoteliztli pero arreitos por los haitianos.” El escrito de Sahagún (2000, 1: 87) demuestra que en honor al dios Xiuhtecutli, los sacerdotes “todo el día hazían areito o dança.” Durán en un capítulo titulado “De la fiesta que al sol se hacia de baxo deste nonbre, Nauholin” informa que

en acauando de sacrificarse se yban a bañar y luego sacauan los atanbores y hacian vn gran areyto donde salian solos los señores y principales sin entrevenir otra gente ninguna al qual bayle sacauan estos señores muchas y muy curiosas joyas y plumas y collares muy vistosos y galanos especialmente los caualleros desta orden los quales sacauan las deuisas y armas de su patron el sol en las rodelas y plumas que sacauan (Durán, 1995, 2: 117)



Fig. 21 Códice Magliabechiano lám. 82r

Menos aún hay uniformidad en cuanto a la manera cómo se realizaban los areitos. En general pareciera que un areito es “bailar cantando” (Fernández de Oviedo y Valdés, 1944, 1: 231), “dançando y cantando” (Sahagún, 2000, 1: 181), “cantando y bailando a su modo” (*ibid.*, 1: 87), “los que havían de hazer el areito començavan a cantar y a bailar” (*ibid.*, 2: 820). Asimismo, Durán (1995, 1: 165) al detallar los festejos por la construcción de una calzada ancha que conectaba México y Xochimilco en el tiempo de Rey Itzcoatl cuenta: “les dixeron fuesen muy bien venidos á aquella ciudad... proveyéndoles de rosas y atambor, empeçaron á haelles areytos en los quales por dalles autoridad entraron todos á baylar y cantar á su usanza.”

A pesar de esos indicios, existen aclaraciones que en algunos areitos para nada se cantaba. Ése es el caso de la danza *nematlaxo* que se llevaba a cabo en dos momentos de la celebración de *ochpaniztli*. El texto de Sahagún (2000, 2: 233) subraya que “en este baile o areito no cantaban, ni hazían meneos de baile, sino ivan andando y levantando y baxando los braços al compás del atambor, y llevavan en cada mano flores.”

La estructura de movimientos también variaba. Fernández de Oviedo (1944, 1: 231) pormenoriza la coreografía de un areito. Se tiene entonces que

areito hacían desta manera: tomábanse de las manos, algunas veces, e también, otras, trabábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengle, o en corro asimismo; e uno dellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o mujer), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado, e lo mismo, y en el instante, hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o bajo que la guía los entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y así como aquél dice, la moltitud de todos responde con los mismos pasos e palabras e orden; e en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás.

De la forma bastante similar lo ilustra Sahagún (2000, 1: 95): “juntávanse muchos de dos en dos, o de tres en tres, en un gran corro llevando flores en las manos y ataviados con plumajes; hazían todos a una un mesmo meneo con el cuerpo y con los pies y con las manos...todos los meneos ivan según el son que tañían los tañedores del atambor y del teponaztli.” Así como para el «baile» *netecuitotilo* (“danza de los señores”) en la fiesta de *izcalli* anota que “estavan aparejados los señores principales para començar su areito muy solemne, y luego le començaban, y el que guiava era el señor” (*ibid.*, 2: 264). Y en otro párrafo en este «baile» o areito andavan travados de las manos, o abraçados, el braço del uno asido del cuerpo, como abraçado, y el otro asimismo del otro, hombres y mugeres” (*ibid.*, 1: 148). No obstante, encontramos incoherencias en el relato del franciscano. Para “un areito muy pomposo en el patio del mismo Uitzilopuchtli “el cronista dice que “dançavan culebreando y cantando” (*ibid.*, 1: 222). En otro lugar Sahagún (*ibid.*, 1: 185) advierte que “acabado el areito, començavan otra manera de danças en que todos ivan travados de las manos; ivan dançando como culebreando.” Dado que las coreografías que componían las piezas de areito variaban, igual que

en el caso de las composiciones dancísticas, nos damos cuenta que los términos “areito”, »danza« y »baile« se usaban como sinónimos.

2.6.2 “Mitote”

Finalmente, en los documentos revisados se introduce también el vocablo “mitote”.¹⁰⁰ Se trata de un préstamo lingüístico que se hizo al tomar ese vocablo del idioma náhuatl colonial con poca adaptación del español. La forma de la tercera persona del singular del presente del verbo *itotia* (»bailar«, »danzar«)- *mitotia* (él/ella baila) se incorporó al idioma de los conquistadores como “mitote”. Respecto al uso del sustantivo “mitote”, a diferencia del “areito” su acepción es siempre la de »danza«, »baile«.

En el texto de Cervantes de Salazar observamos que se emplea tanto la palabra “mitote” así como “ximitote”. Así, por ejemplo, mientras en un punto dice que “**mitotes** [...] son danzas y bailes a su costumbre y otras fiestas” (1985: 193), en el siguiente fragmento (1985: 39)¹⁰¹ usa el otro vocablo:

Entraban en estos **bailes** o **ximitotes** muchos indios de diversas edades; emborrachábanse primero para, como ellos decían, cantar con más devoción; andan en rueda, de cuatro en cuatro, o de seis en seis, y así se multiplican, según hay la cantidad de bailadores.

Bartolomé de las Casas (2006: 146) en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* relata que tras la detención de Moctezuma:

Los indios y gente y señores de toda la ciudad [...] no se ocupaban en otra cosa sino en dar placer a su señor preso, y entre otras fiestas que le hacían era en las tardes hacer por todos los barrios y plazas de la ciudad los bailes y danzas que acostumbran y que llaman ellos **mitotes**,¹⁰² como en las islas llaman areítos, donde sacan todas sus galas y riquezas, y

¹⁰⁰ El *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Javier Santamaría (2000: 728) ofrece la siguiente entrada: *Mitote*- especie de baile o danza que usaban los aztecas, en que gran número de ellos adornados vistosamente, y agarrados de las manos, iban bailando en torno de una bandera, junto a la cual había una vasija, y bebiendo de rato en rato hasta que se embriagaban y perdían el sentido”.

¹⁰¹ Véase también *ibid.*: 236-238, 287-288, 368-369, 419-420.

¹⁰² Las Casas debe aquí reconstruir los hechos a partir de informantes diversos, pues la matanza que va a narrar no sucedió en el contexto de fiestas esporádicas, sino en el mucho más formal de la fiesta anual del mes de *toxcatl*, dedicada al dios Huitzilopochtli.

se empluman todos, porque es la principal manera de fiestas suyas y regocijo; y los más nobles y caballeros y de sangre real, según sus grados, hacían sus bailes y fiestas más cercanas a las casas donde estaba preso su señor.

Otros escritores coloniales que se sirven de ese término son: Andrés Pérez de Ribas para la «danza» de Moctezuma (1968: 245) y José de Acosta (2003: 369-371, 415-417, 474-476) describiendo la fiestas religiosas y la muerte de los danzantes en el Templo Mayor (figs. 22 y 23).



Fig. 22 Códice Florentino Libro XII, fol 33r



Fig. 23 Códice Florentino Libro XII, fol 1r

2.7 La “clasificación” de «danza» nahua

La forma como Motolinía clasifica la «danza» indígena, en dos manifestaciones del «baile» nahua: *netotiliztli* y *maceualiztli*, vuelve a ser mencionada en los escritos de Francisco López de Gómara, Sahagún, Francisco Hernández y Muñoz Camargo. López de Gómara (1988: 104) anota: “Moctezuma tenía otro pasatiempo, que regocijaba a los de palacio y aun a toda la ciudad, ca es muy bueno, largo y público, el cual, o lo mandaba él hacer, o venían los del pueblo a le hacer en palacio aquel servicio y solaz, y era de esta manera: que después de la comida comenzaban un baile, que llaman netoteliztli, danza de regocijo y placer.” En el texto de Hernández (2003: 122-124) leemos: “había otro género de diversión de la cual gustaban no poco Mocçtecuma y toda la ciudad; para la cual se reunían algunos miles de hombres, y a veces entre ellos el mismo máximo rey, junto al templo de Hoitzilopochtli o en las plazas cerca de

palacio, adornados con pieles de aves y de fieras y de algunos cuadrúpedos, y con collares y ramilletes de flores o de hojas; lo que llamaban nitoteliztli o baile, de lo cual dentro de poco diremos algo más. Por su parte, Muñoz Camargo (2000: 62) dice: "Y, así mismo, servía esta gran pieza para sus convites y banquetes y fiestas, en medio de la cual hacían sus bailes y danzas, que llaman netotiliztli." Finalmente, en la versión española de la *Historia general* Sahagún (2000, 1: 95) solamente anota el término *macehualiztli*: "Esta manera de dançar y bailar es muy diferente de nuestros bailes y danças, pongo aquí la manera que tienen en estas danças o bailes que por outro nombre se llaman areitos, y en su lengua se llaman maceoaliztli." Aunque Durán (1995, 2: 201), aseguraba que en el Valle de México existía una rica diversidad de »danzas«, en las palabras del fraile "mil géneros de bailes y regocijos", la ordenación en dos grupos que hizo Motolinía se constituyó casi un modelo que se tomaba como un hecho tanto en la época colonial como en las obras modernas.

Sin embargo, los documentos escritos tras la conquista española muestran también otras clasificaciones de las »danzas« mexicas y el uso de distintos términos. Para Hernández (2003: 124-126) en función de lo que se pretendía celebrar, recordar, conmemorar o alabar, los nombres de las »danzas« y los cantos varían. En los bailes denominados *cuextecayotl*,¹⁰³ *huexocincayotl*,¹⁰⁴ *otoncuícatl*,¹⁰⁵ *cuitlatecayotl*,¹⁰⁶ *michoacayotl*,¹⁰⁷ *tlaxcaltecayotl*,¹⁰⁸ *coyxcayotl*,¹⁰⁹ *tlacahoilizcuícatl*,¹¹⁰ *cempoaltecayotl*,¹¹¹ *temazcalcuícatl*,¹¹² *anahoacoyotl*,¹¹³

¹⁰³*Cuex-teca-yo-tl* (*Cuextli*-plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)-A la manera de los de Cuextlan, a la manera de los huastecos

¹⁰⁴*Huexo-tzin-ca-yotl* (*Huexotl*-reverencial-plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)-A la manera de los de Huexotzinco

¹⁰⁵*Otoncuícatl* (*Otomitl-cuicatl*)- el canto de los otomíes

¹⁰⁶*Cuitla-teca-yo-tl* (*Cuitla*- plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)-A la manera de los de ¿Cuitlatecapan?

¹⁰⁷*Mich-oa-ca-yo-tl* (*Michi*- posesivo plural-gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de *Michhuahcan*, A la manera de los *Michuahcatl*, a la manera de los tarascos

¹⁰⁸*Tlaxcal-teca-yo-tl* (*Tlaxcalli*- plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de *Tlaxcallán*, a la manera de los tlaxcaltecas

¹⁰⁹*Coyx-ca-yo-tl* - ¿? No estoy segura si hay errores en la transcripción y si el sustantivo se refiere al canto-danza en la nota 12.

¹¹⁰*Tlacahoi-liz-cuícatl*. Véase la nota 120.

¹¹¹*Cempoal-teca-yo-tl* (*Cempohualli*- plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de Cempohuallan.

¹¹²*Temazcal-cuícatl*- El canto del temazcal

¹¹³*A-nahoa-co-yo-tl* (*Atl-nahuac* "cerca de"- gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo) A la manera de los de Anahuac. Molina v.6 Anauacayotl-cosas que se traen de tierras comarcanas.

*cozcatecayotl*¹¹⁴ y *oztomecayotl*¹¹⁵ celebraron las victorias sobre dichos enemigos. Muchas veces en las »danzas« “imitaban el modo de bailar, el ornato y la apariencia” de los rivales que derrotaron.¹¹⁶ A través del *chichimecayotl*¹¹⁷ recordaban sus orígenes. En el *xaponcuicatl*,¹¹⁸ “o canto de los festines, se cantaban las alabanzas del héroe que convidaba a cenar.” El *cococuicatl*,¹¹⁹ “o sea canto de la tórtola” se cantaba en las bodas. El *tlacahualizcucatl*¹²⁰ en los que cantaban sobre los que traían tributo al *tlahtoani*. Si en el »baile« “cada varón abrazaba a una mujer poniéndole el brazo derecho al derredor del cuello, lo llamaban *nenahuayzcuicatl*,¹²¹ “o sea canto de los abrazos.” Este¹²² es el baile “en el cual eran celebrados promiscuamente varios héroes.” Los gobernadores entraban a la »danza de *tlacuilottepecayotl*,¹²³ “o sea el canto de la pintura.”

Durán (1995, 2: 199) anota el »baile« llamado *cuecuecheuycatl*, que de acuerdo con el cronista, era un “baile cosquilloso ó de comezon que reunía a mugeres deshonestas y hombres livianos.”

Finalmente, en el texto de Clavijero (1964: 244) aparecen dos tipos de »danzas« dependiendo del número de danzantes y la organización del »baile«, sin mencionar su posible vínculo con el culto. De este modo el cronista describe las “danzas menores”, realizadas por pocos danzantes “formados por lo común en dos líneas y paralelas que bailaban en los palacios para recreación de los señores, o en los templos por devoción particular, o en sus casas en ocasión de algunas bodas u otro regocijo doméstico” y las “danzas mayores” caracterizadas por una multitud¹²⁴ de participantes “que se tenían en las plazas grandes y en el atrio del Templo Mayor.”

¹¹⁴*Cozca-teca-yo-tl*(*Coxcatl*- plural del gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de Coxcatlan

¹¹⁵*Ozto-me-ca-yotl* (*Oztoitl* - pl- gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de Oztotlan

¹¹⁶Hernández, 2003, Libro segundo, Capítulo VI: 125.

¹¹⁷*Chichi-me-ca-yo-tl* (Chichi- pl- gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los chichimeca

¹¹⁸*Xapon-cuicatl*- ¿?-canto

¹¹⁹*Coco-cuicatl* (*Cocoitli-cuicatl*)- el canto de la tórtola

¹²⁰*Tlachahua-liz-cucatl* (*Tlachahua* (acudir con la renta o tributo)-*liztli* (terminación para hacer sustantivo de un verbo)-*cuicatl*)- El canto del hecho de traer el tributo

¹²¹*Ne-nahua-yz-cuicatl*, (Reflexivo, *nahua* (abrazar), *¿ixtli?-cuicatl*)- canto de los que se abrazan ¿cara a cara?

¹²²*Ixcuecuch-cuicatl* (*ixcuecuchiui* (Molina v. 45 ser desvergonzado)-*cuicatl*)- el canto de los desvergonzados.

¹²³*Tlacuilol-tepe-ca-yo-tl*, (*tlacuilloitli-tepetl*- gentilicio-abstracto colectivo-absolutivo)- A la manera de los de ¿*Tlacuiloltepetlan?*, a la manera de los del Cerro de la pintura.

¹²⁴Clavijero (1964: 244) menciona que “este era tan grande que a veces danzaban a un tiempo mil y aun dos mil hombres.”

2.8 El porqué de la «danza» nativa de acuerdo con los autores europeos

Las fuentes confirman que el «baile» es el registro dancístico de la historia y memoria indígena, “forma de historiar”(Fernández de Oviedo y Valdés, 1944, 1: 235), “una efigie de historia o acuerdo de las cosas pasadas, así de guerras como de paces, porque con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas e acontecimientos que han pasado” (*ibid.*, 1: 233). Según el documento de la *Historia general y natural de las Indias: islas y tierra-firme del mar oceano* de Fernández de Oviedo (*ibídem*) el «baile» tenía la función de recuperación de la memoria del grupo. Le corresponde ese papel debido que “dicen sus memorias e historias pasadas... relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden.” Mártir de Anglérica (1964, 1: 351) indica que los areitos perseguían dos fines: “uno general, tocante el origen y sucesión de los acontecimientos, y otro particular, que atañe a las ilustres hazañas en la paz y en la guerra de sus padres, abuelos, bisabuelos y demás antepasados.” De acuerdo con Motolinía (1971: 387) “estos indios de Anauac en sus libros y manera de escritura tenían escrito los vencimientos y victorias que de sus enemigos habían habido, y los cantares dellos sabíanlos y solemnizábanlos con bailes y danzas.” En relación con la función del «baile» indígena, Torquemada (1975-1979, 4: 228) registra que en ellos “se alababan aquellos que habían vivido religiosamente y hecho proezas memorables en honra y defensa de la patria, con lo cual ellos se animaban a emprender cosas que fuesen dignas de memoria.”

De ahí, los cronistas establecen una relación entre los «bailes» indígenas y la poesía popular de la Edad Media donde se narraban la vida y las aventuras heroicas de diversos personajes. Esa relación de similitud se hace clara al leer las siguientes palabras de Fernández de Oviedo (1944, 1: 234):

¿Qué otra cosa son los romances e canciones que se fundan sobre verdades, sino parte e acuerdo de las historias pasadas? A lo menos entre los que no leen, por los cantares saben que estaba el rey don Alonso en la noble cibdad de Sevilla, y le vino al corazón de ir a cercar Algecira. Así lo dice un romance, y en la verdad así fué ello: que desde Sevilla partió el rey don Alonso onceno cuando la ganó, a veinte e ocho de marzo, año de mill e trescientos e cuarenta e cuatro años. Por otro romance se sabe que el rey don Alonso VI hizo cortes en Toledo para cumplir de justicia al Cid Ruy Díaz contra los condes de Carrión.

En la Colonia, después del encuentro entre mundo europeo e indígenas, “en estos bailes [...] tractaban los indios la muerte y destrucción de los españoles a que el demonio los persuadía” (Cervantes de Salazar, 1985: 38-40).

Asimismo, las danzas también eran útiles “para regocijo y solaz propio” (Motolinía, 1971: 382) y para proporcionar diversión a los gobernadores. Uno de los consejos que “el señor hacía a sus hijos” (Sahagún, 2000, 2: 550) era la relevancia de la danza al expresar:

“tened cuidado del areito y del atabal y de las sonajas y de cantar; con esto despertaréis a la gente popular y daréis placer a nuestro señor dios que está en todo lugar; con esto le solicitaréis para que os haga mercedes, y con esto meteréis vuestras manos en el seno de sus riquezas, porque el ejercicio de tañer y cantar solicita a nuestro señor para que haga mercedes” (*ibídem*)

La «danza» también desempeñaba un papel notable en la estructura de las fiestas religiosas. Motolinía (1971: 382) informa que realizaban los «bailes» “para comenzar las fiestas de sus demonios que por dioses honraban, con los cuales pensaban que les hacían gran servicio.” El hecho de que la «danza» utilizara sus propios recursos para recordar, evocar y dirigirse a sus dioses prehispánicos fue la primera causa de los intentos españoles durante la Colonia para impedir la ejecución del «baile» indígena.



Fig. 24 *Mapa de Cuauhtlantzinco* lám. 14¹²⁵

¹²⁵ El *Mapa da Cuauhtlantzinco* o *Códice Campos* es un documento colonial que pertenece al pueblo de San Juan de Cuauhtlantzinco, estado de Puebla, y narra la conquista española. La lámina número 14 es de nuestro interés dado que muestra a dos músicos en compañía de tres personas que podrían ser danzantes. La glosa acompañante ha sido

2.9 El «baile» indio según los cronistas nacidos en Nueva España

Cabe señalar a otro grupo de autores que nacieron en el territorio recién conquistado. La mayor parte de ellos eran descendientes de los nobles antiguos que habían perdido su poder con la llegada de los europeos. Estos cronistas novohispanos mestizos o indígenas redactaron sus obras a fines del siglo XVI y en las primeras décadas del XVII. En los textos de Fernando de Alva Ixtlilxochitl, Alvarado Tezozómoc, Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Juan Bautista Pomar, Cristóbal del Castillo y Diego Muñoz Camargo se presentan descripciones de las danzas de los indios.

Los escritos de historiadores arriba mencionados, redactados en español o en náhuatl, tienen grandes méritos para nuestro estudio debido a que contienen una concepción peculiar de esa parte de la historia de México. Sus ideas no eran iguales a la percepción del narrador peninsular. Ellos llegan a relevar una visión muy particular por su interpretación de los hechos históricos que corresponde al lugar que ocupaban en la sociedad novohispana. Por otro lado, algunos libros fueron encomendados por la Corte española para recoger la información sobre la tierra conquistada, lo que ocurría frecuentemente en esa época.

Las dos culturas influyeron sobre los autores que crecieron en el Virreinato. Se formaron manejando códices y escuchando acerca de la tradición oral de la región. Hablaban y escribían en su idioma materno. Sin embargo, tenían influencias evidentes de la cultura occidental. En primer lugar, la mayoría recibió educación en los colegios religiosos de los españoles que funcionaban en las primeras décadas. Tuvieron acceso a las obras clásicas del Viejo continente. Conocieron a otros cronistas de origen español que estudiaban la historia de la zona. Leyeron relatos de los conquistadores. Eran bilingües.

La autoridad que la Iglesia católica tenía sobre esos mestizos se deja ver cuando sus puntos de vista hacia la religión indígena coinciden con la de los frailes. Diversos pasajes de la *Crónica mexicana* muestran que para Alvarado Tezozómoc el demonio era el origen de la reverencia

traducida por el antropólogo Frederick Starr (*The Mapa de Cuauhtlantzinco*, Chicago: University of Chicago Press, 1898: 16) de la siguiente manera: "Here is represented the place of the god Copistlin, where our fathers and mothers **gathered to sing and dance** in the manner here shown." No obstante, Stephanie Wood ofrece otra traducción que omite la presencia de alguna danza: "This text states, that this is a place called Capoltiapan. It refers to the fathers and mothers that were manifested there". Tomado de mapas.uoregon.edu/mapa_single_intro.lasso?&mapaid=cuah

extrema a los dioses prehispánicos y de los sacrificios. De acuerdo con el cronista (1997: 153-156), la ceremonia religiosa de los indígenas era “fiesta diablada,” donde “andauan estas gentes tan herrados y çiegos dando crédito a los ydolos, berdaderamente demonios ynfernales” (*ibid.*: 235-238). Otro ejemplo, entre muchos, anota que era un “degolladero de ynoçentes y hartura de almas al demonio Huitzilopochtli” (*ibid.*: 228-230) y que para esa ocasión “dos días ubo de gran fiesta y mitote en la rreal plaça del gran diablo Huitzilopochtli” (*ibid.*: 394-398).

Estos documentos abarcan los temas relacionados al tiempo antes de la llegada de los españoles a tierra americana, los orígenes de sus *altepetl*, las migraciones, ofrecen una cronología de las guerras de diferentes señoríos, genealogías de los gobernadores indígenas, ritos religiosos, la Conquista española, entre otros. Muchos fueron elaborados con el fin de pedir los derechos de la nobleza nativa ante las nuevas autoridades. Por lo tanto, a menudo, idealizan el pasado prehispánico.

Fernando de Alva Ixtlilxochitl, descendiente, por la madre, de los gobernantes acolhua de Texcoco, compuso una de las crónicas novohispanas más notables, *Historia de la nación chichimeca*. Mientras Alvarado Tezozómoc, perteneciente a la nobleza tenochca, da una versión histórica mexicana de los sucesos en el Altiplano Central a través de *la Crónica mexicana* y la *Crónica Mexicayotl*, Ixtlilxochitl da proporciones excesivas del valor y grandeza de los texcocanos. Los dos se percataron de la presencia de la «danza» a lo largo de la historia de sus Estados (Alvarado Tezozómoc, 1949: 33), no sólo en las festividades religiosas,¹²⁶ sino también en las ocasiones oficiales¹²⁷ y en tiempo de ocio de los señores (Alva Ixtlilxochitl, 2000: 173).

Al revisar la obra de Ixtlilxochitl leemos que Maxtla, un gobernante tepaneca, quiso someter al pueblo acolhua de Texcoco matando a Nezahualcoyotl en un convite con «danza». El delito fue planeado “con su sobrino Yancuiltzin, el hermano bastardo del Príncipe Nezahualcoyotzin” (*ibid.*: 118). No obstante, la traición fue descubierta y en lugar del *tlahtoani* de Texcoco pusieron a un muchacho que luego sería matado mientras estaba bailando:

El mancebo muy descuidado del riesgo en que estaba, ataviado con vestimentas reales y sentado en el trono real y en su compañía los criados ayos y privados de

¹²⁶ Alva Ixtlilxochitl, 2000: 285-286; Alvarado Tezozómoc, 1997: 153-156, 181-185, 223-227, 371-375, 394-398.

¹²⁷ Alva Ixtlilxochitl, 2000: 97,224; Alvarado Tezozómoc, 1997: 136-138, 141-146, 185-189, 228-230, 258-261, 277-280,432-436.

Nezahualcoyotzin, llegó Yancuiltzin su hermano para llevarle a las fiestas y saraos que en su casa se hacían, lo llevó a su casa y luego que entró en ella comenzó la danza y a tres vueltas que habían dado en ella, llegó un capitán por las espaldas y le dio un golpe por la cabeza con una porra que cayó aturcido y luego incontinenti le cortaron la cabeza y la llevaron por la posta al rey Maxtla, teniendo por muy cierto ser Nezahualcoyotzin (*ibidem*)

Igual que otras fuentes procedentes de la *Crónica X*, Alvarado Tezozómoc incluye descripción de la migración de los mexicas desde el lugar de origen hasta México-Tenochtitlán. Así la *Crónica Mexicayotl* (Alvarado Tezozómoc, 1949: 33) detalla el festejo que hicieron los mexicas al crear un lago artificial en Coatepec:

Auh niman oncan oqueuh icuic cuicoya nohua mitotia in cuicatl itoca tlaxotecayotl, ihuan tecuilhuicuicatl, in oncan quitlalli. (“Y luego allá levantó sus cantos, se cantaba y también venía a bailar el canto llamado *tlaxotecayotl* y el canto *tecuilhuicuicatl*, allí los compuso”)¹²⁸

Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin (*Codex Chimalpahin*, 1997, 1: 80-81), de ascendencia chalca, ofrece una versión más corta de dicha celebración: *Auh niman oncan oqueuh yn icuic cuicoya no hualmitotia.* (“Luego allá levantó su canto, se cantaba y también venía a bailar”)¹²⁹ La obra de Chimalpahin abarca la historia de los territorios de Amaquemecan Chalco de donde provenía, como también de otros altepetl, de Mexico-Tenochtitlan y Colhuacan. Está dividida en ocho relaciones agrupadas en *Diferentes historias originales, el Memorial acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan* y la obra *Diario*. En su trabajo la «danza» se circunscribe, también, al tema de la masacre de los indígenas por las tropas de Pedro Alvarado (*ibid.*, 2: 91-92: Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1998, 1: 304-305) y el «bailar» del *tlahtoani* (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1998, 2: 100-101, 108-113). En ese último contexto vemos que en el año 13 Acatl (1479) los amaquemecas y los tlalmanalcas chalcas prepararon cantos y «bailes» para el *tlahtoani* de Tenochtitlan, Axayacatzin. El soberano fue tan impresionado que

yn oahcico yn oncan macehualloyan, centlapal cacocitihuitz yn icxi Axayacatzin, cenca paqui yn quicaqui cuicatl, ynic ye no mihtotia ye tlatlayahuallohua (“Cuando Axayacatzin

¹²⁸ Traducción mía.

¹²⁹ Traducción mía.

vino a llegar allí, al lugar del baile, fue a levantar el pie de un lado. Muy alegre escucha el canto. También ya baila, ya baila en círculos”) (*ibid.*, 2: 108-109)¹³⁰

La *Relación de Texcoco* y los *Romances de los señores de Nueva España* (ca1582) fueron escritos por el nieto de *Netzahualpilli*, el último gobernante de Texcoco, Juan Bautista Pomar. En la primera obra mencionada el cronista (Pomar, 1975: 28) se refiere a la casa de cantos, la enseñanza de la » danza« (*ibid.*: 30) y el »baile« de las autoridades (*ibid.*: 34, 40). Para destacar la sencillez de las costumbres de los dirigentes de Tetzoco y la importancia de la »danza« para la clase gobernante, Pomar (*ibid.*: 43) anota que:

“los hombres de linaje y todos los oficios de dignidad y el mismo rey y los tequihuaque se trataban en sus vestidos muy honestos, porque no traían mas que mantas blancas, si no eran en las de fiesta y areitos públicos, diferente de los mexicanos, tlachcalteca o huexotzinca, que siempre andaban arreados a la soldadesca y fanfarronamente.”

Otro historiógrafo de tradición indígena es Cristóbal del Castillo. Los fragmentos que han sobrevivido de sus dos obras, la *Historia de la venida de los mexicanos* y la *Historia de la conquista*, narran los episodios de la migración mexicana y lo que sucedió en la de México-Tenochtitlán por los conquistadores. En el segundo capítulo de la obra el guía de los mexicanos (*teyacanqui*) se comunica con Huitzilopochtli para pedir que les mostrara el camino de la migración. El *tlacatecolotl* promete llevarlos, si cumplen con ciertas condiciones. El tercer requisito expresaba los ritos preparatorios indispensables para el sacrificio humano. La »danza« fue una de sus obligaciones dado que en las fiestas “los cautivos [...] andarán danzando” (*Mamaltin [...] mitotitinemizque*). (Castillo, 2001: 100-101)

Por último, Diego Muñoz Camargo fue también un cronista mestizo, hijo de un soldado de Hernán Cortés y de una india tlaxcalteca. En el siglo XVI compone *Historia de Tlaxcala* y *Descripción de la Ciudad y Provincia de Tlaxcala*. Su obra, además de contar la historia y costumbres de pueblos originarios, enfatiza la aceptación del cristianismo y se propone defender y destacar la participación de Tlaxcala como el aliado principal de los españoles. Desde la postura de un cronista tlaxcalteca, Muñoz Camargo describe los »bailes«¹³¹ que se

¹³⁰ Traducción mía.

¹³¹ 1998: 67-71, 142-155, 158-168; 2000: 62, 114-115, 139, 162, 194, 200-203, 205, 230.

llevaban a cabo en los cuatro sitios principales de la esa región: Ocotelulco, Quiyahuiztlan, Tepeticpac y Tizatlan.

En este punto es necesario mencionar otros documentos escritos en lengua náhuatl por los autores novohispanos y sus informantes. Además de las obras previamente citadas,¹³² debemos considerar las siguientes fuentes: *Anales de Tlatelolco* de autoría incierta, el texto *Historia de la nación mexicana* o *Códice Aubin*, el manuscrito *Historia Tolteca Chichimeca*, el texto de *Relación de Juan Bautista* y el manuscrito *los Cantares mexicanos*.

Dentro del heterogéneo corpus de las fuentes en náhuatl, el más antiguo es la obra *Anales de Tlatelolco* (2004: 52- 53), que se hizo *nican Tlatilulco, ypan xihuitl de 1528* (“en Tlatelolco, en el año de 1528”). En la sección “Complemento de “Los gobernantes de Tlatelolco”” el autor señala el famoso episodio de la ejecución de Cuauhtemoc en Acallan 1525 por Hernán Cortés. Esa zona chontal fue el escenario del último baile del *tlahtoani* tlatelolca. El testimonio (*ibid.*: 32-33) afirma que

auh yehuantin acallantlaca oquihualtecaque teponaztli yhuan quetzaltemanlli ynic maçohuallo netotiloya. Auh yn yehuatzin y tlatcatl tlatohuani Quauhtemotzin yhuan Cohuanachoctzin yhuan Tettlepanquetzatzin; ynin ymomextin tlahtoque, yn Cohuanachoctzin ch[an]e Tezcoco auh Tettlepaquetzatzin chane Tlacopan... Auh ymeixtitzintzin ommomatzinoque ye mitotia, çemilhuilitl y netotiloc, auh ye omopillohua Tonatiuh huel macohua mahçehuallo. (“Entonces los acaltecas sacaron un teponaztle y un tambor vertical para danzar y bailar. Junto al señor tlatoani Cuauhtemotzin estaban Coanacochtzin y Tettlepanquetzatzin; estos dos eran también tlatoque, el primero de Tetzoco y el segundo de Tlacopan... Los tres se pusieron a danzar; se danzó todo el día, y al declinar el sol aumentó el regocijo y el baile”)

El material contenido en la parte *Historia mexicana* del documento (*ibid.*: 100-101) informa acerca de la muerte de los tenochcas y tlatelolcas en el «baile» realizado por la petición de Pedro de Alvarado Tonatiuh:

Niman ye y cuicoanoa y mesica yn iuh quichiuaya y cemilhuilitl; çan oc uel mochiuh yn icomilhuilitl cuicoanoque, ye yquac mique yn tenochca yn tlatilulca. (“Entonces los mexicas

¹³² La *Cronica mexicayotl* escrita por Alvarado Tezozómoc, *Las ocho relaciones, el Memorial acerca de la fundación de la ciudad de Culhuacan* e *Historia o crónica mexicana* de la obra de Chimalpahin e *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista* de Cristóbal del Castillo.

cantaron y bailaron todo el día y noche como lo solían hacer. Únicamente dos días se hizo el baile con el canto. Luego murieron los tenochcas y los tlatelolcas”)¹³³

El tema de la masacre durante la »danza« de los indios desarmados en 1520 es referido en la mayoría de las fuentes que tratan el tema de la historia de los pueblos nativos de México. Se menciona de nuevo en el texto del *Códice Aubin*. Conforme a esa obra (*We people here: Náhuatl accounts of the conquest of Mexico*, 1993: 274-275) en los preparativos de la fiesta Moctezuma dijo a Malitzin:

*Tla quimocaquiti in teotl ca otonaçico ynihuuh in toteouh ca axcã matlaquilhuitl Auh ynin açca oc toconquixtia ca tlematayzque ca çan tititotizque yn iquac in ye quitlecavia in tzoalli tellicavazque ca çan ye ixquich. (“Me gustaría que escuche al dios. Llegamos hacia allá a la fiesta de nuestro dios. Hoy es el décimo día. Cumplimos con la obligación: por eso incensaremos, solamente bailaremos cuando suban la imagen de tzoalli y lo dejaremos. Eso es todo”)*¹³⁴

La *Historia Tolteca-chichimeca* es otro documento que ilustra la relación entre el combate, la muerte y la »danza«. Este manuscrito colonial relata en idioma náhuatl el establecimiento de los toltecas en Cholula y el de los chichimecas en Cuauhtinchan, Puebla. Los antiguos habitantes de Tula pasaron más de dos años bajo el maltrato de los olmecas-xicalancas. En un momento de su desesperación e impotencia, Tezcatlipoca se comunica con ellos y les hace el plan de la conquista del lugar dándoles indicaciones del canto y el »baile« que llevarán a cabo durante esa guerra:

Yzcatqui ynic peuaz yn yaoyotl ynic poliuzque tiquincuicatzque timaceuazque yn tiqueuazque pancuicatl. (“He aquí que empezará la guerra para que los acabe. Les cantaremos, bailaremos, levantaremos el pancuicatl”) (*Historia Tolteca Chichimeca*, 1989: 153)¹³⁵

¹³³ Traducción mía.

¹³⁴ Traducción mía. En la versión de la *Historia de la nación mexicana: reproducción a todo color del código de 1576, Códice Aubin*, (1963: 54) este fragmento se traduce de esta manera: “Oiga el dios: pues nosotros hemos llegado a la fiesta de nuestro dios; es de ahora a diez días. Y ésta siempre celebramos como importante. Pues hemos de incensar; solamente haremos baile cuando suban los panes de bledos. Haremos gran ruido; pues, es todo”)

¹³⁵ Traducción mía.

Finalmente, al revisar los *Anales de Juan Bautista*, la obra escrita en la segunda mitad del siglo XVI por los artesanos de la San Juan Moyotlan de la ciudad de México (Reyes García, 2001: 13), se percibe la presencia del »baile« en distintas celebraciones. Una de las »danzas« que sobresale es el »baile« realizado en honor a la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac. El pasaje correspondiente (*ibid.*: 150-151) cuenta que

el domingo a q'[ui]nze de setiembre 1566 años yquac yoctaua mochiuh in tonantzin Nativitas M[ari]a auh yquac ompa ylhui quixtilloto in Tepeyacac Sa[n]ta M[ari]a de Guadalupe....Auh tlayahualoloc ompa huiya in tlatoque oydoresme yhua[n] arçob[is]pó yva [n] yn ixtin [sic] timacehualtin auh in Villaeca vnpa q'[ui]ntlaqualti in tlatoque yc qitemachiti ynic q'[ui]moteopa[n]ti Tepeyacac yhuan ompa macehualloc michcuicatl in queuhque mexica auh in tlatilolca yaocuicatl in queuhque. ("Domingo a quince de septiembre de 1566 años, entonces se hizo la octava de nuestra madre Navidad de María y entonces allá se fue a hacer la fiesta en Tepeyacac Santa María de Guadalupe...Y para hacer la procesión allá fueron los señores [tlatoque] oidores y el arzobispo y todos nosotros los macehuales. Y Villaseca allá dio de comer a los señores con lo cual dio a conocer que tomaba como suyo el templo de Tepeyacac. Y allí se danzó, los mexicanos interpretaron el michcuicatl y los tlatelolcas interpretaron el yaocuicatl")

Los textos en náhuatl, además de la información de estimable valor histórico, permiten analizar el aspecto lingüístico para poder acceder a una posible noción de la 'danza' entre los mexicas. En el capítulo número dos nos referiremos a estas obras haciendo un estudio morfosintáctico y semántico de los fragmentos que se refieren a la práctica de la danza antes y después del descubrimiento del Nuevo Mundo.

2.10 Conclusiones

En este capítulo hemos revisado diferentes historias, memoriales, crónicas, cartas y relaciones¹³⁶ anotados en español y en náhuatl. En las fuentes estudiadas los temas son heterogéneos; desde el origen de la »danza«, atavíos y parafernalia, instrumentos musicales, la función del »baile« para el Estado prehispánico y para las órdenes religiosas, su relación con las formas de hacer la guerra, hasta la »danza« de diferentes clases y pueblos indígenas que acompañaba ceremonias solemnes y hechos históricos importantes.

¹³⁶ El análisis de las gramáticas, diccionarios y vocabularios en náhuatl será abordado en el capítulo 3.

Las descripciones de las »danzas« son de extensión variada. Encontramos a los autores que hacen descripciones breves de la »danza« del Nuevo Mundo, mientras otros ofrecen un testimonio más largo y puntualizado. En el estudio de las fuentes escritas nos percatamos que los cronistas como Bartolomé de Las Casas (1474-1566),¹³⁷ Toribio de Benavente, Motolinía (ca. 1490-1569),¹³⁸ Francisco López de Gómara (1511 – ca. 1564),¹³⁹ Alonso de Zorita (ca. 1512-1585),¹⁴⁰ Francisco Hernández (ca. 1517-1587),¹⁴¹ Francisco Cervantes de Salazar (1518-1575),¹⁴² Gerónimo de Mendieta (1525 - 1604),¹⁴³ Diego Durán (1537-1587),¹⁴⁴ José de Acosta (1540-1600)¹⁴⁵ y Juan de Torquemada (1557-1624)¹⁴⁶ dedican uno o varios capítulos a la »danza«.

Otros escriben sobre la »danza« en diversos puntos de sus textos sin ofrecer un apartado particular. Así ocurre con Pedro Mártir de Anglería (1456-1526), Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (1478-1557), Bernal Díaz del Castillo (1492-1585), Bernardino de Sahagún (ca. 1499-1590), Cristóbal del Castillo (ca. 1524- ca. 1604), Alvarado Tezozómoc (ca. 1525 –ca.1609), Muñoz Camargo (ca.1529 - 1599), Juan Bautista Pomar (1535 – 1590), Alva Ixtlilxochitl (ca.1575- ca. 1648), Andrés Pérez de Ribas (1576-1655), Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin (1579-1660), Jacinto de la Serna, Francisco Xavier Clavijero (1731-1787) y en el documento *Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España* (ca.

¹³⁷ Las Casas, 1992, Capítulo 243, “En el cual se prosigue la materia del capítulo anterior, en particular sobre sus bailes y cantares”: 1489-1490.

¹³⁸ Motolinía, 1971, Capítulo 26, “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas: de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto, y de otras muchas cosas desta materia: que no es menos de notar este capítulo y los siguientes, que los pasados”: 382-385 y Capítulo 27, “Cómo el baile de estos naturales tiene dos nombres: cuáles bailes hacían a sus demonios, y de los bailes y cantares que se hacían en los vencimientos (de sus enemigos a la manera de los) que dios daba a los padres del viejo testamento”: 386-387

¹³⁹ López de Gómara, 1988, Capítulo 70, “Los bailes de México”: 104-105.

¹⁴⁰ Zorita, Alonso de, *Relación de la Nueva España*, 1999, Capítulo 27, “En que se refiere la manera que los naturales de Anauac tenían en los bailes y danzas y de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto y de los bailes y cantares que hacían en sus vencimientos y regocijos según lo refiere fray Torivio en el capítulo 28 y 29 de la cuarta parte de su *Libro*”: 305-309.

¹⁴¹ Hernández, 2003, Capítulo 6, “Del Nitoteliztli”: 124-126.

¹⁴² Cervantes de Salazar, 1985, Libro 1, Capítulo 20, “De los bailes o areitos de los indios”: 38-40 y Libro 4, Capítulo 7, “De las danzas y bailes que en México se hacían”: 292-294.

¹⁴³ Mendieta, 1997, 1, Libro segundo, Capítulo 31, “De la manera que estas naturales tenían de bailes y danzas, de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto”: 263-266.

¹⁴⁴ Durán, 1995, 2, Capítulo 21, “De la relacion del Dios de los bailes y de las escuelas de danza que habia en México en los templos para servicio de los dioses”: 193-202.

¹⁴⁵ Acosta, 2003, Libro sexto, “De los bailes y fiestas de los indios”: 415-417.

¹⁴⁶ Torquemada, 1975-1979, 4, Libro 14, Capítulo 21, “De la manera que estos naturales tenían de bailes y danzas; y de la gran destreza y conformidad que todos guardaban en el baile y en el canto”: 340.

1553). En la obra del Conquistador Anónimo a ese tema se le destinan solo unas notas pasajeras. Cabe añadir que López de Gómara, Motolinía y Bartolomé de las Casas, en otras obras, aunque no otorgan secciones enteras al baile, lo presentan en varios tramos de sus escritos.

Por otro lado, acerca de la »danza« de otras naciones y regiones de México y del continente americano tenemos testimonios en las obras de Amerigo Vespucci (1454-1512), Álvar Núñez Cabeza de Vaca (ca. 1490- ca. 1558), Mártir de Anglería, López de Gómara, Fernández de Oviedo, José de Acosta, Diego de Landa (1524-1579) y en la *Relación de Michoacan* (1540).

A través de varias fuentes coloniales, hemos demostrado que el conjunto de las ideas que se tenía sobre la *danza* indígena en el territorio de la Nueva España ha cambiado desde la primera mirada del conquistador español hasta la concepción de los que escribían algunas décadas después de la Conquista. Los conquistadores motivados, por sus propios intereses para alcanzar privilegios del monarca, escriben más acerca de los hechos de los cuales tomaron parte que sobre la vida y las costumbres de los indígenas. Así pues, el primer conjunto de obras que hemos mencionado se enfocaron en los informes militares y ofrecieron un panorama general y parcial de la descripción geográfica, historia natural y de las expresiones religiosas. Sus datos acerca de la »danza« india son esporádicos y sin pormenores, pero, a veces, ofrecen apuntes muy significativos.

Por su parte, los cronistas oficiales precisan más la naturaleza de las »danzas«, »bailes« y areitos del Nuevo Mundo. El encuentro entre los mundos europeo e indígena también se vislumbra en la práctica del »baile«. Ese grupo de libros enlazan tres ideas fundamentales: la »danza« era muy relevante, la destreza de sus ejecutores era impresionante y la religión y el »baile«, en la mayoría de las veces, iban de la mano. Resulta evidente, también, el interés de los misioneros hacia la »danza« en la construcción del camino de evangelización. De igual modo, vimos que el »baile« era una de las maneras de anotar y preservar los hechos del pasado y las visiones del mundo de los pueblos nativos de las Indias. "Una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas" (Fernández de Oviedo y Valdés, 1944, 1: 231).

Finalmente, durante la época colonial surgen los relatos de los cronistas nacidos de este lado del Atlántico, los cuales tratan el tema de la »danza« de manera diferente. Como

intermediarios culturales, escriben tanto en náhuatl como en español, apoyándose en la memoria indígena y europea. De ahí, examinan las »danzas« para resaltar el mérito y el valor de la trayectoria histórica de su grupo indígena y ponen de manifiesto la realidad que vivían en los tiempos de los españoles.

Las descripciones de los españoles sobre las tierras extranjeras se construyen a partir del deseo permanente de encajarlas en su conocimiento y categorizaciones que traían desde la Península. Los recién llegados al territorio mesoamericano acudían a una comparación por similitud al observar las prácticas que les parecían análogas a la “danza” peninsular. No hubo suficiente interés para indagar las discrepancias. La consecuencia práctica de ese tipo de traducción es una clara falta de información acerca de la *danza* mexicana. Como lo he dicho en mi tesis de maestría (Danilović, 2009: 27), las *danzas* prehispánicas no tuvieron un merecido tratamiento en los testimonios de los misioneros y sus informantes. Parece que, más que nada, fueron admiradas por la destreza y la habilidad de los danzantes.

Aunque los conquistadores y los cronistas quisieron ordenar y sistematizar todas sus experiencias en el Nuevo Mundo, no cabe duda de que los autores de las obras coloniales hayan escrito a través de una co-invencción con el pueblo nativo. Aunque los interlocutores de esa empresa ardua, por un lado, los europeos y, por el otro, sus informantes, no estaban hablando de la misma cosa producían efectos unos sobre otros. La mirada de los frailes y los conquistadores se modificaba al pasar más tiempo en el suelo de la Nueva España. A fin de cuentas, todos cambiamos frente a una realidad que reta nuestras facultades de entender y aprehenderla.

En este capítulo hemos llevado a cabo una revisión de distintas fuentes que tratan la »danza« del Valle de México antiguo; un ejercicio que hasta ahora, no se había efectuado. A continuación investigaremos acerca del camino para reconstruir la *danza* a través de los textos en náhuatl.

3. CAPÍTULO 3

LA NOCIÓN DE *DANZA* EN NÁHUATL



'When I use a word,' Humpty Dumpty said in rather a scornful tone,
'it means just what I choose it to mean—neither more nor less.'
Through the Looking-Glass, and What Alice Found There, Lewis Carroll

De acuerdo con la especialista en la antropología de la danza Anya Peterson Royce (2002: 9) los antropólogos deben tomar en cuenta la percepción y las explicaciones del universo particular de las personas que estudian. La autora (*ibid*: XXIII) explica que una de las maneras en que los antropólogos han intentado estrechar la distancia cognitiva, y quizás emocional, entre ellos y aquellos cuyas historias intentan entender es a través de un profundo conocimiento de la lengua local. Desde hace tiempo se sabe que ese tipo de conocimiento es crucial para el entendimiento del caso de estudio. En las palabras de Sybille de Pury-Toumi (1997: 17) para su estudio lingüístico sobre la lengua y la cultura de los nahuas en la Sierra Norte de Puebla:

resulta entonces de particular importancia describir la visión del mundo implícita en una lengua como el náhuatl, tan distante de las europeas y que sin embargo fue puesta en contacto directo con ellas por avatares de la historia; y sobre todo tratar de averiguar qué tan determinantes fueron estas diferencias sobre el diálogo entre los pueblos que de ellas surgieron.

Para poder preguntarse qué es aquello que se ha calificado de »danza« para la sociedad mexicana en vísperas de la Conquista española, hay que interrogar primero la información relativa al vocabulario en náhuatl. En esta parte de la investigación trataremos de acotar el campo semántico que el concepto colonial de »danza« abarcaba en el mundo lingüístico náhuatl.

Asimismo, hablaremos sobre los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de traducir el mundo del Otro o los mundos de los Otros.

A fin de encontrar todos los términos posibles que se relacionaban con la »danza« mexicana investigué diccionarios,¹⁴⁷ gramáticas¹⁴⁸ y varios textos.¹⁴⁹ Terminé con una lista de dieciocho verbos que nombran *danza* de manera general o designan bailes específicos. Los verbos *itōtia*, *mācēhua*, *cuicoanoa*, *āna*, *cōānecuiloa*, *nāhua*, *mātlāza*, *tlayahua*, *cōcōloa*, *chocholoa*, *cāhua*, *itta*, *yacāna*, *āyōtzīncuepa*, *quequeloa*, *tlapapahuia*, *tlatlaxoquiuhia* y *nexoxocōlo* aparecen en diferentes fuentes con el sentido de »baile« y de "baile".

Los vocabularios y las gramáticas fueron recursos importantes, pero no nos dieron a conocer los contextos en lo que se usaban esas palabras. Por su parte, distintos escritos coloniales permiten notar decenas de casos en los que se emplean los verbos vinculados con la »danza«. El rastreo hizo posible conocer varios entornos textuales en los que se emplean los verbos referentes a la »danza«. A continuación se van a presentar esos verbos con el fin de tratar de señalar las diferencias que caracterizan cada uno, formar grupos dentro de ese todo, si es posible e identificar los contextos en los que se observa su presencia. Después relacionaremos nuestros resultados con los registros históricos y etnográficos de otras áreas, tanto mesoamericana así como las de otras zonas geográficas.

Hasta ahora, los estudios que han tratado el tema de la *danza* prehispánica del Centro de México únicamente han hablado de dos términos para la »danza« en náhuatl clásico: *macehualiztli* y *netotiliztli*, sustantivos que vienen de los verbos *macehua* e *itotia*. Así pues,

¹⁴⁷ Arenas (1887), Campbell (1985), *Cen: Juntamente. Compendio enciclopédico del náhuatl* (2009), Garibay (1999), *Gran Diccionario Náhuatl* (2012), Karttunen (1983), Molina (2004), Simeón (2004) y Wimmer tomado de: <http://sites.estvideo.net/malinal/>

¹⁴⁸ Andrews (1975), Carochi (1983), Clavijero (1974), Lockhart (2001) y Olmos (2002).

¹⁴⁹ Alvarado Tezozomoc (1949), *Anales de Tlatelolco* (2004), *Ballads of the Lords of New Spain: The Codex Romances de los Señores de la Nueva España* (2009), "Cantares mexicanos" en *Poesía náhuatl* (2000), *Cantares mexicanos* (2011), *Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs* (1985), Castillo (2001), Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin (1998 y 1997), *Códice Aubin, Historia de la nación mexicana* (1963), *Historia Tolteca Chichimeca* (1989), *Florentine Codex. General History of the things of New Spain, Fray Bernardino de Sahagún* (1953-1979), Martínez (2006), *¿Como te confundes? ¿Acaso no somos conquistados?: Anales de Juan Bautista* (2001), "Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista de Pomar Tezcoco" en *Poesía náhuatl* (1993), Sahagún (1997), *Psalmody Christiana y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana ordenada, en cantares o psalmos, para que canten los indios en los areytos que hazen en las iglesias* en Alcántara Rojas (2008) y *We people here: Nahuatl accounts of the conquest of Mexico* (1993).

todos los investigadores han recurrido a la clasificación del »baile« propuesta por Motolinía (1971: 386-387) en las primeras décadas de la Colonia. De acuerdo con el fraile:

en esta lengua de Anahuac la danza y baile tiene dos nombres: el uno es **maceualiztli**, y el otro **netotiliztli**.¹⁵⁰ Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos. El segundo y principal nombre de la danza se llama meceualiztli, que propiamente quiere decir merecimiento: maceualon quiere decir merecer; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin.

3.1 Términos genéricos

3.1.1 *I'tōtia*

Al hablar de los movimientos rítmicos rituales, el vocablo más habitual¹⁵¹ en las fuentes coloniales¹⁵² y según los diccionarios, vocabularios y gramáticas,¹⁵³ es el verbo *itotia*. La

¹⁵⁰ Lo destacado en negrita a lo largo de la tesis es mío.

¹⁵¹ El cuadro 1 sistematiza la información acerca de la frecuencia del uso en las crónicas y otras fuentes históricas de diferentes verbos en el náhuatl clásico con el sentido de *bailar*.

¹⁵² Los textos en los que se nota el uso repetido del *itotia* son: *Códice Florentino*, *Primeros Memoriales*, *Psalmódia Christiana*, *Anales de Tlatelolco*, *Cronica Mexicayotl*, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, *Codex Chimalpahin*, *Códice Aubin* (1963), *Códice Aubin* (1993), *Historia Tolteca Chichimeca*, *Anales de Juan Bautista*, *Ballads of the Lords of New Spain*, *Romances de los Señores de la Nueva España*, *Cantares mexicanos* (1985), *Cantares mexicanos* (2000) y *Cantares mexicanos* (2011).

¹⁵³ Las entradas referentes al verbo *itotia* que he encontrado en los diccionarios y las gramáticas son numerosas. Simeón ofrece los siguientes ejemplos: *ciuanetotiliztli* s. Baile de mujeres (2004: 112), *itotia* nin.- danzar nite. Hacer danzar a alguien (*ibid*: 207), *mitotiani* o *mitotiqui* s.v. danzante (*ibid* : 278), *nenetotiliznemachtilyoyan* s.v. Escuela de danza, lugar donde se enseña a danzar (*ibid* : 328), *netecuitotiliztli* s.v. danza que se realizaba cada cuatro años en el mes de Izcalli y en la cual sólo los nobles eran admitidos (*ibid* : 335), *netecuitotilo* impers. “Los nobles bailan entre sí” (*ibid*: 336), *netotiliznemachtilyoyan* s.v. Escuela de danza (*ibid*: 342), *netotiliztli* (por ne-itotiliztli) s.v. Baile, danza (*ibidem*), *netotilyoyan* (por ne-itotilyoyan) s.v. Salón de baile, de danza. Era el lugar de un edificio del gran Templo de México donde se hacía danzar a los cautivos y a los esclavos momentos antes de su muerte (*ibidem*) y *teitotiani* o *teitotiqui* s.v. El que hace bailar a la gente (*ibid*: 461). Por su parte Pedro de Arenas (1887: 75) anota únicamente esta entrada para el vocablo *itotia*: *nepacate mihtotia*- “aquellos bailan”. Clavijero y Garibay de igual manera, solamente registran la forma verbal: *mitotia*- bailar (Clavijero, 1974: 105) e *itotia*- bailar, danzar (Garibay, 1999: 348). James Richard Andrews (1975: 343) muestra dos sustantivos que significan “danzante”: *mihtotiani* y *mihtotihqui*. Wimmer apunta estas definiciones: *ihtotia*: faire danser qqn, *ihotihuitz*: venir en dansant, *.ihotihinemi*: aller en dansant, *ihotilia*: danser pour quelqu'un y *ihotiliztli*: danse. El estudio de Campbell (1985: 136) agrupa estos vocablos: *itotia* dance, *ciua netotiliztli* women's dance, *itotia* (nin, oninitoti) to dance, *itotia* (nite, oniteitoti) itotia To make someone dance, *macpalitotia* (nite, onitemacpalitoti) To enchant someone in order to steal his property, *mitotiani* Dancer, *mitotiqui* Dancer, *nenetotilizmachtiloyan* School where they teach how to dance, *netotiliztli* Dance, *netotilyoyan* Place where they dance, *quechitotia* (nino, oninoquechitot) To shake one's head from side to side, *temacpalitoti* Thief who steals through sorcery, *temacpalitotiani* Thief who steals through sorcery, *temacpalitotiliztli* Robbery with the use of sorcery y *tlamacpalitotilli* Enchanted and asleep in order to be robbed by the enchanters. El análisis lingüístico de Karttunen remite a: *ihōtiā* vrefl. Vt. To dance, to get someone

información recogida por Molina para su *Vocabulario* contiene varias citas que guardan la relación con ese vocablo. Comenzando con el verbo *itotia* leemos que significa “bailar, o dançar” (2004, 2: 43r),¹⁵⁴ mientras su forma reflexiva se refiere a “hazer bailar a otro” (*ibidem*). Existen testimonios léxicos de varios sustantivos que proceden del mismo verbo: *cihua netotiliztli*: “dança de mugeres” (*ibid*: 22v), *mitotiani*: “dançante” (*ibid*: 57r), *mitotiqui*: “dançante” (*ibidem*), *nenetotilizmachtloyan*: “escuela donde enseñan a dançar” (*ibid*: 68r), *netotiliztli*: “dança o baile” (*ibid*: 71r) y *netotiloyan*: “corro donde bailan” (*ibidem*). Morfosintácticamente,¹⁵⁵ el verbo *itotia*¹⁵⁶ aparece en tres formas diferentes: forma verbal (p.j. *mitotia* (“baila(n)”), sustantivo (p.j. *netotiliztli* (“danza”) y locativo (p.j. *netotiloyan* (“lugar donde se baila”).

Aparece en todos los contextos que llegan a hablar acerca de »danza«: fiestas de las veintenas, rituales relacionados con diferentes templos, rituales calendáricos, celebraciones en honor a los dioses mexica, rituales en el *calmecac*, *telpochcalli* y *mixcoacalli*, actividades solemnes durante la migración mexica o en los ritos de los gobernantes, aventuras míticas, ritos de “hechicería”, ceremonias de los estudiantes y de los mercaderes, etc.

Así pues en las veintenas de *quauitl eua*¹⁵⁷ y *tlacaxipehualiztli*¹⁵⁸ los informantes de Sahagún usan el vocablo *momalitotiaia*¹⁵⁹ para describir el »baile« de los cautivos. La descripción en el náhuatl¹⁶⁰ (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 45) de la primera fiesta dice:

to dance (1983: 101), *ih̄tōtiliā* vt to dance for someone applic. *ih̄totia* (*ibidem*), *ih̄tōtiliztli* a dance (*ibidem*), *mihtoh̄tli* dance (*ibid*: 147), *mihtōtiani* dancer (*ibidem*) y *mihtōtīh̄qui* dancer (*ibidem*). Finalmente Carochi (1983: 95) señala este ejemplo: *Tecpan tlapanticpac hualmoquetz in Tlatoani, auh ixquichca quinhualitztica in iz tecpan quiahuac mitotia* (“El gobernador se ha puesto en el azotea de palacio y desde allí está mirando a los que bailan en la plaza.”).

¹⁵⁴ El cuadro 9 en el Apéndice sistematiza diversas acepciones de los verbos relacionados con el acto de bailar.

¹⁵⁵ Véase el cuadro 2 en el Apéndice para el análisis morfológico del verbo *itotia*.

¹⁵⁶ López Austin (1997: 220) ha propuesto un estrecho lazo entre los verbos *itotia* (bailar) e *itōa* (hablar). El investigador mexicano dice: “Llama la atención que en la lengua náhuatl clásica el verbo “bailar” sea reflexivo. En efecto, el verbo *itotia* puede conjugarse ya con el prefijo reflexivo, *ninitotia* (“yo bailo”) o *mitotia* (“él baila”, “ella baila”), ya con un prefijo pronominal indefinido, *teitotia* (“yo hago bailar a alguien”). Una razón posible para el uso del reflexivo es que el verbo *itotia* derive del verbo *itōa*, “hablar”, al que se le agrega el sufijo causativo *-tia* a partir de su voz pasiva, *itō*.” A pesar de que tanto el hablar, el cantar y el danzar hayan sido las estrategias discursivas de los pueblos prehispánicos, no estamos de acuerdo con esa propuesta etimológica. El resultado de la construcción causativa del verbo *i'totia* (“hablar”) sería *i'tōtia*.

¹⁵⁷ Véase la figura 1.

¹⁵⁸ Véase la figura 2.

¹⁵⁹ *mo- mal- itotia*: REF- *malli* (“cautivo”)- “bailar” = “ Baila(n) la danza del cautivo”

¹⁶⁰ La versión en español no menciona esta »danza«. Véase Sahagún, 2000, 1: 178.

Auh no macoia, tlaçotlanquj tlauzitli, amo iccen macoia, çan ipã tlatotonjaia, çan ipan momalitotiaia. (“Asimismo les regalaban insignias de gran valor, no fueron regalados para siempre, solamente mientras ofrecían incienso, únicamente mientras bailaban el baile de cautivo”)¹⁶¹

En el caso de los festejos de la siguiente veintena se ha anotado lo siguiente (*ibid*: 46):

In maleque, in ie iuh muztla miqjzque in malhoan, iquac peoa, in momalitotia. (“Entonces por la tarde los dueños de los cautivos, ya que mañana se morirán sus prisioneros, empiezan a bailar la danza de cautivo”)¹⁶²



Fig. 1 Primeros Memoriales lám. 250r

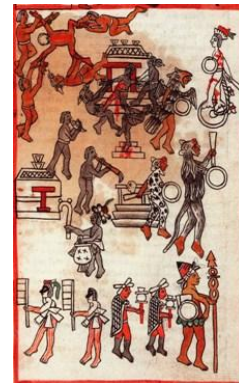


Fig. 2 Primeros Memoriales lám. 250r

Por otro lado, el análisis morfológico del verbo *motzontecomaitotia*¹⁶³ muestra que en el Centro de México prehispánico, en ocasiones, danzaban cargando una cabeza cercenada:

*Auh in ie iuhquj, yn ontlanque oaoanti, njman ic mjtotia, qujiaoaloo in temalacatl, yn ixqujchtin teixiptlati, yn otlaooanque, mocencauhtij, çan iuh tlantij yn oiuh tetlatlatique: muchintin cecentel intlan ca ana, yn jntzontecon mamalti, in oaoanti, ic mjottij: mjtoa, **motzontecomaitotia**.* (“Estando así las cosas, cuando termina el rayamiento, en seguida bailan. Van ataviados alrededor del *temalacatl*, todos los *ixiptla* y los que llevaron a cabo el rayamiento. Así se veían los que mataron a los rayados. Todos, cada uno de ellos, agarraron las cabezas de los cautivos, de los rayados y con ellas van bailando el que se llama *motzontecomaitotia* (o bailan con las cabezas cortadas)”)¹⁶⁴ (*ibid*: 53)

¹⁶¹ Traducción mía.

¹⁶² Traducción mía.

¹⁶³ *mo-tzontecoma- itotia*: REF-*tzontecomatl* (“cabeza cortada”) –“bailar” = “Baila(n) con la cabeza cortada”

¹⁶⁴ Traducción mía.

En vista de estos datos, la conocida propuesta del fraile franciscano (Motolinía, 1971: 386-387) es del todo incorrecta. Como López Austin (1997: 220) con justa razón ha indicado hace veinte años que “aunque Motolinía distingue dos tipos de baile, el *macehualiztli* y el *netotiliztli*, dando el primero el carácter penitencial y al segundo el de regocijo, el sustantivo *netotiliztli* (“baile”) y el verbo *itotia* (“bailar”) aparecen constantemente en los textos que describen las fiestas religiosas”. De hecho, el otro verbo que se menciona, *macehua*, se deja ver solamente en la descripción de una de las dieciocho fiestas de veintenas. De ese vocablo nos ocuparemos a continuación.

3.1.2 *Mācēhua*

En el diccionario de Molina (2004, 2: 50r) la forma intransitiva¹⁶⁵ de ese verbo se ha traducido como “danzar”. A diferencia de *itotia*, ese verbo tiene varias acepciones o significados. Cuando *macehua* aparece con el objeto definido se traduce como “conseguir o merecer lo deseado”, mientras acompañado del objeto indefinido *tla* se reduce a “hacer penitencia”. Así pues, el sustantivo *macehualiztli* significaría “danza o baile” (*ibid*: 50v) y la palabra *tlamacehualiztli* sería “penitencia o merecimiento” (*ibid*: 125r).¹⁶⁶ Las diferencias no terminan aquí. Es importante precisar que el vocablo asociado a la «danza» tiene las vocales *a* y *e* largas (*mācēhua*).¹⁶⁷ En cambio el verbo que se usa con la idea de la “penitencia” contiene el saltillo (*mācēhua*) (Karttunen, 1983: 130). A pesar de que esos verbos no deberían confundirse, muchas veces se ha equiparado la «danza» prehispánica del Centro de México con la ofrenda. Varios autores han hecho hincapié en esa relación entre la «danza» y la penitencia basándose en el verbo *macehua*.¹⁶⁸ Así pues, Scolieri (2003: 48) se basa en esas asociaciones lingüísticas para decir

¹⁶⁵ Aquellos verbos que no exigen la presencia de un objeto directo para tener un significado completo. Por otro lado, los transitivos lo necesitan.

¹⁶⁶ Simeón (2004: 244) menciona la forma intransitiva de este verbo como «danzar» y relaciona la forma transitiva con “obtener, merecer una cosa, hacer penitencia, robar”.

¹⁶⁷ Véase Wimmer.

¹⁶⁸ Si cotejamos las traducciones de los *Cantares mexicanos* encontramos dos diferentes interpretaciones de un sustantivo que deriva del verbo *macehua*, *maceuhquiya*. En este manuscrito leemos: *Oceloihcuiliuhqui a mocuic quauhintzetzeliuhtoc moxohiuh aya in tinopiltzin yehuan maceuhquiya chimalcocom aye mohuehueuh ticyahuelintzotzona ahua yyao. Çan ticquahuixochilacatzoa yeehuan tecpillotl in icniuhyotl yehuā maceuhquiya cacahuaoctliya onteihuintia ontequimiloa ye yehua incuic ye yehuan yxochiuh yc òmochiuhtia quenonamican y mach eehua in Mexicay ahuayyao et.* Al traducir ese párrafo Bierhorst (*Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*, 1985: 208-209) opina que *maceuhquiya* significa “danzante”: Your songs are painted as jaguars, your flowers

que: “Motolinía lleva a cabo con eficacia un bautismo lingüístico que se convierte en la danza sagrada (*macehualiztli*) como una forma de penitencia (*macehua*) realizada por los plebejos hispanizados (los *macehuales*).” Más adelante le dedicaremos un espacio a este tema.¹⁶⁹

Regresémonos ahora a los frutos de nuestra investigación. El verbo *macehua* evidencia la »danza«¹⁷⁰ al describir fiestas en honor a los dioses, cuando se habla acerca de los rituales calendáricos, sobre la vida y el poder de los gobernantes, al mencionar algunos hechos históricos o tramas míticos, explicando los rituales en el *cuicacalli* y el *mixcoacalli* y al detallar fiestas y casamientos coloniales. Las formas en las que el verbo *macehua* se manifiesta como »bailar« son:¹⁷¹ forma verbal (p.j. *mamaceoa* (“baila(n)”), sustantivo (p.j. *macehualiztli* (“danza”)) y locativo (p.j. *macehualoyan* (“lugar donde se baila”)).¹⁷²

shaken down as eagles, O my prince, **O dancer!** The drum you beat so well is roaring with the sound of shields. As eagles you flower-whirl these noble comrades, **O dancer.** This cacao wine makes drunk, bedecking all. Their songs arise, their flowers rise: with these they’ve gone away, created, to the Place Unknown, and they that rise are Mexicans. En la edición de León-Portilla (*Cantares mexicanos*, 2011: 306-307) esa palabra se traduce como “el merecido”: “Pintado como un jaguar tu canto, sacudida como un águila tu flor, tú, mi príncipe, **el merecido** en el lugar del escudo, mucho haces resonar tu atabal. Sólo haces girar como águila florida a la nobleza, a la amistad. **El merecido** embriaga a la gente con el licor del cacao, la amortaja con su canto, su flor, se atavían en Quenonamican; tal vez se yerguen los mexicas”.

¹⁶⁹ Cabe añadir que el investigador estadounidense (*ibid*: 78, 176), apoyándose en el análisis de J. Richard Andrews, encuentra también otra etimología del verbo *macehua* descomponiendo el vocablo en el sustantivo *mañtl* (“mano”) y el verbo *cehua* (“enfriar”). De acuerdo con él, *macehua* significaría “descansar mano” o “bailar”. El autor propone que el sustantivo *macehualiztli* se referiría a la “danza” en la que no se movían las manos. Nos desconcierta cómo el autor llega a unir los dos significados, el de la “danza” y del acto de *enfriar o no mover las manos*. Si descompone el verbo *macehua* en *mañtl* y *cehua*, ninguno de los dos vocablo ya no remite a una “danza”, sino al acto de enfriar las manos.

¹⁷⁰ Se presenta en el *Códice Florentino, Anales de Tlatelolco, Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan, Historia Tolteca Chichimeca, Anales de Juan Bautista, Ballads of the Lords of New Spain, Cantares mexicanos* (1985) y *Cantares mexicanos* (2011). Según el CEN (2009), el verbo *macehua* aparece en (1547) Fray Andrés de Olmos, Vocabulario náhuatl-castellano y castellano-nahuatl. Manuscrito anónimo atribuido a Andrés de Olmos y (1547) Fray Andrés de Olmos, El léxico del “Arte para aprender la lengua mexicana”.

¹⁷¹ Véase el cuadro 3 en el Apéndice .

¹⁷² El *Vocabulario* de Molina ofrece estas entradas: *macehua*, ni: bailar, o dançar. pre: onimaceuh. (2004, 2: 50r), *macehuani* : baylador o dançador. (*ibid*: 50v), *macehualiztli* : dança o baile. (*ibidem*), *macehualoyan*: corro donde bailan. (*ibid*, 1: 31r), *macehuahui* : bailador. (*ibid*: 35v) y *maceuhqui* baylador o dançador (*ibidem*). En el diccionario de simeón podemos consultar las siguientes palabras: *macehualiztli* s.v. danza, baile (2004: 244), *maceuani* o *maceuhqui* s.v. danzante (*ibidem*) y *maceua* p. *omaceuh* ni- danzar nitla. o nic.- obtener una cosa, hacer penitencia, robar (*ibidem*). El *Arte de la lengua mexicana* de Olmos (2002: 143) se refiere al verbo *macehua* en una sola cita: *nimaçeua*, bailar. si examinamos la obra de Garibay vemos la misma forma gramatical: *macehua*, *omaceuh*- vb. est. bailar. Wimmer muestra los siguientes ejemplos: *macehua*: danser, *macehualcuicani*: danseur-chanteur, *macehualiztlihuia*: organiser une danse, inviter les gens à danser, *macehualiztli*: danse, ballet, *macehuallatquitl*: costume de danse, *macehualo*: on danse, tout le monde danse, *macehualoyan*: bal, salle, lieu où l'on danse, *macehuani*: danseur y *maceuhqui* : danseur. Por su lado, Campbell anota las siguientes formas: *maceua* (ni, onimaceuh) to dance. Bailar, danzar. (1985: 162), *Maceuani* Dancer. Baylador o danzador y *maceuhqui* Dancer. Baylador o danzador (*ibid*: 163). Garibay (1999: 350) habla del vocablo *macehua*, *omaceuh*-vb. Est. Bailar. Bierhorst (1985: 190) para el diccionario náhuatl-inglés, que acompaña la traducción de los *Cantares Mexicanos*, afirma que el verbo *Mahcēhua* significa “to dance”.

En el *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 79) este vocablo se utiliza solamente para describir los festejos del mes de *etzalcualiztli*.¹⁷³ Unos de los ritos principales de la veintena era la »danza« *etzalmaceoztli* cuyo nombre hacía mención a la comida principal de esa celebración, *etzalli* (sopa de maíz y frijoles). La gente iba cantando y bailando de casa a casa honrando alimentos. El texto en náhuatl lo documenta de esta manera:

Injc muchichioa mixteiaiaoaaltia, incintopil, cacalactinemj in techachan, etzalmaceoa.
 (“Ataviados de esa manera alrededor de sus ojos, llevaban sus bastones de maíz. Iban de casa a casa, **bailando la danza del etzalli**”)

Jnjn etzalmaceoztli, ioalnepantla in peoaia, çan ic tlatlalchipaoa, in necacaoalo, cactiuetzi. (“Este baile del *etzalli* empezaba a la medianoche. Solamente al amanecer se detiene, se calma”)

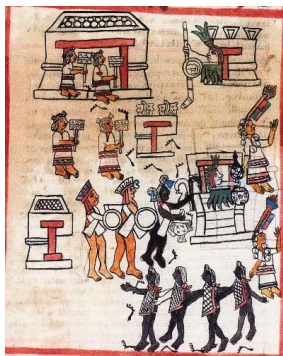


Fig. 3 *Primeros Memoriales* lám. 250v



Fig. 4 *Primeros Memoriales* lám. 250v

3.1.3 *Cuīcoānōa*

Junto con *itotia* y *macehua*, el verbo *cuicoanoa* es el verbo que aparece con más frecuencia. Al buscar su equivalente en español, Garibay (1999: 341) registra este vocablo como "bailar al son del canto".¹⁷⁴ Sin embargo, le atribuye otro significado en su traducción de los *Primeros*

¹⁷³ Véase la figura 4.

¹⁷⁴ Sin embargo, llega a traducir el sustantivo *cuicoanoliztli* como un canto, sin mencionar la "danza": *Auh in pehuiaya in cuicoanoliztli tlapohuaya auh in mocahuaya tlatlapitzalizpan.* (“Ahora bien, **el canto** comenzaba al anochecer y se prolongaba hasta el toque de flautas”) (*ibid*: 145, 229)

Memoriales cuando dice que “se prolonga el canto”.¹⁷⁵ Wimmer apunta que se trata tanto del “canto y la danza” como de la “danza ondulada.”¹⁷⁶ En la opinión de Lockhart (*We people here: Nahuatl accounts of the conquest of Mexico*, 1993: 230)¹⁷⁷ se trata de “hacer canto y danza.” Por su lado, Dibble y Anderson (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 63), en la mayoría de los casos, señalan que estamos frente un “baile con canto.” Uno de esos ejemplos es el siguiente fragmento:

*Ic ontlamj, in vey tozoztli: yoan ic vntlamj ic qujça, in tozozcujcatl. Auh iquac vmpeoa in necocololo, **cujcoanolo.*** ("Thus ended the festival of Uei tozoztli, and thus ended and passed the vigil songs. And then the winding dance, **the dance with song**, began")¹⁷⁸

No obstante, a veces, lo traducen como “canto y baile con las manos entrelazadas”:¹⁷⁹

*Auh ie tlapoiaoa, ie tlaixcucuetziuj in necacaoalo, njman ic peoa, **in cujcoanolo, mjtotiaia*** *in telpuchtequjoaque, teachcaa, in nauj cacitinemj, yn anoce oc quezqujnti ymalhoan: yoã in ce, vme, cacitinemj.* ("And when it was already dark, when it was already night, all dispersed. Then began **the singing and dancing [with interlocked hands]**; there danced the novice warriors, the chief warriors-those who had captured four captives or more, as well as those who had taken one or two. And these were named also young leaders") (*ibid*: 54)

Igual que Thelma D. Sullivan (1997: Fol. 252 v, 65) en su edición de los *Primeros Memoriales*:

¹⁷⁵ Para la fiesta de *toxcatl* Garibay (1948: 298) dice : "Y en la casa de Huitzilopochtli **se prolongaba el canto**" (*Auh in ichan Vitzilopuchtli cuicoyanoloya*). Más adelante hablando de los festejos de *panquetzaliztli* (*ibid*: 312) señala: "y **se prolongaba el canto** por ochenta días" (*Ioan cuicoyanoloya nappoalilhuitl*).

¹⁷⁶ *Cuicoanaliztli*: Le chant et la danse, *cuicoano*: *~ v.impers., on chante et on danse, *cuicoanohua* *~ v.impers., on chante et on danse, *cuicoanoliztli* : Le chant et la danse - the singing and dancing y *cuicoanolo*: *~ v.passif-impers., on chante et danse, on danse la danse ondulante.

¹⁷⁷ *Auh in yuh muchihuaya in, aocmo quen quimatia in tulteca, yuhquin oihuintique. Auh miecpa cuicoanolo in uncan Texcalpan, auh in quezquipa cuicoanoya, no izquipa micoaya, netepexihuiloa tepexic in onnetepehualoaya, huel mixtlatiaya in tulteca.* “Y como se hacía esto ya no lo entendían los toltecas, como si se hubieran embriagado. Y muchas veces se hacía canto colectivo allá en Texcalapan y cada vez que se hacía canto y danza, otras tantas había muertos, había despeñamiento en los peñascales, había caída por las rocas, bien se destruían los toltecas” (*We people here: Nahuatl accounts of the conquest of Mexico*, 1993: 146, 230).

¹⁷⁸ El texto en español (Sahagún, 200, 1: 190) confirma la ejecución del «baile»: “hacían fiesta con ofrendas de comidas y con cantares y con bailes (...) Desta manera acababan la fiesta desta diosa y comenzaban con danzas la fiesta que sigue”

¹⁷⁹ En mi opinión Dibble y Anderson se basan en la versión en español de la obra sahaduntina (*ibid*: 185) donde se afirma: “Comenzaban otra manera de **danzas en que todos iban trabados de las manos** (...) En estas danzas entraban los soldados viejos y los bisoños y los tirones de la guerra.”

loan **cuicoyanoloa** *napoalilhuitl valcuicatequitia in ixquich altepemaitl ŷ vncā yolloco altepetl. Auh in ixquich valmitotiaya in ichpochtli, in telpochtli i napolilhuitl.* (“And there was singing and dancing holding hands during eighty days. All the surrounding villages had the task of singing in the heart of the city. And during eighty days, all the maidens and youths danced”)

La etimología de ese verbo no se alcanza a comprender.¹⁸⁰ El único que ha propuesto el origen de ese vocablo es Wimmer. Según él, la estructura del verbo *cuicoanoa* es la forma impersonal pasiva de la combinación de los verbos *cuica* y *ana*.¹⁸¹ Sin embargo, si examinamos con detalle ese verbo, percibimos que no pueden ser dos pasivos, dado que les faltaría una ligadura.¹⁸²

El verbo *cuicoanoa* ha dado origen a las siguientes tipos de palabras:¹⁸³ formas verbales (p.j. *cuicoanoyo* (“se hacía canto y danza”) ((*We people here: Nahuatl accounts of the conquest of Mexico*, 1993: 146, 230)),¹⁸⁴ sustantivos (p.j. *cuicoanoliztli* (“danza con canto”) (Garibay, 1999: 341)). “Se bailaba y se cantaba” en las fiestas del calendario solar, en los rituales llevados a cabo en el *cuicacalli* y en el *calmecac*, en el año 1 *Acatl* (1519) durante la matanza de *toxcatl* en el recinto sagrado, en las ceremonias organizadas por el gobierno y en los mitos.¹⁸⁵

Los tres verbos examinados, hasta ahora, hacen referencia a la »danza«, sin especificar los movimientos que la componían. Ahora hablaremos de un grupo de verbos que sí apuntan al tipo del movimiento que se hacía arriba del escenario ritual. Se trata de los verbos *ana*, *nahua*, *coanecuiloa*, *matlaza*, *tlayahua* y *cocoloa*.

¹⁸⁰ Richard Andrews (2003: 563) menciona la forma de *cuīcōyānōlōya* que, según el lingüista, es el impersonal de la raíz intransitiva *cuīc-ō-yā-n-ō-ā* y significa “usar el *cuīcōyān*” (“el lugar donde la gente canta”). No obstante, el autor señala que generalmente se usa en el sentido “realizar canto y danza.” *In quēzquipa cuīcōyānōlōya, no izquipa micohuaya.* (“As many times as there was song and dance, so many times was there dying”).

¹⁸¹ *cuicoanolo*: *~ v.passif-impers., on chante et danse, on danse la danse ondulante.

¹⁸² Comunicación personal con el Mtro. Leopoldo Valiñas. Respecto de la forma verbal *cuicoanoa* el investigador explica que podría ser una yuxtaposición de dos verbos en pasiva: *cuīco* ‘se canta’ y *āno* ‘se agarra’ (sería *cuīcohuanoahua*). Apoyado en parte por una de sus nominalizaciones: *cuīcōānaliztli*, que lleva al verbo ‘agarrar’, *āna*.). Aunque llama la atención que también sea *cuīcōānoliztli*. No obstante, sólo se ligan los auxiliares al verbo principal y el verbo *āna* no es un auxiliar.

¹⁸³ Véase el cuadro 4 en el Apéndice .

¹⁸⁴ Respecto a ese verbo Mtro. Leopoldo Valiñas (comunicación personal) opina que podría ser una alternancia de *cuicoanoa*, aunque parecería muy extraño dado que no existe una doble pasiva y, al llevar la *o* y tener el *-lo*, parecería que así es. Por otro lado es posible que sean dos palabras distintas, aunque léxicamente referidas al canto.

¹⁸⁵ Existen testimonios del verbo *cuicoanoa* en el *Código Florentino*, *Primeros Memoriales*, *Anales de Tlatelolco*, *Codex Chimalpahin* y *Código Aubin* (1993).

3.2 »Bailes« con movimientos específicos

3.2.1 *Āna*

Al indagar sobre el uso del verbo *cuicoanoa* hemos mencionado el verbo *ana*.¹⁸⁶ En el *Vocabulario* de Molina (2004, 2: 5v, 6r) ese verbo tiene varias acepciones. Es de notar que esa palabra se asigna a la acción de “crecer en el cuerpo” (nin), “dar de sí el cordel o la sogá” (m), “asir o prender” (nite), “trauar o asir algo o apartar y quitar alguna cosa” (nitla) y “trauarse o asirse vnos a otros delas manos para dançar” (nite).¹⁸⁷ Del último significado, la forma reflexiva (nite), el sustantivo *neaanaliztli* se interpretaba como “passatiempo, recreacion. Desperezos o dança delos q[ue] van asidos delas manos” (*ibid*: 64 r)¹⁸⁸ y el adverbio *neaanaliztica* “al recrearse, al danzar con diversión” (Simeón, 2004: 307)). Regresando al verbo *cuicoanoa* y la propuesta de Wimmer, no entendemos el por qué en el diccionario del autor este verbo conlleva el sentido de una coreografía específica de “bailar la danza ondulada”. Si la palabra derivara del verbo *ana* parecería más apropiada la traducción de “bailar cantando con las manos asidas”.¹⁸⁹ El siguiente verbo parece tener más que ver con el movimiento de las ondas y las curvas que el *cuicoanoa*.

3.2.2 *Cōānecuiloa*

La entrada del *Vocabulario* de Molina (2004: 65r) vincula el verbo *necuiloa*¹⁹⁰ con los siguientes significados “contratar, regatonear o entortar alguna cosa.” Mientras el franciscano anota que algo se curva, se tuerce, el sustantivo *coatl* precisa que se encorbaba una serpiente. Volviendo

¹⁸⁶ Véase el cuadro 5 en el Apéndice .

¹⁸⁷ La entrada del *Diccionario* de Simeón (2004: 4) dice lo siguiente: “*aana* nin.– divertirse, pasearse, emplearse, gozar, recostarse: *Otit-aanque* nos tomamos de las manos, nos cogimos las manos para danzar o para hacer otra cosa.” Garibay (1999: 333, 335) escribe: “*aana*-recrearse, desperezarse; *ana*-tomar, sacar, acoger, recibir.” Por su parte Campbell (1985: 12) anota: “*ana* (tita, *otitaanque*) To take each other by the hands to dance. Trauarse o asitrese vnos a otros de las manos para danzar.”

¹⁸⁸ Véase también Simeón, 2004: 307.

¹⁸⁹ Creo conveniente aquí añadir que Campbell (1985: 12, 89) une esos dos verbos en la siguiente entrada: “*cuica ana* (nitla). For the choirmaster to lead voices in song. Concorde las bozes delos que cantan, el maestro de capilla, o entonarlos.”

¹⁹⁰ *Necuiloa* – negociar, contratar, regatonear (Simeón, 2004: 313); *Necuiloa ref.* to bow or bend; to bend or twist something (Kartunnen, 1983: 161).

al trabajo lexicográfico del lingüista francés Wimmer¹⁹¹ observamos que *coanecuilloa* se traduce como “bailar danza de serpiente”.¹⁹²

El texto en náhuatl de Sahagún y sus colaboradores muestra que ese tipo de acción se relacionaba únicamente en las fiestas de las veintenas. Durante los festejos de *panquetzaliztli*¹⁹³ (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 131)¹⁹⁴ las víctimas destinadas al sacrificio y sus “dueños” bailan imitando el movimiento de la serpiente:

Auh in otzōqujz navilhujtl, injc moçaa: njmã ic oaliova in coanecujlolo, coanecujloa in tlaaltitlti, yoã in tealtique, yoan in teanque yoan in tetemovique, yoã im panoaqu, yoan in teixamjque cioa. (“Cuando terminan cuatro días de ayuno, se manda a **bailar la danza de serpiente**. Se bailó la danza de serpiente los bañados, lo que los bañaron, lo que los prendieron, los que los bajaron [del lugar del sacrificio], los que los pasaron y las mujeres que les lavaron las caras”)¹⁹⁵



Fig. 5 *Primeros Memoriales* lám. 251v

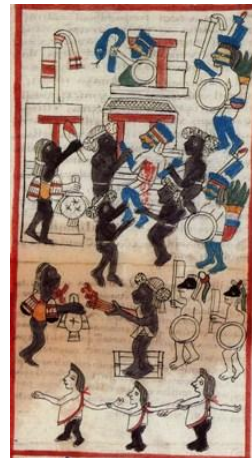


Fig. 6 *Primeros Memoriales* lám. 252v

¹⁹¹ *cōānecuilo-* danser la danse su serpent.

¹⁹² Véase el cuadro 6 en el Apéndice.

¹⁹³ Véase la figura 6.

¹⁹⁴ El documento en castellano (Sahagún, 2000, 1: 248) informa que: “Acabados los cuatro días de la penitencia, juntábanse con los esclavos y esclavas los dueños dellos, hombres y mujeres, y también los que habían de subir al cu y los que habían de descender después de muertos, y las que los habían de lavara las caras, y también los que habían de llevar las banderillas delante dellos. Todos juntos se trababan por las manos, hombres y mujeres, iban danzando y cantando y culebreando para asirse.”

¹⁹⁵ Traducción mía.

El documento en castellano (Sahagún, 2000, 1: 248) confirma la existencia de una »danza« en la que se hacían movimientos semejantes a los de serpientes:

Acabados los cuatro días de la penitencia, juntábanse con los esclavos y esclavas los dueños dellos, hombres y mujeres, y también los que habían de subir al cu y los que habían de descender después de muertos, y las que los habían de lavara las caras, y también los que habían de llevar las banderillas delante dellos. Todos juntos se trababan por las manos, hombres y mujeres, iban danzando y cantando y culebreando para asirse.

3.2.3 *Nāhua*

Como ilustran los escritos coloniales el verbo *nāhua* también se refería a la »danza«. Roberto Martínez en su artículo “Sobre el origen y significado del término *nahualli*” (2006: 97) explica que el verbo *nāhua* “abrazar¹⁹⁶ o tomar por el brazo”¹⁹⁷ toma el sentido de “danzar tomándose por la mano, caminar con cadencia”¹⁹⁸ cuando el complemento de objeto hace referencia a un ser humano.¹⁹⁹ Cuando el verbo *nahua* se refiere al acto de »danzar«, de acuerdo con Molina, más bien, se trata de una forma recíproca.²⁰⁰ Las formas que proceden del verbo *nahua*, en el sentido de “bailar”, aperecen como verbos (p.j. *navaloia* (“bailaban abrazados”) y sustantivos (p.j. *nenaualiztli* (“dança delos que van abrasados por los cuellos” (Molina, 2004, 2: 67v)).²⁰¹

Cuando en las descripciones de las »danzas« se utiliza el verbo *nahua*,²⁰² los autores discordan con las interpretaciones precisas de los movimientos que hacían los danzantes. ¿De

¹⁹⁶ La traducción de los *Primeros Memoriales* llevada a cabo por Garibay (1948 : 298) sostiene ese significado del verbo *nahua*: y las mujeres **abrazaban**, bailaban con sus sarteles de maíz tostado (*Auh in civa tlanavaya mitotiaya ipan innumuchicozqui*).

¹⁹⁷ *Nahuatēqui*, nino– abrazar a sí mismo, *Nahuatēqui*, nite– abrazar a otro. (Molina, 2004, 2: 63v); *Nahua* – embrace (Campbell, 1985: 200-201); *Nahua* nitla. abrazar (Diccionario Tzinacapan, 1984 en *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 26 de febrero de 2016]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>)

¹⁹⁸ *Naua* tito- danzar dándose las manos, concordar, ir en cadencia (Simeón, 2004: 303); Conforme el CEN (2009), *Diccionario nahuatl-castellano. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de Francia, Fondo Mexicano núm. 361*, (Anónimo) hace mención del verbo *nahua* en el sentido de bailar.

¹⁹⁹ Al indagar sobre el uso de ese verbo Karttunen (1983: 156-157) explica que *nāhua* entra en muchas derivaciones con diferentes significados. El sentido básico parece ser “audible, inteligible, claro”, de los cuales diferentes derivaciones a “oídos, cerca”, “embrujo” e “idioma”.

²⁰⁰ *Naua*, tito: dançar asidos delas manos (Molina, 2004, 1: 35v).

²⁰¹ Véase el cuadro 8 en el Apéndice.

²⁰² Cabe hacer notar que hubo tres casos en los *Cantares mexicanos* donde el verbo *nahua* ha sido traducido de parte de Bierhorst como “danzar” y por León-Portilla como “hechizar”, “elear la voz” o “amonestar a la gente”. Para el primer ejemplo la edición del investigador estadounidense (*Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*, 1985: 388-

qué manera se bailaba? Según Jiménez Moreno y su traducción de los *Primeros Memoriales* (1997: 41, 44-45) se danzaba con los brazos entrelazados. De esa manera se bailaba en el transcurso de la fiesta de *xocotl huetzi*²⁰³ junto al árbol *xocotl*:

Auh inicuac omicouac, zatepan tlayauualoloya: ic moteneua “cuahtitlan tlanaualoja”, necocololoya, ye teotlac quiyaualotinenca in xocotl. (“Y cuando ya habían muertos los sacrificados), se hacían circumprocesión; por esto se llama (esta ceremonia) “cuahtitlan tlanaualoja” (cuando se baila junto al árbol, con los brazos entrelazados); se bailaba serpenteando, ya tarde andaban rodeando el xocotl)”



Fig. 7 *Primeros Memoriales* lám. 251v

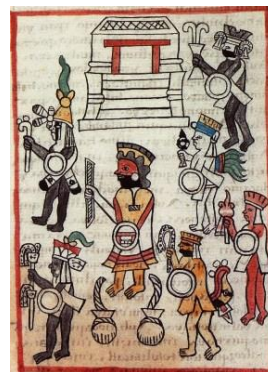


Fig. 8 *Primeros Memoriales* lám. 253r

389) registra la siguiente traducción: “Yet it looks though **you’re dancing** as my partner. You’ve made some good ones, yes, and they’re your precious songs. And here and now they’re drunk. Be drunk yourself! Is there prosperity at Home?” (*Anca ço cannican tinechnahua lan yectli ticchiuh ye motlatotzin iz in axcan tlahuanquetl, maço the titlahuanquetl ahoço no netlacamachon tochan yyao ohuiya*). Por su lado, el historiador mexicano (*Cantares mexicanos*, 2011: 1047-1048) anota: “Tal vez aquí **me has hechizado**, bien lo hiciste. He aquí que ahora tu palabra es la de un borracho. ¿Acaso eres tú un borracho? ¿Acaso hay contento en nuestra casa?” La segunda cita en náhuatl es: *Quen huel xompehua çan xontenahua nitlatzotzonquetl ye niqetzalicçotzin aya ohaye ayiee nocnotlamatia ma ya motecã tohuehuetzin ayie aoo*. De acuerdo con Bierhorst (*Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*, 1985: 400-401) la versión correspondiente en inglés dice: “Why not begin? **Dance** as partners! I’m the drummer, I’m Yucca Plume. I grieve. Let our drums be spread before us”. En la edición de León-Portilla (*Cantares mexicanos*, 2011: 1096-1097) el verbo *nahua* no se relaciona con la “danza”, sino el traductor indica lo siguiente: “¿Cómo se puede? Empieza, **eleva tu voz**, yo tañedor, yo palmera preciosa, me aflijo, que ya descansa nuestro atabal”. Finalmente, frente al verso *Ahuiya ye noyol xinechitaca niChalchiuhnene ya matlatl xochinquahuítl a aya nicmamatinemi a ye nitenahua ya niquimittotia in tolamazme oyaha haya*, Bierhorst (*Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*, 1985: 404-405) encuentra dos vocablos asociados a la danza- *nitenahua* y *niquimittotia*, por lo cual su traducción es la siguiente: “My heart is glad. Look at me. I’m Jade Doll. I’m carrying a flower-tree snare. **I’m dancing with partners, dancing with rush hunters**”. León-Portilla (*Cantares mexicanos*, 2011: 1115-1116) registra sólo un acto de danza al traducir esa parte como: “Se fortalecerá mi corazón, yo mujer otomí, yo Chalchiuhnene, el árbol florido verde obscuro ando llevando a cuestas. **Yo amonesto a la gente, hago bailar a lo que recogerán los tules.**”²⁰³ Véase la figura 7.

Si el verbo nahua, en el sentido de «bailar», tiene una forma recíproca, el vocablo *tlanaualoya* en el ejemplo anterior debería contener el prefijo *ne-* (*netlanaualoya*) para poder relacionarse con el baile. Por consiguiente, la traducción más bien, sería- “abrazaban el árbol”.²⁰⁴

Por su parte, Dibble y Anderson, a veces, traducen el verbo nahua como “agarrarse de las manos”:

Vel ixqujch in ontlamanaia in cihoa in jquac navaloia. (“Verily, all things which the women offered when **the hand-holding dance was danced.**”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 197)

Mientras en otra parte del *Códice Florentino* sugieren que los guerreros ponían brazos alrededor de la cintura de las mujeres con las que bailaban:²⁰⁵

Auh in cioa in q´nnaoa, çan iehoantin in veuey tiacaoan: auh in çan tiachcaoan, amono iehoãtin, amo qujnnaoia. (“And the women **danced with arms** about only the great, brave warriors. And those who were only masters of the youths, not with [the women] did they **dance, embracing them [about the waist]**”) (*ibid*: 103)

La labor lingüística de Molina (2004, 1: 35v) registra el verbo *nahua* como “dançar asidos delas manos,” mientras “abrazarse” se expresa a través de los verbos *quechnahua* (*ibid*, 2: 88v) y *nauatequi* (*ibid*, 1: 1v). No obstante, vimos arriba que el sustantivo *nenaualiztli* en el mismo vocabulario significaba la “dança delos que van abrasados por los cuellos” (*ibid*, 2: 67v). Por su parte, Simeón (2004: 326) lo traduce tanto como la “danza en la cual todos se entrelazan los brazos alrededor del cuello” así como la danza en la que “se dan las manos”. Teniendo en cuenta la aclaración de Molina de que el verbo es recíproco, la traducción podría ser “se toman de las manos” o “se agarran de las manos”.

Por último, Garibay nos ofrece otra unión léxica del verbo *nahua*. En su obra *Llave del náhuatl* (1999: 342) pone en relación el verbo *nahua*, en el sentido de “bailar”, con la palabra

²⁰⁴ Cabe decir que Wimmer incluye el verbo *nahua* en forma transitiva (tla) con el significado “bailar, tomar el otro de la mano.”

²⁰⁵ De acuerdo con el escrito en español (Sahagún, 2000, 1: 222) no las abrazaban alrededor de la cintura sino: “**iban asidos de las manos**, una mujer entre dos hombres, y un hombre entre dos mujeres.”

cuitlapantli, “espaldas”. Así pues, traduce *cuitlanahualoa* como “dar vuelta el que baila, mostrando la espalda”.²⁰⁶

3.2.4 *Mātlāza*

Otro dato del *Códice Florentino* introduce un nuevo vocablo que se une a la »danza«, el verbo reflexivo *matlaça*,²⁰⁷ “bracear andando y llevando colgados los brazos” (Molina, 2004: 53r). Ese verbo responden específicamente a las danzas de la celebración del mes de *ochpaniztli*.²⁰⁸ La traducción del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 110) anota que *nematlaxo* significaba “the hand-waving dance”. La versión en español describe que levantaban y bajaban las manos (Sahagún, 2000, 1: 229):

Al onzeno mes llamavan ochpaniztli. Los cinco días primeros de este mes no hazían nada tocante a la fiesta; acabados los cinco días, quinze días antes de la fiesta començavan a bailar un baile que ellos llamavan **nematlaxo**; este baile durava ocho días. Ivan ordenados en cuatro rencles y bailavan en este baile, no cantavan; ivan andando y callando, y llevavan en las manos ambas unas flores que se llaman cempoalxúchitl, no compuestas sino cortadas con la misma rama. Algunos mancebos traviesos, aunque los otros ivan en silencio, ellos hazían con la boca el son que hazía el atabal, a cuyo son bailavan; **ningún meneo hazían con los pies ni con el cuerpo, sino solamente con las manos, abaxándolas y levantándolas** a compás del atabal; guardavan la ordenança con gran cuidado, de manera que nadie discrepase del otro.

Seler (1980, I: 119) lo traduce como “mover las manos de un lado al otro”. Para Wimmer²⁰⁹ el verbo *mātlāza* es “agitar los brazos al caminar o bailar”. Volviendo al texto sahguntino en el náhuatl leemos que durante ocho días se bailaba levantando y bajando los brazos:

Auh in õqujz macujlilhujtl njmā ic vmpeoa in nematlaxo, iquac in tlacaxtolli ochpaniztli: chicueilhujtl in muchioaia. (“Al pasar los cinco días entonces empiezan la danza moviendo los brazos, quinze días antes de *ochpaniztli*. Se hacía eso por ocho días”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 110)

²⁰⁶ *Niman ye ic netotilo, yuhquin tlachocholihui, nehaano, necuitlanahualo.* (“Luego se hace el baile. Así se ponen a saltar. Se toman las manos, se dan la espalda al voltear.”) (*ibid*: 145, 229). Por su parte, Wimmer dice que *cuitlanāhua* significa “mantenerse detrás de la línea”.

²⁰⁷ Véase el cuadro 7 en el Apéndice.

²⁰⁸ Véase la figura 5.

²⁰⁹ *Mātlāza*- agiter les bras en marchant ou en dansant.

Pasemos ahora un conjunto de verbos que manifiestan ciertas dificultades y dudas a la hora de intentar traducirlos como "bailar."

3.3 Vocablos discutibles

3.3.1 *Tlayahua*

En la traducción de Molina (2004, 2: 120v) este verbo intransitivo significa "hacer ciertos ademanes al bailar".²¹⁰ En el *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 102) los colaboradores nahuas de Sahagún utilizan el verbo *tlayahua* para explicar cómo, en el mes de *tloxochimaco*, los músicos no danzaban, no "hacían gestos al bailar":

Auh ynic mjtotia, amo chocholoa, amono ontlayiaoa, amo ontlayiauhiuj, amo motlatlaztiuj, amo momaitotitiuj, amo mopapachoa, amo momamalacachotiuj, amo aujc onviuj, amo tzitzinquiça. ("Bailan, no saltan, no hacen gestos al bailar, no van haciendo gestos al bailar, no van arrojándose, no van haciendo movimientos de manos al bailar, no se apapachan, no voltean, no van de un lado a otro, no tambalean")²¹¹

A la hora de anotar dicho evento a través de la lengua española el franciscano (Sahagún, 2000, 1: 222) describe que:

En esta danza no hacían ademanes ningunos con los pies ni con las manos, ni con las cabezas, ni hacían vueltas ningunas, más de ir con pasos llanos al compás del son y del canto, muy espacio.

¿De qué manera se movían los danzantes? ¿A qué tipo de ademanes se refería el verbo *tlayahua*?

El verbo *tlayahua* se puede relacionar semánticamente con el verbo *tlayahualoa* (ir en procesión,²¹² yendo en círculo).²¹³ En varias descripciones de los informantes de Sahagún

²¹⁰ *Tlayaua* ni- hacer determinados gestos al bailar (Simeón, 2004: 586)

²¹¹ Traducción mía.

²¹² En el capítulo dedicado al análisis de las láminas de los códices continuaremos hablando acerca de la dificultad de establecer límites entre esos dos actos rituales.

coincide la forma *tlayahualoa* con el verbo »bailar« *ihtotia*; se combina la »danza« y la procesión²¹⁴ realizada yendo en círculo.²¹⁵ Veamos dos ejemplos de ello. En a la traducción de los *Primeros Memoriales* realizada por Thelma D. Sullivan se dice:

Auh yn iomilviyoc tlayavaloloya moyaoaloaya in teucallj: in muchintin diablome tlacpac omoteneuhq. Auh in vntlayavaloloc njmâ ic quivivica yn inteoã in inchacha: oc cepa vmpa, quimitotiaya, yc mitoaya mocxipacaya y omoitoti q tetetu. (“And two days later there was a **procession**: the temple **was circled** (by) all the devils mentioned above. After the temple **was circled**, they took their gods to their homes. Once again **they made them dance** there. It was said that when the gods **danced**, their feet were washed”) (*Primeros Memoriales*, 1997: Fol. 253 r, 66)

En una parte del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 110) el verbo *tlayahualoa* ha sido traducido como “marching in circles”:

Injc mitotiaia, çan nenentivi, tlatlaiaaloa, cempoalsuchitla mapoztectli in immac tetentiu, nenecoc in immac qujtzitzqujtivi. (“Thus they **danced**: They went **marching only in circles**; their hands were filled with Tagetes flowers and branches, which they went grasping in either hand”)

Al traducir una de las obras de Chimalpahin Rafael Tena (1998: 108-109) llega a igualar los verbos *tlayahua* y *tlayahualoa*. Así pues, cuando el texto en náhuatl de *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan* traza los movimientos de la “danza” del *tlatoani* Axayacatzin, el investigador lo traduce de esta manera:

Yc niman moquetz, niman callhticpa yntlan yn ichuahuan hualehuac y ye mitotitihuitz; yn oahcico yn oncan macehualloyan, centlapal cacoctihuitz yn icxi Axayacatzin, cenca paqui yn quicaqui cuicatl, ynic ye no mihtotia ye tlatlayahuallohua. (“Se levantó enseguida, y salió del tecpán donde estaba con sus mujeres para ir a bailar; cuando llegó al lugar del

²¹³ *Tlayahualoa* nitla. andar al retortero, dando muchas bueltas al derredor de algo (Molina, 2004, 2: 120v)

²¹⁴ “Ir en procesión” en náhuatl se expresa con dos verbos *tlayahualoa* (ir en procesión, yendo en círculo) y *cempanquiza* (andar en procesión (Molina, 2004: 16v)). Esos verbos dan origen a los sustantivos *cempanquizalitzli* “procesión” (*ibid*: 16v) y *tlayahualolitzli* “procesión o el acto de andar a la redonda” (*ibid*: 120v).

²¹⁵ A pesar de que existe otro verbo destinado a manifestar el acto de ir en procesión, *cempanquiça*, en los *Primeros Memoriales* y en el *Códice Florentino* (1953-1979: 53, 70, 72, 110, 115, 152, 164, 188) y siempre es el vocablo *tlayahualoa* el que se asocia con la »danza«.

baile, Axayacatzin levantó un pie y, feliz de escuchar el canto, se puso a bailar y **a danzar en círculos**")²¹⁶

Por su parte, en la interpretación de Josefina García Quintana (Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, 2003: 147) del mismo párrafo, el verbo *tlayahualoa* significa "dar de vueltas":

"Se animó, en seguida se levantó, luego desde el interior de la casa, entre sus mujeres, vino a levantarse, ya viene a bailar, llegó allí al lugar donde se baila; por un lado viene levantando su pie Axayacatzin; mucho se alegra, escucha el canto, con ello ya también baila, ya **da y da de vueltas.**"

En mi opinión, los verbos *tlayahua* y *tlayahualohua* son dos verbos diferentes. No obstante, los dos informan semánticamente que las personas llevaban a cabo la "danza" y la procesión rodeaban algo, que ese tipo de actividades se desarrollaban alrededor de algo. El verbo *cocoloa* nos plantea un caso similar.

3.3.2 *Cōcōloa*

Al explicar el verbo *cocoloa* Molina y Simeón no se refieren claramente a la »danza«, sino a la acción de ir dando vueltas. El vocabulario más completo de su época registra que *cocoloa* significa "graznar o cantar el gallo de la tierra, o ir por vueltas y rodeos a alguna parte" (Molina, 2004: 23v). En la misma página notamos que el movimiento ya no se realiza por vueltas y rodeos, sino ondulamente o zigzagueando. Así pues, leemos que *cocolotihuh* significaba "andar ramoneando o culebreando" (*ibidem*). El diccionario publicado en francés en 1885 traduce el verbo *cocoloa* como "ir a alguna parte dando muchas vueltas, cantar, colorear, hablando de gallo" (Simeón, 2004: 119). En el caso de Garibay cuando el verbo *cocoloa* aparece en el texto de los *Primeros Memoriales* observamos que su traducción no menciona el acto de "danzar",

²¹⁶ Josefina García Quintana traduce el verbo *tlayahua* como "dar de vueltas" (Chimalpain Cuauhtlehuanitzin, 2003: 147): "Se animó, en seguida se levantó, luego desde el interior de la casa, entre sus mujeres, vino a levantarse, ya viene a bailar, llegó allí al lugar donde se baila; por un lado viene levantando su pie Axayacatzin; mucho se alegra, escucha el canto, con ello ya también baila, ya **da y da de vueltas.**"

sino : "se hacen rodeos" (*necocololo*). La versión más tardía de la misma obra trae otra interpretación del vocablo: "winding in and out" (*Primeros Memoriales*, 1997: Fol. 250 v, 59). Sin embargo, algunas traducciones de los textos sahumaguntinos²¹⁷ y el trabajo de Wimmer²¹⁸ apuntan a las vueltas dancísticas que imitan el movimiento de la serpiente y lo interpretan como "bailar la danza de serpiente" o "bailar la danza ondulada".

En el *Códice Florentino* y en los *Primeros Memoriales* se utiliza el verbo *cocoloa* a propósito de algunas fiestas de las veintenas y para describir la »danza« antes de la matanza en el Templo Mayor en el año 1519. Así por ejemplo, los informantes de Sahagún explican con detalle ese episodio importante de la Conquista española y dicen que antes de morir se los indígenas tomaron parte en la »danza« ondulada. El texto en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 12: 53) indica que:

Tlatotoca, netlalolo, vmpa itztiova in teuitoalco, injc vmpa necocoloz. Auh in ocecenujxoac: njmã ie ic pealo, ie ic vmpeoa in cujco yoan necocoloz. ("There was hastening, there was running, there was going to the temple courtyard, in order that **the winding dance be danced**. And when the assembling had taken place, thereupon was the beginning; already began the singing, **the winding dance**.")²¹⁹

En términos muy estrictos, siguiendo el diccionario de Molina la descripción de esa parte del evento sería:

"Se encaminan, corren, entran al patio del templo, se moverán formando ondas. Cuando se juntan entonces empiezan, ahí empiezan a cantar y ondularán"

Durante las celebraciones del *huey tozotli*, *toxcatl*, *huey tecuilhuitl*, *xocotl huetzi*, *teotleco* y *panquetzalitzli* por medio de ese verbo se describe como »danza« ondulada ("the winding dance")²²⁰ y »danza« de la serpiente ("the serpent dance").²²¹ A pesar de que prevalecen esas

²¹⁷ Véase infra.

²¹⁸ *Cocoloa* *~ *~ avec le préf.obj.indéf. tla-., 1.~ aller quelque part par de nombreux détours. 2.~ exécuter des mouvements de danse. Cf. l'éventuel *tlacōcōloāni*, directeur (ou directrice) de la chorégraphie. Cf. *cōcōlohtiu* 3.~ pousser l'appel guttural caractéristique du dindon. Cf. *cohcōloa*. *~ v.réfl., 1.~ se tordre, serpenter, aller en serpentant de ci de là. 2.~ exécuter la danse du serpent.

²¹⁹ Cabe añadir que Sahagún (2000, 2: 1193) en su obra en español solamente anota que estaban haciendo un gran areito sin especificar el tipo de movimiento que se utilizaba.

²²⁰ *Códice Florentino*, 1953-1979: 63.

traducciones, Dibble y Anderson incorporan una más. Este término se usa para recordar la *procesión* que se realizaba en honor del dios Huitzilopochtli enfrente de su templo en Coatepetl: *Auh in ie teutlac, njman ie ic netotilo, necocololo*. (“And after noon all then danced; all **went in procession**”) (*ibid*: 2: 161). Si bien siempre traducen el verbo *cocoloa* como “danzar”, en ese ejemplo, sin ninguna explicación para ello, ahora lo igualan a la acción de “ir en procesión”.

Por último, parece pertinente añadir que uno de los diccionarios del náhuatl moderno, el diccionario de Tzinacapan,²²² traduce *cocoloa* como “menear”. Es de notar que la acción de “menear” y la práctica de “danzar” se vinculan en el origen de la palabra “bailar” en el español. Si recurrimos al diccionario etimológico de la lengua española más importante, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* de Corominas (1980, I: 459), encontramos coincidencias interesantes con la interpretación moderna del verbo. La etimología de la palabra española “bailar” procede del vocablo griego Πάλλειν “saltar, menearse”.²²³ La explicación filológica de Corominas nos sirve también para introducir otro verbo, el *chocholoa*. Es otro de los vocablos que deberían ser discutidos.

3.3.3 Chocholoa

Saltar de un lado a otro se vincula de nuevo a la práctica dancística. En la traducción de los *Cantares mexicanos* de Bierhorst (1985: 85) este verbo significa “danzar”. Sin embargo, si examinamos el contenido de otros diccionarios y gramáticas no podemos confirmar dicha traducción. El análisis léxico muestra que *chocholoa*, antes que nada, significa “andar dando saltos”²²⁴ o “huir muchas veces” (Molina, 2004, 2: 21r).²²⁵ El texto del *Códice Florentino* (1953-

²²¹ *Códice Florentino*, 1953-1979: 72-73, 98, 108, 120, 132, 177.

²²² *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 26 de febrero de 2016]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

²²³ *Bailar*, alteración de oc. ant. *balar* íd., probablemente por cruce con bailar “mecer”; éste vendría de BAJULARE y aquél sale del lat.tardío BALLARE íd., procedente a su vez del gr. Πάλλειν ‘saltar, menearse.’ 1ra doc.: h. 1270, *Libros del Saber de Astronomía* de Alfonso el Sabio.

²²⁴ El documento Bnf 362 del siglo XVIII igual lo traduce como “saltar” (*Gran Diccionario Náhuatl* [en línea]. Universidad Nacional Autónoma de México [Ciudad Universitaria, México D.F.]: 2012 [ref del 26 de febrero de 2016]. Disponible en la Web <<http://www.gdn.unam.mx>>

1979, 2: 71) permite inferir que el verbo *chocholoa* solamente cuando se encuentra en combinación con el verbo *itotia* se refiere a una “danza” que se bailaba saltando. En las celebraciones de *toxcatl*²²⁶ de ese modo danzaban las mujeres: *Qujnpeoaltilia yn cioa in netotiliztli, ynic mjtotia chocholoa, çan mocioaittotia*. (“Hacen que las mujeres bailen, bailan, saltan, únicamente se bailaba la danza de mujeres”) (mi traducción). Asimismo, bailaban los hombres:

Auh ý ye yovac mitoaya toxcachochololoya, in ixquixhtin novian tlamacazque: ioan telpuchachcacauhti, ioã in intecuhyovã. Ceyoal, in mitotiaya, moteneva toxcachochololoya. (“Ya de noche se bailaba, se hacían saltos de *toxcatl*. Los *tlamacazque*, los maestros de los jóvenes y sus señores, todos y por todas partes, bailaban el llamado “saltos de *toxcatl*”) (Primeros Memoriales, 1997: Fol. 250 v, 59) (mi traducción).

Al igual que en el mes de *toxcatl* se impulsaba del suelo para elevarse y volver a caer en la veintena de *tititl*.²²⁷ De nuevo, los verbos *itotia* y *chocholoa* se complementan. Se entiende que se trata de dos acciones paralelas cuando los danzantes bailan y saltan:

No yquac, illamatecuhchocholoya inpan moquixtiaya in civateteu, yn mitotiaya moxayacatiaya. (“En ese mismo tiempo se realizaba el “salto de *llamatecuhtli*”. Allá venían a presentarse las *cihuateteo* bailando con las máscaras puestas) (Primeros Memoriales, 1997: Fol. 253 r, 66) (mi traducción).

El mismo manuscrito utiliza el verbo *chocholoa* para describir el recorrido de los *xipeme*, las personas vestidas con las pieles de los desollados durante el mes de *tozoztontli*. Esta vez el verbo ha sido traducido por Dibble y Anderson (1953-1979, 2: 56) como “to leap” o “to jump”, sin ninguna referencia a la práctica dancística:

Auh ynic vih, chocholotuij, hiaxtiuj, centlalli mantiuh. (“Y de esta manera caminan, **van saltando**, van apestando, por todas partes van en grupo”) (mi traducción).²²⁸

²²⁵ Por su parte Wimmer proporciona la siguiente información: *chohcholoa*- sauter de manière répétée; marcher en faisant des sauts.

²²⁶ Véase la figura 3.

²²⁷ Véase la figura 8.

²²⁸ En el festejo de la misma veintena vuelve a aparecer este verbo con el sentido de “saltar”: *Auh no ce tlacatl ic muchichioa, yn jtlauiz tlamanj haauja, chocholoa*. (También un hombre se atavió con las insignias del captor y **saltaba**) (Códice Florentino, 1953-1979, 2: 56) (mi traducción).

Cabe mencionar que hubo más verbos interpretados como “bailar” sin buenos motivos para ello.

3.3.4 Cāhua

El segundo ejemplo viene de la traducción de Tena de la *Séptima Relación de Chimalpahin*. En ese estudio la forma derivada del verbo *cahua* (“dejar, abandonar”), *anquicahuazque*, fue traducida como “guiar el baile.” Leamos el fragmento correspondiente:

*Auh yn ihcuac ontla yn macehualiztli, quihto yn tlahtohuani Axayacatzin: “Nocné, ypon tlapalpol!; nican annechhualhuiquilizque yn otlatzotzon yn otecuicati, amo **anquicahuazque**”. Conilhuique: “Ca ye cualli, tlatlé tlahtohuanié, ma yuhqui mochihuaz”. (“Cuando el baile hubo terminado, exclamó el tlahtohuani Axayacatzin: “¡Diantre, es un bellaco!; traedme acá sin falta al que tocó y cantó para **guiar el baile.**” Le respondieron: “Muy bien, señor tlahtohuani, así se hará.””) (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 1998, 2; 108- 109)*

La traducción del mismo párrafo realizada por Josefina García Quintana (Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, 2003: 147) efectivamente emplea el significado de *dejar*. La investigadora traduce el pasaje citado de esta manera: “Y cuando ya terminó la danza, dijo el tlahtoani Axayacatzin: ¡tontos!, es un patán este que aquí me han venido a traer ustedes; el que tocó, el que cantó, no lo **dejarán**”.²²⁹ Por consiguiente, parece poco probable que el verbo *cahua* tenga la connotación del “baile”.

3.3.5 Itta

El segundo punto muy discutible sería la composición verbal *ahittatehque* en la cual Bierhorst (2009: 398-399) reconoce el verbo “bailar”. El investigador nos presenta la siguiente traducción:

*Iz tle ye ticchiuhque çan tiniuctzin yca qualania aya noquichvi yuhquin **ahittatehque** an nopilotzin ma ça nicahuaya niccahua çan tinonan aya noquichan. (“Just look what we’ve done, dear sister. My man is angry. As though **we’d not joined the dance**, my darling! I’ll prick him, I’ll leave him. You, only you are my mama, my “man” ”)*

²²⁹ Le agradezco a la Dra. Berenice Alcántara por haberme señalado esta traducción.

Retomando la nueva edición de los *Cantares* elaborada por León-Portilla (2011: 1091), vemos que se trata de una composición efectuada por el verbo *itta* (ver) y no de un verbo con el sentido de “bailar”. La nueva referencia sería: "He aquí lo que hemos hecho tú mi hermana menor, por esto se disgusta mi hombre, así no **hemos sido vistos**,²³⁰ sobrino mío, que así lo riña, lo deje, sólo tú mi madre, mi hombre."

3.3.6 *Yacāna*

Si examinamos la obra de Garibay (1995: 170 y 254) en dos ocasiones vemos que el investigador registra el verbo (*te*)*yacana* como "guiar la danza." El primer caso el historiador mexicano traduce de esta manera: *Niman ye ic pehua in cuicatl: in teyacana-telpoch tequihua tezacatl conaquia*. ("Con esto luego comienza el canto. El que **lleva la cabeza de la danza** es un capitán de los de bezote") En el segundo ejemplo dice: *Niman ic contlacohuitequito in teyacana ce tlacatl*. ("Luego vino a herir en el rostro al que **guía la danza** de un hombre") No obstante, los datos en los diccionarios dan cuenta que el verbo *yacana* significa "conducir, dirigir a alguien, gobernar" (Simeón, 2004: 156). Mientras, el prefijo *te* solamente se refiere a un objeto humano indefinido sin tener nada que ver con la “danza” en particular. En consiguiente, el vocablo *teyacana* tendría el sentido de “guiar a alguien”. De hecho, la traducción del Códice Aubin hecha por James Lockhart (1993: 276-277) dice lo siguiente para el primer ejemplo:

*Niman ye ic peva in cuicatl in **teyacana** telpochtequitiva teçacatl conacquia ytoca tolnavacatl quatlaçol*. ("Then began the singing. A warrior youth leader named Tolnahuacatl Quatlaçol **went ahead**")

En cuanto a la segunda cita, Lockhart (*ibidem*) ofrece esta traducción:

²³⁰ En cuanto a esa traducción Mtro. Leopoldo Valiñas (comunicación personal) comenta que para que sea esta traducción se necesita que el verbo esté en pasiva (*ahittaloque*).

Niman ye contlacoviteqto in teyacana ce tlatatl quiyacavitecque yn ixiptla Diablo. ("Then they cut the one who **was leading** in half. One of them struck the nose off the image of the devil")

3.3.7 Āyōtzīncuepa

En el diccionario de Simeón y en el artículo de Stanford acerca de los términos de música y “danza” en lenguas indígenas del siglo XVI observamos dos sustantivos que se refieren a la persona que “danza”. El lexicógrafo francés (2004: 250) afirma que *mayotzincuepani* aludía al “danzante, acróbata, equilibrista”. Las entradas del *Vocabulario* de Molina hacen mención únicamente del acto de voltear, dar vueltas.²³¹

3.3.8 Quequeloa

Por otro lado el conocido etnomusicólogo (1966: 134) considera que la palabra *tequeueloani* tenía el significado de “bailador o escarnecedor.” De nuevo, el fraile le contradice. El verbo *quequeloa* se ha traducido como “hacer coxquillas a otro, o escarnecer y burlar de alguno” (Molina, 2004, 2: 89r).

Para completar la información acerca de nuestra lista añadiré tres verbos que no manifiestan la idea de la acción misma de la “danza”, pero le proporcionan algunas referencias acerca de su realización. Se trata de los verbos *tlapapahuia*, *tlatlaxoquiuhia* y *nexoxocolo*.

3.3.9 Tlapapahuia

Si se recurre al diccionario de Molina (2004, 2: 80r, 131r) descubrimos que el fraile registra que *tlapapahuia* significaba en español “dar alaridos có[n] bozes los que baylan en el mitote”.²³²

²³¹ *Ayotzincuepa*, nin. boltar al modo de España (Molina, 2004, 1: 20r); *Mayotzincuepa*- bolteador tal. (*ibid*: 20v)

²³² Respecto de verbo *tlapapahuia*, cabe añadir que la traducción de los *Cantares mexicanos* de León-Portilla (*Cantares mexicanos*, 2011: 279) únicamente menciona que se daba voces, sin describir ninguna “danza”: “En la entrada florida, donde está el patio con flores, allá **da voces**, grita de gozo el cantor” (*Xochinquiahuac y xochithualli manica oncan ontzatzī tlayapapa huiya o ancuicanitl ahuayya ohuaye yyao ayye ahuaye ahuayyao huiya*)

Al traducir los versos de los *Romances de los Señores de la Nueva España* Bierhorst (2009: 82-83) hace analogía entre ese verbo y una forma semejante *tempapahuia* (“alaridos dar en la guerra”) (Molina, 2004, 1: 7v).²³³ De ahí, el autor interpreta el verbo ***tlapapahuia*** como “to sound the dance cry”:

Çã cacahuaxochiticã tlapãpahuiti huiçê ye omcâ yn xochiahahuiya aytec ã yehuatzin conitquitihuitze yntecomcuitlachimalmâtla yecaçêhuaz teônaxochincauh. (“As cacao flowers come sounding **the dance cry**, finding flower pleasure yonder in the middle of the flood, come carrying their gold shield hand-slings, their fans”).

Su traducción pone en relación el acto de guerra y la acción de “bailar”. Bierhorst haciendo la analogía entre los vocablos *tlapapahuia* y *tempapahuia* empareja los gritos fuertes al “bailar” (*dance cry*) con los clamores de guerra (*war cry*). De esta forma el escenario dancístico se vuelve el campo de batalla (“*the battlefield*”), un tema sobre el cual volveremos con detalle en el capítulo cinco.

3.3.10 *Tlatlaxoquiuhia* y *nexoxocōlo*

Garibay (1999: 374) habla del verbo *tlatlaxoquiuhia* diciendo que se trata de “estar en su apogeo la danza. Ser vibrante el movimiento” y traduce el vocablo *nexoxocolo* como “ponerse más violento el baile.” La siguiente frase (*ibid*: 145, 229) ilustra esos ejemplos:

Auh in icuac netotiliaya tlatlaxoquiuhia, nexoxocoloya, cenca miequintin onmotepehuaya in tepexic, in atlahco; muchintin impa miquia. (“Y cuando **el baile colectivo** se hacía y estaba en su apogeo la danza y el baile era más violento.”)

Parece interesante que Wimmer en los dos casos menciona la interpretación del filólogo e historiador mexicano, pero difieren sus significados para dichos verbos. En el caso del

²³³ *Papauia* nitla.- lanzar gritos estrepitosos. Se dice hablando de los que bailan el mitote o danza en círculo (Simeón, 2004: 375).

tlatlaxoquiuhia apunta que es “inanimado (¿?),²³⁴ ser intenso, pegar sonido fuerte.” Según él, *nexoxocolo*, más bien, detalla la situación cuando “todo el mundo se tropieza”.

3.4 Primeras conclusiones

El repertorio léxico del náhuatl clásico ha abarcado varios vocablos que se han traducido como “danza”. Por lo tanto, la clasificación más conocida y utilizada que procede del manuscrito colonial elaborado por el fraile Motolonía (1971: 386-387) no parece ser más válida. Se ha mostrado que las »danzas« expresadas lingüísticamente por medio del verbo *itotia* no se pueden circunscribir a los »bailes« “de regocijo”.

Por otro lado, es evidente que exista cierta disconformidad entre las informaciones encontradas en los diccionarios y gramáticas y las referencias textuales en náhuatl. Varios pasajes de las crónicas tienden a comprobar la existencia de un vínculo entre algún verbo y el hecho dancístico, mientras que en los vocabularios ellos no adquieren ese sentido.

Asimismo, hay que distinguir entre los verbos analizados como »bailar« en los primeros siglos después de la llegada de los españoles y los vocablos traducidos como tal por los investigadores modernos. El análisis hecho muestra que los verbos *i'tōtia*, *mācēhua*, *nāhua*, *āna*, *mātlāza*, *cōcōloa*, *cōānecuiloa* y *cuicoana*,²³⁵ adquieren significado de *danza* en los primeros vocabularios del náhuatl de la región y en los textos sahuaguntinos. Por otra parte, *tlayahua*, *chocholoa*, *cāhua*, *itta*, *yacāna*, *āyōtzīncuepa*, *quequeloa*, *tlapapahuia*, *tlatlaxoquiuhia* y *nexoxocōlo* son los verbos referentes a la danza según la propuesta de los estudios del siglo pasado. Considero que los primeros dos verbos no tienen el significado de danza. Se trata de verbos que están relacionados con el comportamiento corporal de los participantes del ritual sin afirmar que se trata de »danza«. Cuando esos vocablos van ligados con el verbo *i'tōtia* agregan una información sobre la »danza«, complementan el dato enunciado explicando los movimientos que hacían los danzantes, si, por ejemplo, saltaban,

²³⁴ No parece clara esta connotación.

²³⁵ Mientras en el caso de *i'totia* y *mācēua* no se especifica cómo la »danza« ha sido elaborada, los demás verbos pormenorizan la manera cómo se llevaba a cabo el »baile«.

rodeaban o culebreaban. Los demás verbos han sido traducidos como “bailar” sin buen motivo para ello.

La variedad de los términos habla, en primer lugar, que existía una diferencia entre lo que percibían los autores de los textos coloniales y el mundo conceptual y ritual nahua. Aunque los europeos podían comprender distintos comportamientos corporales como »danza«, el hombre prehispánico solía conceptualizarlos de otra manera, añadiendo sus particularidades léxicas. Asimismo, las traducciones modernas se alejan de la semántica prehispánica y trata de acomodar su vocabulario a nuestro modo de pensar.

3.5 ¿Danza mexicana según quién?

¿Qué hacer cuando no podemos traducir el sentido de una idea que procede de otro idioma?

Como lo hemos visto en el capítulo anterior, los problemas de traducir la alteridad traen varios cuestionamientos, tanto para el campo de la lingüística, así como para la antropología y la historia. La traducción de las realidades ubicadas en el pasado es un reto más complejo. En primer lugar, no contamos con evidencias directas al respecto. No tenemos a un informante vivo a quién podemos preguntar más acerca de su selección léxica o conceptual. Otra dificultad que se presenta al realizar un estudio lingüístico es la variedad del vocabulario dentro del mismo grupo de hablantes, en nuestro caso del idioma náhuatl. Como muestran las investigaciones lingüísticas, “los mismos análisis, hechos en el interior de una misma lengua, terminan por comprobar que existen *niveles* de la experiencia del mundo diferente para hablantes distintos en esta misma lengua” (Mounin, 1977: 225).²³⁶ La conocida hipótesis de Sapir-Whorf postula que “no todos los observadores llegan a sacar de una misma evidencia física la misma imagen del universo, a menos que el trasfondo lingüístico de su pensamiento

²³⁶ El lingüista francés (*ibid*: 209) explica que, incluso, en una conversación dentro de un mismo idioma es diferente si uno es hablante u oyente. “No hablamos casi nunca de la misma *manzana* que nuestro interlocutor. Nuestro interlocutor (cuando somos nosotros el hablante), no capta de nuestro enunciado más que los rasgos semánticamente pertinentes de la situación, los rasgos socialmente necesarios.” En este contexto cabe la opinión de Borgström (*apud* Mounin, 1977: 205-206): “Los hablantes “tienen ciertas experiencias y tratan de comunicarlas a otros individuos. Al hacerlo, postulan que otros individuos pueden tener experiencias semejantes. Pero las experiencias no son automáticamente comunes a varios individuos....El postulado de que varios individuos tienen experiencias semejantes sólo tiene sentido si hay una medida, accesible para todo el mundo, gracias a la cual podemos ponernos de acuerdo sobre las experiencias de unos y otros”.

sea similar, o pueda hacerse similar de una manera u otra” (Whorf *apud* Mounin, 1977: 63).²³⁷ Por lo mismo, no sabemos si todas las posibilidades léxicas acerca del tema han sido anotadas. De hecho, en el segundo de los “Prólogos al lector” Molina (2004: LIV) notó que, siendo la lengua náhuatl “mina inacabable de vocablos y de maneras de decir, inevitablemente hay muy muchos que quedan y quedarán siempre por poner”.²³⁸

Las palabras no tienen forzosamente la misma superficie conceptual en lenguas diferentes (Mounin, 1977: 41). Tampoco remiten a las mismas prácticas ni experiencias.²³⁹ “Los elementos de realidad del lenguaje en una lengua dada no se repiten nunca del todo y del mismo modo en una lengua distinta, ni son tampoco una copia directa de la realidad” (Jost Tier *apud* Mounin, 1977: 61). De manera semejante, el filósofo alemán Schleiermacher (2000: 97) al principio del siglo XIX destaca que

es preciso admitir que en una lengua hay pocas palabras a las que corresponda exactamente otra palabra de cualquier otra lengua, de suerte que ésta pueda usarse en todos los casos en que se usa aquélla y, en las mismas traducciones, produzcan ambas

²³⁷ Sybille de Pury-Toumi (1997: 196) precisa que “el discurso individual es indisociable del conocimiento –y del reconocimiento– de la lengua, es decir, del conjunto de reglas y de representaciones que ésta (im)pone. El sujeto hablante, aunque está coaccionado por la lengua, evoluciona paralelamente en un espacio de libertad lingüística que sería interesante estudiar: si bien hay restricciones lingüísticas, son también numerosas las estrategias para eludirlas”.

²³⁸ Además, no debemos insistir que “que se puede decir todo lo que se quiere decir, y que todo lo que se ha entendido bien se transmite claramente” (Mounin, 1977: 225). Según el lingüista francés (*ibid*: 198) la ciencia logra únicamente la superficie semántica de un término. El autor (*ibid*: 233) señala que “hace mucho que la lingüística combate las viejas visiones simplistas que postulaban la comunicación total.” A propósito, Breal (*apud* Mounin, 1977: 233) ha enfatizado que “el lenguaje no es ni ha podido ser la notación completa de lo que pasa en nuestro pensamiento.” A la vez resulta ilusorio pensar que los objetos o fenómenos se clasifiquen en categorías perfectamente limitadas. El mundo no es un inventario de cosas donde a cada cosa corresponda un término. Saussure (*apud* Mounin, 1977: 41), en su obra fundamental *Le cours de linguistique générale*, publicada en 1916, combate “la vieja seguridad de las personas para quienes la lengua es una nomenclatura, un repertorio, un inventario.” Como lo explica el célebre investigador (*ibid*: 35) “para algunas personas la lengua es una nomenclatura, es decir, una lista de términos que corresponden a otras tantas cosas [...] Esta concepción [...] supone ideas totalmente formadas, preexistentes a las palabras.” El lingüista suizo (*apud* Mounin, 1977: 35-36) añade que “si las palabras estuviesen encargadas de representar conceptos dados por anticipado, cada una tendría, de una lengua a otra, correspondientes exactos para los sentidos: ahora bien, no sucede así.” En este contexto tendríamos también la opinión de Martinet (*apud* Mounin, 1977: 36): “según una concepción muy ingenua, pero bastante extendida, una lengua sería un repertorio de palabras, es decir, de producciones vocales (o gráficas), correspondiente cada una a una cosa: a cierto animal, el caballo, el repertorio particular conocido con el nombre de lengua francesa, haría corresponder una producción vocal determinada, que la ortografía representa en la forma *cheval*; las diferencias entre las lenguas se reducirían a diferencias de designación: para el *caballo*, el inglés diría *horse* y el alemán *Pferd*: aprender una segunda lengua consistiría sencillamente en retener una nueva nomenclatura totalmente paralela a la antigua.” Z.S. Harris (*apud* Mounin, 1977: 41) en 1956 combate “la misma vieja noción, la lengua no es *a bag of words*, un saco de palabras, del que se podrían sacar las palabras una por una.”

²³⁹ Gracias a la Dra. Martínez por su comentario muy atinado.

siempre el mismo efecto, estos se aplica más aún a todos los conceptos cuanto más se acerque a lo filosófico su contenido, y, por tanto, en grado sumo a la filosofía auténtica.

Según el lingüista estadounidense Benjamin Lee Whorf (*apud* Mounin, 1977: 63), “el lenguaje es [pues] ante todo una clasificación y una reorganización operadas sobre el flujo ininterrumpido de la experiencia sensible, clasificación y reorganización que tienen por resultado un ordenamiento particular del mundo...” La relación entre las cosas y las palabras palabra es mucho más compleja. No todo es transparente ni únivoco. De tal manera que la traducción tampoco puede reducirse a un problema de lenguaje.²⁴⁰

En lugar de pensar que tenemos una verdadera visión del problema, debemos acercarnos al punto de vista de los demás. Evidentemente, las experiencias y las prácticas de otros tienen muy poco en común con nuestros conocimientos (Lloyd, 2012: 110, 113). “Las lenguas, a pesar de ciertas apariencias, no analizan de la misma manera un mismo dato objetivo. [...] No sólo la misma experiencia del mundo se analiza diferentemente en lenguas diferentes, sino...no es siempre el mismo mundo el que expresan estructuras lingüísticas diferentes” (Mounin, 1977: 66, 77).²⁴¹ Por consiguiente, no podíamos haber esperado encontrar en el náhuatl clásico un término equivalente o alguno que cubriera cabalmente el concepto de «danza» que tenían los frailes y los conquistadores procedentes de otro continente.

El trabajo de un investigador consiste en descubrir categorías observando y cuestionándose, en lugar de imponer sus propias definiciones (Peterson Royce, 2002: 13). En este contexto Leavitt (2004: 204) argumenta que una vez que las diferencias entre el idioma del que lleva a cabo la investigación y la lengua nativa se han establecido, el investigador debe tratar de entender las formas del otro idioma, sin sustituirlos por las conocidas.

Los resultados de nuestra revisión minuciosa nos abrió la puerta de una creación conceptual bastante diferente de la nuestra. Además de descubrir varias acepciones que el término

²⁴⁰ *Ibidem*

²⁴¹ El lingüista francés Mounin (1977: 94) recuerda que “la lengua de los gauchos argentinos, por ejemplo, posee un campo semántico que, únicamente para analizar la diversidad de pelajes de los caballos, cuenta con doscientas expresiones.” A la vez observa (*ibid*: 225) que “la riqueza de denominaciones de los indios pyallup tratándose de salmones, de los esquimales en lo relativo a la nieve, de ciertas sociedades africanas a propósito de palmeras, de los gauchos argentinos en cuanto al pelaje de los caballos, nos asombraba como una manera diferente de la nuestra de segmentar la experiencia del mundo, como una visión del mundo diferente de la nuestra.” Finalmente se pregunta “¿cómo traducir *desierto* en el bosque sub-ecuatorial amazónico?” (*ibid*: 81).

colonial de »danza« tenía en el náhuatl clásico, los mismos verbos podían adquirir diversos significados.

3.6 »Bailar«, ¿un acto de penitencia?

Comparando los diccionarios entre sí hemos percibido los diversos campos semánticos del verbo *macehua*. Una de sus traducciones coloniales es “danzar”. Desde el siglo XVI existen “las advertencia precisas de Molina” acerca de “la pluralidad de significados que registró para una misma voz” (Castillo, 2010: 41). De acuerdo con el historiador mexicano “suele acontecer algo similar cuando al consultar en varias fuentes encontramos que mientras algunas interpretan *cuauhtzontli* como “estaca”, otra lo haga como “cima”, “copa” y “trozos de madera”, o cuando vemos que *tlatzontectli* es “sentencia” para unas, desconcierta que en otras no sea más que una “vara arrojadiza”.”

Hemos visto también que el verbo *macehua* ha suscitado que muchos autores le otorgaran al »baile« el valor de una actividad penitencial a través de la cual se busca conseguir algo en comunicación con el mundo divino. López Austin (1997: 221) afirma que: “El baile ritual puede ser comprendido como la entrega para la intermediación y como el medio expresivo. El danzante es puente y es voz.” Por su parte, Dehouve (2010: 68) equipara la acción de “bailar” y de “hacer penitencia” entendiéndolo que “cuando las crónicas se refieren a los actos de cantar, bailar y barrer, se trata a menudo de designar un periodo de vela, es decir, de penitencia”. González Torres (2005: 28) sostiene que “las danzas religiosas se llevaban a cabo en honor de los diferentes dioses y su sentido era hacer penitencia y sacrificio. Estas danzas recibían el nombre de *maceualiztli* o *maceualon*, “penitencia.””

Esas relaciones lingüísticas también se encuentran en otras áreas mesoamericanas y en diferentes temporalidades. Respecto los mayas del Clásico Loper (2009: 18) señala que es probable que la “danza” haya sido concebida como una forma de tributo u ofrenda a los dioses o señores. El investigador estadounidense describe que en la vasija de El Abra, el gobernante de Copán, Yax Pasaj Chan Yo’pat, ha bailado con 17 tributos, probablemente para confirmar su recepción. Los diccionarios coloniales compilados por los españoles para el maya yucateco muestran vínculo entre el verbo *ok’ot* “danzar” y el verbo *ok’otba* “rezar.” De la misma manera,

Ah ok'ot aparece como “danzante,” mientras *Ah ok'otba* es “intercesor, abogado, mediador (Barrera Vázquez et al. *apud* Monaghan, 1994: 89-90). En el caso de la etnografía moderna, el antropólogo francés Guy Stresser-Péan (2013) para la población de la Sierra Norte de Puebla anota que: “la idea del mérito espiritual obtenido por los danzantes todavía está lo suficientemente arraigada como para que se admita sin reparos que sus almas pueden gozar de un destino privilegiado en el más allá.” Consideramos que la danza mexicana podía haber tenido alguna relación con las prácticas penitenciales, pero no tenemos suficientes datos lingüísticos para confirmar esa hipótesis. Para poder hablar más acerca del tema de la penitencia habría que estudiar meticulosamente el verbo *macehua* y todos sus derivados.

Al hacer esta revisión del léxico náhuatl vinculado a la «danza», terminé con una lista de ocho verbos que nombran «danza» de manera general o designan «bailes» específicos. Diversos testimonios léxicos han mostrado que existen más voces utilizadas por los hablantes del náhuatl clásico para referirse a lo que se ha reconocido como «danza» desde la Colonia. Por consiguiente, el término colonial nos queda demasiado angosto. Siguiendo la pista de los vocablos, que son el objeto de nuestro estudio, nos hemos percatado de un universo muy amplio y variado de la práctica de la danza prehispánica y colonial. Abundantes citas y la presencia de la «danza» en rituales muy heterogéneos, desde las ceremonias del gobierno, rituales no estatales, referencias míticas y sucesos de la Colonia, utilizan diversos vocablos para trazar los movimientos de los danzantes.

Moverse o trasladarse de un lugar a otro arriba del escenario ritual cantando, dando pasos y el acto de «danzar» se mezclan de modo que, a veces, no puedan distinguirse. Así pues, aparecen traducciones en las cuales los verbos “cantar”, “abrazarse”, “levantar brazos”, “caminar en forma de círculo,” “saltar” y “bailar” se equiparan o se relacionan estrechamente. ¿Qué hacer con esos límites bastante borrosos?

3.7 Las actividades próximas a la “danza”

Una de las facetas más importantes de la “danza” es el movimiento. En consecuencia, muchas explicaciones de dicha actividad se centran en su aspecto cinético. De hecho, la definición de

Boas es una de ellas. Según el antropólogo estadounidense (1955: 344) la “danza” serían los “movimientos rítmicos de cualquier parte del cuerpo, el balanceo de los brazos, movimiento del tronco o cabeza, o los movimientos de las piernas y los pies.” No obstante, esa descripción no es suficiente precisa, dado que se puede aplicar a un gran número de actividades diarias. El hecho de que al “bailar” los cuerpos cambian de posición o de lugar le hace muy similar a varias actividades que se realizan por medio del cuerpo. Al desear establecer límites en torno al fenómeno de la “danza” surge un problema muy importante. En la opinión de Peterson Royce (2002: 3) el punto discutible que es difícil resolver es el problema de distinguir la “danza” de otras actividades estrechamente relacionadas.²⁴² El texto de Bonfiglioli (1995: 35) pone de manifiesto que:

La gran mayoría de los autores concuerda que el núcleo duro de todas las danzas es el movimiento ejecutado con patrones rítmico-cinéticos establecidos. No obstante, los mismos autores convienen en decir que esto no es suficiente para distinguir una danza de otras actividades rítmicas como, por ejemplo, ciertos trabajos, deportes, etcétera, ya que éstos también se conforman por movimientos realizados en unidades de tiempo establecidos. De ahí que es necesario contrastar la forma *etic* con la forma *emic*.²⁴³

De ahí, no parece extraño que nuestra lista de los verbos haya remitido a varias acciones experimentadas corporalmente al transcurrir el tiempo. Se encuentran varios verbos de movimiento que, a la vez, indican desplazamiento físico y la “danza”. Así pues, conforme a los documentos consultados se bailaba saltando al usar el verbo *chocholoa*, las vueltas que se hacían danzando se describían a través de la palabra *cocoloa*, se levantaban y se bajaban los

²⁴² En las palabras de Peterson Royce (2002: 5): “Basic to all definitions of the dance is the concept of rhythmic or patterned movement. Obviously this is not sufficient to distinguish dance from many other kinds of rhythmic activities: swimming, working, playing tennis, hollowing out a canoe, to name a few.” Pérez Soto (2008: 35) en su artículo “Sobre la definición de la danza como forma artística” propone “considerar a la danza como un espacio que está en medio de una serie de actividades humanas más o menos próximas que, muchas veces, pueden superponerse a ella. Las más mediatas podrían ser cosas como las marchas, los ritmos tayloristas del trabajo industrial, la natación, los espectáculos masivos con que se inauguran las Olimpiadas o los campeonatos de fútbol, el malabarismo y la acrobacia. La cercanía de estas prácticas al campo de la danza se puede observar en la frecuencia con que son usadas en ella o, al revés, en la frecuencia con que la danza aparece en su ejercicio, o también por lo fácil que es convertirlos en motivos de coreografías.”

²⁴³ Surge la pregunta ¿cómo distinguir la “danza” de otras actividades que le son próximas? Según Judith Lynne Hanna (1973: 39) la danza es el comportamiento humano no verbal compuesto de secuencias rítmicas culturalmente modeladas. De ahí, no se trata de cualquier desplazamiento corporal, sino es un movimiento que tiene valor inherente. Kurath (*apud* Hanna, 1987: 21) dice al respecto: “What identifies ‘dance’, which uses the same physical equipment and follows the same laws of weight, balance, and dynamics as do waling, working, playing, emotional expression, or communication? The border line has not been precisely drawn. Out of ordinary motor activities dance selects, heightens or subdues, juggles gestures and steps to achieve a pattern, and does this with a purpose transcending utility.”

brazos cuando aparecía el vocablo *nematlaza* y puede ser que ir en procesión, marchar, caminar en forma de círculo y bailar se equiparaban igual como los verbos *tlayahua* y *tlayahualoa*.

Según Stanford el salto es también una característica clave de la antigua *danza* tarasca y mixteca. Al examinar el vocabulario purépecha registrado en el siglo XVI, en el *Arte de la lengua tarasca* de Fray Maturino Gilberti, el etnomusicólogo señala que el verbo *thukwá* fue traducido como “saltar como si estuviera bailando” (Stanford, 1966: 109). Para los datos lingüísticos de la Mixteca hay una evidente relación entre el acto de saltar y la »danza«. Los verbos *saandita*, *saa nduvua* y *saa* aplicados a la »danza« significaban “saltar, brincar en el baile” (*ibid*: 108). Además, el último verbo se utilizaba para expresar que la música sonaba alto (*ibid*: 128). Parece pertinente añadir una entrada del *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana* de la primera mitad del siglo XIX que explica la diferencia entre el acto de saltar y la práctica dancística. El autor de la obra, Pedro M. de Olive (1843: 52) indica que:

El *baile* es tan natural al hombre como el saltar y el brincar...mas el baile consiste en hacer estos movimientos con arte, con compas y de un modo agradable, con las posturas y gestos de rostro, brazos y piernas, y la dirección del cuerpo, expresando con la mayor viveza y gallardía las pasiones, el placer y el deleite.

Asimismo, la »danza« ha estado estrechamente ligada a la música en diferentes partes de Mesoamérica. En el área central mesoamericana:

los escritos coloniales y las fuentes pictográficas de aquel entonces dan imagen de ese estrecho nexo entre la danza y la música registrando su presencia en los mismos contextos festivos, describiendo a conjuntos de músicos tocando al lado de los danzantes, informando sobre los personajes ataviados bailando y tocando diversos instrumentos o mencionado las diversas deidades relacionadas tanto con los “hechos dancísticos” como con la producción de los sonidos (Danilović, 2009: 90).

Guzmán Bravo y Nava Gómez en el artículo “El concepto indígena de la música, el canto y la danza” (1984: 89) señalan que un análisis musicológico del ritual mexicana no debe omitir la noción original de integridad entre la música, la danza y la poesía que fueron considerados como un todo dentro de la práctica en el centro de México prehispánico. Por su parte, Turrent

(2006: 107), en su estudio sobre la conquista musical de México, advierte que la danza, el canto y la música entre los mexicas eran consideradas como “una sola expresión artístico-religiosa, con tres vertientes que poco a poco [después de la Conquista] se iban separando”. Durán (1995, 2: 199) nos habla también de ese fuerte vínculo entre la «danza» y las composiciones musicales cuando dice que “el baile de estos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace cantando y bailando juntamente”.²⁴⁴ En este contexto podemos acudir a la aclaración de Alcántara Rojas (2008: 78) quien, escribiendo sobre el canto-baile nahua, explica que:

muchos testimonios que han llegado hasta nosotros del siglo XVI, en los que se hace alguna mención de las costumbres de los pueblos nahuas del centro de México antes y después de la Conquista, destacan la existencia de rituales nativos donde la palabra cantada iba unida a movimientos corporales y a sonoridades extraídas de diversos instrumentos y del propio cuerpo de los participantes, quienes, además, se preparaban, decoraban, ataviaban y pertrechaban de maneras distintas para realizarlos.

A la luz de lo visto en el análisis lingüístico, el término *cuicatl* (“canto o canción”²⁴⁵ (Molina, 2004, 2: 26v) y el verbo *cuica* (“cantar” (*ibidem*)) parece ser que han formado parte del verbo *cuicoanoa* para designar el «baile» con canto. Estas coincidencias rituales son reconocibles también el caso de otras áreas de Mesoamérica.

En 1942 Alfredo Barrea Vázquez (*El libro de los Cantares de Dzitbalché*, 1965: 13) rescata y traduce el manuscrito colonial maya “El libro de las danzas de los hombres antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos [de Yucatán] cuando aun no llegaban los blancos.” Su título

²⁴⁴ Bierhorst habla en este sentido sobre *macehualiztli* y *netotiliztli*. Llama la atención que para el autor estadounidense (2009: 15) esos dos sustantivos, que hemos traducido anteriormente como “danza”, se refieren indistintamente a “canto” y a “danza”, “dado que el cantar y el bailar formaban parte de todo tipo de performance” prehispánico. No obstante, como lo he dicho en mi tesis de maestría (Danilović, 2009: 93, 95) la presencia de la música no se registra en todas las «danzas» llevadas a cabo en las fiestas de las veintenas. Al principio de la celebración del mes de *ochpaniztli*, después del ayuno que duró 5 días, se realizaba un «baile» llamado *nematlaxo*. Durante ocho días, desde el medio día hasta la puesta del Sol, los danzantes, ordenados en cuatro rencles, llevando *cempoalxochitl*, iban andando sin hacer ningún meneo o sonido, levantando y bajando sus manos (Sahagún, 2000, 1: 229).

²⁴⁵ Brylak (2015: 177) llama la atención sobre el hecho de que la definición de Molina es demasiado estrecha. Igual, la identificación del *cuicatl* nahua con un cantar, himno o poema (León Portilla, 1983 *apud* Brylak) “se debe tan solo a la interpretación llevada a cabo por los recopiladores en el siglo XVI y que repercute hasta el día de hoy”. La investigadora polaca sostiene que que “el concepto de *cuicatl* era más amplio... y se acercaba al de performance, recurrido en teorías antropológicas contemporáneas, y que remite a un conjunto verbal-dancístico-musical.”

original cambia por “Los cantares de Dzitbalché.” La obra está compuesta por diecisiete cantares en maya yucateco y demuestra que el canto y la »danza« no eran categorías tan separadas para los antiguos mayas. En efecto, Stanford (1984: 67), por su lado, indica que en el territorio mixteco y maya existen correspondencias lingüísticas entre “cantar” y “bailar”. Mientras que en mixteco, *kata-sita* quiere decir tanto “cantar” como “bailar”, en maya *ok’-* significa “cantar, tocar instrumento de aliento” y “bailar”.²⁴⁶ En el artículo “A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of Mexican Indian languages” el investigador estadounidense (1966: 103, 109) añade que los nativos prehispánicos de esa región oaxaqueña utilizaban la palabra *yaa* para »danza«, juegos y música y que el vocablo *kwhi* significaba “tocar un alto tono de un instrumento de viento o de tambores” cuando se aplicaba a la música, pero igual se refería a la fiesta en el sentido de “causar que se produzca un sonido musical en el área de la danza.” Para el caso mixteco Monaghan (1994: 91) comenta también que el verbo para bailar *cata tie’ e* se compone de *tie’ e* “pie” y *cata* “cantar,” de manera que *cata tie’ e* se traduce como “cantar con los pies”.

En definitiva, tanto el náhuatl así como el purépecha, el mixteco y algunas lenguas mayas, no podía expresar una sola idea de ese comportamiento rítmico-cinético efectuado a través del cuerpo que solemos llamar “danza”. Dicho planteamiento adquiere más fuerza cuando leemos que lo mismo ocurría y sigue pasando en diferentes puntos del planeta.

Hanna (1987: 18) ha dedicado una parte de su trabajo a estudiar en varias partes del mundo si existían características comunes en los fenómenos que los investigadores occidentales han llamado “danza”. El análisis ha demostrado que diferentes grupos tienen muy diversas formas de conceptualizar lo que la investigadora ha pensado como danza. Su estudio sobre los Ubakala Igbo de Nigeria afirma que el acompañamiento de un tambor es una parte necesaria para que se realizara una “danza”. Así pues, la palabra “danza” denota también un tambor, así como el juego. Para muchos grupos africanos, tales como el akan, efik, azande y kamba, la “danza” implica la música vocal e instrumental, incluyendo el tambor. Por otra parte, los zulú, matabele, shi, ngoni, turkana y wanyaturu, no usan el tambor y menosprecian a los que lo tocan. Entre los

²⁴⁶ Para otras lenguas mayenses Looper (2009: 3) informa que los términos traducidos como »baile«, vocablos *b’ixx* (en el huasteco, el yucateco y el mam), *kahnal* (el idioma q’anjob’al), *ahk’oot* o *ahk’ut* (en las lenguas de las tierras bajas), o *xaj* (lenguas mayas orientales), son diferentes a los términos de “juego”, “cantar”.

Tiv de Nigeria, la palabra “danza” se asocia también con las actividades como juegos y juegos de azar. La investigadora estadounidense (*ibidem*) precisa que muchas sociedades tienen varias palabras para diferentes tipos de “danzas”. En Japón, por ejemplo, hay “danza” de hombres conocidas como *utamai* (canto “danza”), la “danza” *odori* enfatiza los movimientos de los pies, mientras las “danzas” de mujeres (*miko-mar*) son “danzas” tranquilas que hacen hincapié en las manos (Carl Wotz *apud ibidem*). En las Islas Hawái una sola palabra tiene varios referentes: “danza, bailarines, canción para la danza del hula, retorcerse y palpitar” (Pukui y Elbert *apud ibidem*). La investigación de Kealiinohomoku (*apud ibidem*) acerca de las “danzas” de los hopi ha mostrado que esos antiguos habitantes de la meseta central de los Estados Unidos consideraban que la “danza” era su “trabajo”. De igual manera, los Kuma de las zonas montañosas de Nueva Guinea llaman la danza su “deber” y su “labor” (Marie Reay *apud ibidem*). En el caso de los aborígenes de la Tierra de Arnhem, en el noroeste de Australia, nos percatamos que resulta muy difícil retratar la danza en el pensamiento de los nativos dado que no compartimos las mismas categorías conceptuales. Waterman (*apud* Peterson Royce, 2002: 9) explica que el vocablo que más se aproxime a la palabra occidental de “danza” es *bonggol*. Ese vocablo incluye música, así como la “danza” y, al mismo tiempo, lo que podría parecer extraño para el punto de vista occidental, excluye los pasos y movimientos. En algunas lenguas, “cantar” y “bailar” son lo mismo. En las lenguas tepimanas, dentro del conjunto de la familia yutoazteca, desde Arizona con el pima alto hasta Jalisco, con el tepecano, históricamente el verbo ‘cantar’ *ne’e*²⁴⁷ evolucionó dando “bailar”.²⁴⁸ En México hay muchos ejemplos para los cuales nuestras categorías de “danza” no corresponden a las nativas.²⁴⁹ Así, por ejemplo, la denominada Danza de la Conquista, es, de acuerdo a nuestros criterios, una danza-teatro.²⁵⁰ Por su lado, la “danza” del *yúmari* entre los rarámuris es danza en sentido estricto y ofrenda combinada con otras operaciones rituales en sentido amplio.²⁵¹

²⁴⁷ Escritura simplificada.

²⁴⁸ Comunicación personal con el Mtro. Leopoldo Valiñas.

²⁴⁹ Considero necesario investigar cuidadosamente en algún otro trabajo en el futuro los registros etnográficos que evidencian esos ejemplos.

²⁵⁰ Véase la nota 10.

²⁵¹ Comunicación personal con el Dr. Carlo Bonfiglioli. Sobre las peculiaridades del complejo *yúmari*-sacrificio-ofrenda véase Bonfiglioli, 2008.

En el interior de los festejos religiosos en Mesoamérica la “danza” se aproximaba a una serie de ritos que los españoles en los tiempos de la Conquista y los estudiosos a partir de esos años han reconocido como “juegos”.²⁵² Tanto las propiedades de “juego”, como su expresión lingüística presentan diversas complejidades. La práctica de *juego* aborda diferentes actividades lúdicas y se vincula con la poesía, música, «baile», artes plásticas. Además, es un fenómeno social que, igual que el rito, está sometido a convenciones establecidas. Las semejanzas formales entre el rito y el juego,²⁵³ a menudo, han llamado la atención de los investigadores.

²⁵² El tema del “juego”, como una actividad recreativa o sagrada, sometida a reglas, en la que se lucha por conseguir un triunfo ha sido estudiado insuficiente. Como Roberte Hamayon (2011: 96), en su estudio de los juegos siberianos, señala, el tema del “juego” en las obras antropológicas o los diccionarios es generalmente ausente o se suele bajo otro nombre. Por mucho tiempo, para la mayoría de los autores, la noción del *juego* se ha referido a una diversión insignificante, innecesaria y frívola. No obstante, hubo otras obras en las que la práctica del *jugar* ha sido atestiguada. Los trabajos más importantes acerca del juego han sido escritos por Johan Huizinga y Roger Caillois, desde la fenomenología y sociología del juego. Ellos lo han estudiado, primero, partiendo de su carácter universal, común al hombre y a los animales, luego desde sus aspectos psicológicos y, por último, analizando la relación que establece con la cultura. Huizinga (2007: 7), en su conocido estudio *Homo Ludens* del año 1938, destaca que “todo el hacer de un hombre no es más que un jugar.” Antes de ser *homo sapiens* y *homo faber*, uno es *homo ludus*. A pesar de crearse en el seno de la naturaleza, extendiéndose a varias especies, “el juego traspasa los límites de la ocupación puramente biológica o física” (*ibid*: 8). De ahí el filósofo e historiador holandés rebasa los aspectos biológicos y psicológicos del juego, considerando primordialmente el vínculo que tiene con la cultura. Para el autor, el juego es más viejo que la cultura. Huizinga sostiene que el juego no es un elemento de la cultura, sino la cultura misma surge en forma de juego, debido que, desde los tiempos remotos, las actividades realizadas por el hombre *se juegan*. Según el autor (*ibid*: 66-67), a través del tiempo, la cultura ha pasado de ser totalmente lúdica a precisarse como parte de lo sagrado. Precisamente, su relación con la práctica ritual nos atañe para esta investigación. Por su parte, Roger Caillois explica de qué forma el juego está íntimamente vinculado a la cultura. El autor dedica las hojas del *Les Jeux et les hommes: Le masque et le vertige* (“Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo”), publicadas en 1958, al tema del juego como fenómeno cultural. El investigador realiza una de las primeras clasificaciones de los juegos, que mencionaremos enseguida.

²⁵³ Aunque el rito, al igual que el juego, tiene un orden propio, existen diferencias considerables entre esos dos modos de pensar la realidad. Por tanto, se destaca el estudio de Lévi-Strauss cuyos aportes a la discusión acerca de la relación entre esas dos estrategias de pensamiento humano son muy valiosos. Para el autor la conexión que se crea entre el juego y el rito es análoga a la de la ciencia y la técnica de *bricolage*. En su obra el *Pensamiento salvaje* Lévi-Strauss (2012: 58) sugiere que el juego, igual que el *logo* y la ciencia, parte desde una estructura, de un plan preestablecido y depende “de la intención, del azar, o del talento.” En cambio, el ritual, de la misma manera que el mito, se lanza a la búsqueda de una estructura a partir de los acontecimientos (*ibid*: 59). Para el autor “los ritos y los mitos, a la manera de *bricolage* [...] descomponen y recomponen conjuntos acontecimentales (en el plano psíquico, socio-histórico o técnico) y se valen como de otras piezas indestructibles, con vistas a ordenamientos estructurales que habrán de hacer las veces, alternadamente, de fines y de medios.” El rito es concebido como una asimetría conjuntiva donde el resultado es prescrito. En efecto, el rito *se juega* asemejándose a “una partida privilegiada, escogida y conservada de entre todas las posibles, porque sólo ella se obtiene en un determinado tipo de equilibrio entre los dos campos” (*ibid*: 55-56). En vista de esos datos, resulta importante preguntarse cómo la esfera de lo lúdico se aproxima a la solemnidad ritual. ¿Qué sucede con el aspecto del juego que supone diversión, recreo, placer, distracción y descanso al ponerlo en relación con el rito? La respuesta puede estar en un ejemplo del “juego” siberiano. Tomando en cuenta lo afirmado anteriormente por Caillois, Hamayon reitera que una misma conducta puede ser realizada bajo forma de juego y bajo forma de rito. La investigadora (2011: 104-105) explica que en estos dos casos las diferencias radican en el tipo de circunstancia, de compañero y de lo que está en el “juego”. Así pues, un nómada mongol, por un lado, puede jugar a los huesecillos con su vecino por el único placer de jugar, mientras por el otro, juega ritualmente sobre la hierba de estepa donde su compañero es, según parece, el espíritu del lugar.

Las coincidencias entre el rito y el juego son varias: sus estructuras muestran muchos parecidos; los dos se realizan dentro de un tiempo y espacio determinado, separados de la vida cotidiana; suponen reglas precisas que hay que aceptar para poder jugar o para llegar a ser parte de un ritual; por último, tanto uno como el otro crean orden. Huizinga (2007: 36) afirma que es indiscutible la identidad esencial y originaria del juego y rito. “Los lugares sagrados no son, en el fondo, sino campos de juego.”

En este punto del trabajo pondremos nuestra atención en escaramuzas, carreras y combates rituales desde el análisis de sus vocablos y las relaciones que forman con la “danza”.²⁵⁴

3.8 “Juegos” bailados

Johan Huizinga, el autor de una de las obras más importantes sobre el juego,²⁵⁵ ha ratificado el hecho de que la “danza” y el juego se hallan en conexión. En sus palabras (2007: 209), “es algo

²⁵⁴ En el capítulo dedicado a la relación entre la guerra y la “danza” regresaremos al tema del “juego” ritual.

²⁵⁵ Si queremos precisar el significado de la noción de “juego”, alcanzando todos sus aspectos, la tarea no parece fácil. Para Huizinga (2007: 27) el juego “es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.” Esta definición del juego, según Caillois (1986), es demasiado amplia. El investigador francés delimita el juego como una acción libre, separada de la vida corriente, improductiva, incierta y reglamentada ficticia. Para él, el juego es, sobre todo, una actividad que crea mundo, generadora de realidades de segundo grado en las que rigen leyes distintas de las que ordenan el acontecer cotidiano. Ante esa amplitud del concepto de juego y sus variedades, tanto intelectuales, como de destreza, nace la duda si los podemos disponer por clases o grupos. De acuerdo a Caillois, Huizinga en su obra no aborda el tema del juego de una forma completa y acabada, justo porque, en ningún momento, considera la clasificación de los juegos. Después del examen de las diferentes posibilidades, el autor (*ibid*: 41) propone una división en cuatro secciones principales según que, en los juegos considerados, predomine el papel de la competencia (*agon*), del azar (*alea*), del simulacro (*mimicry*) o del vértigo (*ilinx*). Expondremos brevemente esas distinciones, debido que la clasificación de Caillois se ha utilizado en los estudios sobre el juego mesoamericano. Empecemos con el primer grupo de juegos. Las actividades ordenadas bajo el término *agon* son juegos que aparecen como competencia, como una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor. De esa manera *se juega* al fútbol, a las canicas o al ajedrez. El siguiente conjunto, denominado *alea*, está compuesto por los juegos sobre los cuales el jugador no podría tener la menor influencia. Se trata mucho menos de vencer al adversario que de imponerse al destino. Así son los dados, la ruleta, el cara o cruz, la lotería, etc. En los juegos de *mimicry* la persona juega a creer, a hacerse creer o hacer creer a los demás que es distinto de sí misma. Para el autor, de modelo sirve cualquier personaje enmascarado en el carnaval. Finalmente, existen los juegos que buscan el vértigo, una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad. Caillois (*ibid*: 39-61) cita los ejemplos del “baile” de los derviches y de los voladores mexicanos. Más adelante nos preguntaremos si su clasificación es de utilidad para el estudio del rito mexicana. Al tratar de definir los juegos rituales aztecas, López Austin (1967: 10) puntualiza que se trata de “jirones de las fiestas religiosas, pasajes de las ceremonias” donde “existe un despliegue

tan patente y seguro que podemos excusarnos el trabajo de incorporar minuciosamente el concepto de “danza” en el de juego. La relación entre “danza” y juego no consiste en que aquella tenga algo de éste, sino que forma una parte de él: es una relación de identidad de naturaleza. La “danza” es, como tal, una forma particular y particularmente completa del juego.”

En las palabras de Huizinga (2007: 24) el juego exige un orden absoluto, de la manera que la desviación más pequeña estropea todo el juego, le hace perder su carácter y lo anula. Tanto en el caso de los juegos mexica, como en el terreno de la »danza« era obligatorio desarrollar la actividad y realizarla bien. En las escuelas del Templo Mayor los alumnos »bailaban« y cantaban diariamente. “Y así que todos los mancebos que se criaban en las casas de telpuchcalli iban a bailar cada noche, y cesaban como a las once” (Sahagún, 2000, 2: 759). Existían ejercicios y entrenamientos específicos, reglas establecidas y castigos severos si no se cumplían, debido que había que »danzar« bien, “batallar” perfectamente, “jugar” correctamente.

Para la zona siberiana Hamayon observa que nadie concebiría excluirse de los juegos de temporada de renovación, porque eso sería excluirse de la sociedad. “Basta con ver al chamán buriat golpear sobre las pantorrillas a los danzantes fatigados, pensar en el temor del frío y de la nieve que se apodera de los jóvenes kalash, en su valle de alta montaña paquistaní, en la idea de ir a bailar, durante horas, en el momento de la fiesta del solsticio de invierno” (Hamayon, 2011: 105). En Siberia son la “danza” y la lucha las actividades que permiten la alianza entre un mundo y el otro. Si los siberianos saltan, danzan o luchan los espíritus “se divierten”, “se animan”, “se alegran” y se ponen en disposiciones favorables para los humanos (Hamayon, 2011: 91). Para la zona central de México antiguo Cervantes de Salazar (1914, 1: 46) dice que “los yndios son tan aficionados a estos bailes que, como otras veces he dicho, avnqu’esten todo el dia en ellos, no se cansan”.

Arce Sotelo analizando el *chiaraje* y otras manifestaciones andinas insiste en el importante y primordial rol del canto y la música en el transcurso de las batallas rituales. El autor (Arce

de vigor físico, un algo de retozo-en ciertas ocasiones macabro- y otro de espectáculo.” Sin embargo, deja el problema abierto al declarar que se trata de “un criterio vago que, por necesidad, produce un resultado heterogéneo.” Duverger (1984: 31), por su parte, apunta que “bajo el pseudónimo del “juego” hallamos un “revoltijo” de ritos, fiestas, espectáculos; la excursión y la batalla campal, el vértigo de la embriaguez y el rebote del hule, el ritmo sincopado de los tambores y el mortal esplendor del sacrificio.”

Sotelo, 2008: 5) explica que en “las qhaswana pata, detrás de las líneas de combate y acompañadas únicamente por las enormes flautas pinkuyllu, las mujeres bailan y elevan cantos alusivos a la contienda para una función específica: la de transmitir confianza, valor, energía y coraje a sus parientes, padres, hijos o enamorados enfrascados de lleno en la batalla ritual.” Una de las estrofas (*ibid*: 8) que vocalizaban para alentar a los combatientes antes o durante la batalla es: “Entra, hermanito, pasa, hermanito, **jugaremos, bailaremos.**”

3.9 “Juego” ritual en el náhuatl

El estudio lingüístico realizado por López Austin (1967: 11-12)²⁵⁶ evidencia que no existe un término genérico para la idea nahua del “juego”.²⁵⁷ Más bien, presenta varios sustantivos que

²⁵⁶ Los estudios más significantes acerca del juego ritual en el centro de México prehispánico han sido elaborados por López Austin y Duverger. López Austin en la obra *Juegos rituales aztecas*, publicada en 1967, presenta textos en idioma náhuatl, su traducción y una breve explicación de diecisiete juegos rituales, de los cuales sólo dos (conducción del fuego nuevo y juego de pelota de hule (*ollamaliztli*)) no forman parte de las veintenas. Asimismo, el investigador se propone rastrear el concepto náhuatl de juego, analizando etimológicamente los nombres de los juegos, rituales o profanos, anteriores o posteriores a la Conquista. Duverger a través del artículo “Los aztecas y el juego” hace un esbozo del juego azteca en vísperas de la Conquista española considerando sus aspectos lúdicos y rituales. Del mismo modo, cabe mencionar los artículos de Baudez y de Brylak, sobre las batallas y disputas rituales. Según Baudez (2011:21-22) la batalla ritual comprende tres subtipos: el combate a muerte, el combate amañado y el combate fingido. El primero tenía el objetivo de matar, en el segundo se hería al oponente y lo sacrificaban posteriormente. Por su parte, el combate fingido estaba arreglado, era simulado, simbólico y no terminaba en sacrificio alguno. Sirven de ejemplo, juego de pelota, *tlahuahuanaliztli* y la escaramuza blanda en Ochpaniztli. Brylak en su trabajo titulado “Rivalidad y ritual: *agon* en la religión nahua” habla de algunos juegos antagónicos como juego de pelota, *tlahuahuanaliztli* (“rayamiento”) y escaramuzas.

²⁵⁷ Si nos dirigimos a los datos lingüísticos de otros idiomas percibimos que el concepto de “juego” tampoco está denominado por un término genérico. Hamayon indica que en la mayoría de los idiomas no existe un vocablo común para todas las variedades de esa actividad. Desde Huizinga, se ha señalado que la mayoría de los idiomas tienen varios términos para designar el concepto de *juego*. Lo podemos ilustrar con el ejemplo de la lengua inglesa donde entre los más antiguos usos del inglés, el sustantivo *game*, figura la diversión, sobre todo la amorosa, y la lucha. En cuanto al verbo *play* vendría la raíz anglosajona *plega* que significaba ejercitarse, moverse con ánimo, pelearse (Turner *apud* Huizinga, 2007). La investigadora francesa (Hamayon, 2011: 97) destaca que es raro que una lengua posea, como el francés *jeu*, un término único para la noción de “juego”. Más bien, existen varios vocablos para designar diversos aspectos del “juego” como son: luchas y danzas, juegos de violencia y juegos de sensualidad. Por otro lado, los sustantivos que se utilizan para nombrar “juego” tampoco designan de manera unívoca esa actividad. Huizinga (2007: 201) da ejemplos del idioma francés, los idiomas árabes, los germánicos y de algunos idiomas eslavos, donde ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”. El autor no ofrece ejemplos para ello, pero para el caso de idiomas eslavos podemos ilustrarlo con los siguientes verbos que significan tanto *jugar*, como *tocar un instrumento*: *igrac* (ruso), *hrat si* (checo) y *grac* (polaco). En mi idioma, serbio, una lengua eslava meridional, el verbo jugar remita al acto de *bailar* y no interpretar música con un instrumento, como en otros idiomas del mismo grupo, sino *igrati* significa “jugar” y “bailar”.

Para el caso del ritual siberiano, Hamayon (2011: 91) destaca que en todos los idiomas siberianos se dejan ver los verbos que tienen el sentido de “jugar”. Esas palabras designan el conjunto de la acción ritual o uno de sus principales elementos constitutivos, el salto especialmente, o alguna otra actividad. Por ejemplo, entre los *buriat* el

hacen mención al juego; *netlatlaniliztli*: juego de apuesta, *neahuiltiliztli*: juego de diversión, juego de placer, *neahuiltiloni*: juego de diversión, *neellelquixtiliztli*: acción que da salida a la vehemencia (“juego para desenojarse”), *netlaocolpopoliztli*: acción que desvanece la tristeza, *tlamahuizolli*: acción que causa admiración (“juego de mirar”), *tetlattiliztli*: espectáculo y *tlayeyecoliztli*: juegos que consisten en luchas fingidas. Además, el investigador (*ibid*: 11) indica que existen verbos particulares que se usan en composición con los sustantivos que designan instrumentos de juegos; *topehua*, empujar o rechazar; *momotla*, proyectar un objeto; *mimiloa*, hacer rodar; *ilacatzoa*, devolver lo que se recibe; *mimina*, arrojar saeta o lanza; *ololhuía*, manipular una bola, etc.

López Austin advierte que estos términos, probablemente, no son suficientes para cubrir todos los juegos rituales mexica. Brylak (2011: 123) añade que esos vocablos, al parecer, no se adentran en la esencia del juego y no nos dicen nada sobre la noción de este concepto entre los nahuas. Lo que nos ofrecen son algunas pautas para conocer cómo lo entendían los nahuas, o más aún, de cómo lo entendían e interpretaban los españoles, sin especificar o aclarar las particularidades de este fenómeno cultural entre los indígenas. Nosotros nos preguntamos si esos términos se refieren exactamente a lo que se ha nombrado “juegos rituales” de las veintenas, si aparecen o no en los pasajes correspondientes y si los podemos identificar bajo el término de *juego*. ¿Hasta qué punto difieren nuestros datos con el vocabulario presentado en el estudio de López Austin?

3.9.1 Los verbos que revelan “juegos”

En nuestro análisis lingüístico, basado en el texto del *Códice Florentino*, solamente se percibe el uso de un término que el historiador mexicano encuentra para el “juego ritual” mexica. Así pues, el verbo *yecoa* en las descripciones de las fiestas de las veintenas se emplea en los párrafos interpretados como *juegos*. Ese verbo remite a acciones como peleas o guerras. De

chaman tiene que “jugar” o “aparearse” (*naadaxa*), mientras, entre los tungus, la raíz *sam-* origina los verbos con la idea de “jugar”, “mover los pies”, “saltar”, “galopar” y “cantar”.

hecho, los textos de los informantes de Sahagún que estamos estudiando esta vez nunca llegan a expresar que “se jugaba”, sino “se peleaba, se hacía guerra, se corría” etc. El vocabulario examinado puede ser dividido en dos grupos (tabla 2): primero, los verbos relacionados con el hecho de *correr* y luego, los vocablos que narran *escaramuzas, batallas* y *actos de guerra*.

"correr"	"combatir" "hacer guerra"
<i>tlaloo</i> -correr, huir	<i>icali</i> -escaramuzar o batallar, pelear unos con otros, pelear unos con otros
<i>paina</i> - correr ligeramente	<i>pehua</i> - combatir o pelear
<i>totoca</i> - ir de prisa, correr	<i>tlayecoa</i> - hacer guerra
	<i>yaochihua</i> - guerrear a otro
	<i>yaotla</i> -hacer guerra a otros

Tabla 2: los verbos utilizados en el *Códice Florentino* para designar *juegos rituales*

Comencemos con los vocablos que se aplicaban para describir el acto de *correr* de los participantes de ritual mexica. Mazzeto (2012: 490), en su excelente tesis sobre los lugares de culto y las rutas ceremoniales del Centro del México prehispánico, afirma que en las veintenas el sustantivo que se usa, de manera general, para mencionar una carrera es *tizapaloliztli*. Si recurrimos a los diccionarios encontramos el verbo *tizapaloo* que podría originar el sustantivo *tizapaloliztli*. El dicho vocablo significa “probar, comer tiza” (Wimmer, 2006). Justamente, en una de las carreras llevadas a cabo en el curso de las fiestas, en la corrida realizada en *ochpaniztli* los *tiyacahuan* querían apropiarse de la tiza. Sin embargo, ese verbo no se registra en el pasaje que describe el rito. Además, el yeso no era la única reliquia, sino se luchaba también por las plumas (*tiçatl yoã hivił* “la tiza y la pluma”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 116). Por lo tanto, el nombre sugerido por Mazzeto no parece ser apropiado.

Para ser más precisos, el verbo que más se emplea para detallar las carreras de las veintenas es *tlalola* (“correr o huir” (Molina, 2004, 2: 124r)) Veamos los ejemplos de *tozoztontli* y de *ochpaniztli*.

A la hora de especificar cómo la gente peleaba y huía de Tetzompaqui, el informante narra usando el verbo *tlalooa*:

lpan tetotoca, tececenmana, tlatatl qujcocomonja, motlalooa mochimalcaltituih, qujcacalatztuih ychicaoaz qujcaootztuij, qujtetoca, q’tepachotuij, qujtecali. (“Van persiguiendo la gente, los espanta, el hombre los golpea, corren, se van protegiendo con su escudo, van haciendo ruido”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 57) (mi traducción)

Entretanto, en los últimos días de *ochpaniztli*, los guerreros valientes, después de apoderarse de yeso molido y tiza blanca, corrían ante el *ixiptla* de Toci vestido de su pellejo. El *tlatoani* salía a acompañarles en una parte de la carrera:

Auh in Motecuçoma, no teoan, motlalooa, çan achiton in contoca. (“Y Moctezuma también corre con nosotros, solamente un rato”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 117) (mi traducción)²⁵⁸

De ahí que, la frase en náhuatl, que contiene el mismo verbo *tlalooa*, fue pasada por Sahagún (2000, 1: 235) al español de esta forma: “Y el señor también daba una arremetida, corriendo poco trecho.”

En las escaramuzas igual se corría. El pasaje de la fiesta de *ochpaniztli* lo comprueba e introduce otro verbo con el significado de correr- *paina* (“correr ligeramente” (Molina, 2004, 2: 79r)). Entonces resulta que para la escaramuza *zacacalli* el texto nahuatl combina dos verbos que se referían a la acción de correr: *tlalooa* y *paina*. Cuando combatían la *ixiptla* de Toci y las médicas, sucedía lo siguiente:

Auh in jquac ie iauh: njman ic oneoa, ixpã mätivi, ixpã onotivi: cenca motlalooa, cenca paina: iuhqujn patlanj, ic motlalooa; oalmocuecuetivi, in jvicpa, qujoalhujtectivi in

²⁵⁸ Otros ejemplos de la misma fiesta con las frases que contengan el verbo *tlalooa* son las siguientes dos: *Njman ic eoa in tiacaoan, cenca motlalooa, cenca totocoa.* (“Entonces los jefes de los jóvenes guerreros corren mucho y van muy de prisa”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 116) (traducción mía) *Njman ic molonj, njman ie ic ipan onnetepeoalo in qujnamoia in hivitl, njman ic qujztimank, vel motlalooa.* (“Luego hasta que se muelen [las plumas], entonces van a dispersarse y roban las plumas. Luego se van extendiéndose, corren rápidamente”) (*ibid*: 117) (traducción mía)

inchimal, oalmochimalhujtectivi: no ceppa ic mocueptivetzi, ontetemj, ompipilcatoque in motlaloa: cenca nemauhtilo, maviztli tepan moteca, vel tetechaquj in maviztli. (“And when she went, then they set forth spread out ahead of her. Fast, swiftly, **they ran**; as if flying, **they ran**. They wheeled about toward her as they went, striking their shields against each other; they went knocking their shields. Again they whirled about, pressing forward, as **they ran**. All were fearful (of them); fright came over the people; they were filled with dread”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 112)²⁵⁹

Asimismo, se utiliza el verbo *totoca* (“ir de prisa, correr” (Molina, 2004, 2: 150r) para la carrera durante *panquetzaliztli: in vel paina, in vel totoca*. (“El que corre muy bien y va bien de prisa”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 135) (mi traducción)

El segundo grupo de verbos, que usaba el idioma náhuatl para presentar *juegos*, está formado por: *icali* (“escaramuzar o batallar, pelear unos con otros, pelear unos con otros” (Molina, 2004, 2: 31v)), *pehua* (“combatir o pelear” (Molina, 2004, 1: 27v)), *tlayecoa* (“hacer guerra” (Wimmer, 2006)), *yecoa* (“hacer la guerra, combatir” (Simeón, 2004: 178)), *yaochihua* (“guerrear a otro” (Molina, 2004, 2: 31r)) y *yaotla* (“hacer guerra a otros” (Molina, 2004, 2: 31r).

El sustantivo *zonecali* se utiliza para referirse a las escaramuzas fingidas o blandas. Si recurrimos al diccionario de Wimmer, notamos que esa palabra puede venir del sustantivo *zonectic* (“cosa sosa, esponjada o liviana” (Molina, 2004, 2: 25r)) y el verbo *icali*. Es muy interesante que ese vocablo no es una palabra común para todas las batallas fingidas, sino solamente para las circunstancias de la pelea entre las mujeres médicas y la *ixiptla* de *Toci* contra otro grupo de mujeres en *ochpaniztli*. Éste es el verbo que, en varios pasajes, revela los hechos de ese combate ritual. Cuando luchaban enfrente del *cuicacalli*, el texto indica que:

Auh in otzonqujz chicueilhujtl; njman ic vmpeoa in çonecali, navilhujtl in muchioaia: vncan in cujacalli ixpan. (“Cuando acabaron los ocho días luego empieza la escaramuza blanda. Por cuatro días ocurría allá enfrente del *cuicacalli*”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 110) (mi traducción)

²⁵⁹ Traducción de Dibble y Anderson.

Si seguimos leyendo el texto de la celebración de esa veintena, veremos que el que informa en idioma nahuatl asocia el verbo *icali* con otra palabra, el sustantivo *çacatl* (zacate) para describir la “escaramuza de zacate”:

Auh injc iuh iauh in: moteneoa, çacacali: iehica ca çacatl, ca popotl in immac tetentiuh, ehezço, tlaezvilli: auh injc qujntoca, çan momoiaoa, cecenmanj, cenca momauhtia. (“And when they thus ran, it was called “fighting with grass”; because it was grass, it was a straw (broom), bloody, covered with blood, that they ran holding in their hands. And those whom they set upon scattered and routed; and greatly were they terrified” (Códice Florentino, 1953-1979, 2: 112)²⁶⁰

Las crónicas son claras en señalar que, en los dos casos, se presenciaban “escaramuzas blandas o fingidas”. Sin embargo, si el primer sustantivo compuesto (*çonecali*) habla del grado de fuerza que se empleaba en la pelea y el segundo (*çacacali*) indica el instrumento que se usaba, ¿cuál es el vocablo que expresa la idea de la escaramuza *fingida*? ¿Es una traducción impuesta o se halla en el concepto indígena? Con base en nuestro análisis parece que la calidad de algo *simulado* o *ficticio* es un entendimiento occidental y no indígena. Suponemos que mientras los frailes pretendieran marcar diferencias entre los combates violentos y los que no lo eran, los indígenas sólo centraran su mirada hacia lo que se llevaba a cabo en el ritual, sin ponerle la etiqueta de menos o más cruel. Con lo visto arriba, todos los verbos incorporados en las descripciones de los combates, con o sin violencia, remite a los conceptos de peleas, luchas, guerras, etc.²⁶¹

²⁶⁰ Traducción de Dibble y Anderson.

²⁶¹ A continuación ofrecemos otros ejemplos con las traducciones de Dibble y Anderson: *Auh in ie iuhquj, njman ic qujvica in toci, in vmpa pielo: inin navilhujtl in qujchioaia in mjicali* (“And thereupon they tok (her in the likeness of) Toci where she was guarded. For four days they proceeded with their **skirmishing**”) (Códice Florentino, 1953-1979, 2: 111). *Auh yn aqujque, mihivintia iautlaueliloque, mixtlapaloanj, acan ixmauhque, iollotlapaltique, iollochicaoaque, quipopoanj yn jntiicauhio moqujchnenequj, qujmonpepeoaltia, qujmontlaehecalhuja, oiaiaopeoa, qujnmomiaopeoaltia.* (“And others, who had become drunk, unruly (like) warriors, daring, foolhardy, full of spirit, lively, proud of their valor, playing the part of men, **started brawls**, forced them to join issue, and **battled as if in war**, and **fought**”) (ibid: 49) *Ic njman in xipeme tlapaynaltiaia ymjcampa in teputzco icatiuh ce Totec, itoca ioallaoan, qujntoca qujntlaiehecalhujtiuh, in muchintin tototecti* (“Whereupon the xipeme made them run. Behind them stood a totec, named the Youallauan; he followed them and **went skirmishing** with all the tototecti”) (ibidem) *Ic njman intech ietiqujça, qujntlalochtoca, qujniaochiuhuij, qujmaacitiuj, qujnmamacujtiuj iuhq´n in coztitech ietiuuj, in teçaloanj* (“Then (the tototecti) set upon (the warriors) and took after them; they went on fighting them, seeking to seize and lay hands upon them, like holding those who had detained them by the leg”) (ibid: 49) *Aocmo oaluecaoaia, ynic oaltzínilotia, çan niman ic oalquiztimanca, mitotituijtze, momamantiuj: iuhquin tlalli ixco motetecatiuj, iuhqujn tlaltitech õujujh, mocacanauhtiuuj, nanacaztlachixtiuj, haacocholotiuuj, tlatlaieecotiuuj.* (“Now

En consecuencia, el estudio de los componentes del texto náhuatl que reflejaban lo que comúnmente se ha denominado “juegos rituales”, ha mostrado que se trataba, en realidad, de batallas y carreras a la manera indígena de aquel entonces.

Hemos revelado varios problemas lingüísticos para designar diversos aspectos que se ha considerado hasta ahora bajo el nombre del “juego”, tanto en nuestro campo de estudio, como en otras partes del mundo. Si nos hemos logrado hallar un término para expresar lingüísticamente el *juego* entre los nahuas prehispánicos, ¿vale la pena definirlo? Más bien, ¿qué es lo que definiríamos? Si no son “juegos”, ¿qué son?

3.10 Hablar sobre los “juegos” mesoamericanos a través de las categorías occidentales

Los “juegos rituales” de las veintenas representan una variedad de actividades que, hasta ahora, se han agrupado en tres grupos. Reúnen “escaramuzas”, donde peleaban, según los informantes, sin mucha fuerza, usando, en la mayoría de los casos, plantas,²⁶² “combates” con más violencia²⁶³ y “carreras” donde competían por alguna efigie.²⁶⁴ No obstante, existían actividades que no suenan semejantes a ninguna de las que hemos citado.

Nos llaman la atención esos ritos que presentan características diferentes de las tres categorías arriba mencionadas. Por ejemplo, mientras el “Viaje de Páinal” es una procesión de los *tlamacazque* con breves interrupciones para realizar sacrificios humanos, existen, también,

no longer did they delay, by turning back. When they came out, they came out dancing, they went in order. As if lying down on the ground, as if crawling along, flat on the ground, they went looking from side to side; they went up leaping and **fighting**) (*ibid*:50) *Auh in vitznaoa qujnpalevia tlatzontectli injc tlaiecoa in qujtlaça: auh in tlaaltiti qujnmamjquj, çan totomjtl in qujtlaça, iacatecpaio, vel iaiuotl in muchioaia, vel mjcoaia.* (“And [the warriors] who aided those of Uitznauac [bore] spears with which they **battled** and which they cast. And the bathed ones met them with only bird arrows, which they shot, with flint points. Verily, **battle** was joined; truly, [some] were slain”) (*ibid*: 134) *Mec peoa nepantla tonatiuh, in moiaiaotla, micalì.* (“Then, at midday, they began **skirmishing**, in **mock battle**”) (*ibid*: 137) *Auh in jquac nenaatiloia, injc aiac tetl itic qujtlkaliz: çan onavilpeoa, çan oc pipiltotontli in qujpeoaltiaia in muchichiquaiautlaia, çan iuh nenti veia: injc moiaiautla iuhqujn cocomonj ic movivitequj, aço imjcpac aço incuitlapan, aço imelpa in qujmotlaxilia.* (“And now it was commanded that none should put stones [in the bags]. Those who were yet small boys played purely in fun when they **began the mock-fight** with bags; only gradually it quickened. As **the mock-fight** was fought, as it flared [in intensity], blows were struck, perchance at the heads [of the participants], or their backs, or their breasts, as they dealt blows”) (*ibid*: 145)

²⁶² Escaramuza de los *xipeme* y los *tototectin*, Escaramuza blanda (*zonocali*), Escaramuza de zacate o escaramuza que se hace en la noche (*Zacali* o *Moyohualicali*), Escaramuza del chonchayotl (*Chonchayocali*) y Se dan lechuzazos (*Nechichicuahuil*)

²⁶³ Rayamiento (*Tlahuahuanaliztli*) y “Empapelamiento”

²⁶⁴ Caída del *xocotl*, Se deja la piel de *Toci*, Carrera de los *tlachialoni* y Carrera de la flor (*Xuchipaina*)

ritos con seguimiento constante y molestía a la gente, como son las persecuciones de los *tlamacazque* en *etzalcualiztli*²⁶⁵ y del personaje *Tetzompacqui* en la fiesta de *Tozoztontli*.²⁶⁶ Asimismo, en *etzalcualiztli* percibimos un rito de castigo en contra de los sacerdotes que han cometido una falta en su conducta.²⁶⁷ Por su lado, en los días de *panquetzaliztli* un *tlamacazqui* desciende con una imagen de la serpiente de fuego.

Finalmente, ¿qué decir de la cacería organizada en honor a *Mixcoatl*? Aunque sea posible hallar algunas similitudes entre el juego y la cacería, pensando en la destreza y el adiestramiento de nuevos cazadores mexica, consideramos que la caza misma es suficiente importante para ser una forma ritual independiente, que estar abarcada dentro de la categoría del “juego”.

¿Cuál habrá sido el criterio para ponerlas todos juntos bajo la noción del “juego”? ¿Podríamos considerarlos separadamente (*escaramuzas, combates y carreras*)? Y sí ese es el caso, no podemos dejar de notar que esos tres conceptos también son nuestros, y tal vez no son del Otro.

Duvignaud (1982: 16 y 87) advierte que en el campo del juego, como en el ámbito de la fiesta, de la creación artística y de los sueños, probablemente se necesita otro paso distinto, otra epistemología. El juego no se reduce a una actividad particular como tampoco se representa mediante una idea, mediante una esencia. El autor insiste que el juego “abre una brecha en la continuidad real de un mundo establecido y esa brecha desemboca en el campo vasto de las combinaciones posibles y distintas de la configuración sugerida por el orden común.” Precisamente, los textos del *Códice Florentino* demuestran que los rituales de las veintenas incluyen ciertos actos que no encuentran su lugar entre las escaramuzas, combates y carreras. En este momento regresémonos a la tipología planteada por Caillois²⁶⁸ para averiguar si es provechosa para el estudio del juego mesoamericano.

Brylak (2011: 121) en su artículo “Rivalidad y ritual: agón como el concepto religioso nahua” se sirve de una de las categorías propuesta por el francés, la del agôn. La autora centra su análisis en los juegos de carácter agónico, o como ella dice, “las representaciones culturales

²⁶⁵ El regreso de los sacerdotes.

²⁶⁶ Persecución del *tetzompacqui*. Vale la pena decir que los dos casos el acosamiento implicaba el robo.

²⁶⁷ El castigo de los sacerdotes

²⁶⁸ Véase la nota 255.

sometidas a las reglas de competición y rivalidad entre los participantes y contrincantes.” Se trata de las carreras y las escaramuzas fingidas. El primer grupo de juegos agónicos, las carreras, tenía el objetivo de alcanzar algún objeto de valor como figuras de *tzoalli*, tizne y plumas. Por su lado, las escaramuzas eran “peleas fingidas fuertemente ritualizadas e, incluso, teatralizadas” (*ibid*: 140). Menciona, pero deja fuera de su análisis a “dos grandes espectáculos agónicos, según ella (*ibid*: 121), el juego de pelota (*in tlachtli in ollamaliztli*) y *tlahuahuanliztli*.” Al contrario, Duverger (1984: 31-32) considera que los juegos de competencia no tienen un equivalente real en el mundo azteca. Admite que algunas escaramuzas se asemejan al agôn por su “exterioridad, pero nos pondrían en aprieto siuviésemos que describirlas como un juego cuyos resortes provienen del espíritu de competencia.” Como también Brylak lo ha dicho, Duverger no encuentra la cabida al agôn en los rituales prehispánicos, por el determinismo del pensamiento nahua.

Nosotros no nos iríamos tan lejos como el autor francés, tampoco daríamos las características agónicas a todo lo que la investigadora polaca engloba bajo ese término. En los “juegos rituales” de las veintenas, sin duda, había luchas contra una o más personas. Diferentes grupos se confrontaban por conseguir algo o por superar al otro. A veces esos enfrentamientos comprendían mucha o cierta violencia. De todos modos, hay que ver si esas descripciones están acordes a las propiedades de “juegos” del agôn enunciadas en *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*.

De acuerdo a Caillois (1986: 43), se trata de competencias, luchas en que existe la igualdad de oportunidades. Esa afirmación de una vez descarta el *tlahuahuanliztli*. Baudez (2011: 22) ratifica lo que ya sabemos sobre ese rito muy conocido diciendo que “era una danza en la cual se representaba una pelea desigual entre varios guerreros bien armados y con libertad de movimiento, y una víctima dotada de armas ficticias y atada de una gran piedra cilíndrica (*temalacatl*).”²⁶⁹ Asimismo, en la veintena de *tititl* cuando los *telpopochtlin* acometen contra las *ichpopochtlin* no existe una equivalencia de fuerzas. Las persecuciones de *Tetzompacqui* en *tozoztontli*, de *teccizquacuilli* en *ochpaniztli* y de los *tlamacazque* en *etzalcualiztli* no son

²⁶⁹ Por lo mismo, nos parece extraño que el mismo autor en su siguiente texto diga que “la batalla o combate ritual a muerte puede ser definido precisamente como un enfrentamiento colectivo, sangriento y ritualizado, **sin armas de guerra y donde los combatientes de ambos bandos llevan el mismo equipamiento** y son anónimos.” (Baudez, 2012: 28)

enfrentamientos en condiciones ideales. Tampoco lo son los combates entre los guerreros mexicas y los cautivos en *tlacaxipehualiztli* y *panquetzaliztli*. Finalmente, la escaramuza blanda en los días previos al sacrificio de la *ixiptla* de Toci no tenía el fin de “ver reconocida su excelencia en un terreno determinado” (Caillois, 1986, p. 45), sino querían poner alegre a la futura víctima. De ahí, existe la posibilidad que sólo en las carreras se trataba de “una rivalidad en torno a una sola cualidad (rapidez, resistencia, vigor, memoria, habilidad, ingenio, etc.), que se ejerce dentro de los límites definidos y sin ninguna ayuda exterior, de tal suerte que el ganador aparezca como el mejor en cierta categoría de proezas” (*ibid*: 43). Por consiguiente, en lugar de tratar de encasillar esas actividades rituales en un modelo hecho a nivel general de los “juegos”, tal vez deberíamos preguntarnos de qué tipo de enfrentamientos se trataba en realidad y cuál fue la intención para introducirlos en el escenario ritual.

3.11 Conclusiones

Al confrontar un número considerable de distintas informaciones lingüísticas e históricas percibimos que la red léxica a la que remitía la idea europea del siglo XVI de «danza» es vasta. A diferencia de los estudios anteriores acerca de *danza* prehispánica, hemos demostrado que la realidad léxica es mucho más compleja de lo que se decía en el pasado. La tarea de encontrar uno o dos términos en el náhuatl que significaran lo mismo que la palabra colonial de «danza» es imposible puesto que estamos hablando de mundos diferentes. De acuerdo con la información recogida para el trabajo lexicográfico de Molina existían cuatro sustantivos que designaban «danza»: *netotiliztli*, *maceualiztli* (Molina, 2004, 1: 18r y 35v), *nenaualiztli* (*ibid*: 35v) y *neaaaliztli* (*ibid*, 2: 64r) y ocho verbos que en las fuentes coloniales fueron traducidos como “bailar”: *i'tōtia*, *mācēhua*, *nāhua*, *āna*, *mātlāza*, *cōcōloa*, *cōānecuiloa* y *cuicoanoa*.

El análisis lingüístico realizado muestra que no podemos obtener una sola definición de lo que podía haber sido *danza* en los tiempos prehispánicos. Bridget O’Laughlin (en Leavitt (2014: 194)) se hace una pregunta muy interesante: “¿cuál es la particularidad de una zebra?” La antropóloga duda si serán sus rayas o no. Sin embargo, indica que las rayas son difícilmente el

aspecto más importante de la vida de una zebra. Considero que lo mismo ocurre con la *danza mexicana*.

No se trata de confirmar lo que a nosotros nos parezca evidente. Una equivalencia textual entre español y náhuatl solamente indicaría que no hemos salido del marco universalista. Con justa razón Strathern (1988: 8) enfatiza que “no se trata de sustituir conceptos exógenos por homólogos indígenas. La tarea es, más bien, transmitir la complejidad de los conceptos nativos en relación con el contexto articular en el que se producen.” Las traducciones que los mismos nahuas hicieron a los españoles de las realidades que ellos vivían pasaban por la interpretación europea. Es muy probable que, a veces, los nativos hablaran de un movimiento que para ellos se refería a lo mismo, pero para los cronistas se asociaba a otra cosa dado que en su mundo la »danza« era una cosa y el salto otra. O viceversa, que no se percibían incoherencias sino uniformidades.²⁷⁰

Las dinámicas complejas que revelan los conceptos estudiados muestran que no existía un concepto indígena que se pueda traducir como *danza*, sino, más bien, vocablos que remitían a diferentes expresiones corporales. Como hemos visto, es difícil identificar una actividad de otra. El vehículo elemental de la “danza”, el cuerpo, podía expresarse también a través de un salto, un abrazo, alzamiento de brazos o una marcha, entre otros. Aunque no formaban parte de las culturas indígenas, los autores de las obras coloniales, igual que los investigadores modernos, fijaban con claridad las fronteras lingüísticas entre esas actividades.

Tomando conciencia de los límites de la información colonial, considero apropiada la propuesta de Wagner (1977: 36) cuando dice que no deberíamos enfocarnos únicamente en un sentido de la palabra dado que no hay sentidos “primarios,” sino la definición y la extensión de una palabra es la misma operación. El sentido es, más bien, el resultado de una relación. Para Saussure (*apud* Mounin, 1977: 37) el sentido de una palabra depende en gran medida de la existencia o inexistencia de todas las demás palabras que se refieren o pueden referirse a la realidad designada por esta palabra: [...] un sistema, es decir, una especie de red, en la que todas las mallas semánticas son interdependientes. La *danza mexicana* estaba inmersa en una

²⁷⁰ Eso no debe sorprendernos dado que: “Cuando hablamos del mundo en dos lenguas diferentes, no hablamos exactamente del mismo mundo: de aquí la imposibilidad teórica de pasar de una lengua a otra cuando este paso lingüístico postula otro paso-de hecho inexistente-de un mundo de la experiencia a otro distinto (de una experiencia del mundo a otra)” (Mounin, 1977: 94).

serie de actividades afines. De ahí su campo léxico en el náhuatl clásico van mucho más allá de la clasificación que ha perdurado desde la Colonia.

El análisis ha mostrado también que tanto nuestro objeto de estudio así como los llamados “juegos” rituales no pueden reducirse a las categorías que conocemos. Desde el examen lingüístico de las escaramuzas, batallas y carreras percibimos que el término “juego” nos queda corto. Lo que ocurría a lo largo de las veintenas tenía una existencia real y efectiva, a diferencia del adjetivo que siempre se les ponía de ser “ficticios”. En ese contexto dichos actos rituales se acercan ontológicamente más a una danza ritual o a la guerra que a un pasatiempo o una actividad recreativa.

Nuestra base sigue siendo la co-construcción establecida entre los traductores presentes y ausentes. La lectura y los análisis de los documentos nos mostrarán el camino para develar otras relaciones acerca de ese pensamiento particular y distinto que tenían los mexicas en torno al movimiento del cuerpo humano. Los datos son nuestros guías. La co-invencción del conocimiento acerca de esa actividad corporal de los tiempos prehispánicos continúa con los manuscritos pictográficos.

4. CAPÍTULO 4

DANZA EN LOS CÓDICES



As coisas não tem significado: têm existência. As coisas são o único sentido oculto das coisas.

Fernando Pessoa

El estudio presentado en los capítulos anteriores, me lleva a examinar el mismo problema de la naturaleza de la *danza* mexicana en el otro campo de fuentes. Considero necesario abordar este tema desde la expresión pictográfica, a través de los manuscritos comunmente llamados códices.²⁷¹ De esta manera, las preguntas que nos hemos hecho previamente se harán más claras gracias a los datos procedentes de las láminas de los documentos pictográficos.

4.1 El lenguaje de los códices mesoamericanos

Mesoamerica contaba con una rica variedad de manuscritos pictográficos. Al llegar en contacto con los códices los europeos mostraron gran interés por el contenido de los mismos. Aunque no entendían su naturaleza, sabían que esos documentos recogían una enorme cantidad de datos acerca del pasado, el modo de vida y la religión indígena. Ante esa novedad, la evangelización de los frailes, muchas veces, comprendía su destrucción tratando de alejar a la gente de su historia y de sus creencias. No obstante, la tradición pictográfica seguirá existiendo en la época

²⁷¹ Al conjunto de la información gráfica contenida en esas fuentes se ha denominado *códice*, evitando emplear el término del “libro”, aunque varios cronistas de la época utilizaron ese vocablo para describirlos. Así por ejemplo, Motolinía (1996: 121) de la orden franciscana dice que “los que primero abitaron en esta tierra o Anahuac o Nueva España” tenían sus “libros antiguos de caracteres e figuras”. Por otro lado, como Katarzyna Mikulska (2008: 16) lo explica: “no cabe duda de que los mesoamericanos poseían libros: las pruebas aparecen en diferentes medios, y uno de los primeros son los idiomas mesoamericanos, en los cuales existen vocablos para nombrarlos. En el nahuatl estaba la palabra *amoxtli*, traducida por fray Alonso de Molina como “libro de escritura”, y en el maya yucateco colonial, la palabra *hu'n*.”

colonial. Muchos códices se hicieron tras la llegada de los conquistadores adaptando ciertos matices europeos con la finalidad de continuar conociendo en detalle la vida indígena.

Desde la Colonia, los manuscritos pictográficos asombraban por su manera peculiar de transmitir la información histórica, ritual, calendárica, genealógica, cartográfica. Conforme había pasado el tiempo comenzaron los intentos de identificar los elementos que aparecían en esas obras.²⁷² Los investigadores se dieron la tarea de explicar la naturaleza y el significado de esas representaciones gráficas. Mientras las formas de llevarlo a cabo han sido diversas,²⁷³ la mayoría se ha empeñado de señalar sus componentes gráficos y dar interpretaciones, “traducirlos” de alguna manera. Lo mismo ha ocurrido con las escenas *dancísticas*. Indagando el contenido de los manuscritos hechos según la tradición indígena o en los años del Virreinato de Nueva España, en diferentes ocasiones, los investigadores han comprendido ciertas láminas como representaciones de *danzas* indígenas. Para entender sus conclusiones es necesario conocer el camino y las pistas que han seguido para llegar a ese punto. No obstante, la mayoría de las veces, no conocemos el método en el cual se sustentan.

En efecto, el principal problema con el que nos enfrentamos al estudiar los códices es la dificultad de reconocer qué es lo que los *tlacuiloque* (hombres que escribían/pintaban códices)

²⁷² Desde que los códices empezaron a publicarse en los mediados del siglo XIX, varias ediciones y comentarios han sido de enorme utilidad para el estudio de las culturas mesoamericanas. Mencionemos solamente los meticulosos trabajos de Eduard Seler, Francisco del Paso y Troncoso, Alfonso Caso, Mary Elizabeth Smith, Karl A. Nowotny, Robert H. Barlow y Charles E. Dibble. Como han avanzado los conocimientos acerca de las culturas mesoamericanas, ha crecido el número de los especialistas en códices. Así pues, cuentan muchísimo las nuevas aportaciones en el estudio de los códices hechas por Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García, Eloise Quiñones Keber, Elizabeth Boone, Juan José Batalla Rosado, Katarzyna Mikulska, entre otros.

²⁷³ Vale la pena mencionar dos artículos que han traído a la discusión los métodos en el estudio moderno de los códices y sus problemas. Michel R. Oujdik (2008) para el estudio de los documentos pictográficos durante la segunda mitad del siglo XX identifica cinco escuelas diferentes: la escuela holandesa, la tradición mexicana, la tradición americana, la escuela española y la escuela galarzista. Los primeros, a través del método llamado etnoiconología, identifican los elementos pictográficos para interpretarlos a base de un análisis histórico y culturalmente contextualizado. Mientras la escuela mexicana opta por *un estudio descriptivo formal y una contextualización histórica de la respectiva región*, la escuela americana, muestra interés por las descripciones formales, el estilo y el desarrollo de ciertos elementos pictográficos a lo largo de la Colonia. Por su parte, los nuevos estudios de la tradición española ponen énfasis en la codicología, el estudio material del documento. Por último, el método Galarza propone la lectura de los documentos pictográficos como si fueran textos fonético-silábicos, suponiendo haber encontrado los elementos mínimos de las pictografías que poseen un valor fonético. Por su parte, Batalla (2008) en el artículo “Los códices mesoamericanos: métodos de estudio” clasifica los estudios modernos de los manuscritos de Mesoamérica en tres sistemas de análisis: científico, científico galarziano y tequilamarihuana o impresionista. El primero se inclina hacia un análisis codicológico, estudio del contenido y contextualización. Los trabajos que siguen la metodología de Joaquín Galarza confunden iconografía con escritura logosilábica y trae como consecuencia un análisis exhaustivo, pero innecesario. Finalmente, están los investigadores que tratan de interpretar todo de la manera para que todo encaje perfectamente, sin utilizar una base científica mínima. Batalla no especifica los nombres de los investigadores que tienden a trabajar de esta manera.

quisieron plasmar en dichas fuentes. La identificación de cualquier objeto, personaje u acción en los códices no es obvia, ni nada fácil. Así por ejemplo, los dioses llegan a compartir atavíos, pinturas corporales y actitudes que hacen difícil reconocerlos. Los *tlamatinime*, la gente que interpretaba los códices, sabían cómo transmitir la información contenida. En este punto de mi investigación, vale la pena preguntarse cuál podría ser el método adecuado para estudiar la “danza” en los códices.

4.2 Estudio del comportamiento gestual en los códices del Centro de México y de la Mixteca

Los códices en cuestión no eran una notación fiel de la realidad ritual o histórica. Su estilo no es naturalista, sino que fue reducido a formas menos complejas para que fueran inteligibles para los intérpretes de diferentes idiomas.²⁷⁴ Ese sistema de escrituras se considera pictografía. Boone (2010: 45) indica que los pictogramas eran “imágenes de personas, cosas y acontecimientos que tienen una reconocible semejanza visual con lo que representan.” Ese tipo de comunicación visual era “convencionalizada y suprimía todo detalle que pudiera confundir” (*ibidem*). Por consiguiente, la información histórica y cultural que se conservaba en los textos pictográficos, además de la tradición oral, podía interpretarse de manera correcta (Troike, 1982: 177). Así pues, la información gráfica tenía que ser concisa e inteligible.

Lo mismo observó Escalante en su tesis doctoral analizando el lenguaje pictográfico en la representación del cuerpo humano. Según el investigador (2010: 23), los códices tienden a “la *normalización* de las posturas y los gestos. Para evitar ambigüedades, posturas y gestos se limitan a un repertorio mínimo en el cual quedan registradas las modalidades más comunes o, al menos, las más claras.”²⁷⁵ Ahora bien, ¿cuáles eran las pistas visuales que detonaban la

²⁷⁴ Siguiendo a Boone (*ibidem*): “Las elites educadas de todo el México central comprendían y utilizaban las convenciones visuales de este estilo en la cerámica, el ropaje, la pintura mural y la pintura manuscrita de la gente de alcornia. Soy de la opinión de que un pintor/escritor de habla mixteca que estuviese bien educado podía leer una historia azteca y comprender el meollo del asunto, aunque no captara todos los detalles. Asimismo, un historiador tlapaneco, en el distante Guerrero, podía pintar un documento (como el *Códice Azoyú I o II*) que sería prontamente inteligible para sus colegas en México-Tenochtitlan.”

²⁷⁵ El autor (*ibid*: 19-20) explica que “el lenguaje pictográfico hace cristalizar formas pintadas, los convierte en estereotipos rígidos, estereotipos pictóricos que no admitirán más variación que pequeños matices y detalles introducidos por alguna escuela o artista.” Asimismo, ofrece un ejemplo (*ibid*: 23): “Seguramente en el México

memoria y el conocimiento previo? Las reglas que se encuentran debajo de cada imagen conllevan conceptos de las culturas indígenas precortesianas que no son fáciles de entender. ¿Podemos tener conocimiento sobre lo que se quiso plasmar en el momento de su elaboración? Y si ese es el caso, ¿cuáles serían las pautas para hacerlo?

Varios autores, al estudiar la representación del cuerpo en los códices, han afirmado que se pueden reconocer algunos estereotipos pictográficos. Los valiosos trabajos de Troike (1982), para el área mixteca y Escalante (2010), en el caso de los códices del Centro de México, afirman la existencia de cierto patrón en el uso de pictografías al pintar los personajes en diferentes actitudes. Así pues, Escalante (*ibid*: 227-258) ofrece ejemplos del esquematismo de las siguientes actitudes corporales: formas de estar, formas de andar, formas de hacer la guerra, modo de presentar a muertos, manera de hacer reverencia, mostrar sumisión y expresar acatamiento. Por su parte, Troike, para la zona mixteca, realiza un examen muy cuidadoso de gestos de las manos en el *Códice Colombino-Becker* y dos posturas de cuerpo que se trazan en el *Bodley, Selden y Colombino-Becker*. Para el primer documento la autora reconoce los gestos de manos utilizados cuando una persona estaba haciendo una petición y la otra aceptaba dicha solicitud (1982: 189-190). Según la investigadora, en la lámina 30 del *Códice Colombino-Becker* (fig. 1) el personaje a la izquierda está pidiendo algo y la otra figura parece que está de acuerdo con ello. En cuanto a la postura del cuerpo, habla de la actitud asociada con los viajes y de las formas de indicar pictográficamente hostilidad (*ibid*: 195-197). Estas observaciones nos llevan a preguntarnos si es posible encontrar un gesto específicamente dancístico para nuestro caso de estudio.



Fig.1 *Colombino Becker* lám. 30



Fig. 2 *Bodley* lám. 25

antiguo había varias maneras distintas de llevarse la mano a la cara en el momento de llorar, pero solamente una permanece en el lenguaje del códice como estereotipo disponible”.



Fig. 3 Fejérváry-Mayer lám. 39

De acuerdo con Escalante (2010: 227)²⁷⁶ en los códices mesoamericanos se utilizaba un repertorio bastante limitado de posturas y actitudes que pueden adoptar las figuras. El investigador mexicano (*ibidem*) explica que debido a que “los temas que se abordaban en la pictografía no eran infinitos [...] A cada tema le correspondía un conjunto de posturas; aludir a un tema exigía repetir figuras convencionales en determinadas posturas convencionales también.” Para evitar ambigüedades, posturas y gestos se limitan a un repertorio mínimo en el cual quedan registradas las modalidades más comunes o, al menos, las más claras.”²⁷⁷ A cada tema le correspondía un conjunto de posturas. Escalante ofrece ejemplos del esquematismo de las siguientes actitudes corporales: formas de estar, formas de andar, formas de hacer la guerra, modo de presentar a muertos, manera de hacer reverencia, mostrar sumisión y expresar acatamiento.

No hay duda de que la selección de un ademán y no el otro para presentarlo gráficamente fuera convencional. Tanto la expresión kinésica de los personajes a lo largo de los manuscritos, como sus atuendos y los contextos en los que aparecen expresan convencionalismos significativos. El problema es cómo realizar una interpretación.

Tomemos el ejemplo del tema de la guerra. Escalante (2010: 238), afirma que las escenas de ataque implican, casi siempre, la presencia de dos figuras, que representan a los ejércitos contendientes. Los atacantes suelen colocarse cara a cara levantando una de sus manos como

²⁷⁶ Véase también Troike (1982: 180).

²⁷⁷ El autor (*ibid*: 19-20) explica que “el lenguaje pictográfico hace cristalizar formas pintadas, los convierte en estereotipos rígidos, estereotipos pictóricos que no admitirán más variación que pequeños matices y detalles introducidos por alguna escuela o artista.” Asimismo, ofrece un ejemplo (*ibid*: 23):” Seguramente en el México antiguo había varias maneras distintas de llevarse la mano a la cara en el momento de llorar, pero solamente una permanece en el lenguaje del códice como estereotipo disponible”.

preparando el golpe o el lanzamiento. La lámina 25 del *Códice Bodley* (fig.2) lo evidencia. No obstante, ¿qué pasa cuando la misma actitud corporal ha sido interpretada como una “danza”?

Así pues, Eduard Seler ((1901-1902: 79) y Miguel León-Portilla (*Tonalámatl*, 2005: 96) para el folio número 39 del *Códice Fejérváry-Mayer* (fig. 3) indican que estamos enfrente de una lucha. Por otro lado, Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 296) afirman que el “hombre-tlacuache” “anda con un rosetón blanco en la mano”, “va bailando y burlándose”.²⁷⁸

¿Es posible identificar la “danza” desde su expresión gráfica?

4.2.1 ¿Cómo reconocer un gesto iconográficamente?

La búsqueda de los indicios dancísticos en el área maya resulta menos complicada gracias, tanto a los estudios iconográficos, como a los avances en el análisis epigráfico. Desde el año 1911,²⁷⁹ la pose donde las rodillas apuntan hacia afuera y se eleva un talón es considerada como un marcador iconográfico para *danza* maya (Looper, 2009: 47, 88). La postura fue por primera vez mencionada en el trabajo de Teobert Maler en 1911 (Maler *apud* Looper, 2009: 88). La vemos en la imagen de una de las vasijas policromas de la época clásica maya que pertenece al catálogo de Justin Kerr (fig. 4).²⁸⁰ Esta escena se ha identificado como “la danza de la nariz larga”.²⁸¹

²⁷⁸ Regresaremos con más detalle a esa lámina más adelante.

²⁷⁹ La postura fue por primera vez mencionada en el trabajo de Teobert Maler en 1911 (Maler, Teobert, *Explorations in the Department of Petén, Guatemala, Tikal: Report of Explorations for the Museum*. Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. 5, no. 1. Cambridge, Mass.: Peabody Museum, Harvard University). En el trabajo de Virginia Miller (Miller, Virginia E., *Pose and Gesture in Classic Maya Monumental Sculpture*, Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, 1981) se ha estudiado con más precisión.

²⁸⁰ Todas las vasijas de dicho catálogo y los comentarios acerca de ellas han sido tomadas de <http://research.mayavase.com>

²⁸¹ Kerr 1549, Vase Type: Polychrome, Comments: Long nose dance. Dressed as the God Ek Chuah, the dancer acts out the impregnation of Lady Xquic.



Fig. 4 K1549

Posteriormente, los textos jeroglíficos representaron una herramienta poderosa para el análisis del tema. A partir del año 1992 con la traducción de Nikolai Grube (1992: 201–218) del glifo T516 para “danzar”, se han identificado varias escenas de “baile” que por su carácter estático no habían sido tomadas en consideración. Loper lo ilustra a través del ejemplo de un vaso, posiblemente procedente de Copán (fig.5), donde ninguna de las dos figuras asume la pose del talón elevado, pero el texto asociado nos asegura de que estemos frente a una *danza* (*ibid*: 47).



Fig.5 K3296

4.3 Metodología del análisis

4.3.1 La “danza” en el estilo Mixteca-Puebla. ¿Existen estereotipos pictográficos para la “danza” del Centro de México prehispánico?

Mientras tanto, las reflexiones en torno al mismo problema en las zonas mixteca y del Centro de México, no han sido tan fructíferas. La falta de un sistema de notación parecido al de los mayas, además de la escasez de los estudios meticulosos, han provocado que los trabajos acerca de la *danza* mexicana hasta ahora han sido bastante especulativos. De hecho, a excepción de la obra de Martí y Prokosch Kurath, nadie se ha propuesto la tarea de discutir acerca del comportamiento corporal de los danzantes en la iconografía del estilo Mixteca-Puebla, difundido por la parte central de México en el período del posclásico (900-1520 d.C). No obstante, la reconstrucción coreográfica que hacen los investigadores en su estudio *Dances of Anahuac* del año 1964 tampoco se basa en datos precisos. Lo que ellos hicieron es tomar gestos o posturas dancísticas de la escultura y los códices prehispánicos y a partir de ello hicieron conjeturas sobre cómo era la coreografía misma. Es un intento interesante, pero poco fiable.

No hay duda de que un estudio sistemático de los movimientos corporales en los códices puede comenzar por un análisis formal. No obstante, nuestra pregunta principal debe ser más bien, si existían o no los gestos, posturas o poses del cuerpo que corresponden exclusivamente a la *danza*. En las páginas siguientes he tratado de confirmar o descartar estas incógnitas.

Para describir el comportamiento corporal de las figuras elaboradas retomo las definiciones usadas por Looper (2009:84) para *danza* maya. Por "**pose**" y "**postura**" se entenderá a una posición física que el cuerpo puede asumir, como de pie, sentado o de rodillas. Estos términos implican un cese del movimiento, de modo que el cuerpo está en reposo. Mientras tanto, "**gesto**" se refiere a un movimiento hecho con una parte del cuerpo con el fin de comunicar una emoción o cierto sentido. "**Postura**" es la posición estática del cuerpo entero, mientras la "**posición del cuerpo**" es la manera de estar colocado el cuerpo respecto de otros cuerpos o algún objeto.

Ante la pregunta si se puede hablar de un patrón iconográfico para el caso de *danza*, hice un estudio detallado de todas las láminas que han sido identificadas como dancísticas hasta ahora según los estudios con los que contamos. De cada una de esas imágenes, en total 64 folios, se ha descrito la actitud corporal observada, un gesto, postura o posición corporal.²⁸² En seguida, revisé cada una de ellos por separado con el fin de indagar si se repetían en otro fragmento del mismo códice. Asimismo, examiné si se encontraban en las láminas paralelas de otros documentos, en el caso de que existan, o en algún otro pasaje paralelo de los códices del mismo grupo. Respecto a esta tarea, Troike (1982:180-182) indica que cada manuscrito debe ser estudiado por separado según la misma metodología con base en el mayor número posible de ejemplos. Según la autora, si el mismo gesto no aparece en todos los contextos de la misma índole, puede ser que se trate del estilo artístico del *tlacuilo*.

Para hacernos una idea del método utilizado, veamos el ejemplo de un fragmento de la lámina 1 del *Códice Cospi* (fig. 6 y 7). En el estudio de Anders, Jansen y Reyes García esta figura se relaciona con un contexto dancístico. Los investigadores ((Anders et al., 1994c: 173 y 175) explican que “la muerte ataca y baila, con una cabeza cortada.” Al indagar la postura y el gesto del personaje de la escena encontramos semejanzas formales con las láminas 2, 3, 5, 6, 7 y 8 del mismo documento (figs. 8-13). Más adelante, veremos que las interpretaciones para esos folios difieren de la primera. Si recurrimos a las láminas paralelas observamos que en el *Códice Vaticano B* (fig. 14) la imagen se interpretó como “el dios de la Muerte lleva a un hombre, sujetándole el brazo y agarrándole el cabello. Cautiverio y muerte” (ibid: 174).



Fig. 6 Cospi lám. 1



Fig.7 Dibujo del gesto y la postura de la fig. 6²⁸³

²⁸² El cuadro 11 en los Apéndices ofrece los resultados de esa tarea.

²⁸³ Todos los dibujos fueron hechos por Aleksandar Branković.



Fig.8 Cospi lám. 2



Fig.9 Cospi lám. 3



Fig.10 Cospi lám. 5



Fig.11 Cospi lám. 6



Fig.12 Cospi lám. 7



Fig.13 Cospi lám. 8



Fig.14 Vaticano B lám. 1

Cabe aclarar que no me propuse analizar la sintaxis de esos folios, sino, más bien, cuestionar si podemos hablar de la anotación pictográfica de *danza* o no. De hecho, no hay duda de que la selección de un ademán y no de otro para presentarlo graficamente fuera convencional. Tanto la expresión kinésica de los personajes a lo largo de los manuscritos, como sus atuendos y los contextos en los que aparecen expresan convencionalismos significativos. El problema es cómo realizar una interpretación. ¿Se puede hablar de un patrón iconográfico para el caso de *danza*? El texto que sigue llegará a confirmar o descartar estas incógnitas.

Por último, es importante aclarar que a lo largo del análisis me refiriré a las escenas pictográficas tanto como imágenes como texto gráfico. Muchos han puesto en duda si los habitantes de Mesoamérica poseían una escritura o no, y por ende si contaban con una historicidad. Los que alegaban razones en contra de la existencia de una escritura entre los indígenas prehispánicos, recalcaban, a la vez, que se trataba de pueblos sin historia, debido que no poseían escritura alfabética. Mientras tanto, hoy en día varios investigadores optan por una definición más amplia de la escritura que reconoce la pictografía mesoamericana como

escritura y de ahí, da paso a la posibilidad del registro de la memoria y la historia desde tiempos remotos. En esa discusión acerca de que si lo que quedaba plasmado en los manuscritos era *pintura* o *escritura*,²⁸⁴ me baso en el *Vocabulario* de Molina (2004: 120r). En la primera parte de la obra el fraile ofrece las siguientes traducciones: *cuiloo* “escreuir como quiera” y *cuiloo* “pintar” (*ibid*: 58r y 96r). En la segunda sección del *Vocabulario* se indica lo siguiente: *cuiloo* “escreuir o pintar algo”, *tlacuilo* “escribano o pintor”, *tlacuillo* “escriptura o pintura” y *tlacuiloliztli* “el acto de escreuir o pintar” (*ibid*: 26v y 120r). Asimismo, me guío por las investigaciones que han señalado que no hay diferencia entre textos e imágenes.²⁸⁵

4.3.2 Los códices analizados

El conjunto de códices que analizaré está conformado por el *Códice Borbónico* y el *Tonalamatl Aubin* por un lado y, por el otro, y los manuscritos que pertenecen al Grupo *Borgia*: el *Borgia*, el *Vaticano B*, el *Laud*, el *Fejérváry-Mayer*, el *Cospi*.²⁸⁶ Se escogieron los documentos con cuyas interpretaciones contamos y los que, según los investigadores especialistas, contienen figuras en posturas dancísticas. Casi todos los códices mencionados se consideran prehispánicos²⁸⁷ y pertenecen al estilo Mixteca-Puebla.²⁸⁸ De ese corpus iconográfico, que contiene información

²⁸⁴ Véase, por ejemplo, el trabajo colectivo *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes* (1994). Asimismo, remito a Mikulska (2008: 19-29) y a Boone (2010: 13-18, 23-43).

²⁸⁵ Un conciso resumen acerca de el problema del fonetismo para las culturas mesoamericanas y el significado de *cuiloo* se encontrará en Mikulska, 2008: 20-38.

²⁸⁶ A veces a este grupo se incluyen también el *Manuscrito Aubin núm. 20* o *Fonds Mexicains 20* y *El Códice Porfirio Díaz*.

²⁸⁷ El *Códice Borbónico* es un manuscrito pintado sobre el papel de amate y se pliega a manera de biombo. Su contenido es calendárico-religioso. Procede de la zona del Valle de México. Se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Cámara de Diputados de París. La temporalidad de este códice ha suscitado diferentes opiniones. Según algunos autores, como Francisco del Paso y Troncoso (*apud* Anders et al. 1991: 27), Alfonso Caso (*Los Calendarios prehispánicos*, IIH, UNAM, México, 1967: 107-108) y Juan José Batalla Rosado (1994b: 48 y 69; 1994a: 71), fue elaborado en la época prehispánica. Mientras tanto, empezando con Donald Robertson en 1959, varios investigadores han encontrado indicios suficientes para decir que el códice fue hecho en la época colonial. Pablo Escalante (2010: 372), comparte esa opinión, diciendo que “el orden de lectura, la técnica y el estilo indican que se trata de un códice colonial, pintado en la primera mitad del siglo XVI.”

²⁸⁸ Tal como lo explica Boone (2010: 44): El “estilo” del Horizonte Mixteca-Puebla, un llamado “estilo” que se difundió por la parte central de México en el período posclásico (900- 1520 d.C), llevando consigo un distintivo estilo gráfico, un programa iconográfico y un sistema de escritura pictográfica. El estilo de este horizonte fue adoptado por parlantes de muchas lenguas distintas, entre ellas el náhuatl, el otomí, el totonaco, el cuicateco, el chocho, el mixteco, el zapoteco y el tlapaneco, para nombrar sólo una gama de grupos lingüísticos cuyos documentos pintados comparten muchas características.”

religiosa e histórica particular, se han hecho algunos estudios detallados que nos servirán como punto de partida. Para las láminas del grupo *Borgia* es imprescindible examinar las investigaciones de Eduard Seler (1901-1902, 1963), Karl A. Nowotny (2005), Ferdinand Anders, Maarten Jansen, Luis Reyes García (1992, 1993a y b, 1994a, b y c), Miguel León-Portilla (2005), Elizabeth Hill Boone (2007 y 2010) y Juan José Batalla Rosado (2008a). En el caso del *Borbónico* los trabajos de Francisco del Paso y Troncoso (1979) y de Anders, Jansen y Reyes García (1991) nos proporcionarán la información necesaria.

Cabe añadir que en algunos momentos nos desplazaremos a la zona maya para cotejar sus datos relacionados con la cerámica policroma y ciertas lápidas. Sabemos de que la compleja iconografía del período Clásico maya (200-900 d.C.) tenía sus propios códigos,²⁸⁹ sin embargo considero que nos puede servir como un ejemplo mesoamericano donde se ha estudiado mucho más la cuestión dancística.

La heterogeneidad de los recursos gráficos encontrados me ha llevado a organizar el escrito por contextos en los que se desarrollaban. Curiosamente, la “danza” en los códices se vincula con los mismos actos rituales con los que establecía nexos lingüísticos. Empecemos con el desafío pictográfico.

4.4 “Danza” y música

De acuerdo con Looper (2009:90) en su estudio acerca de la *danza* maya, la música constituye un indicador muy importante para la identificación de *danza* en los manuscritos, las lápidas y en las evidencias en cerámica.²⁹⁰ Como puede verse en su estudio, en varias ocasiones la práctica musical le sirve al investigador para reconocer ciertas escenas como “danza”. Así, por ejemplo, los personajes que están dando pasos alrededor de una vasija policrómica (fig. 15) han sido

²⁸⁹ Como Boone (2007: 11) lo indica: el sistema maya de la comunicación gráfica, sus textos jeroglíficos, era fundamentalmente diferente de aquel en el centro de México, aunque en ciertos códices mayas hayan sido influenciados por las prácticas del centro de México.

²⁹⁰ Al estudiar el catálogo de Justin Kerr encontré que las siguientes vasijas policromas unen la música y la “danza” en una misma escena: K3247, K4824, K6888, K6984, K8947, K8818 y K4120.

interpretados como danzantes debido a la aparición de otras figuras que están tocando sonajas.²⁹¹



Fig. 15 K1838

En este contexto, a mí me interesa estudiar cómo se desarrolla la relación entre “danza” y música en los códices tipo calendárico-religiosos del Centro de México prehispánico. El punto de partida es el registro de todas las láminas donde se manifiestan instrumentos musicales o se presentan los músicos mismos. Los instrumentos rastreados pictográficamente son: concha de tortuga (*ayotl*), *huehuetl* y otro tipo de tambor, *teponaztli*, trompetas y flautas, trompeta de caracol (*tecciztli*) y sonajas.²⁹² Luego pasaré a examinar las imágenes que contienen esos elementos iconográficos y, a la vez, han sido identificados como escenas dancísticas.²⁹³

	<i>Borgia</i>	<i>Vaticano B</i>	<i>Laud</i>	<i>F.M.</i>	<i>Cospi</i>	<i>Borbónico</i>	<i>Tonalamatl Aubin</i>
Concha de tortuga (<i>ayotl</i>) ²⁹⁴ (fig. 15)	60	38	34				
<i>Huehuetl</i> ²⁹⁵ (fig. 17)	24,33, 37, 39, 40, 60	38				4, 26, 28, 33	4

²⁹¹ Justin Kerr únicamente menciona a los músicos. La “danza” no ha sido identificada en su descripción de la vasija.

²⁹² La tabla 2 ofrece los datos inquiridos.

²⁹³ Las láminas marcadas de negrita en el tabla 2.

²⁹⁴ Un idiófono de golpe directo, hecho de concha de tortuga, que se tocaba con cuernos de venado. Todas las definiciones de los instrumentos fueron tomadas de Gómez, Luis Antonio, “Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado”, en *Arqueología Mexicana*, vol. 16, N°. 94, 2008: 38-46.

Sonajas (<i>ayacachtli</i> , ²⁹⁶ (fig. 18) <i>chicahuaztli</i> ²⁹⁷ (fig. 19)y <i>ayauhchicahuaztli</i> (fig. 20)) ²⁹⁸	2, 3, 24, 25, 49, 50, 51, 52, 61, 67	1, 3, 4, 19, 20, 22, 26, 31, 38, 43, 62, 68	1, 34	17, 18, 27, 37	2, 3	4, 15, 20, 24, 26, 27, 29	4, 6, 20
Trompetas (fig. 21)	39		1			29	
Trompeta de caracol (<i>tecciztli</i>) ²⁹⁹ (fig. 22)	4, 8, 9, 14, 24, 42, 45, 63	22, 28,30, 66, 94			4, 8	3, 6,20, 29	3, 6, 15, 20

Tabla 2. La presencia de la música y la “danza”



Fig. 16 *Laud* 34



Fig. 17 *Tonalamatl Aubin* 4



Fig. 18 *Borbónico* 4



Fig. 19 *Borgia* 49



Fig. 20 *Borbónico* 29



Fig. 21 *Laud* 1



Fig. 22 *Borgia* 24

²⁹⁵ Un membranófono de golpe directo. Tiene forma tubular cilíndrica con fondo abierto y una membrana de piel arriba. Se tocaba de pie con las manos.

²⁹⁶ Un idiófono de golpe indirecto de sacudimiento, constituido por un recipiente esférico, con orificios y provisto de un mango. Contiene un determinado número de cuentas (semillas o bolitas de barro o piedra), según la sonoridad que se quiera.

²⁹⁷ Un idiófono que suena con un golpe directo de sacudimiento, descrito como palo de sonajas.

²⁹⁸ “Sonaja o sonajas de niebla”, descrito como tabla de sonajas.

²⁹⁹ Un aerófono clasificado como trompeta de caracol con orificio de soplo distal.

Gracias a los manuscritos prehispánicos de los que disponemos, se ve claramente que, muchas veces, la música acompañaba la práctica dancística. La relación entre esas dos actividades se encuentra plasmada pictográficamente en una serie de láminas. Ese conjunto de láminas se puede dividir en los folios que contenían las imágenes de los personajes que están tocando algún instrumento y bailando a la vez y en las láminas donde los danzantes estaban acompañados por los músicos. Empecemos con el primer grupo que sólo cuenta con tres ejemplos. En las tres escenas se danzaba al son del *huehuetl*.

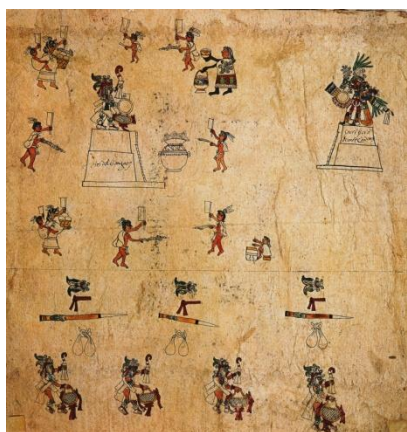


Fig. 23 *Borbónico* lám. 33

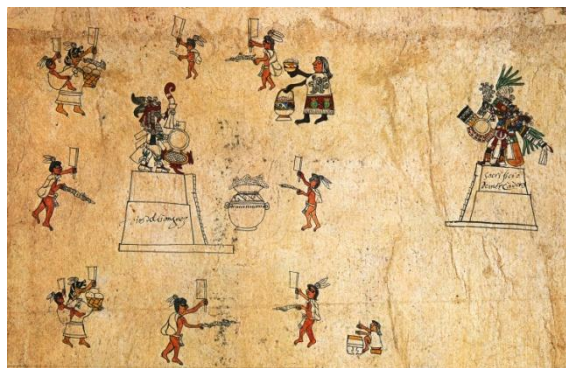


Fig. 24 *Borbónico* lám. 33 (parte superior)

El folio 33 (fig. 23) del *Códice Borbónico* ilustra los festejos del mes de *quecholli*. Está dividido por “una raya vertical negra [...] que significaba [...] la separación [...] de dos fracciones de un mismo mes” (Paso y Troncoso, 1979: 101). En la parte de abajo “salen á cazar las gentes llevando la librea de Mixkóatl,” mientras que en la sección de arriba “el mismo dios Mixkóatl es reverenciado por los cazadores, que traen ensartadas en palos las piezas que cazaron” (*ibid.*: 102). Paso y Troncoso (*ibid.*: 197) sigue con la descripción de la escena de la parte alta de la lámina (fig. 24): “Rodeando al templo [de Mixcoatl]³⁰⁰ por todos lados [...]7 hombres, 3 mujeres y 2 niños, cargados los últimos por las madres á las espaldas” están “**danzando al son del atabal.**” Lo que el historiador mexicano propone se ha retomado años después: “Allí llegan mujeres, dedicadas a Mixcoatl, cargando canastas con comida, y niños en la espalda. Los

³⁰⁰ El investigador (*ibid.*: 197) explica que “las imágenes vivas de los dos númenes del mes: Mixkóatl a la izquierda, y Teçkàtlipoka-Tlamatçínkatl á la derecha,” se encuentran “ambos en pié sobre sus templos respectivos.”

cazadores llegan, cargando sus bolsas, y hacen una ofrenda de conejos clavados en palos. **Bailan al son del tambor** (Anders et al., 1991: 220).”

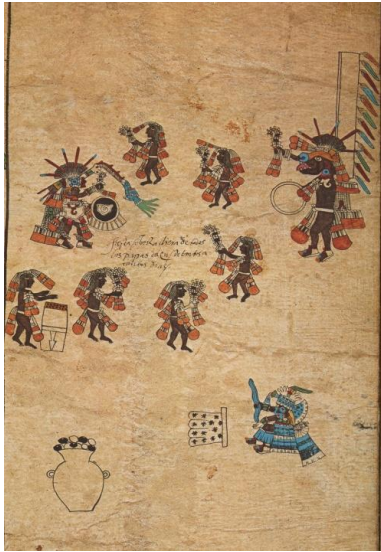


Fig. 25 Borbónico lám. 26b



Fig. 26 Borbónico lám. 26b (fragmento)

Asimismo, las celebraciones de los meses *etzalcualiztli* y *xocotl huetzi* muestran que los participantes de esos rituales bailan al son de ese instrumento. Describiendo el lado derecho de la lámina 26 del códice (fig. 25) Anders, Jansen y Reyes García (1991: 202) anotan: “los sacerdotes, ataviados con las telas típicas y empuñando el bastón encorvado del dios [Tlaloc] **bailan con la música de un tambor.**”³⁰¹ La glosa acompañante nos explica que se trata de una “fiesta o borrachera de todos los papas del cu [templo] de tantos a tantos días” (*ibidem*).

³⁰¹ Los autores especifican que “el grupo es dirigido por un sacerdote de Quetzalcoatl y un sacerdote de Xolotl, que carga una enorme bandera emplumada.”



Fig. 27 Borbónico lám. 28

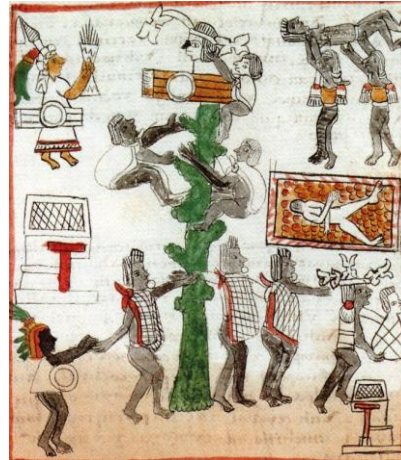


Fig. 28 Primeros Memoriales lám. 004-215v

En la lámina 28 del manuscrito (fig. 27), dedicada a los festejos del *xocotl huetzi*, vuelve a tocarse el *huehuetl*. Para esa veintena Motolinía (1971:64) indica que “en algunas partes, como Tlacuba, Cuyovacan, Azcapuzalco, levantaban un gran palo rollizo de obra de diez brazas, e hacían un ídolo de semillas y envuelto y atado con papales, y poníanlo encima de aquel palo, y en la vigilia de la fiesta levantaban allá este ídolo en el palo, y el día todo **bailaban** a la redonda de él.” Paso y Troncoso (1979:130) para nuestro folio narra:

Hacían alrededor un solemne **baile**, que alguien asegura duraba toda la tarde, **llevando el són un tambor**: así lo vemos en nuestra pintura, donde se halla dibujado el tambor alto de pie llamado *ueuetl*, cubierto con una piel que parece de tigre, siendo amarilla con manchas negras: lo tañe un sujeto que tal vez sea de la clase de los sacerdotes cantores llamados *tlamakaçke kuikanime*, cuyo tocado tiene como adorno las hojas de papel, *xokotl*, de figura semejante á las que se ven arriba del árbol. Es de altísimo interés la **danza** que se hace alrededor del mástil, porque nos muestra cómo la ejecutaban cuando hacían rueda y entraban sujetos de diversas categorías, yendo de entonces delante como guiadores los de condición más elevada, mientras que los más humildes quedaban al din de la rueda: esa disposición se guardaba siempre, pues aunque los textos escritos dan solo este orden para el **baile** de los guerreros, gráficamente aprendemos por medio de nuestro Códice que lo mismo **bailaban** los sacerdotes.³⁰²

¿Quiénes son los personajes que bailan en esa escena gráfica? Anders, Reyes y García anotan que alrededor del *xocotl* “bailan los niños, los más grandes van adelante, los más chicos atrás”

³⁰² El investigador (*ibid.*; 131) destaca que en dicha lámina “no se ha representado el **baile** completo, pues ellos nos dicen que se hacían dos ruedas: una interior en que iban los mozos recogidos en el templo, y otra exterior concéntrica formada por los señores, llevando unos y otros mantas de red”.

(Anders et al., 1991: 206). Aunque la glosa diga “aquí no entra una mujer”, la referencia de Durán (1995, 2: 272) no está acorde a ese dato. En la zona tecpaneca el cronista ha encontrado que:

este dia **bailaban** un solene **baile los mozos** recogidos hijos de Señores y **las doncellas** recogidas **juntamente con ellos**. Iban ellos y ellas muy aderezados de plumas y joyas: iban ellas afeitados los rostros y puesta su color en los carillos y llevaban los brazos y piernas emplumadas de plumas coloradas. Haciase este **baile** á la redonda de esta madero haciendo la rueda de este **baile** los Sres todos muy aderezados...³⁰³

El dibujo gráfico de los *Primeros Memoriales* concuerda con la información del Borbónico. Únicamente los hombres salen a bailar. Según Jiménez Moreno, la ilustración adjunta (fig. 28) muestra a los guerreros, tomados de las manos, al pie del *xocotl*. Esta fuente nos proporciona información valiosa acerca de cómo se realizaba esa “danza”. El texto realizado en Tepepulco (1974: 41, 44-45) especifica que primero “se baila la danza ondulada, están dando vueltas alrededor del *xocotl*. (“*cuauhtitlan tlanaualoja*”, *necocolojoya*, *ye teotlac quiyualotinenca in xocotl*)³⁰⁴

Llama la atención que los códices coloniales del llamado grupo *Magliabecchiano*³⁰⁵ escogieron omitir la “danza”. El *Códice Tudela* (fig. 31), el *Magliabecchiano* (fig. 32), el *Ixtlilixochitl* (fig. 30) y el *Veytia* (fig. 33) ponen énfasis en la lucha de los jóvenes para subir a lo alto del árbol y apoderarse de la “figura de hombre hecha de masas de vna yerua que se dize huahtli mezclada con maiz” (“Costumbres, Fiestas, Enterramientos...”, 1945:47, f. 347 r). Ciertas similitudes gráficas tenía el código prehispánico *Tonalamatl Aubin* (fig. 29). En ese código, además de mostrar a uno de los que competían por la efigie, el *tlacuilo* decidió al lado del árbol revelar a dos músicos que movían sus sonajas y, posiblemente, bailaban.

³⁰³ La explicación del autor del texto titulado “Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España” (1945: 47, f. 347 r) concuerda en varios puntos con la descripción del dominico. La única diferencia es que no determina el sexo de los que bailaban: “venian **todos** al patio del templo muy teñidas las caras en partes y auia gran **bayle** y en medio estauan hincado vn madero de cinquenta brazas de alto...”

³⁰⁴ Traducción mía.

³⁰⁵ Juan José Batalla en su tesis doctoral ha demostrado que, más bien, el *Códice Tudela* es el prototipo del dicho grupo. Para una información pormenorizada véase Batalla Rosado, *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabecchiano*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2000.



Fig. 29 Tonalamatl Aubin lám. 10



Fig. 30 Ixtlilxochitl lám. 98v



Fig. 31 Tudela lám. 20r



Fig. 32 Magliabecchiano lám. 38r



Fig. 33 Veytia lám. 10r

Pasemos ahora a las láminas que despliegan la “danza” de los músicos. Comencemos por las escenas que presentan a tres parejas de músicos-danzantes. Nos interesamos aquí por la lámina 60 del *Códice Borgia* (fig. 34), la 38 del *Vaticano B* (fig. 35) y el folio 34 del *Códice Laud* (fig. 36).



Fig. 34 Borgia lám. 60



Fig. 35 Vaticano B lám. 38



Fig. 36 *Laud* lám. 34

Los tres ejemplos hablan gráficamente de ese nexo estrecho entre la música y la “danza”. Siguiendo las interpretaciones hechas hasta ahora, los seis músicos bailan al ritmo de su propia música. ¿Quiénes son los músicos-danzantes?

En su gran estudio sobre el *Códice Borgia*, Seler (1963, II: 156) coteja esos folios paralelos y hace comparaciones minuciosas. El investigador alemán indica que mientras en el Borgia la figura masculina es “el dios de la música y la danza, a quien podemos poner el nombre de Huehuecoyotl [...] en los *Códices Vaticano* y *Laud* vemos a un dios anciano y barbudo, pintado de azul, a quien el caracol que lleva en la frente caracterizada con toda claridad como Tecciztecatl, como dios lunar”. A la hora de hablar acerca de los instrumentos que se dejan ver el autor (*ibid.*: 156-157) señala:

en los tres manuscritos el dios toca el “atabal de piel” [...] En la imagen de los códices Borgia y Vaticano se trata de un verdadero tlalpan huehuetl, es decir, un atabal colocado en el suelo, mientras que en el Códice Laud el dios sostiene el instrumento en una posición extraña entre las piernas. [...] En los códices Vaticano y Laud agita con la otra mano una sonaja de calabaza, ayacachtli. El instrumento principal de la diosa es un carapacho de tortuga, ayotl-que por cierto no está muy claramente dibujado en ninguno de los tres códices- y lo toca con una cornamenta de ciervo. Con la otra mano ella también agita la sonaja de calabaza, ayacachtli.³⁰⁶

³⁰⁶ La descripción de Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 314) es casi la misma: “la pareja hace música, vive con alegría: el hombre —bajo la influencia del dios del Baile— toca el tambor, y la mujer raspa un caparazón de tortuga con la cornamenta de un venado. Ambos agitan sonajas floridas”.



Fig. 37 Borgia lám. 24

Por su parte, en la lámina 24 del *Borgia* (fig. 37), la composición se forma produciendo sonido del *huehueltl* y del *tecciztli*. De forma parecida, se baila tocando las sonajas en las láminas 4³⁰⁷ del *Borbónico* (fig. 38), la primera lámina del *Vaticano B*³⁰⁸ (fig. 39) y el folio 18 del *Fejérváry-Mayer* (fig. 40).³⁰⁹

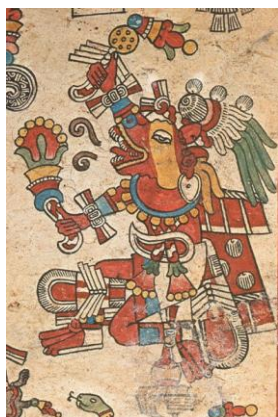


Fig. 38 Borbónico lám. 4



Fig. 39 Vaticano B lám. 1



Fig. 40 Fejérváry-Mayer lám. 1

³⁰⁷ En las palabras de Paso y Troncoso (1979: 69): "Ueuekoyotl con las manos empuña un ramillete florido y una sonaja (ayakachtli)." Anders, Jansen y Reyes García (1991: 130) anotan: "Ueuecoyoti, el Vlejo Coyote, dios de la Discordia y de los Enganos, quien domina estos días. Canta con música de sonajas." Anteriormente, Martí y Prokosch Kurath (1964: 97) señalaron para la lámina 4 del *Borbónico*: "Huehuecoyotl **dancing** to huehueltl and song accompaniment".

³⁰⁸ El estudio del códice (Anders et al., 1993b: 130) indica: "Macuilxochitl-Xochipilli, dios de las flores y del placer, baila con una sonaja".

³⁰⁹ Según Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 225), el "espíritu de la Muerte, armado con escudo y flechas, baila blandiendo una sonaja (...) De su boca sale el canto espectral de escudos y jade, de cabezas de serpiente". Seler y posteriormente León-Portilla niegan la existencia de una sonaja. Más bien, para ellos se trata de armas. Siguiendo al investigador alemán (1901-1902: 79): "The god (Mictlantecutli) is figured as a skeleton, with a human hand in his ear, and with paper flags, i.e. the decoration of corpses and funeral piles. In his right hand he holds a club in the act of striking. At his left arm hang spear-bundle, shield, and hand-flag, while the left hand itself holds a blazing fire in a handle."



Fig. 41 *Borbónico* lám. 24



Fig. 42 *Vaticano B* lám. 68



Fig. 43 *Fejérváry-Mayer* lám. 27

Las crónicas coloniales incluyen las descripciones de la «danza» con la piel desollada.³¹⁰ Por consiguiente, no es de extrañar que los códices de tipo calendárico-religiosos contengan varias láminas con los danzantes que portan la piel del sacrificado. Ejemplos similares se encuentran en varias crónicas coloniales que describen la vida ritual de la Mesoamérica prehispánica. Las láminas 24 del *Borbónico* (fig. 41), la 68 del *Vaticano B* (fig. 42) y la 27 del *Fejérváry-Mayer* (fig. 43) son una evidencia pictográfica de ello. Según los investigadores mesoamericanistas, esos folios presentan a “un sacerdote de Xipe, vestido con la piel de un nombre sacrificado y desollado, y **moviendo su sonaja, baila** enfrente del templo” (Anders et al., 1991: 194), a “un **danzante** vestido de la piel humana” (Nowotny, 2005: 41) y a “Xipe, aquel que viste la piel del desollado y **baila con su baston-sonaja**” (Anders et al., 1994a: 257), respectivamente.

Si nos movemos hacia la lámina 29 del *Borbónico* (fig. 44), nos damos cuenta de que no solamente se baila tocando sonajas (fig. 46), sino, también, suenan el caracol (fig. 45) y las flautas (fig. 48 y 49). Todos los músicos bailan junto con “el sacerdote de las deidades de la lluvia” que lleva “una serpiente azul en la mano y una boisa de semillas para sembrar” (fig. 47) (Anders et al., 1991: 210). La “danza” se lleva a cabo “frente a la diosa Chicomecoatl” como parte de los festejos de la veintena *ochpaniztli* (*ibid.*: 208). Por último, nos resta tratar una lámina que conllevan ciertas dudas a la hora de estudiarla. Se trata del folio 39 del *Borgia* (fig. 37).

³¹⁰ En el capítulo acerca de la relación entre la “danza” y la guerra estudiaremos con más detalle ese tipo de “danza”.



Fig. 44 *Borbónico* lám. 29a



Fig. 45 lám. 29a detalle 1



Fig. 46 lám. 29a detalle 2



Fig. 47 lám. 29a detalle 3



Fig. 48 lám. 29a detalle 4



Fig. 49 lám. 29a detalle 5

La escena donde “**las doce diosas bailan** en torno a un disco rojo” (Seler, 1963, II: 41) no debería causar muchas polémicas. Es uno de los pocos folios donde las opiniones de casi todos los comentaristas conciertan.³¹¹ La interpretación del Nowotny (2005: 273) no difiere de la del investigador alemán: “various forms of Ixcuina dance.” Por su parte, Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 222) anotan: “12 mujeres dedicadas a Tlazolteotl, como Ciuateteoh, temibles mujeres deificadas, bailan su areito, en dos grupos de a seis, tendiéndose las manos y dándose

³¹¹ En su estudio detallado sobre el documento Batalla Rosado (2008a:424) no identifica ninguna “danza”, sino, más bien se refiere a un “recorrido por doce mujeres de atavío, máscara facial y color variado que se identifican como Tlazolteotl por el símbolo de la media luna presente en todas ellas”.

palmas”.³¹² Ahora bien, a la hora de examinar con atención el interior del disco en torno al cual se está bailando, empiezan los desacuerdos. Veamos qué ocurre en medio de la “danza” femenina (fig. 51).



Fig. 50 Borgia lám. 39



Fig. 51 Borgia lám. 39 fragmento

Nowotny (2005: 273) no se detiene mucho en su interpretación de ese fragmento. El austriaco únicamente nombra a las deidades, reconociendo a “the Black and Red Quetzalcoatl.” Por su parte, Seler, Anders, Jansen y Reyes García se dedican a una revisión detallada. Al hacer el análisis de los rasgos gráficos de esa parte, Seler (1963, II: 41) afirma que “el Quetzalcoatl negro y el Quetzalcoatl rojo- o, si preferimos decirlo así, Quetzalcoatl y Macuilxochitl”, sostienen “con ambas manos el primero una **olla**, el segundo una **flor**”. Así pues, el gran erudito no reconoce ningún instrumento musical. En cambio, Anders, Jansen y Reyes García (*ibidem*) afirman lo siguiente: “en medio de esta danza coral, **corren y brincan** el sacerdote de Xolotl, cantando al son de su **tambor**, y el sacerdote del Sol, tocando una **flauta** preciosa”. Parece muy interesante que ninguno de los dos investigadores considere la presencia de una “danza”. Considero que podemos estar enfrente de dos músicos que a la vez están produciendo sonido y bailando. Vamos por pasos.

En primer lugar hay que preguntarse si se trata de una olla y una flor o estamos observando un tambor al lado de una flauta. Para ello busqué todas las imágenes de ollas,³¹³ tambores,

³¹² Martí y Prokosch Kurath (1964: 190) solamente dicen que se trata de “sacred dance of the twelve Cihuateo.” En el texto de María Sten (1990: 118) leemos que: “doce diosas, las cihuateo bailan en torno de un disco rojo sobre el cual figuran Quetzalcoatl y Macuilxochitl”.

flores y flautas a lo largo del *Códice Borgia*. A diferencia de las ollas, que en realidad son vasijas, y las flores que se observan a lo largo del manuscrito (figs. 55-72), el tambor, o el *huehuetl*, solamente vuelve a aparecer en la lámina 60 (fig. 53), y la flauta se percibe únicamente en nuestro folio. Comencemos con la pieza que Seler ha denominado olla.

Los dibujos gráficos que he encontrado muestran que el objeto en cuestión comparte solamente con una vasija algo de su forma. Así pues, la figura del objeto es muy parecida a la vasija del folio 9 (fig. 56). Las demás difieren bastante. Al mismo tiempo, sería una de las pocas vasijas sin dos mangos y las patitas. Por otro lado, si lo comparamos con el *huehuetl*, encontramos más similitud. Tanto en nuestra pieza, como en el tambor, la franja superior está hecha de la piel del jaguar. Ese aspecto no caracteriza a ninguna vasija del manuscrito.



Fig. 52 *Borgia* lám. 39 detalle



Fig. 53 lám. 60



Fig. 54 lám. 58



Fig. 55 lám. 5³¹⁴



Fig. 56 lám. 9



Fig. 57 lám. 20

³¹³ Cabe decir que no he incluido las vasijas de pulque, debido que su rasgo distintivo, la espuma, sería muy fácil de notar en nuestra lámina en cuestión. Veáse la fig. 41.

³¹⁴ La lámina 7 contiene una imagen semejante.



Fig. 58 lám. 46³¹⁵



Fig. 59 lám. 49



Figs. 60 y 61 lám. 50 detalle a y b³¹⁶



Fig. 62 lám. 54



Figs. 63 y 64 láms. 57 detalle a y b³¹⁷



Figs. 65 y 66 láms. 59 detalle a y b

En cuanto a las imágenes de las flores (figs. 67-72), es bastante claro que lo que Macuilxochitl tiene pegado a su boca (fig. 73) se parece más a la trompeta del primer folio del *Laud* (fig. 74) que a los elementos iconográficos usados en el *Borgia* para las flores.



Fig. 67 lám. 5



Fig. 68 lám. 9



Fig. 69 lám. 20



Fig. 70 lám. 23

³¹⁵ Compárese ese detalle gráfico con la vasija en el folio 42.

³¹⁶ Vasijas similares se encuentran en la lámina 52.

³¹⁷ La vasija b encuentra analogías con las piezas contenidas en los folios 58, 61 y 63.



Fig. 71 lám. 55



Fig. 72 lám. 60



Fig. 73 Borgia lám. 39



Fig. 74 Laud lám. 1

A partir de las imágenes cotejadas, comparto la opinión de Anders, Jansen y Reyes García de que en el cuerpo circular de la lámina 39 se hallan dos figuras de músicos (fig. 75). Surge la pregunta – ¿cuál es la actitud de dichos personajes? ¿Qué están haciendo? En opinión de los tres investigadores, las dos figuras “**corren y brincan.**” Desafortunadamente, los autores no dejan más datos acerca de su interpretación. Si las danzantes y los músicos se encuentran en el mismo contexto, ¿no parecería más viable pensar que las dos figuras masculinas igual estaban bailando?



Fig. 75 Borgia lám. 39



Fig. 76 Los gestos y la postura de los danzantes de la fig. 75



Fig. 77 Borgia lám. 32 detalles a



Fig. 78 La actitud corporal del danzante de la fig. 77

Además, si cotejamos la actitud corporal de esas dos figuras con el resto del códice, encontramos muchas semejanzas con el personaje que baila en la lámina 32 (figs. 77 y 78). Todo esto puede inferir que la lámina 39 del *Borgia* es una escena ilustrativa de dos “danzas”, una femenina y otra masculina, realizadas a la par.

Regresemos a nuestro punto de partida de este apartado, al registro de la presencia de la música en los códices prehispánicos del Centro de México. Conforme a mis anotaciones, contamos con más láminas donde se registraba la música y se omitía la “danza” que los ejemplos donde se bailaba acompañados de los instrumentos. Esta misma idea se ve en la praxis ritual anotada por los cronistas europeos, solamente se invierte el orden. En otras palabras, contamos con las descripciones coloniales acerca de las celebraciones donde la «danza» prescindía de la música. Considero oportuno recordar en este punto la omisión del código musical en la fiesta de *ochpaniztli*. Al principio de esa veintena, durante ocho días se realizaba el baile llamado *nematlaxo* en el cual los danzantes ordenados en cuatro filas “luego bailan levantando y bajando los brazos...no se canta, nadie se despide. Solamente guardaban el silencio” (*Auh injc nematlaxo... amo cujcaia, aiac naoatia; çan nōtitivi*) (*Códice Florentino*, 1953-1982, II: 110) (mi traducción)

A la hora de estudiar los códices la música no puede ser el único elemento en el cual basemos la identificación de una escena como dancística. El análisis que acabamos de presentar revela que es posible encontrar registros pictográficos de música que excluyen “danza” y viceversa. Hay que tener a la mano un mayor número de componentes gráficos para acercarse a la naturaleza del contenido.

4.5 Procesión y “danza”

Regresemos a la expresión gráfica de la fiesta de *quecholli*. Hemos examinado el fragmento superior por la “danza” al lado del *huehuetl*. Ahora la compararemos con el resto de la lámina.

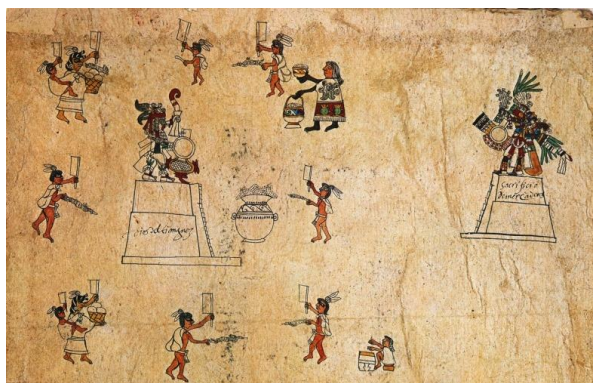


Fig. 79 *Borbonico* lám. 33 (parte superior)



Fig. 80 Los danzantes de la fig. 79

Si nos detenemos a observar con detalle las figuras que realizan la “danza” de arriba y los que están en la procesión de la sección de abajo, vemos el mismo gesto (figs. 80 y 82). Sin embargo, se ha dicho que los personajes de abajo “salen á cazar” (Paso y Troncoso, 1979: 102) o toman parte en “un desfile de los cazadores” (Anders et al., 1991: 218). Para nada descarto la posibilidad de que así sea, sino, una vez más, subrayo que el problema que nos enfrentamos al hacer lecturas de los manuscritos es bastante complejo. La tendencia a decir con certeza que cierto gesto era dancístico es muy precipitada.

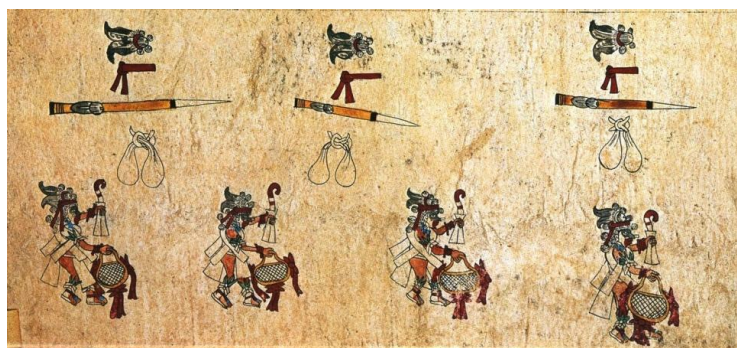


Fig. 81 *Borbonico* lám. 33 (parte inferior)



Fig. 82 Los cazadores de la fig. 81

Es muy similar el caso que se manifiesta tres folios antes. La celebración del *ochpaniztli* reflejada en el folio número 30 del *Borbónico* (fig. 83) contiene varias particularidades. En primer lugar, evidencia varios danzantes. Del lado derecho se desarrolla, en las palabras del Paso y Troncoso (1979:147), el “Baile del Murciélago”, a través de tres danzantes, los tres representando animales: un murciélago y dos coyotes. Para esos personajes también se ha

dicho que son “tres principales, vestidos con trajes de los guerreros coyotes, en los colores rojo, negro y verde, con escudos y flores en la mano” (Anders et al., 1991: 213). De acuerdo con Graulich (1999: 101), la escena muestra a “tres danzantes con máscaras de animales” disfrazados de coyote, zarigüeya y murciélago agitando unas sonajas.



Fig. 83 Borbonico lám. 30



Fig. 84 Borbonico lám. 30 (parte superior)

Alrededor de la pirámide, se lleva a cabo “un baile de simbolismo sexual con objetos fálicos de papel”, en el cual participaban “dos hombres con los atributos de Mixcoatl” y “otros ataviados como huastecos, en ropa blanca con gorros puntiagudos” (Anders et al., 1991: 213). En la parte central del folio vemos al “sacerdote que se vestía con la piel” de la víctima.³¹⁸ “Con él cantaban y bailaban y paseaban, y hacían alardes y acometimientos en la gran fiesta” (Paso y Troncoso, 1979: 146). Para Graulich (1999: 99) se trata de un cortejo realizado alrededor del “representante de Chicomecoatl, vestido con la piel de la víctima...parado sobre una plataforma.” Los comentarios de Anders, Jansen y Reyes García (*ibidem*) tampoco mencionan una “danza” al lado del *ixiptla*, sino declaran que “llegan cuatro sacerdotes a mostrarle su reverencia”. Parece que los investigadores se han guiado por la glosa que dice: “diosa de los enamorados, los cuatro principales papas que le inciensan”.

³¹⁸ Para Anders, Jansen y Reyes García (1991: 211) se trata de “una estatua grande de Xilonen Chicomecoatl, que tiene las mazorcas en la mano, y es vestida ceremonialmente con la piel de la desollada y con un elaborado penacho de tiras policromas y rosetones”.

Finalmente, la parte superior de la lámina (fig. 84) revela una incógnita importante. Es posible que las lecturas que se han hecho sobre ese fragmento del folio no sean del todo completas. Tanto Paso y Troncoso, como Anders, Jansen y Reyes García han relacionado esa parte con la procesión. El historiador mexicano (1979: 150-151) habla de una procesión de hielo, escarcha o helada, que “tenía por objeto demandar el favor de los dioses de la lluvia para que no dañaran las mieses con la helada”. El estudio más reciente del manuscrito (Anders et al., 1991: 214) también argumenta de que se trata de una **procesión**: “Adelante van saliendo los cuatro sacerdotes, esta vez como servidores de la diosa del Maíz Tierno y de las deidades del agua: están vestidos con capas de végétales, tienen mazorcas en su tocado, y llevan en la mano los bastones de Juncias y las boisas con semillas. [...] El cargador de la bandera con *xonecuilli* [...] toma la delantera de este cortejo.” En 1999 Graulich (101-102) opina de manera similar: “la parte superior de la escena muestra un cortejo de seis personas que parecen alejarse. A la cabeza marcha un sacerdote llevando una bandera. Este sacerdote es seguido por los Tlaloques de los cuatro puntos cardinales.”

No obstante, es bien sabido que en una celebración religiosa mexicana los participantes danzaban, combatían, corrían y tomaban parte en procesiones. Por lo tanto, cómo podemos saber si esas imágenes plasmadas en los códices comunicaban la existencia de “danza” o se trataba de otra coreografía ritual. De hecho, las pequeñas anotaciones manuscritas arriba de las primeras figuras de la lámina en cuestión señalan que: “estos son todos caciques amancebados que **hacen mitote**.”

Además, al examinar los diccionarios de lengua náhuatl en el capítulo 3 de la tesis, hemos visto que existe una interrelación entre diferentes vocablos que se refieren al acto de “danzar” y la acción de ir en procesión. Los límites entre una procesión y una “danza” son más que frágiles, tanto en el aspecto lingüístico, como en el plano pictográfico. Las coincidencias gráficas entre esas dos acciones rituales se revelan en la lámina 30 del nuestro manuscrito. Durante la “procesión”, de la parte superior del folio, los personajes “caminan” y elevan diferentes elementos de su parafernalia, al igual que los de los danzantes de la parte inferior. Tanto las figuras que pertenecen al “desfile” (figs. 87 y 88) como la mayor parte de los sujetos que danzan hacen los mismos gestos de dar pasos y levantar sus brazos (figs. 85 y 86). ¿Será que

estamos frente a una procesión bailada? Es factible pensar que toda la lámina 30 del *Códice Borbónico* completa ha revelado varias “danzas” en diferentes puntos de la celebración ritual.



Figs. 85 y 86 los detalles de la parte inferior

Figs. 87 y 88 los detalles de la parte superior

Con el fin de complementar nuestro estudio, trasladémonos hacia la zona maya. Las observaciones de Loooper sobre la cercanía iconográfica y ontológica entre la “danza” y la procesión son de nuestro interés.

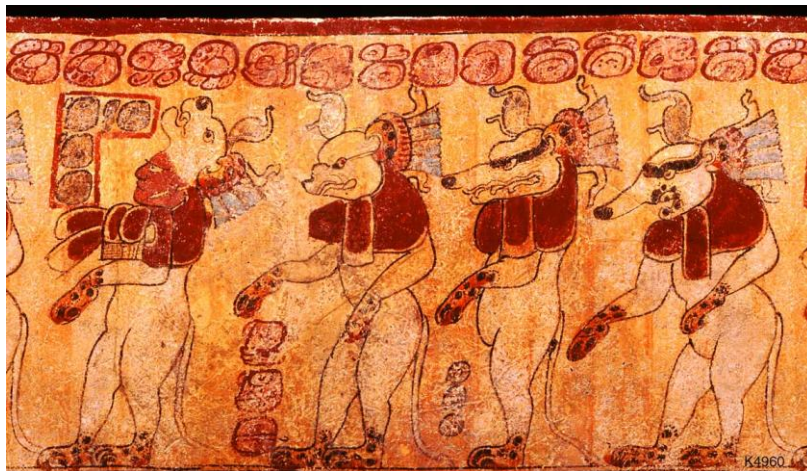


Fig. 89 K4960

Como vimos en las líneas arriba, la vasija K1838 (fig. 15) revela una “danza” al ritmo de la música de las sonajas. Los danzantes se movían asumiendo la postura de perfil. Resulta muy interesante comparar esa evidencia con la pieza K4960 (fig. 89). Las dos obras de cerámica se

parecen bastante. Vemos a los seres llamados *ways*³¹⁹ que, de nuevo, están yendo de un lugar a otro manteniendo su cuerpo de perfil. Esta vez no les acompañan músicos. El investigador (Looper, 2009: 90), de nuevo, se refiere a la “danza”. Según él, se trata de un “baile” realizado durante la procesión de esos seres sobrenaturales.³²⁰ No hay más explicación acerca de su propuesta. Me pregunto cuál habrá sido el motivo de llamar esa escena dancística y no únicamente un acto de procesión.

De ahí, no es de extrañar que frente la vasija K1206 (fig. 90) Looper vascile entre dos opciones de lectura. Aunque en su comentario describe que: “Los hombres vestidos como guereros en una postura vigorosa de caminar están realizando un baile militar”, debajo de la imagen el autor se vuelve a preguntar si es una “danza” o una **procesión** (“warriors in procession or dance”) (*ibidem*).³²¹



Fig. 90 K1206

Desde el punto de vista de Looper (*ibid.*; 53), hasta las procesiones en las que los gobernantes eran llevados en andas, podían haber sido, en realidad, espectáculos de “danza”. No solamente bailan los que iban alrededor de las literas, sino, incluso, los que eran cargados. Eso me hace recordar una imagen gráfica de la Colonia acerca de los festejos del mes de *tecuilhuitontli* (figs.

³¹⁹ En los estudios mayistas el concepto de way ha sido relacionado con chamanismo, nagualismo y brujería. Para mayor información véase López Oliva, Macarena, “Decapitación, way y nagualismo en las vasijas policromas mayas: un análisis etnográfico, iconográfico y epigráfico” en *KinKaban*, Revista electrónica del CEIC M Centro de Estudios Interdisciplinarios de las Culturas Mesoamericanas, A.C, Año I, N° 1 (ene-jun, 2012): 44-57.

³²⁰ Por su parte, Kerr considera que la escena trae al dirigente en su camino para ser sepultado en la compañía de los way.

³²¹ Véase al respecto las vasijas K1403 y 6060.

78 y 79).³²² La glosa del *Código Magliabecchiano* narra: “Esta fiesta se llamaba Tecuilhuitl [Tecuilhuitontli], en el cual llevaban los mancebos en las hombros al demonio, vestido como papagayo, y a un carra enforrado de hojas y caña de maíz, tañendo flautas y otros diversos instrumentos, delante de él, y en la mano le daban un cetro de pluma que ellos llamaban yolotopili [yollotopilli], que quiere decir "corazón vara". El demonio que se festejaba aquí se llamaba tlaçopilli, que quiere decir "Preciado Señor” (Anders et al., 1996: 170-171). En esta escena aparece un hombre tocando el caracol, mientras al dios Xochipilli lo llevan en andas. El trabajo del *tlacuilo* no muestra explícitamente a los danzantes, o, tal vez, sí que lo hace, pero sin una asociación inmediata para el ojo occidental.



Fig. 91 Tudela lám. 17r



Fig. 92 Magliabecchiano lám. 35r

Cabe añadir que las literas adornadas con plumas y flores se presentan en los ritos de la veintena de *atlcahualo*. Junto a ellas también se bailaba. Los informantes de Sahagún (2000, I: 135) nos proporcionan la siguiente información: “A los niños que mataban componíanlos con ricos atavíos para llevarlos a matar, llevábanlos en unas literas sobre los hombros, y las literas iban adornadas con plumajes y con flores. Iban tañendo, cantando y **bailando** delante dellos.”³²³

Como demuestra Escalante (2010: 96), uno de los recursos del lenguaje pictográfico propio de los códices Mixteca-Puebla es el uso de las piernas en compás en actitud de caminar. El

³²² Véase también el folio 97r del *Código Ixtlilxochitl*.

³²³ La versión en náhuatl (*Código Florentino*, 1953-1982, II: 44), se refiere únicamente a la música que acompañaba al grupo: “Qujntlapichilitiujá” (“And they went sounding flutes for them”)

investigador (*ibid.*: 232-233) aclara que, a veces, aunque los personajes parezcan caminar”realizan acciones susceptibles de presentarse con el verbo ir: van a la guerra, van a una embajada, van a depositar una ofrenda, van en peregrinaje.”³²⁴ Escalante no menciona el acto dancístico, pero las láminas que siguen hablan de la cercanía entre la “danza” y el caminar.

Los límites muy borrosos entre el acto de caminar y bailar se encuentran en varios manuscritos. Las láminas 85 y 86 del *Códice Vaticano B* (fig. 93) ilustran, de manera excelente, esa proximidad. Los comentaristas de la obra afirman que en esos dos folios “**caminan o bailan**, un *coyote* y un mono, cargadores de los veinte signes de los días” (Anders et al., 1993b: 341).Según la interpretación citada, realizan una u otra acción, indiferentemente.



fig. 93 Vaticano B láms. 86-85

En el *Códice Borbónico* un mismo gesto ha sido empleado para mostrar que los personajes danzan y se mueven de un lugar a otro. Si recurrimos al contenido de la segunda parte del códice, donde se describen las fiestas del calendario solar, el estudio de Anders, Jansen y Reyes García señala que el *tlacuilo* decidió usar la misma expresión gráfica para las dos actividades rituales. Las láminas 31, 28 y 26 son un muy buen ejemplo de ello.

Durante la celebración de la veintena de *teotleco* “Uitzilopochtli y Tezcatlipoca... **están llegando**, ricamente ataviados” (fig. 94). Los personajes están de perfil haciendo un paso y portando objetos de parafernalia en sus manos. Llama la atención que “los cuatro sacerdotes

³²⁴ Desde el punto de vista de Escalante (2010: 234), si en las escenas “varios personajes bracean y realizan además de caminata”, eso “indica que un grupo entero se desplaza.” En mi opinión, la interpretación del autor no es válida para todos los casos de ese tipo. La lámina 26 del *Vindobonensis*, sobre la que hablaremos más adelante, muestra a un grupo de danzantes haciendo esos ademanes en una “danza”.

de Tlaloc, con la máscara del dios puesta en su cara, **bailan** alrededor” (Anders et al., 1991: 214, 216) están haciendo los mismos movimientos corporales.



Fig. 94 *Borbónico* lám. 31



Fig. 95 *Borbónico* lám. 28



Fig. 96 *Borbónico* lám. 26

La misma postura de usa para la fiesta de *toxcatl* (fig. 95). Según Martí y Prokosch Kurath (1964: 131), los representantes de los dioses **danzan** haciendo un paso con la pierna izquierda.³²⁵ Otro caso notable es el festejo de *tlaxochimaco*, detallado pictográficamente a través del lado izquierdo de la lámina 28 (fig. 96).

En 1898 Paso y Troncoso (1979: 126) describe esa parte de la siguiente manera: “había danza de sacerdotes, ya que la representa nuestro códice con ese sujeto de la clase de los chachalmeka puesto debajo de la diosa [...] igualmente **bailaban** los de la nobleza, como lo dice la pintura con el personaje vistosamente adornado y que se ve arriba de la misma diosa”. El erudito mexicano (*ibid*: 125) señala que: “una ojeada basta para comprobar que lo esencial del cuadro es [...] **baile**”.

Las similitudes en los rasgos gráficos de las figuras que caminan y las que bailan se aprecian igual en los *Códices Fejérváry-Mayer* y *Laud*. La lámina 39 (fig. 97) en la cual “el hombre-

³²⁵ Andres, Jansen y Reyes García no mencionan ninguna “danza”. Ellos se basan en los datos de Durán (Duran, 1967,1, *Calendario...*, Cap. VIII, y *Ritos...*, Cap. IV *apud* Anders et al., 1991: 201) cuando dicen que para esa fiesta “los sacerdotes andan de casa en casa, con un brasero en la mano para sahumar toda la casa, desde los umbrales hasta el último rincón”. De ahí, los investigadores opinan que en esa parte del códice “un sacerdote sahúma a los hombres y a las mujeres: *gente para el sacrificio*”, mientras “otro sacerdote (*tlapixque*) sahúma tres grandes imágenes de dioses, o a personas que los representan y que están ataviadas como sus Patronos” (*ibid*: 200).

tlacuache [...] **va bailando**” (Anders et al., 1994: 296) contiene el mismo dato gestual que porta Xochipilli al **andar** en el agua (fig. 99) (Anders et al., 1994: 309).



Fig. 97 Fejérváry-Mayer lám. 39



Fig. 98 El danzante de la fig. 97



Fig. 99 Fejérváry-Mayer lám. 42

Lo que sucede en las láminas 6 y 31 del *Códice Laud* no difiere mucho de lo anterior. Como sugieren Anders, Jansen y Reyes García (1994b: 193), en la imagen de las trecenas del norte (fig. 87) domina Tlazolteotl, “jugadora de pelota y **danzante**”. Vemos a la diosa haciendo paso hacia la izquierda con los brazos abiertos y estrechados, igual que el **caminante** de la lámina 6 (fig. 102).



Fig. 100 *Laud* lám. 31



Fig. 101 La danzante de la fig. 100



Fig. 102 *Laud* lám. 6



Fig. 103 *Laud* lám. 7



Fig. 104 *Laud* lám. 8



Fig. 105 *Laud* lám. 17

De hecho, ese último folio pertenece a la parte del código analizada como “la gran marcha”, donde “diversas deidades, combinadas con signos mánticos, **caminan** hacia una cueva, donde

se hacen ofrendas y se colocan manojos contados de rajas de ocote” (*ibid*: 245). Sin embargo, esa postura corporal en otras figuras del grupo se relaciona con otros contextos. Así pues, es una “llamada al **autosacrificio**” (*ibid*: 251 y 248) en las láminas 7 y 8 (figs. 103 y 104). Más adelante, observamos dichas similitudes gráficas en las figuras que, según los comentaristas (*ibid*: 223-224, 226-228), son **guerreros** (figs. 105 y 106) y **sacrificadores** (figs. 107, 108 y 109). Uno de esos caminantes salta a la vista. Es la fig. 109.

A mi parecer el contenido de la esquina izquierda inferior de la lámina 20 es mucho más rico de lo que se lee en la interpretación. La escena, descrita como “muerte, sacrificio, decapitación” (*ibid*: 223), recuerda mucho la »danza« con la cabeza del sacrificado. El personaje »danza« sosteniendo la cabeza de un sacrificado. Esas similitudes gestuales que logran traspasar los límites de varios códices serán abordadas más adelante al hablar de esa »danza« en específico.



Fig. 106 *Laud* lám. 20 a



Fig. 107 *Laud* lám. 18



Fig. 108 *Laud* lám. 22

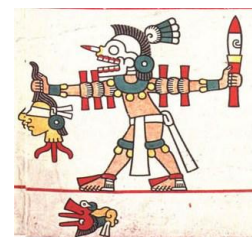


Fig. 109 *Laud* lám. 20 b



Fig. 110 *Borgia* lám. 19



Fig. 111 *Borgia* lám. 25

Cabe mencionar que Martí y Prokosch Kurath (1964: 90) hablan precisamente de la postura de “walking gods”. En su estudio acerca de la coreografía y música antes de la llegada de los españoles, los autores designan el comportamiento corporal de las deidades de las láminas 19 y

25 (figs. 110 y 111) del *Códice Borgia* con el acto de **caminar**. Si revisamos todo el códice percibimos que ese gesto es bastante difundido a lo largo del manuscrito. ¿Serán todos caminantes?

Tal como lo registra el *Códice Vaticano B* varios elementos pictográficos eran compartidos cuando se plasmaban las figuras de danzantes y al representar a los personajes que se movían hacia delante. La figura negra identificada como bailarín (Nowotny, 2005: 138 y Sten 1990:9) en la lámina 67 (fig. 112) del manuscrito tiene casi el mismo comportamiento corporal como las cinco manifestaciones de Tlaloc (figs. 113-117) donde la deidad “va avanzando con sus rayos” (Anders et al., 1993b: 257-262).



Fig. 112 Vaticano B lám. 67



Fig. 113 Vaticano B lám. 43



Fig. 114 Vaticano B lám. 44



Fig. 115 Vaticano B lám. 45



Fig. 116 Vaticano B lám. 46



Fig. 117 Vaticano B lám. 47

En otras regiones de Mesoamérica se presentan las mismas dudas iconográficas. El análisis de las vasijas K554 y K1549 (figs. 118 y 119) muestra ciertas ambivalencias. Para esos vestigios mayas Looper (2009: 89) señala que las posturas, en las cuales donde un pie está colocado en el suelo y, en el caso del otro pie, sólo la bola está tocando la tierra, podrían ser consideradas

como dar pasos. El investigador afirma que las figuras presentadas “seen in isolation may seem merely to be **“walking”**”. No obstante, la presencia de instrumentos musicales y el vestuario usado indican que los personajes están bailando. Además, los textos hieroglíficos que los acompañan remiten a la presencia de la *danza* (*ibid*: 4).



Fig. 118 K554



Fig. 119 K1549

Previamente vimos que el coyote y el mono de la fig. 93 se encuentran frente a frente caminando o bailando. En el “dominio del_Tecatlipoca rojo [...] Tezcatlipoca **viene bailando** [...] como un coyote”; en el del Tezcatlipoca negro, **baila** un mono (Anders et al., 1993b: 341-342). Las preguntas no terminan con esa interpretación. Aparte de que para nosotros el hecho de caminar y el acto de bailar no es lo mismo, el encuentro de los personajes ocurre arriba de la cancha de juego de pelota, otro acto ritual con el que “danza” compartía varias coincidencias rituales. El escenario ritual para los danzantes y los jugadores de pelota a veces es uno mismo.

4.6 Juego de pelota y “danza”

Existen diversos indicios que el juego de pelota y la “danza” estaban estrechamente asociados. Las dos actividades adquirieron una gran importancia ritual en los tiempos anteriores a la llegada de los europeos. Según los datos presentados en los primeros capítulos de la tesis, la práctica dancística, desarrollada en el México central antes de la llegada de los españoles, era omnipresente en la vida ritual. Igual que el juego de pelota. Todos los centros importantes de Mesoamérica tenían su cancha para el juego de pelota. Las dos actividades se vinculaban con la misma deidad asociada con las flores, la belleza, los juegos, el canto, la “danza” y el amor - el dios Xochipilli.

Esa relación estrecha igual se manifestaba en las celebraciones religiosas. Si nos centramos en las fiestas de las veintenas, en el festejo de *panquetzaliztli*, podemos contemplar tanto los rituales de juego de pelota, como la actividad dancística. Los esclavos que fueron sacrificados en los días de la veintena bailaban en varias ocasiones de la fiesta antes de morir en el campo de juego de pelota. Sahagún (2000, I: 162) nos dice que:

A los deziséis días de este mes comenzavan a ayunar los dueños de los esclavos, y a los dezinieve comenzavan a hazer unas **danças** en que ivan todos asidos de las manos, hombres y mugeres, y **dançavan** culebreando en el patio del dicho cu; cantavan y tañían unos viejos entre tanto que los otros **dançavan**. [...] Después de haver hecho muchas cerimonias, los que havían de morir decendían del cu de Uitzilopuchtli, uno con los ornamentos del dios Páinal, y matava cuatro de aquellos esclavos en **el juego de pelota** que estava en el patio que llamavan Teutlachtli [...]

La versión en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1982, II: 131-132, 134)_narra:

“Cuando terminan cuatro días de ayuno, mandan a bailar la danza de serpiente. Bailaron la danza de serpiente los bañados, lo que los bañaron, lo que los prendieron, los que los bajaron [del lugar del sacrificio], los que los pasaron y las mujeres que les lavaron las caras. Dicen que se baila la danza de serpiente, ordenados se toman de las manos. [...] Cuando amaneció, cuando todavía había oscuridad, luego luego descendía Paynal de lo alto, del encima del templo de Huitzilopochtli. Cuando descendió, entonces se encaminó a lo que llaman teotlachco [cancha del juego de pelota]. Allá mataron a cuatro [personas]; dos para el dios Amapan y dos en honor a Huapatzan. Al matarlos, entonces los llevan a la cancha de juego de pelota. De esta manera se pinta de su sangre.” (*Auh in otzōqujz navilhujtl, injc moçaoa: njmã ic oaliova in coanecujlolo, coanecujloa in tlaaltitli, yoã in tealtique, yoan in teanque yoan in tetemovique, yoã im panoaqu, yoan in teixamjqe cioa[...] Auh in otlatvic ça oc achi tlatlaiovatoc, njmã ie ic oaltemo in teucalticpac in Paynal in jcpac Vitzilobuchtli: in oaltemoc, mec tlamelaoa, in moteneoa Teutlachco: vncan qujmōmjctia navintin; vme amapan, vme vappatzan: in oqujmōmjcti, mec qujnvivalana, tlachco: iuhqujn ic tlatlacujloa imezço*)

En los códices Mixteca-Puebla el tema del juego de pelota es una constante.³²⁶ Su práctica en varias ocasiones se vinculaba gráficamente con la “danza”. La primera lámina que relaciona esas dos prácticas apunta que los jugadores de pelota tomaban parte en “danzas”. Ya hemos

³²⁶ Si estudiamos solamente el grupo *Borgia*, nos damos cuenta que los folios con imágenes del juego de pelota son numerosos. La versión pictográfica de esa actividad importante son: en el *Códice Borgia* las láminas 21, 35, 40 y 42; en el *Fejérváry-Mayer* la lámina 29, en el *Laud* la 31 y en el *Vaticano B* los folios 85 y 86.

presenciado en el *Códice Laud* (fig. 99) que Tlazolteotl, es, según una de las interpretaciones (Anders et al., 1994b: 193), a la vez, **jugadora de pelota y danzante**.

A este respecto, Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 344 y 1993b: 288) explican que, para la cultura prehispánica, las personas que nacen durante la décima novena trecena, el período que empieza con el día 1 Águila (1 *Cuāuhtli*), “tendrán talento para los juegos del *patolli* y de la pelota. Además serán bailarines”. Esa trecena está ilustrada en varios manuscritos del grupo *Borgia*. En cada uno de ellos se revelan diferentes aspectos de ese lapso de tiempo.³²⁷



Fig. 120 Vaticano B lám. 67



Fig. 121 Borgia lám. 62



Fig. 122 Borgia lám. 64

Las láminas correspondientes en el *Vaticano B* y del *Borgia* (figs. 120 y 121) evidencian la “danza”. En las dos se observa el juego *patolli* junto al que **bailan** unas figuras negras (Sten 1990: 9 y 73, Nowotny, 2005: 138). Batalla Rosado (2008a: 485) identifica al personaje del *Borgia* como un bailarín. Además, nota que la figura “tiene la misma pintura facial que” el danzante de “la cuarta trecena, es decir, se relaciona con la música y el baile”, presentado en la lámina 64 (fig. 122)

³²⁷ No obstante, la escena del *Laud* (fig. 86) con la cancha del juego de pelota y una danzante al lado se refiere a la trecena que empieza con 1 Jaguar.



Fig. 123 *Borbónico* lám. 19



Fig. 124 *Tonalamatl Aubin* lám. 19

Para los folios del *Borbónico* y del *Tonalamatl Aubin* (figs. 123 y 124) los *tlacuiloque* vuelven a traer pictográficamente el juego de pelota, no revelan ninguna “danza”, pero destacan otros rasgos de la trecena y las actividades asociadas con ella.³²⁸ Ambos recrean el sacrificio por la “decapitación de un joven” (Anders et al., 1991: 176). Recordemos que en Mesoamérica los rituales y otros enfrentamientos llevados a cabo en el *tlachco*, el lugar de juego de pelota, muchas veces incluían la decapitación. Los testimonios de ello son tanto las obras coloniales, como las evidencias materiales.³²⁹

El sacrificio sobre la cancha del juego de pelota se recrea también en la lámina 21 del *Borgia* (fig. 125). El Tezcatlipoca Negro se enfrenta al Tezcatlipoca Rojo. Mientras las deidades se ponen cara a cara, en el centro de la cancha se observa una víctima del sacrificio con el pecho abierto por un cuchillo de pedernal.

³²⁸ Por otro lado, si recurrimos a los códices coloniales, la lámina 22v del *Códice Telleriano-Remensis* y el folio número 31 del *Vaticano A* únicamente plasman la imagen de la diosa Xochiquetzal, la deidad que precede dicha trecena.

³²⁹ El enfrentamiento sobre la cancha de juego de pelota que culmina con la decapitación es conocido desde los mitos. Al llegar los mexicas a Coatepec, durante la peregrinación, su dios tutelar “planta de inmediato su juego de pelota, coloca su tzompantli (*Auh in yehuatl in Huitzilopochtli niman ye quiteca, iniltah niman ye quimana initzompan*).” Sobre ese campo de juego de pelota lucha y vence a sus tíos (los *Centzonhuitznáhuac*). Igual, pelea contra “la que había tomado por madre (*quimonantica*)”, Coyolxauhcihuatl y la decapita (Alvarado Tezozomoc, Fernando, *Crónica Mexicayotl*, traducción directa del nahuatl por Adrián León, UNAM, México, 1998: 32 y 35). Por su parte, la historia de los gemelos para los mayas de las Tierras Altas, documentada en el *Popol Vuh*, narra que tras la decapitación de Hun Hunanpu, su cabeza fue colgada sobre el juego de pelota (Véase *Popol Vuh*, traducción Adrián Recinos, FCE, México, 2005 : 87-89). Asimismo, las zonas arqueológicas contienen relieves con escenas semejantes. Así pues, las banquetas inferiores de la cancha de juego de pelota de Chichén Itzá muestran al ganador sujetando la cabeza de la persona vencida (Véase, por ejemplo, Schele, Linda, David Freidel y Joy Parker, *El Cosmos Maya: tres mil años por la senda de los chamanes*, México, FCE, 2001: 377). Como ejemplo sirve también una de las vasijas del catálogo de Justin Kerr, K 8684. El investigador señala que esa vasija que contiene la escena de decapitación durante un juego de pelota, procede probablemente de Escuintla, Guatemala.



Fig. 125 Borgia lám. 21



Fig. 126 Fejérváry-Mayer lám. 29

En el caso de su folio paralelo en el *Códice Fejérváry-Mayer* (fig. 126) vemos a una figura vestida como un jugador de pelota.³³⁰ Siguiendo el comentario de León-Portilla (*Tonalamatl...*, 2005: 76): “el personaje está equipado para él con su guante o *mayéhuatl*, “piel para la mano”, y su protector de cadera *quezéhuatl*, “piel para el cuadril”. Aunque nadie ha hablado de un ademán dancístico de la figura, resulta bastante interesante compararlo con la postura y el gesto de uno de los danzantes del *Borgia* (figs. 127 y 128). Varios elementos gráficos coinciden entre el nuestro jugador de pelota y la figura que baila con las cabezas de sacrificados: sus torsos inclinados hacia enfrente, la rodilla derecha doblada y los brazos abiertos de manera similar. A fin de introducir otro material comparativo para la lámina 29 del *Fejérváry-Mayer* pasemos a la zona maya.



Fig. 127 Borgia lám. 32 fragmento



Fig. 128 la postura y el gesto del danzante de la figura 127

³³⁰ Según la interpretación de Anders, Jansen y Reyes García (Anders et al., 1993a: 130; 1994a: 245), esa figura va perdiendo: “al jugador le falta la mano, y su opositor, que es ágil como una lagartija, carga el oro en el hombro (esto es, el opositor va a ganar).”

En su estudio acerca de la *danza* maya, Looper (2009: 95) informa que las posturas que aparecen en el contexto del juego de pelota también convergen con las de la “danza”. La pose del talón levantado, utilizada normalmente en la iconografía maya para la práctica dancística, caracteriza a un jugador de pelota en una pequeña botella de cerámica (fig. 129). Como lo explica el investigador (*ibidem*), a juzgar solo por la postura identificamos esta escena como un “baile”, sin embargo, el personaje porta los atavíos que se ponían los participantes en juego de pelota.³³¹ Además, el rodeo que se encuentra enfrente del jugador aparece con un glifo que suele salir en las pelotas de hule. Lo mismo ocurre con los tableros del sitio arqueológico la Amelia en Guatemala. Ese ejemplo muy significativo (fig.130) que data alrededor de 807, presenta a dos figuras masculinas estando de pie en una postura dancística, equipados para jugar pelota. Los glifos tallados no se refieren al acto de bailar, sino a la acción de arrojar a un cautivo como pelota (*ibid*: 96).³³² Como en el caso de nuestros ejemplos de los manuscritos del Centro de México, se escogió el gesto de “danza” para hablar iconográficamente de juego de pelota.

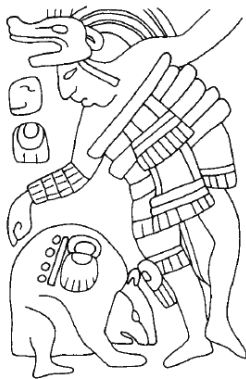


Fig. 129 Jugador de pelota (Looper, 2009: 95)

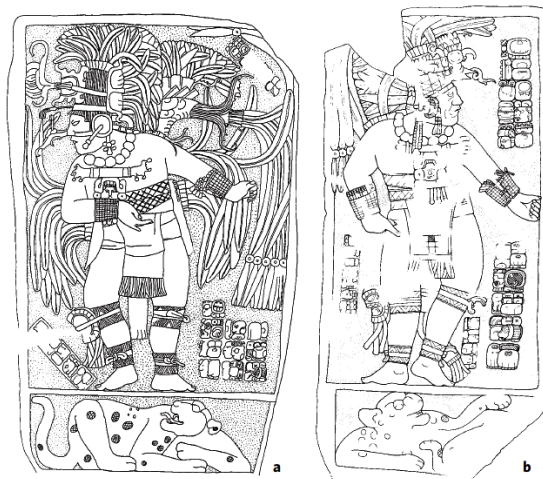


Fig. 130 Tablero 1 y 2 de la Amelia, Guatemala (*ibid*: 96)

El escenario ritual que compartían los danzantes y los jugadores de pelota a veces se creaba también con el mundo sonoro. Looper (2009: 97) señala la presencia frecuente de los

³³¹ “Judging from the posture alone, we would perhaps identify this as a dance; however, the figure’s heavy waist padding, peccary headdress, and kneepad are diagnostic of the ballgame” (Looper, 2009: 95).

³³² Para más ejemplos véase Looper, 2009: 96-97.

músicos³³³ en el campo de juego de pelota. Lo ilustra con el ejemplo de una de las vasijas del catálogo de Justin Kerr, la pieza número K5435 (fig. 131). El investigador estadounidense (*ibidem*) reconoce en la vasija a dos músicos-danzantes (fig. 132) en el contexto de un juego de pelota.

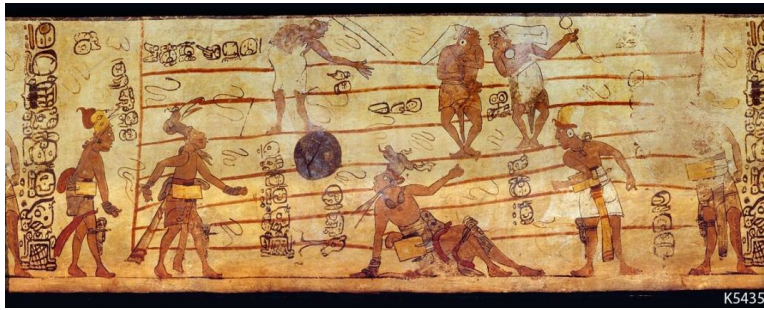


Fig. 131 Vasija K5435

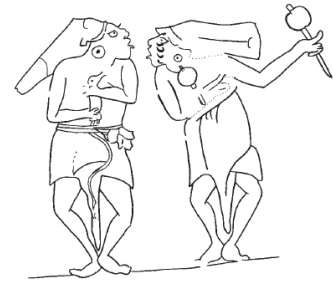


Fig.132 K5435 (fragmento) Dibujo hecho por Looper



Fig. 133 Plato K9085



Fig. 134 Vasija K5937

En este contexto, añado otros ejemplos de dicha serie de vestigios mayas. Para un plato de su catálogo, K9085 (fig. 133) Kerr reconoce a un personaje que porta un yugo y baila una “danza” que consta de giros.³³⁴ Otra escena ilustrativa es la que pertenece a la vasija K 5937 (fig. 134) y evidencia a dos músicos que, encontrándose en una cancha de juego de pelota, tocan música. Uno suena una trompeta y el otro un caracol. Por consiguiente, no sorprende que en las mismas

³³³ Según el autor (*ibidem.*), en esos contextos normalmente se perciben trompetas largas de madera y caracoles, los mismos instrumentos que aparecen en las imágenes de la caza, la guerra y el sacrificio.

³³⁴ Tras analizar el catálogo de Justin Kerr nos damos cuenta que los vestigios de cerámica que lo componen no solamente evidencia la relación entre la “danza”, la música y el juego de pelota. El desfile de los jugadores de pelota plasmado en la vasija K6064 revela que la procesión también estaba vinculada con esa práctica mesoamericana.

imágenes veamos a las figuras bailando. Siguiendo con el gran catálogo de Justin Kerr nos damos cuenta que los vestigios de cerámica que lo componen no solamente evidencia la relación entre la “danza”, la música y el juego de pelota. El desfile de los jugadores de pelota plasmado en la cerámica polícroma estilo Copador, El Salvador, K6064 (fig. 135), revela que la procesión también estaba vinculada con esa práctica mesoamericana.



Fig. 135 K6064

Los datos proporcionados por las fuentes mesoamericanas vinculan de manera estrecha la práctica de juego de pelota con la “danza”. Los ejemplos relativos a ese nexos son varios. Los resultados de los investigadores de la zona maya son más puntuales, debido a los avances en el análisis epigráfico e iconográfico. Aunque nosotros no contamos con muchos datos para nuestros manuscritos, es muy significativo cotejarlos con las evidencias mayas donde se han identificado varios danzantes vestidos para un juego de pelota. Así pues, las reflexiones en torno a la lámina 29 del *Códice Fejérváry-Mayer* (fig. 126) podrían enriquecerse a partir de esas confrontaciones iconográficas entre las dos zonas mesoamericanas. Surge la pregunta si la indumentaria del personaje en cuestión solamente muestra su condición del participante encima de un *tlachco* o, a la vez, lo vincula con la práctica dancística.

4.7 “Danza” y sacrificio

Las fuentes en náhuatl y en castellano nos permiten afirmar la existencia de «danzas» antes y después de casi todos los sacrificios humanos a lo largo del ciclo de las fiestas de las veintenas. Desafortunadamente, estas evidencias en el formato pictográfico no son para nada numerosas. A continuación hablamos de ese pequeño grupo de láminas que plasman “danzas” en el contexto sacrificial. Con base en la información gráfica que nos ofrecen los manuscritos, distinguimos dos tipos de láminas al respecto. El primer grupo está compuesto por las imágenes de los danzantes que bailan en los lugares del sacrificio. El otro conjunto se refiere a la «danza» con las cabezas de los sacrificados.

Uno de esos sitios que asociaban la “danza” y el sacrificio se manifiesta en la lámina 45 del *Códice Borgia* (fig. 136). Esa parte del folio fue descrita por los investigadores como: “el altar de los Cráneos, el *tzompantli* donde se amarran y sacrifican los cautivos, donde se levanta el árbol adornado con banderas. Allí se revela el dios Venus Muerto, el Gran Flechador, en **la danza sagrada de los guerreros**” (Anders et al., 1993a: 238).³³⁵



Fig. 136 *Borgia* lám. 45



Fig. 137 El danzante de la lámina 136

El altar de jade de las láminas 37 y 42 (figs. 139 y 138) del *Borgia*³³⁶ es, a la vez, el sitio donde se ejecutaban los sacrificios y el lugar donde se desarrollaban las “danzas” (Anders et al., 1993a:

³³⁵ Aunque Nowotny (2005: 33) no se refiere a una “danza”, reconoce al dios *Tlahuizalpantecuhtli* como un guerrero: “The central figure in the middle is Tlahuizalpantecuhtli. He holds his shield, spear, and atlatl and stands on a pyramid over a twisted goddess with eagle claws. A tree adorned with prayer flags rises behind him”.

³³⁶ Las láminas (33, 36, 37, 42 y 45) comentadas en este apartado pertenecen a la parte central del *Borgia*. La riqueza y la complejidad iconográfica de esa sección del manuscrito originan varios problemas a la hora de

186).³³⁷ Efectivamente, en la imagen 42 queda claro de que nos encontramos frente a un sacrificio. Según Seler (1963, II: 42) estamos ante “la escena de la matanza del dios de color de hueso”.³³⁸ El caso del otro altar es mucho menos evidente. No es tan claro si es un espacio para sacrificio o para “danza”.



Fig. 138 Borgia lám. 42



Fig. 139 Borgia lám. 37

La sección inferior de la lámina (fig. 139), donde se encuentra dicha piedra, está descrita de esta manera por el investigador alemán (*ibid.*: 34, 35):

[Xolotl] se halla de pie en una terraza, sobre unas fauces terrestres ampliamente abiertas [...] Con la mano derecha lanza una serpiente roja de fuego [...] La nariguera azul enhiesta sobre su nariz corresponde por su forma al *yacaxihuitl*, que es parte del bulto de muertos y atributo del guerrero muerto, del guerrero sacrificado [...] El mismo signo [...] lo sostienen también cuatro figuras masculinas de color negro y dos femeninas. Las primeras están disfrazadas de navajas de obsidiana, itztli, y llevan en la nuca el tocado de plumas de Quetzalcoatl. Estas figuras, alineadas en dos filas—las masculinas en la superior, las

estudiarlo. Por si fuera poco, “no tiene paralelo en ninguno de los códices conocidos hasta ahora” (Seler, 1963, II: 9). Cabe mencionar que algunos autores relacionan la parte central del Borgia con la representación de las veintenas (véase Gordon Brotherston, “The Year in the Mexican Codices: The Nature and Structure of the Eighteen Feasts”, *ECN*, vol. 34 (2003): 67-98; y Susan Milbrath, “Astronomical Cycles in the Imagery of Codex Borgia”, en Ruggles, Clive y Gary Urton (coords.), *Skywatching in the Ancient World. New Perspectives in Cultural Astronomy. Studies in Honor of Anthony F. Aveni*, Boulder, University Press of Colorado, 2007: 57-207).

³³⁷ Los dos espacios fueron llamados por Seler (1963, II: 34, 45) “terrazas”.

³³⁸ La descripción completa del autor dice: “...entre los dos templos, la escena de la matanza del dios de color de hueso. Sucede en forma de un sacrificio. Vemos una terraza, hacia la cual suben escalones de ambos lados: la caracteriza como lugar de sacrificios el jeroglífico chalchihuitl, dentro de un rectángulo rojo, que adorna su pared. En lo alto de la terraza se yergue la piedra de los sacrificios, techcatl. (...) Sobre la piedra vemos tirado boca arriba al dios de color de hueso; tiene el pecho abierto, y le están sacando el corazón. Y quien consume el sacrificio es el Quetzalcoatl negro, el vivo o destinado a vivir. También en esta escena, como en toda esta parte del Códice, sirve de guía el Tezcatlipoca, dios del Norte. Bebe la sangre que brota de un chorro ancho de la herida en el pecho del sacrificado”. Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 230), por su parte, anotan lo siguiente: De allí lo [al hombre consagrado a Itztlacolihqui] llevan al Altar Precioso, donde el sacerdote de Xolotl lo sacrifica, sacándole el corazón con un cuchillo. Tezcatlipoca Negro, el guía armado, toma la sangre.

femeninas en la inferior-, rodean al dios en su terraza. [...] Son pues, espíritus servidores en función sacerdotal.³³⁹



Fig. 140 Borgia lám. 37 detalle



Figs. 141 y 142 Borgia lám. 37 detalles a y b



Fig. 143 El danzante de las figs. 141 y 142

No entraremos en el análisis del folio, sino observaremos las figuras masculinas que se encuentran de los dos lados. Según Seler (1963, II: 35): en los “cuatro discos de color negro, rojo, azul y amarillo destacan [...] figuras masculinas desnudas [...] Llevan en cada mano una antorcha y parece que son [...] espíritus servidores”.³⁴⁰ Me llama la atención que esos personajes tal como aparecen dibujados o escritos comparten rasgos gráficos con los danzantes en las hojas anteriores del mismo manuscrito. Así pues, un ademán muy parecido se identifica en la lámina 11 del códice (figs. 144) donde “**está bailando un pájaro antropomórfico**” (Anders et al., 1993a: 95).

³³⁹ La interpretación de Anders, Reyes y García (1993a: 218) indica: “Ahí llegan los espiritados cuchillos de obsidiana. Allí dos mujeres, el pelo cubierto con tela sagrada, consagradas a la diosa del Hogar, para rendir homenaje y culto a Xolotl con cabeza de perro, rey supremo, que lanza una serpiente mágica de lumbre contra los espíritus Rayos en los cuatro rumbos, cargadores de llamas en auréolas nocturnas, roja, azul, amarilla y negra”.

³⁴⁰ El autor (*ibidem*) añade: “Por su pelo rojo, guarnecido de pluma fina, y por los dos rizos enhiestos sobre la frente podemos identificarlas como ceres celeste o luminosos.” Mientras para Nowotny (2005: 29) se trata de “four little rain gods in the colors of the four world directions with lightning in their hands surround the Earth Monster”, Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 218) los nombran: “los espíritus Rayos en los cuatro rumbos, cargadores de llamas en auréolas nocturnas, roja, azul, amarilla y negra.”



Fig. 144 *Borgia lám. 11*



Fig. 145 El danzante de la fig. 144

Asimismo, unos folios atrás (fig. 146) cuando Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 33) encuentran otro lugar “para bailes rituales”, notamos varias concordancias iconográficas con las figuras en cuestión. Así pues, en la lámina 33, de nuevo, estamos frente a un disco del que salen varios seres de colores, desprovistos de atavíos o de ropa. Esta vez se afirma que hay una “danza”. Como lo apuntan los comentaristas (*ibidem*): “Frente al templo, sobre una gran piedra redonda, **baila un sacerdote negro** con armas en las manos.”³⁴¹



Fig. 146 *Borgia lám. 33*



Fig. 147 El danzante de la fig. 146

Como sugieren los comentaristas, solamente baila el personaje de color negro. Con su “danza” él “**hace salir** de la piedra espíritus como llamas que van a las cuatro direcciones” (*ibidem*). Parece significativo que la lámina donde vimos la ejecución del rito sacrificial contenga escenas similares (figs. 145 y 146).

³⁴¹ Nowotny (2005: 28) solamente anota: “...a ball, from which spring little figures”.



Figs. 148 y 149 Borgia lám. 42 franja inferior detalle a y b

En la parte inferior del folio 42 evidenciamos varias figuras que comparten la actitud corporal de los que salen del disco en la lámina 33. El cuadro muestra el nacimiento de “los cinco Tonallehqueh, guerreros muertos” (Anders et al., 1993a: 230). Junto a ellos “del gran coracol en el agua” surge otro del mismo grupo de deidades (*ibid.*: 231). Esa manera de actuar vuelve a aparecer en los folios 36 (fig. 150) y 46 (fig. 151). En la primera de tal modo **serpentean** “unos seres alados de configuración extraña: tienen un pico cuya parte superior es larga y puntiaguda, un cuerpo de insecto y alas parecidas al tocado de plumas de Quetzalcoatl lleva en la nuca” (Seler, 1963, II: 32). Bastante revelador resulta el dato de que esos “voladores de viento”, como los llama Seler (*ibidem*),³⁴² acompañarían en la siguiente lámina a Xolotl en el lugar de “danza” (fig. 139). Por último, las figuras desnudas de la lámina 46 comparten la postura con las del folio 33. Ahora “**salen brincando** de las nubes del humo” (*ibid.*: 61) o “**se dispersan** hacia las cuatro direcciones” (Anders et al., 1993a: 241).



Fig. 150 Borgia lám. 36



Fig. 151 Borgia lám. 46

³⁴² De acuerdo con Anders, Jansen y Reyes García (1993a: 212) son “chuparrosas de humo, lucientes y negros”.

La actitud corporal que acabamos de indicar difiere bastante de la convención iconográfica del grupo *Borgia*. No obstante, en otras áreas mesoamericanas se dejan ver casos parecidos. A mi parecer lo que percibimos en las láminas de la parte central del códice, se puede confrontar con lo que entre los mayas se ve como postura del “nadador.” Para dar información acerca de ello recurro al estudio de Looper.

En el arte maya no todos las figuras de danzantes asumían la postura del talón levantado. Las posibilidades eran varias. Así, por ejemplo, los personajes que llevaban el peso corporal hacia sus manos o brazos y arrojaban la cadera y las piernas hacia arriba, como el Dios del Maíz (fig. 152) en un cajete trípode del Clásico Temprano, también eran danzantes.³⁴³ Ellos bailaban en una “postura acrobática.” Otro ejemplo de esas actitudes iconográficas poco comunes de la danza es la del “danzante-pájaro” (fig. 153). A menudo esas figuras aparecen como si estuvieran nadando. En el plato polícromo de Calakmul el danzante toma la postura “nadadora” mientras desarrolla su “danza” (*ibid.*: 107).



Fig. 152 Dios del Maíz. Dibujo de Looper



Figs. 153 Plato de Calakmul. Dibujo de Looper

³⁴³ El comentario propuesto por Looper (2009: 99): “This is the Deletaille tripod, which shows an extremely complex supernatural scene, including a serpent disgorging a Maize God. Near the deity’s legs is a pair of rattles, and in front of him is a drum with a spotted skin head. Flowers and birds floating within the scene suggest not only a generic metaphor for music and dance, but also possibly refer to the altered states of consciousness achieved through dancing, possibly coupled with the ingestion of mind-altering botanical substances.”

Las investigaciones mayas acerca de los casos que, hasta ahora, difícilmente se han podido identificar con las posturas convencionales de la “danza”, nos abren un nuevo campo de posibilidades de las lecturas pictográficas. No cabe la duda que los códices no encarnan un espejo verosímil de lo que pasaba en la vida mexicana. Efectivamente, no hay que buscar el modelo de esas figuras en las circunstancias rituales descritas en las crónicas coloniales, o menos aún, en nuestra concepción de la “danza”.

Los movimientos de distintas partes del cuerpo brindan diversas interpretaciones. Entre los mayas los rasgos gráficos que evocaban al acto de nadar llegaron a identificarse como “danza”. Me pregunto si lo mismo pasará con las láminas del Centro de México donde todavía se dice que las figuras salen, brincan, se dispersan, pero no se ha pensado en la posibilidad de que estuvieran bailando. Tomando en cuenta los datos anteriores, considero que resulta comprensible que la parte central del *Borgia* haya plasmado más prácticas dancísticas de lo que se ha estimado en los estudios modernos. Al menos, los personajes de las láminas 33, 36, 37, 42 y 46 muestran rasgos convincentes para pensarlo. A continuación presento el otro grupo de láminas que ponen en relación la “danza” y el sacrificio.

Diferentes crónicas anotan que la «danza» con la cabeza cercenada se llevaba a cabo en dos fiestas de veintenas, en *tlacaxipehualiztli* y en *tititl*.³⁴⁴ En la fiesta correspondiente a la veintena de *tititl*, tras el sacrificio de la mujer que desempeñaba el papel de la diosa *Ilamatecuhtli*, los festejos continuaban con la «danza» del sacerdote ataviado según los ornamentos de la deidad de la vejez. El texto en nahuatl nos proporciona vocablos que trazan cómo se llevaba a cabo ese baile. Para la «danza» del sacerdote con las insignias de la diosa *Ilamatecuhtli*, el *Códice Florentino* (1953-1982, II: 144) narra:

Auh in õmomjqujli, njmã ic qujoalquehcotona: auh in jtzontecõ, qujoalmaca in teiacantih, itlan conana imaiauhcampa in qujtitzqjtiuh, mjtotitih ic ontlaiiauhtih in tzõtecomatl. (“Cuando murió, entonces le cortaban el cuello. Su cabeza se la daban al que guiaba. Él la tomó consigo con su mano derecha, iba bailando, hacía ademanes al bailar con la cabeza”) (mi traducción)

³⁴⁴ La fiesta de veintena *quechollí* poseía un rito con cabezas cercenadas peculiar. La *Historia general* (Sahagún, 2000: 246) describe que, tras el sacrificio de los esclavos, “los cortaban las cabezas [...] y las espetaban en unos varaes que estaban pasados por unos maderos como en lancera”.

Mientras que en las ceremonias organizadas en honor a la diosa vieja, el sacerdote portaba la cabeza de la mujer que acababan de sacrificar, en la primera celebración los señores de los cautivos danzaban alrededor de la piedra sacrificial llevando en las manos las cabezas de los cautivos sacrificados.

Es de hacerse notar que en los estudios acerca de los códices prehispánicos del Valle de México únicamente la lámina 32 del *Códice Borgia* se describe como una ilustración gráfica de esa »danza«. Otras láminas en las que observamos a los personajes sosteniendo cabezas cortadas han sido interpretados como actos de decapitación, el momento de la captura de enemigo o, simplemente, fueron relacionadas con la muerte. Propongo empezar con la »danza« en la lámina 32 del *Borgia* (fig. 154) para luego indagar la misma conducta de las figuras a los largo de otros manuscritos.



Fig. 154 *Borgia* lám. 32

De acuerdo con las observaciones de Seler (1963, II: 16) para ese folio del Borgia:

En las cuatro divisiones esquinales vemos sendas figuras de Tezcatlipoca-un Tezcatlipoca blanco, uno amarillo, uno rojo y otro azul-. Todos ellos llevan en cada mano la cabeza decapitada y sangrante de un esqueleto. Y en las cuatro divisiones correspondientes a los lados del rectángulo central vemos alternativamente una figura disfrazada de águila y otra con disfraz de pedernal y con el pelo de color ígneo y rizados enhiestos sobre la frente. Todos llevan en cada mano una cabeza cortada. En este caso son cabezas humanas que todavía tienen su pelo y su carne intactos. Cuatro, cinco o seis gotas, que se destacan blancas sobre el fondo oscuro, representan la sangre que mana de la herida en el cuello.

Si recurrimos al estudio de Nowotny (2005: 28) leemos que las pequeñas figuras de Tezcatlipoca (figs. 156-159) llevan cráneos y las figuras de Tlaloc llevan cabezas (figs. 155-158). Ninguno de los dos investigadores europeos reconoce un hecho dancístico. Los resultados del trabajo de Seler (1963, II: 15) afirman que “lo que se expresa en la lámina 32 del Códice Borgia” es “lo afilado, el cortar, el despedazar y muy especilmente el decapitar.” Solamente en el trabajo de Anders, Jansen y Reyes García se hacen mención de »danza« al señalar que “los sacerdotes consagrados al Divino Cuchillo, los sacerdotes consagrados a la Divina Aguila,” que bailan “con cabezas cortadas en las manos, agarrandolas del largo cabello” en la lámina 32 del *Borgia* (Anders et al., 1993a: 202).



Fig. 155 Borgia lám. 32 detalle a



Fig. 156 Borgia lám. 32 detalle b



Fig. 157 Borgia lám. 32 detalle c



Fig. 158 Borgia lám. 32 detalle d



Fig. 159 lám. 32 detalle f



Fig. 160 lám. 32 detalle g



Fig. 161 lám. 32 detalle e



Fig. 162 lám. 32 detalle h

Si rastreamos la pista del gesto de sujetar con la mano la cabeza cercenada, encontramos un conjunto de imágenes donde los personajes portan la misma postura. Se caracterizan por los brazos y piernas abiertos, el cuerpo de perfil, sosteniendo por lo menos en una de sus manos

una cabeza cortada. De tal modo aparecen dibujadas o escritas las figuras en la lámina 24 del *Vaticano B* (fig. 163), en la 41 del *Fejérváry-Mayer* (fig. 164) y los folios 20 y 24 del *Laud* (figs. 165-166). La conducta es casi idéntica, los personajes no.

A la luz del estudio de Seler (1901-1902: 196) en las escenas del *Fejérváry-Mayer* y del *Vaticano B*, es el Dios Murciélago el que figura. En la primera “en una mano sostiene la cabeza de un hombre y en la otra un corazón.” La cabeza todavía está conectada al cuerpo del sacrificado. En el *Vaticano B* se trata de dos cabezas, una aún unida al tronco y la otra completamente cercenada.³⁴⁵



Fig. 163 Vaticano B lám. 24



Fig. 164 Fejérváry-Mayer lám. 41



Fig. 165 Laud lám. 20



Fig. 166 Laud lám. 24

Por otro lado, el *Laud* muestra al dios de la Muerte y a un hombre no identificado. Vimos anteriormente que la escena con el primer personaje se ha explicado como “muerte, sacrificio, decapitación” (Anders et al., 1994b: 223). La segunda figura sería “un hombre que se decapita

³⁴⁵ Estas imágenes contrastan un poco con la escena correspondiente en el *Borgia*, lámina 24. Parece notable que, en esta ocasión, la parte superior del cuerpo no está sujeta por la mano del personaje, sino adorna su pecho. Según opina el investigador alemán (1901-1902: 196), la mano derecha levantada sostiene un lanzadardos en el acto de ataque y con la izquierda desgarrar el corazón de un Dios de la Muerte.

a sí mismo con un hacha" (*ibid.*: 230). Me pregunto si no se trata de un sacrificado con cuya cabeza bailaran en las fiestas sujetándola de la misma manera como lo hace la figura valorada como un autosacrificante.

Reflexiones en torno a la «danza» con la cabeza cercenada se vuelven aún más complicadas al llegar a las láminas que aluden a la toma de los cautivos. Las interpretaciones de las imágenes donde las figuras toman al cautivo de su pelo varían entre las explicaciones que afirman un estereotipo del cautiverio y las que señalan la presencia de «danza» con cabeza cercenada. El comienzo del *Códice Cospi* es un excelente ejemplo de ello (figs. 167-173).

Al examinar sus primeras láminas nos damos cuenta de que, el gesto de agarrar con una mano el cabello de una cabeza cortada dando un paso mientras la cabeza de la figura se inclina hacia atrás, se conserva a lo largo de las siete láminas. Las variaciones iconográficas son pocas. Los pintores/escribanos, a veces, presentan y en otros folios omiten la sangre que brota del cuello. Igual alternan entre los ojos abiertos y cerrados de los personajes sacrificados. No obstante, no hay duda de que se trate de un mismo gesto. A pesar de esto, la interpretación atribuida a las primeras dos láminas describe "la muerte" que "**ataca y baila**, con una cabeza cortada" (Anders et al., 1994c: 173 y 175), mientras que para las demás se trata de una forma de hacer la guerra, **cautivando al enemigo** (*ibid.*: 179, 184, 188, 191, 194). Ya que no hay cambio de posición del personaje, ¿de dónde surge la modificación de la interpretación? Aunque corresponden casi del todo, no siempre se interpretan de la misma manera. ¿Cómo llegar a contestar esas incognitas?



Fig. 167 *Cospi* lám. 1



Fig. 168 *Cospi* lám. 2



Fig. 169 *Cospi* lám. 2



Fig. 170 *Cospi* lám. 5



Fig. 171 *Cospí* lám. 6



Fig. 172 *Cospí* lám. 7



Fig. 173 *Cospí* lám. 8

Pasemos al *Códice Vaticano B* que contiene láminas de nuestro interés. Si recurrimos a la primera página del manuscrito, el folio paralelo para la figura 167 que acabamos de comentar,³⁴⁶ vemos al “dios de la Muerte” que “lleva a un hombre, sujetándole el brazo y agarrándole el cabello” (fig. 161) (*ibid*: 174). El comentario se inclina hacia “cautiverio y muerte” (*ibidem*). Esta vez los comentaristas no mencionan ninguna “danza”. Uno podría decir que no se trate de la misma escena, debido que el cautivo sigue vivo y su cuerpo se mantiene entero. Por consiguiente, la “danza” podría ser descartada. Sin embargo, unas cincuenta láminas adelante ese razonamiento ya no parece tan factible. Hace más de cien años Seler (1963, II: 184) afirmó que la lámina 51 (fig. 175) representa a un “**danzante** frente al Coyote Viejo.” Las similitudes gestuales entre ese folio y la imagen explicada como cautiverio, es más que significativa. Observamos de nuevo la toma del cautivo aún con vida que ahora forma parte de una “danza”. En mi opinión, estas imágenes guardan relación con un tipo de “danzas” realizadas en los festejos de las veintenas. Volveré al análisis de esas “danzas” en el siguiente capítulo.

La lámina 32 del *Borgia* no solamente proporciona indicios acerca de una de las «danzas» documentadas alfabéticamente en la Colonia, sino, también, presenta una de las posturas gráficas más frecuentes para el acto de bailar. Bailar con la rodilla doblada. Abriremos un paréntesis para hablar acerca de la “danza” en la postura de genuflexión, debido que esa

³⁴⁶ La figura paralela en el *Borgia* ya no se puede apreciar por el deterioro de la lámina. Es muy interesante que en el caso de la lámina 2 del *Cospí*, que, según los comentaristas, alude a “danza”, no existe continuidad pictográfica entre el personaje y las correspondientes en el *Vaticano B* y *Borgia*. Para el primer manuscrito se señala que muestra un “templo con la ofrenda de una vasija azul y un quetzal que baja a chupar la flor” (Anders et al., 1994c: 175) y en el *Borgia* vemos a un “hombre en un trono” (Anders et al., 1993a: 82).

actitud corporal de las figuras reta a la afirmación de que los estereotipos pictográficos no varían mucho.



Fig. 174 Vaticano B lám. 1

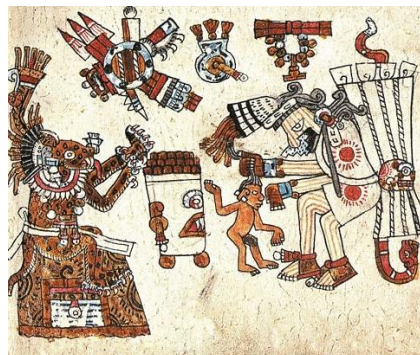


Fig. 175 Vaticano B lám. 51

Como indica Escalante (2010: 248-249), la postura de genuflexión es una postura frecuente en los códices. Esa postura donde “una pierna se flexiona, permitiendo que el cuerpo descienda, para que la rodilla de la otra pierna toque el piso,” aparecía en contextos rituales con sentido de reverencia (figs. 176 y 177).³⁴⁷ Asimismo, se recurre a esa figura corporal cuando había que actuar con audacia, como, por ejemplo, al encender fuego (fig. 175),³⁴⁸ al jugar pelota (fig. 179)³⁴⁹ o cuando luchaban en la guerra (figs. 180 y 181)³⁵⁰ (*ibid*: 250). Finalmente, en el códice cuicateco *Fernández Leal* (fig. 169), con “los personajes que aparecen en momento distintos de la flexión”, se quiso “ilustrar una carrera” (*ibid*: 251-252).³⁵¹

³⁴⁷ Al investigador le sirven de modelo la lámina 57 del *Nuttall* y el folio 66 del *Borgia*. En el códice mixteco se ve que “cuando Ocho Venado presenta una ofrenda, lo hace aproximando una rodilla al piso”. A su vez, “con el mismo propósito de mostrar reverencia, Tonatiuh saluda a Tecuhciztécatl apoyando una rodilla en el piso, en el *Códice Borgia*, lámina 66” (Escalante, 2010:249).

³⁴⁸ Véase también la lámina 3 del *Vaticano B*.

³⁴⁹ Escalante explica que la postura de genuflexión en el *Laud* del sacerdote que enciende fuego y del jugador de pelota es casi la misma. “La diferencia existente entre ambas figuras es pequeña, el jugador de pelota parecería tener más arriba y más flexionada la pierna cuya rodilla se acerca al piso” (Escalante, 2010:250).

³⁵⁰ El ejemplo del *Códice Telleriano-Remensis* muestra la genuflexión como salto del guerrero, “cuando Moquíhuix sale al ataque en la guerra de Tlatelolco” (Escalante, 2010:251).

³⁵¹ Cabe añadir que he encontrado ese gesto asociado también al autosacrificio (*Vaticano B* láms. 4 y 7), rituales de nacimiento (*Vaticano B* lám. 35, *Fejérváry-Mayer* láms. 23-27) y ritos de penitencia (*Vaticano B* lám. 50). A veces no se comenta la actitud del personaje al hacer una genuflexión. Tal es el caso de la lámina 32 del *Vaticano B*.



Fig. 176 Nuttall lám. 57



Fig. 177 Borgia lám. 66



Fig. 178 Laud lám. 17



Fig. 179 Laud lám. 21



Fig. 180 Selden lám. 12



Fig. 181 Telleriano-Remensis lám. 36v

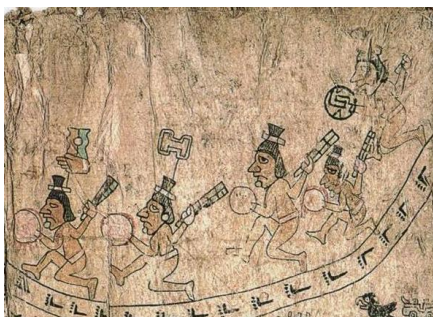


Fig. 182 Fernández Leal lám. 14

Aunque el investigador no lo señala, al centrar nuestra atención en las láminas denominadas dancísticas, nos damos cuenta que en varias ocasiones la genuflexión igual forma parte el baile de las figuras. En algunas el gesto consiste en flexionar la rodilla hasta el suelo,³⁵² mientras que en otras se dobla muy cerca del piso.³⁵³

En una de las primeras láminas del *Códice Cospi* (fig. 39) se registró ese ademán al presentar a Macuilxochitl-Xochipilli bailando. La “danza” con la cabeza cercenada en el folio 32 del *Borgia* (figs. 155-162) se realiza igual por medio de la genuflexión. En el folio siguiente (fig. 146) de la manera semejante baila una figura negra. La postura vuelve a aparecer un poco después con la

³⁵² El *Borgia* 32, 33 y 45 y el *Vaticano B* 1.

³⁵³ El *Vaticano B* 90, el *Fejérváry-Mayer* láms. 32 y 41 y el *Cospi* lám. 2. En el caso de las siguientes láminas no está muy claro si la rodilla alcanza a tocar el piso o no: el *Fejérváry-Mayer* láms. 18 y 27 y el *Borbónico* 4.

“danza” arriba del altar (fig. 136). Por su lado, el *Códice Borbónico* en su cuarta lámina muestra una deidad en postura de “baile” con la rodilla doblada (fig. 38).

Dentro de los manuscritos del grupo *Borgia* se revela una postura semejante a la anterior, con la diferencia de que la rodilla del danzante no queda muy cerca del piso. Prueba de ello son las láminas 18, 27, 32 y 41 del *Fejérváry-Mayer*, la 32 y la 90 del *Vaticano B* y la segunda del *Cospi*.



Fig. 183 *Fejérváry-Mayer* lám. 32



Fig. 184 *Fejérváry-Mayer* lám. 41

En la escena 32 del *Fejérváry-Mayer* (fig. 183), Seler (1901-1902: 160) describe a un personaje que porta una máscara de venado y lo reconoce como *Iztac Mixcoatl*.³⁵⁴ Lo que se encuentra delante de la figura identifica como: un plato que contiene un ojo y el adorno de plumas de garza que llevaban los guerreros danzantes o el *aztaxelli*. Siguiendo la interpretación de León-Portilla (*Tonalamatl...*, 2005: 82), el personaje con “una gran máscara de coyote y gran orejera azul” es un “dios **danzando** como hechicero con el antebrazo de la mujer que ha muerto de parto”.³⁵⁵ Unas láminas después (fig. 184), Seler (1901-1902: 195) dice “en la hoja (41), la del Sur” aparece “el demonio solo con palo del lanzamiento y bulto de lanzas en su mano”. Lleva “una cabeza cortada, y del cuello herido emerge una serpiente”. Por su parte, el investigador mexicano (2005: 100) observa al “dios triunfante en actitud de quien **está danzando**”. Esta postura de piernas flexionadas aparece en la imagen del *Vaticano B*³⁵⁶ (fig. 185) donde “la diosa

³⁵⁴ El estudioso alemán lo reconoce como tal por el bastón *aztatopilli* que porta en su mano. Ese objeto, curvado en el extremo superior con la cabeza de un ave, aparece también en la lámina 24 del *Códice Borgia* como sostén de la deidad mencionada. Véase también la lámina 6 del *Fejérváry-Mayer*.

³⁵⁵ Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 271) no hacen una referencia a una “danza”, sino señalan que “hay la influencia del Viejo Coyote, dios de la Discordia, del remordimiento y de la desesperación. No hay carga. El bastón es una garza y el abanico es el brazo cortado de una difunta: trastornos peligrosos por vicios; susto y magia mala”.

³⁵⁶ En el contexto de este manuscrito vale la pena mencionar también varias láminas donde las figuras doblan sus rodillas. Esa actitud está presente en los ritos del Fuego Nuevo (lám. 3), en los contextos del autosacrificio (láms. 4

del Inframundo” está “**bailando** sobre unas fauces terrestres que están devorando al cadáver enfardelado” (Seler, 1963, I: 101).³⁵⁷

De la misma naturaleza es la postura del personaje que baila junto al manantial en el *Cospi* (fig. 173) (Anders et al., 1994c: 174), del “Espíritu de la Muerte, que **baila** blandiendo una sonaja” (fig. 174) (Anders et al., 1994a: 225) y de Xipe que “**baila** con su baston-sonaja mientras que de su cuerpo émana suciedad” (fig. 175) (*ibid*: 257). Otra referencia sobre una figura defecando en la postura de genuflexión es la lámina 32 del *Vaticano B* (fig. 189). El folio se centra en “mono, animal del Juego, del baile y del arte” que “está defecando” (Anders et al., 1993b: 232).



Fig. 185 *Vaticano B* lám. 90



Fig. 186 *Cospi* lám. 2



Fig. 187 *Fejérváry-Mayer* lám. 18



Fig. 188 *Fejérváry-Mayer* lám. 27



Fig. 189 *Vaticano B* lám. 32

y 7) y del lamento (lám. 50) y cuando se presentaban los patronos del nacimiento (lám. 35) y los señores de treceñas (láms. 75 y 76).

³⁵⁷ Cabe decir que no en ningún otro estudio del manuscrito que he consultado se ha hecho una interpretación semejante de esta lámina. Anders, Jansen y Reyes García (1993 b: 348) solamente apuntan que se trata de “Mictlanciuatl, Señora del Reino de los Muertos”.

Por todo lo anterior, resulta muy difícil tratar de determinar cuál función desempeñaba esa postura. Es un rasgo que tienen en común diferentes contextos pictográficos.

Para el tema concreto de esta parte del texto—la relación iconográfica entre la “danza” y el sacrificio—son de particular interés las estelas del Edificio L y del Patio de los Danzantes de Monte Albán.³⁵⁸ Desde los principios del siglo XX y las excavaciones de Leopoldo Batres (1902),³⁵⁹ las figuras masculinas desnudas de los bajorrelieves de esa parte del sitio arqueológico han sido consideradas “danzantes” por su postura corporal atípica (figs. 190-192).³⁶⁰ No obstante, con los avances en la interpretación de los glifos que acompañaban las escenas identificadas como dancísticas, hubo cambio en la explicación de las imágenes.

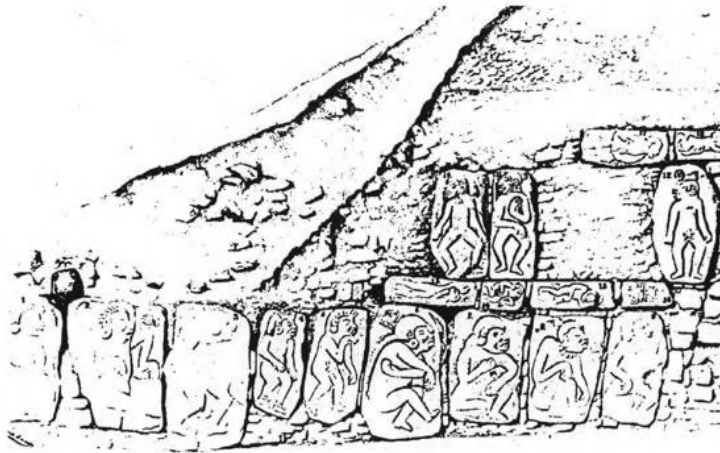


Fig. 190 Dibujo del muro de los Danzantes de Batres (1902 *apud* Orr 2005: 11)

³⁵⁸ Orr (2005: 2) explica que “este tipo de esculturas está fechado para el período Formativo Tardío y parece hacer su aparición con la fundación de Monte Albán. La profusión de estas tallas (se conocen más de 300), muestra un énfasis en esta forma de poder durante el desarrollo inicial de esta ciudad capital asentada en lo alto de la montaña.”

³⁵⁹ Batres, Leopoldo, *Exploraciones de Monte Albán*, Casa Editorial Gante, México, 1902.

³⁶⁰ Coe (2002: 93) indica que “the so-called *Danzantes* are...nude men with slightly Olmecoid features (i.e. the down-turned mouth)...shown in strange, rubbery postures as though they were swimming or dancing in viscous fluid.” Por su parte Escalante (2000: 13) señala que “la primera gran construcción de Monte Albán es la que se conoce como Edificio de los Danzantes, debido a la presencia en él de grandes losas labradas con figuras humanas que adoptan complicadas posturas.”



Fig. 191 Las tallas de los “Danzantes” en la Gran Plaza



Fig. 192 Las tallas de los “Danzantes” en la Gran Plaza



Fig. 193 Las tallas de los “Danzantes” en la Gran Plaza



Fig. 194 Las tallas de los “Danzantes” en la Gran Plaza

Michael Coe en 1962 propone que los personajes reflejados en las estelas eran cautivos de la guerra. El autor (2002: 93) puntualiza que la deformación de las extremidades, la boca abierta y ojos cerrados indican que éstos son cadáveres de los reyes asesinados por los primeros gobernantes de Monte Albán. Como Escalante (2000: 13) añade que, “la desnudez de las figuras se ha relacionado con la derrota y el cautiverio, mientras que los diseños en forma de flor exhibidos en la parte baja del vientre de muchas de las figuras se han interpretado como señales de mutilación y sacrificio.”³⁶¹ Por su parte, Heather Orr (2005:18) afirma que “los Danzantes potencialmente representarían momentos selectos de la secuencia narrativa de la toma de cautivos y los sacrificios.”

A partir de los datos expuestos previamente, no debe sorprendernos que en ese contexto arqueológico distintos autores hayan pensado primero en las posturas dancísticas. Esto concuerda con las ambivalencias iconográficas que hemos presenciado en este apartado del

³⁶¹ Acerca del tema de la “captura” y desnudez en sus connotaciones sacrificales véase Olivier, 2015: 613-622.

capítulo. El sacrificio regresa a fundirse con la “danza”. La premisa inicialmente planteada de que las evidencias gráficas de la “danza” y de la práctica sacrificial estaban entrelazadas resulta ser acertada igual para la cultura zapoteca.

A semejanza de esos vestigios, en Dainzú, otro sitio preclásico del Valle de Oaxaca, se han encontrado incisiones en piedra con las figuras de juego de pelota (figs. 195-197). Orr (2005) asocia a los Jugadores de Pelota de Dainzú con los Danzantes de Monte Albán. La investigadora estadounidense (2005:19) indica que al igual que en el caso de los llamados “danzantes” “los jugadores de pelota representan momentos específicos de una secuencia ritual.” En los dos el sacrificio humano es el resultado final.



Fig. 195 Jugador de pelota de Dainzú



Fig. 196 Jugador de pelota de Dainzú



Fig. 197 Jugador de pelota de Dainzú

Como puede verse en las calco-impresiones de Ruth Hardinger elaboradas en 1992,³⁶² los jugadores de pelota de Dainzú aparecen en dos diferentes actitudes. Mientras en las primeras imágenes los personajes se encuentran en una postura más pasiva, en la tercera el jugador se lanza al juego. Me llama la atención que nuestros documentos pictográficos siempre se inclinan a los jugadores de pelota en actitudes más estáticas. No contamos con escenas dinámicas del juego, de agarrar, golpear o lanzar la pelota. De hecho, se asemejan más a la iconografía de las figuras 195 y 196 de Dainzú que a su vez muestran más semejanzas con los danzantes que la última imagen. Con base en lo anterior, ¿será que el *tlacuilo*, más bien, prefería manifestar el punto en el que se unían varios actos rituales?

A lo mejor, las preguntas que encierra esa parte de la iconografía mesoamericana nos llevan a pensar que para el hombre prehispánico la “danza”, el sacrificio y el juego de pelota no eran conceptos separados, sino partes de una sola narración, la narración ritual.

4.8 “Danza” y guerra

Para terminar este capítulo considero importante hablar de la sincronía gráfica que se creaba entre “danza” y guerra en los manuscritos del Altiplano Central de aquella época. La tradición pictográfica elaborada antes de la llegada de los conquistadores revela varias incertidumbres a la hora de distinguir iconográficamente “danza” y guerra.

Las fuentes de las que disponemos muestran que en un mismo personaje podía a la vez bailar y oponerse con fuerza al enemigo. El primer ejemplo de ello son unas láminas del *Códice Cospí* anteriormente mencionadas (figs. 167-183). Hemos visto que, el mismo comportamiento corporal, por un lado, ha sido relacionado con cabeza cortada (Anders *et al.*, 1994c: 173), mientras, por el otro, como personajes que “aprehenden al hombre” (*ibid*: 179, 184, 188, 191 y 194). Sabiendo que la pictografía mesoamericana tiende a cierto esquematismo, sorprende que el mismo comportamiento corporal de las figuras no esté cumpliendo una función parecida. Según el comentario de estos autores, en las láminas casi idénticas, el mismo gesto ha sido

³⁶² Tomados de <http://www.famsi.org/spanish/research/kerr/dainzu/index.html>

interpretado de forma distinta, sin que lo explicaran o justificaran. Sin duda alguna, esas láminas remiten a la »danza« con la cabeza de difunto.

A veces los tlacuiloque recurrían al mismo gesto al producir las imágenes interpretadas como dancísticas y los folios ubicados dentro del contexto bélico. Tal es el caso de algunos folios del *Códice Laud*. Al observar a Tlazolteotl en las trecenas del norte (fig. 100),³⁶³ como “danzante” (Anders *et al.*, 1994b: 193), se notan semejanzas significativas en el comportamiento gestual con el guerrero de la lámina 17 (fig. 105) y la mujer guerrera de la lámina 20 (fig. 106).³⁶⁴ Esas coincidencias pictográficas vuelven a presentarse en otro manuscrito.

En varias partes del *Códice Borbónico* el acto de hacer paso con una pierna un poco elevada trayendo en las manos algunos objetos, se ha denominado “danza”. Una de ellas es la “danza” del personaje ataviado de “un sacerdote de” Xipe, “vestido con la piel de un nombre sacrificado y desollado”, que “moviendo su sonaja, baila enfrente del templo” (Anders *et al.*, 1991: 194) (fig. 28). Por consiguiente, cabe preguntarse si la figura (fig. 198) del “ave rapaz *uactli* manifestación de Tezcatlipoca... joven guerrero nocturno” (*ibid*: 158), podría relacionarse con ese grupo de láminas reconocidas como dancísticas.

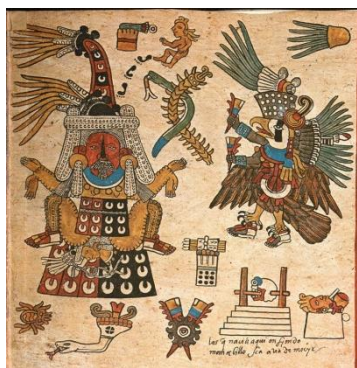


Fig. 198 *Borbónico* lám. 6



Fig. 199 *Fejérváry-Mayer* lám. 39

La riqueza iconográfica de Mesoamérica ha suscitado diferentes explicaciones de las mismas figuras. Lo que presentaré a continuación son ejemplos del *Códice Fejérváry-Mayer*, que han

³⁶³ Esa postura del tronco y el gesto de los brazos se mantiene en la lámina asociada con las trecenas del sur donde la diosa, en su calidad de guerrera, “está sentada encima de un hombre caído, muerto” (Anders *et al.*, 1994b: 196).

³⁶⁴ Cabe mencionar que el mismo gesto aparece a lo largo del *Códice Fejérváry-Mayer* en los folios, donde figura la gente de la guerra. Véase láminas 2, 3, 4 y 34. El folio núm. 35 presenta a un caminante en el mismo movimiento.

sido analizados como imágenes de “danza” por algunos investigadores y, por otros, como figuraciones de luchas y guerras. El primer caso, es la lámina 18 (fig. 40), donde, de acuerdo con Selser (1901-1902: 79), el dios Mictlantecutli, con una mano en su oreja y con banderas de papel, se encuentra en una postura de ataque. De la misma forma lo explica León-Portilla (2005: 54), al describirlo como un “jefe guerrero, armado y en actitud de lucha”. Sin embargo, para Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 225), el “espíritu de la Muerte, armado con escudo y flechas, baila blandiendo una sonaja”.

El problema de distinguir iconográficamente diferentes actitudes corporales se suscita al llegar al folio 39 (fig. 199). Para Selser (1901-1902: 79) y León-Portilla (*Tonalámatl*, 2005: 96) se trata de una lucha. Por su parte, Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 296) afirman que en dicha lámina el “hombre-tlacuache” “anda con un rosetón blanco en la mano”. Los investigadores indican que el personaje “va bailando y burlándose” (*idem*).

Las explicaciones relativas a la lámina número 41 (fig. 184) vuelven a presentar las mismas dudas. Mientras que, por un lado, señalan de que se trata de un “dios triunfante en actitud de quien está danzando” (*Tonalámatl*, 2005: 100), por el otro, es “el hombre-Tlacuache” que “corre armado, listo para tirar flechas” (Anders *et al.*, 1994a: 299).³⁶⁵ Como se destaca, los comentarios de los investigadores varían entre identificarlas como un ataque o un “baile”.

Las reflexiones se vuelven aún más complejas al notar que existe otra lámina (fig. 200) con el mismo personaje, en el que los estudiosos coinciden de que se trata de “un guerrero que ha capturado a un prisionero” (Selser, 1901-1902: 79) o del “el personaje con máscara de *tlacuatzin*” que “lucha” (*Tonalámatl*, 2005: 96) y “es bravo, castiga y ejecuta, vence y derrama sangre” (Anders *et al.*, 1994a: 295-296). Si bien, la postura del cuerpo y el gesto de la figura del “hombre-tlacuache” (*idem*) del folio 38 son iguales al de la lámina 39, los resultados del análisis de los comentaristas del *Fejérváry-Mayer* apuntan a una pugna entre dos personajes, omitiendo por completo la “danza”. Las escenas de los vestigios mayas y de los códices mixtecos tampoco son ajenas a ilustrar la relación entre la “danza” y la guerra.

³⁶⁵ Esta vez Selser (1901-1902: 195) no opina acerca de lo que realiza el personaje, sino que lo describe con estas palabras: “On the fourth sheet (41), that of the South, the demon alone is figured, with throwing-stick and bundle of spears in his hand, but with severed head, and from the wounded neck a snake emerges”.



Fig. 200 Fejérváry-Mayer lám. 38

En su estudio acerca de la *danza* maya del Período Clásico Looper (2009: 58) señala que los preparativos de guerra, el sacrificio de cautivos y el juego de pelota, podrían implicar espectáculos de “danza”. De hecho, como lo explica el autor (2009: 93) el talón levantado, un indicio de »danza«, es bastante común en las escenas de guerra, sobre todo en la captura de enemigos. El yacimiento Kábah en Yucatán contiene registros de ese tipo (fig. 201). El investigador (*ibid.*: 93-94) describiendo la pieza cuenta que la parte superior cuenta con una pareja masculina donde un hombre que ha elevado su talón y sostiene una lanza y dardos. El registro inferior alude más a la guerra mostrando a dos hombres sometiendo a un prisionero desnudo.



Fig. 201 Codz Poop (Structure 2c6), Kabah, Yucatán, (Proskouriakoff 1950: Fig. 103b *apud* Looper, 2009: 94)

De acuerdo con Escalante (2010: 238), en los códices mesoamericanos “las escenas de ataque implican, casi siempre, la presencia de dos figuras, que representan a los ejércitos contendientes. Los atacantes suelen tener un escudo, y peste suele colocarse al frente, ligeramente hacia abajo, mientras la otra mano se levanta, como preparando el golpe o el lanzamiento.” Al observar la lámina 26 del *Códice Vindobonensis* (fig. 202) vimos que el *tlacuilo* decidió mostrar a varias personas dando pasos sujetando en una mano un escudo, mientras la otra está levantada y trae una mazorca. No estamos frente a los guerreros, sino, como lo señala Nowotny (2005: 283), se trata de **danzantes**. Las figuras toman parte “en el baile ceremonial para el dios de la Lluvia” (Anders et al., 1992: 141-142). Es fácil notar una postura y gesto similares en los folios 48 (fig. 203) y 50 (fig. 204) del mismo manuscrito. El contenido cambiaba al añadir diferente parafernalia a las manos de las figuras. En lugar de mazorcas, los personajes sostienen armas y son identificados como **conquistadores** y **guerreros** (*ibid*: 86 y 90).



Fig. 202 *Vindobonensis* lám. 26



Fig. 203 *Vindobonensis* lám. 48



Fig. 204 *Vindobonensis* lám. 50

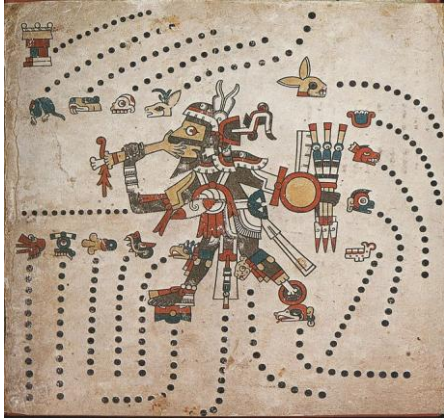


Fig. 205 Fejérváry-Mayer lám. 44



Fig. 206 Códice Florentino Libro X, fol 27r

A efectos del análisis recuerdo otra lámina comentada como dancística donde Tezcatlipoca aparece con “un escudo, una bandera y un haz de dardos” **bailando** con el antebrazo de una mujer muerta en el parto. El último folio del *Códice Fejérváry-Mayer* (fig. 205) está dedicado a este dios como ““el Señor de todos los días y destinos”, *tetzahuitl*, “portento”, y *temahmacpalihtotiqui*, “el que baila con el antebrazo de una mujer muerta de parto”” (*Tonalamatl...*, 2005: 106).³⁶⁶ La figura de Tezcatlipoca encarna pictográficamente el punto de unión de lo bélico y lo dancístico.

La antigua tradición pictórica indígena de la época colonial ofrece otro ejemplo que ubica la “danza” y la guerra en el mismo contexto. El *Lienzo de Quauhquechollan* es un manuscrito pictográfico creado poco después de la conquista por conquistadores indígenas provenientes del pueblo nahua de *Quauhquechollan*, Puebla. Ese documento es una narración del camino que hizo esa comunidad al lado de los españoles y los triunfos militares que se lograron hasta apoderarse de Guatemala. En su detallado estudio acerca de la fuente, Florine Asselbergs indica que El *Lienzo de Quauhquechollan*, además de transmitir las experiencias de una comunidad nahua en la toma de Guatemala, ofrece datos importantes para nuestro tema del vínculo estrecho que se forma entre las prácticas de “danza” y las actividades bélicas. Al analizar la lectura y contextualización del *Lienzo*, la autora identifica varios puntos donde se presentaba pictográficamente “danza” en el contexto de las luchas bélicas. La escritura pictográfica nahua

³⁶⁶ Según Anders, Jansen y Reyes García (1994a: 316): “Tezcatlipoca es el gran guerrero oscuro, el que baila con el brazo cortado, el gran mago que causa susto y estremecimiento, que paraliza a todos con el temor y la reverencia que inspira.”

de este documento revela que: “algunas escenas del *Lienzo de Quauhquechollan* representan a *quauhquecholtecas* que ejecutan danzas. Estas escenas danzantes están compuestas de un *quauhquecholteca* que toca un tambor (*teponaztli*) y uno o más *quauhquecholtecas* que danzan en presencia de las autoridades locales. Los danzantes llevan sus trajes y emblemas guerreros, pero en lugar de una espada sostienen un abanico” (*ibid.*: 201).³⁶⁷

Examinando la naturaleza de la alianza entre los indígenas y los españoles la investigadora percibe que los nahuas de *Quauhquechollan* en varias ocasiones ejecutaban “danzas” en presencia de una autoridad local. Así pues, la escena de Olinztepeque en la lámina 49 (fig. 207), antes equívocamente interpretada como una batalla, es en realidad, una “danza” guerrera. Dicho cuadro da a conocer a los *quauhquecholtecas* bailando ante un hombre sentado en la silla que representa a los dirigentes españoles.

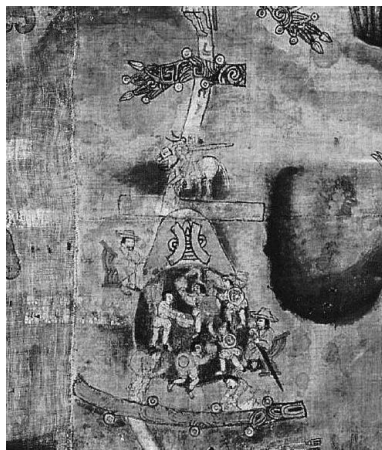


Fig. 207 *Lienzo de Quauhquechollan* lám. 49 Fig. 208 *Lienzo de Quauhquechollan* lám. 23

³⁶⁷ La investigadora (*ibid.*:187) observa que: “los conquistadores de Quauhquechollan se representan con piel blanca, tienen pelo corto y usan la armadura indígena acolchada de algodón o trajes de animales y sandalias. La mayoría lleva emblemas, escudos y armas indígenas; algunos llevan una espada española. La mayoría de los *quauhquecholtecas* aparecen en el contexto de batallas. Algunos ejecutan danzas.”



Figs. 209, 210 y 211 *Lienzo de Quauhquechollan* láms. 81-83

Para la reconstrucción de los eventos más prominentes de la conquista de Guatemala también fueron importantes las “danzas” “en honor de quienes perecieron durante la batalla” (*ibid.*: 201). El *Lienzo de Quauhquechollan* varias veces informa acerca de las “danzas” fúnebres para “conmemorar a los guerreros fallecidos en su registro histórico” (*ibid.*: 277). En primer lugar, en el folio número 23 (fig. 208) se recuerda bailando a los guerreros que murieron “bajo la bandera de Jorge de Alvarado” (*ibid.*: 202). Asimismo, las láminas 81, 82 y 83 (figs.209, 210 y 211) representan “danzas” que “probablemente se ejecutaron en la ciudad de Santiago en Almolonga” y honraron a “los *quauhquecholtecas* que murieron durante las campañas de conquista” (*ibid.*: 277). Más adelante, al tratar de reconstruir la narrativa histórica del manuscrito, la investigadora (*ibid.*: 183) afirma que la historia de los *quauhquecholtecas* podía haber continuado de la siguiente manera:” desde la nueva ciudad de de Santiago, seguimos luchando contra los pueblos locales. Muchos de nuestros valientes hombres murieron durante las encarnizadas batallas. Con tristeza en los corazones, celebramos nuestras danzas rituales para honrar a los que cayeron en la lucha, mientras hacíamos sonar nuestros tambores.”³⁶⁸

Al confrontar las imágenes pictográficas que he presentado, se hace evidente que la identificación de las actitudes corporales de los personajes plasmados en láminas es difícil. El hecho de que las interpretaciones de las mismas láminas se diferencian significativamente, sugiere que el análisis debería ser más cuidadoso y enfocado tanto en los códices, como en las

³⁶⁸ Véase también la lámina 18 muestra a dos personas, en el ambiente de guerra, tocando instrumentos musicales, una trompeta y un tambor.

fuentes alfabéticas. Numerosos ejemplos de las fuentes alfabéticas, que he consultado para este trabajo, confirman que para el Centro de México prehispánico, la práctica dancística y la actividad bélica formaban una acción conjunta. Por consiguiente, se podría plantear que las láminas comentadas se refieren a “danzas” llevadas a cabo en contextos de guerra. El escenario dancístico y el campo de batalla se vuelven uno a lo largo de los códices.

4.9 Conclusiones

Largas tiras de piel de animal o de papel amate transformadas en pinturas o escrituras traían diferentes figuras plasmadas en diversas imágenes. Las reglas que se encuentran debajo de cada imagen conllevan conceptos de las culturas indígenas precortesianas que no son fáciles de entender. Los *tlataminime*, la gente que interpretaba los códices, sabían cómo transmitir la información contenida. La pregunta es: ¿podemos tener conocimiento sobre lo que se quiso plasmar en el momento de su elaboración? Y si ese es el caso, cuáles serían las pautas para hacerlo.

En el esfuerzo de identificar y explicar las formas contenidas en los manuscritos las interpretaciones de dichas láminas muchas veces han mencionado la “danza”. La mayoría de las veces, es difícil comprender cuáles eran los indicios que llevaron a los investigadores a identificar la “danza” en ciertas láminas.

A través del estudio realizado se aprecia que los mismos gestos, antes descritos como dancísticos, aparecían también en relación con lo que hoy en día llamamos: la música, la procesión, la acción de caminar, el juego de pelota, el acto de cautivar, los ritos sacrificiales y el ejercicio de la guerra. Si los mismos recursos gráficos se han empleado en diferentes contextos ¿cómo saber si esas imágenes plasmadas en los códices comunicaban la existencia de una “danza” o si se trataba de otra coreografía ritual? De la misma manera que con el glosario náhuatl la “danza” en los códices del Centro de México no es una categoría cerrada. Vuelven a aparecer confusiones epistemológicas y ontológicas.

Si bien en la época prehispánica no se confundían al reconocer el convencionalismo gráfico, nosotros estamos frente a un reto significativo. Dado que los límites entre diversos comportamientos corporales en el ritual son muy frágiles, ¿cómo delimitar gráficamente la *danza*? Las problemáticas que existen para identificar las escenas dancísticas son diversas.

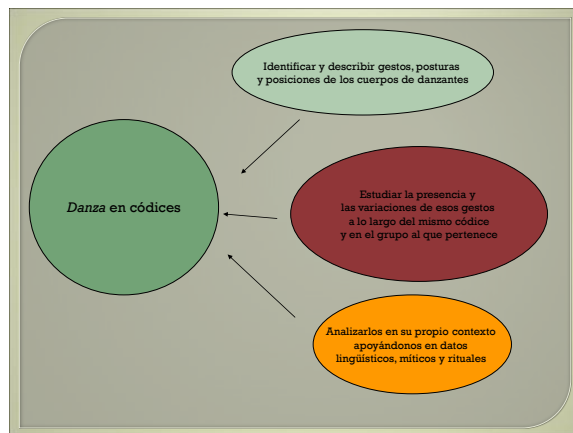
En primer lugar, a la luz de nuestra discusión en el capítulo dedicado a las propuestas metodológicas, en el caso de que se pueda identificar una serie de elementos que sean característicos para la *danza*, ¿de qué “danza” estaríamos hablando? Nos basamos en las imágenes de la antigua tradición pictórica indígena para extraer gestos que a un investigador moderno le parezca dancístico. De nuevo, es evidente que no podemos fundarnos únicamente en nuestra idea de “danza”.

El problema al que nos enfrentamos consiste en probar nuestra hipótesis, afirmar o desechar una conjetura de que en cierta lámina esté plasmando una imagen de *danza*. Una vez descritos los gestos y las posturas, se tendría que examinar la iconografía de la indumentaria y la parafernalia de los danzantes. Un gesto solo o una postura aislada no hacen la *danza*. Todos los elementos gráficos participan en la sintaxis de una lámina.

El desciframiento de ese sistema no verbal podría explicarse a través de las fuentes alfabéticas. Hay que tener en cuenta también que ciertos códigos dancísticos, presentes en documentos escritos, no logran mostrarse en los códices debido a las propias características del sistema gráfico. Es notable que exista una ausencia evidente de información pictográfica acerca de algunas dimensiones de la “danza” como son, por ejemplo, las anotaciones de la edad y el estado de ánimo de los danzantes. Para la celebración de la veintena *tititl* Sahagún (2000, I: 257) describe el comportamiento de la representante de la diosa festejada y afirma que ella “andando bailando, lloraba y sospiraba y angustiábase, viendo que tenía cerca la muerte.” Por otro lado, la diversidad de signos gráficos y la riqueza del lenguaje visual dejan ver otros rastros de esas prácticas rituales cuando aparecen en los manuscritos pictográficos.

Para poder sostener que cierto comportamiento gestual sea un indicador de “danza” son indispensables las correspondencias entre los pasajes observados en los códices y otras fuentes. Las pruebas lingüísticas, las narraciones de los rituales y las referencias al corpus mítico

que enuncian la »danza« serían unas excelentes pautas para discernir lo que está plasmado pictográficamente.³⁶⁹



Cuadro 1

Desafortunadamente, no contamos con muchos casos de paralelismo en la descripción de »danza« en las fuentes alfabéticas y las pictográficas. Uno de los pocos ejemplos para el cual tenemos evidencias procedentes de diversas fuentes es la »danza« con la cabeza del sacrificado.

Las crónicas coloniales anotan tanto el texto en náhuatl que corresponde al dicho ritual así como las descripciones en español.³⁷⁰ Al mismo tiempo contamos con la anotación pictográfica correspondiente en diversos códices. De ahí, parece que el método propuesto en el cuadro 1 es un modelo perfecto que no se puede alcanzar. La lectura de los códices repite ser un desafío.

El entendimiento de lo que fue *danza* en los códices indígenas no puede ser tan preciso como nos gustaría que fuera. Más bien, tendremos que recurrir a una metodología muy cuidadosa e ir vislumbrando poco a poco la escritura pictográfica relacionada a la gestualidad corporal. El primer paso, como hemos visto hoy, es estudiar minuciosamente la morfología del gesto.

La investigación realizada pone en duda si se puede hablar de posturas específicas únicamente vinculadas con la *danza*. Los datos presentados muestran una heterogeneidad

³⁶⁹ Véase el cuadro 1.

³⁷⁰ En el capítulo que sigue profundizaremos en los contextos rituales en los que se desenvuelve esa »danza«.

gráfica. Es imposible reconocer un solo indicador que, al menos en un primer momento nos diría con mucha precisión que se tratara de una danza. Más bien, parece ser una telaraña de relaciones.

El discurso pictográfico, entre otros indicios, ha revelado que el mismo comportamiento corporal se percibe en lo que se ha descifrado como “danza” y en las imágenes de la acción bélica. Por consiguiente, en el último capítulo exploraremos cómo se han creado los lazos estrechos entre esas dos actividades en los documentos existentes.

5. CAPÍTULO 5

DANZA Y GUERRA. DANZA Y SACRIFICIO



Nunca des una espada a un hombre que no puede bailar.

Confucio

En su tercer viaje por el Nuevo Mundo,³⁷¹ Cristóbal Colón, por medio de la «danza», vive una situación de mal entendimiento con los indígenas de la costa oriental de Venezuela. Al llegar a la Punta del Arenal, las tropas españolas se encuentran con “una gran canoa con 24 hombres, todos mancebos, muy ataviados y armados de arcos, flechas y escudos, de buena figura” (Colón, 1986: 230). El problema del lenguaje hizo que pasaran muchos minutos para que los indios se acercaran. Colón admitió tener mucho interés en los nativos y al no haber otra forma “de mostrarles para que viniesen” (*ibid.*: 231), decidió hacer señales de fiesta para llamar su atención. Esas indicaciones consistieron en sonar un tambor y poner a bailar a sus soldados. Al respecto, el navegante cuenta: “hize sobir un tamborín en el castillo de popa, que atañesen e unos mancebos que danzasen, creyendo que se alegrarían a ver la fiesta”. No obstante, como dice el texto, los pobladores de esa zona “**luego que vieron tañer y danzar**, todos dexaron los remos y echaron mano a los arcos y los encordaron, y enbrazo cada uno su tablachina y **comenzaron a tirarnos flechas**”. Por consiguiente, los españoles se vieron obligados a dejar de bailar y comenzar a defenderse. El gran tripulante (*ibidem*) registra que “cesó luego el tañer y el danzar y mandé luego sacar unas ballestas; y ellos [...] tornaron a entrar en la canoa e se fueron, e nunca más los vide, ni a otros d’esta isla”.

³⁷¹ Viaje realizado entre el 30 de mayo de 1498 y el 25 de noviembre de 1500.

Las fuentes prehispánicas y coloniales nos han dado pautas para pensar que la visión del ejercicio de guerra y de la práctica de »danza« para los indígenas fue distinta a la nuestra. Con el fin de acercarnos a lo que podría haber sido la percepción de guerra y de *danza* nativa del Altiplano prehispánico en los tiempos previos a la conquista, estudiaré varias relaciones que se tejían entre esas dos actividades.

5.1 *Danza y guerra*

5.1.1 Enseñar el arte de guerra instruyendo a »bailar«

Antes de la llegada de los españoles, los conocimientos sobre los »bailes« y el ámbito militar se transmitían a la par en el *telpochcalli* ("casa de los jóvenes"). Acosta (2003: 413-415) muestra su admiración por "el cuidado y orden que en criar sus hijos tenían los mejicanos; enseñábanles a cantar y danzar e industriábanlos en ejercicios de guerra". Aparte de aprender la »danza« en "el colegio telpochcalli el niño sería educado con otros jóvenes hasta que estuviese apto para las cosas militares en que había de ocuparse" (Hernández, 2001: 66-68). En la "casa donde se crían y salen hombres valientes" (Sahagún, 2000, 1: 332), los jóvenes practicaban el arte de la »danza« y la estrategia de la guerra. Hernández (2001: 66-68) confirma que "el niño dentro del Telpochcalli [...] se ejercitaba en los coros y danzas."

La preparación física resulta fundamental en la formación tanto de los guerreros, como de los danzantes. La alta condición física se requería para las dos prácticas. En los combates rituales y las »danzas«, los guerreros demostraban al público las habilidades y destrezas que poseían. Asimismo, en el arte del »baile« la capacidad parece que diera motivo para lo que seguía en el campo de batalla. De ahí que no es extraño que el texto de Sahagún (2000, 2: 521) haga la siguiente correlación en los consejos para el *tlatoani* recién electo: "tened, señor, solicitud y cuidado de los areitos y danças y de los adereços y instrumentos que para ellos son menester, porque es ejercicio donde los hombres esforçados conciben desseo de las cosas de la milicia y de la guerra".³⁷²

³⁷² El texto correspondiente en náhuatl sólo menciona la relación entre guerra y música: *xicolinj xiciocoia in avillotl, in vevetl, in aiacachtili: in vncan moiocoia, in vncan molnamjquj, in vncan mopitza, momamali in teuatl in*

La disciplina en la enseñanza de la »danza« y de las tácticas bélicas ocupaba un lugar primordial, en ese sentido los informantes de Sahagún cuentan:

Auh intla itla qujtlacoa cujcanjme: aço teponaztli qujchalanja, anoço veuetl, anoço cujcaitoa, qujpoloa cujcatl: anoço teicana, in qujpoloa netotiliztli: njman tlanaoatia in tlatooanj, quahcalco contlalia in aqujn tlatlacoa, qujtzacutiuh mjquja. (“Y si hacían algo mal los que cantaban, si no sonaba el *teponaztli* o el *huehuetl*, o levantaban y perdían el canto, si se equivocaban al guiar la danza o bailar, luego el tlatoani los mandaba a prender a los que erraban ponían en fila y los mataban)³⁷³ (*Códice Florentino*, 1953-1979, 8: 56)³⁷⁴

Se exigía la correcta ejecución, tanto de los movimientos del »baile«, como de los esquemas militares. El cronista tlaxcalteca, Muñoz Camargo (1998, 2: 67-71), advierte que en las casas de guerra aprendían “cómo y de qué manera habían de salir y entrar en ellas y con qué orden y concierto, y llevando esta orden por escuadrones de ciento en ciento y de más o de menos, haciendo grande alarido los unos escuadrones en seguimiento de los otros, teniendo bocinas y trompetas hechas de madera, bailando y cantando cantares de guerra”. Una vez rotos los cánones estrictos, seguían las penas impuestas. Torquemada (1975-1979, 4: 413) es claro en señalar que “tenía pena de muerte el que quitaba a otro la presa y cautivo que por su persona habla habido en la guerra; la misma pena se daba, juntamente con perdimiento de bienes, al señor o principal, que en algún »baile« o fiesta, o en acto de guerra sacaba las insignias o alguna divisa o señal que fuese como las armas o divisas de los reyes de Mexico, Tetzcuco y Tlacupan, sobre lo cual solía haber entre los señores y potentados grandes disensiones y guerras”.

¿Es casualidad que las prácticas dancísticas estuvieran presentes en la formación de los futuros guerreros y los mexicas se mostraran tan exigentes tanto en la enseñanza de la

tlachinolli: xiqujmahavili, xiqujncecelti in aoaque tepeoaque? ic tonjtolo, ic tonteneoaloz in otlacauhquj, in otlaoxucx yiolotzin totecujo in omjtzonmotlatili: auh ic onchocaz, ic onelciviz in veve in jlama (“Haz que se muevan el *ahuillotl*, el *huehuetl*, el *ayacachtli*. Allí se hace, allí se recuerda, allí se insulta, se hace girar la guerra. Acaricia, regocija a los dueños del agua, a los dueños del cerro, a fin de que seas nombrado, de que seas afamado cuando se le oprima el corazón a Nuestro Señor y te esconda. A fin de que el viejo, la anciana lloren y suspiren [por ti]”) García Quintana (1980: 82-83, 90), quien traduce este fragmento, añade que los instrumentos musicales *ahuillotl*, *huehuetl* y *ayacachtli* juntos significan incitación a la guerra.

³⁷³ Traducción mía.

³⁷⁴ En lo que atañe a las sanciones previamente establecidas en su obra en español Sahagún (2000, 2: 768) informa que “andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar.”

»«danza, como en la instrucción militar? Para responder esta interrogante, pasemos a las »danzas« correspondientes a la fase inicial de combates,³⁷⁵ su progreso y el final.

5.1.2 Las guerras empiezan, se desarrollan y terminan con el »baile«

En el México antiguo, la señal de guerra se hacía mediante una combinación de ciertos gritos, algunos sonidos y determinados movimientos dancísticos. Los guerreros mesoamericanos entraban en batalla “con grandes gritas y muy hermosas divisas y penachos” (Díaz del Castillo, 2004: 478). Sobre las batallas contra los tlaxcaltecas, el experimentado soldado español, Bernal Díaz del Castillo (*ibid.*: 157) escribe: “el cinco de setiembre de mil e quinientos y diez y nueve años, pusimos los caballos en concierto... y no habíamos andado medio cuarto de legua cuando vimos asomar los campos llenos de guerreros [...] y mucho ruido de tronpetillas y bozinas”.³⁷⁶ Es de suponer que los europeos se espantaron cuando los nativos atacaban con aterradores gritos de guerra que ellos no descifraban. El cronista llamado El Conquistador anónimo (1994: 228-229) lo confirma diciendo que “a veces dan los más fieros gritos y silbidos del mundo, especialmente si conocen que llevan ventaja; es cosa cierta que, para aquellos que no los han visto combatir, ponen gran terror con sus gritos y [su] bravura”.

No solamente se alentaba a los combatientes con palabras gritadas, sino también bailando y cantando cantares de guerra. Muñoz Camargo (1998: 67-71) representa con detalles la preparación y el ataque de los bélicos mexicas, donde se animaba “haciendo grande alarido los unos escuadrones en seguimiento de los otros” y se daba vigor “bailando y cantando cantares de guerra, y animando a sus comilitones con grande gritería y más y mayores voces y gritos en

³⁷⁵ Recordemos que los conflictos sociopolíticos entre los grupos mesoamericanos podían resolverse de diferentes formas. Después de haber recibido una declaración formal de la guerra, los señoríos aceptaban entrar al sistema tributario, mandando parte de sus ganancias y productos al imperio más poderoso, o accedían al enfrentamiento bélico. Como bien lo señalaba el Conquistador Anónimo (1994: 226-227), “cuando los enemigos iban a poner sitio algún pueblo, si los asediados se rendían sin oponer resistencia o guerra quedaban solamente como vasallos de los vencedores, pero si eran tomados por la fuerza, quedaban todos como esclavos”.

³⁷⁶ El cronista-soldado Díaz del Castillo (2004: 487) manifiesta que en una ocasión los mexicas “en el cu mayor del Tatalulco tañían su maldito atanbor y otras tronpas y atabales y caracoles, y daban muchos gritos y alaridos, y tenían toda la noche grandes luminarias de mucha leña encendida, y entonces sacrificaban de nuestros compañeros a su maldito Huicholobos y Tezcatepuca”. En la descripción titulada “Cómo nos dieron guerra e una gran batalla a todos los caciques de Tabasco”, narra que “davan los indios grandes silvos e gritos [...] y tañían atanbores y trompetillas e silvos y bozes y dezían: ‘Alalalala’” (*ibid.*: 82). Al respecto, véase también las páginas 352, 356-357.

el tiempo en que se daba el combate, tocando sus tambores y caracoles y trompetas”. El testimonio de Hernández (2001: 140-141) sobre el señorío de Texcoco iguala los instrumentos que solían tocar en las situaciones bélicas, con los que tañían “en los bailes públicos”. Según López de Gómara (1941, I: 193-194), comenzaban a luchar al grito y al ritmo de “los instrumentos que tañen en guerra y bailes: [...] flautas de hueso de venados, flautones de palo como la pantorrilla, caramillos de caña, atabales de madera muy pintados y de calabazas grandes, bocinas de caracol, sonajas de conchas y ostiones grandes”.

De igual modo, la «danza» arranca una guerra. El testimonio de Tezozómoc (1997: 209-211) acerca de uno de los enfrentamientos entre los de México-Tenochtitlán y los pobladores de México-Tlatelolco en el tiempo de Axayacatzin y Moquíhuix es significativo. Los últimos combates, que llevarían a los tlatelolca a convertirse en tributarios de los tenochca, comienzan con una escena interesante: “dos o tres mugeres con las bergüenças de fuera y las tetas, y enplumadas, con los labios colorados de grana, motexando a los mexicanos de cobardía grande. Benían estas mugeres con rrodelas y macanas para pelear con los mexicanos y tras de estas mugeres siete u ocho muchachos desnudos, con armas, a pelear con los mexicanos”.³⁷⁷ En seguida Xochicoatl, uno de los principales de Tlatelolco, con la «danza» pone en marcha la lucha armada contra los rivales. Siguiendo a Tezozómoc (*ibidem*) vemos que: “acabado esto de las mugeres, subió un preñçipal tlatelulcatl llamado Xochicoatl. Subido en lo alto sima del brazero ynfernal (cuauxicalli), comiença de bailar y dixo a bozes a los mexicanos, y con esto baxó bozeando con sus armas contra los mexicanos; y biniendo furioso un moço mexicano, le arrojó una bara tostada que le pasó el cuerpo todas tres puntas, y cayó de espaldas”. Así pues, en 1473 la guerra sangrienta, entre los de México-Tenochtitlán y sus vecinos al norte, empezó con la «danza».

Con respecto a la proximidad de la «danza» a la guerra, tal vez el testimonio más importante es del Conquistador Anónimo. El texto es claro en señalar que, una vez establecidos en el

³⁷⁷ El texto continúa de esta manera: “Y bisto esto, los capitanes mexicanos a una boz: ‘¡Ea, mexicanos a fuego y sangre!’ Tornó Axayaca a ynterrogalles con la paz: ‘Condoliendo de biexos, mugeres, niños, criaturas de cuna, pondremos nras armas’. Jamás quisieron. Y con esto y con la grita de anbas partes las mugeres desnudas, desbergonçadas, començaron a golpearse sus bergüenças dándoles de palmadas, y los muchachos arrojaron sus baras tostadas. Y comiençan a boluer las espaldas y subir ençima del templo de Huitzilopochtli y desde allá alçan otras mugeres las guas mostrando las nalgas a los mexicanos y otras començaron arrojar de lo alto del cu escobas y texederas y urdideras (otlatl, tzotzopaztli tzatzaztli), y esprimiendo la leche de los pechos, arrojándola a los mexicanos, y con esto arrojan las mugeres la tierra rrebuelta con suziedad o pan maxcado”.

territorio de lucha, los mexicas empiezan a »danzar« y a atacar. La lucha y el »baile« se entretienen creando, al parecer, una armonía de movimientos pues se registra que “al tiempo que combaten cantan y bailan” (1994: 228-229).

La ambigüedad entre la »danza« y la guerra no sólo caracterizaba a los conquistadores, sino desconcentraba a los propios nativos. Después de que la gente de Tlachquiaco se había apropiado con violencia del tributo que pertenecía a los tenochcas, los combatientes de Moctezuma preparaban su respuesta bélica. Ante “grandes cantos y bailes y sonidos de atambores” dentro de la ciudad principal de Tlachquiaco, decidieron primero “enviar sus espías con todo secreto”, antes de entrar y vengarse por los tributos que habían robado de los de Coaixtlahuac. Su falta de claridad ante las señales de »danza« fue tan grande que creían que los oponentes ensayaban futuras peleas. Sus hombres, que entraron con disimulo, se dieron cuenta de que no se trataba de los guerreros practicando, sino “sin hallar hombre armado ni rumor de guerra, hallaron en las casas reales á todos los señores y principales bailando con mucho placer y contento” (Durán, 1995, 1: 546). Así pues, pudieron vencerlos fácilmente y saquearon la ciudad.

Asimismo, en las fuentes mesoamericanas no se hace distinción alguna entre los atavíos, los adornos y la pintura corporal para la guerra y la »danza«. El texto de Hernández (2001: 91-92) indica que “los próceres, la familia del rey y los criados, llevaban en las manos escudos, flechas, cetros, banderas, y los penachos [...] cuando ejecutaban los bailes sagrados o hacían la guerra”.³⁷⁸ Los datos de Mendieta y Torquemada coinciden acerca de los atavíos y los emblemas que comparten los *tlatoque* en las ceremonias dancísticas y las ocasiones bélicas. Los señores sacaban iguales “insignias o alguna divisa o señal que fuese como las armas o divisas [...] en algún baile o fiesta, o en acto de guerra” (Torquemada, 1975-1979, 4: 413). Mendieta (1997, 1: 251-254) puntualiza que “en las guerras y en los bailes poníase en la cabeza unos plumajes ricos que ataban tantos cabellos de la corona cuanto espacio toma la corona de un clérigo, con una correa colorada, y de allí le colgaban aquellos plumajes con sus pinjantes de

³⁷⁸ Para la ciudad tetzcocuense, el protomédico anota “que su estatua, su escudo, banderas, trompetas, flautas, armas y otros ornamentos que acostumbraba usar tanto en la guerra como en los bailes públicos eran semejantes” (2001: 140-141).

oro que colgaban á manera de chias de mitra de obispo, y aquel atar de cabellos era señal de hombre valiente”.

En el acto de conflicto con otros grupos, y para las »danzas«, cubrían sus pieles con los mismos colores. Tal como lo narra Hernández (2001: 110-111), “tiñen sus cuerpos con varios colores, principalmente cuando van a pelear o ejercitarse en la danza, entonces cubren también los brazos, la cabeza y los muslos con plumas, con escamas de peces, con cueros de fieras y pieles de tigres o de otros cuadrúpedos de la misma clase, o volátiles”. El relato de Motolinía (1971, I: 26, 74) corrobora la veracidad de esa información. En el marco de una fiesta donde se bailaba y en la batalla, “tiznábanse de mil maneras [...] pintaban los rostros y piernas y brazos”.³⁷⁹ López de Gómara (1988: 217, 306) indica que “se pintan mucho y feo en guerras y bailes”.

Otro aspecto compartido entre los ejercicios de guerra y de »danza« eran los bienes empleados para las mismas. En sus notas, Sahagún (2000, 2: 770) registra que “procuravan los señores hacer grandes gastos en las guerras y en los areitos”.

Al terminar los enfrentamientos con sus rivales, los mexicas no paraban de bailar. Tras la destrucción del enemigo, los mexicas celebraban a lo grande. Así, por ejemplo, Mendieta (1997, 1: 251-254) declara que “venian los de la guerra muy regocijados, y los del pueblo los salian á recibir con trompetas y bocinas y bailes”. El franciscano explica que si se trataba de la primera victoria del *tlatoani* “los señores de la comarca, parientes y amigos, veníanlo á ver y á regocijarse con él, trayéndole presentes de joyas de oro y de piedras finas y de mantas ricas, y él recebíalos con mucha alegría, y hacíaes gran fiesta de cantos y bailes y de mucha comida, y tambien repartia y daba muchas mantas”.³⁸⁰ Al igual que sucedió tras la victoria contra Tlaxcala,

³⁷⁹ Para las costumbres de La Española o Isla de Santo Domingo, López de Gómara (1941, I: 69-71) y Fernández de Oviedo (1944, 2: 216-218) explican que los indios usaban la planta bija para extraer la pintura “cuando quieren hacer sus fiestas e areitos o bailes, y los indios, cuando quieren parescer bien, e cuando van a pelear, por parescer feroces”. Un caso idéntico para los nativos de las Islas Lucayos o Yucayas en los años de la Conquista, es el que refiere López de Gómara (1941, I: 87-89): esas personas “andan desnudos, sino es en tiempo de guerra, fiestas y bailes, y entonces pónense unas mantas de algodón y pluma muy labradas, y grandes penachos”. El mismo autor (*ibid.*, 2: 256-258) ofrece el dato semejante para las islas Canarias, donde “escaramuzaban de noche por engañar los enemigos pintándose de muchos colores para la guerra y para bailar las fiestas”.

³⁸⁰ Torquemada (1975-1979, 4: 327-328) lo copia en el siguiente pasaje: “delante venían los de la guerra muy regocijados y los del pueblo salían a recibirlos con trompetas y bocinas, bailes y cantos y a las veces los maestros de los cantos componían algún cantar propio, del nuevo vencimiento al preso que venia en las andas saludaban todos primero que al señor, ni otro ninguno y decíanle: Seáis muy bien venido, pues sois llegado a vuestra casa no os aflijáis que en vuestra casa estáis luego saludaban al señor y a sus caballeros. Y sabida esta primera victoria del rey

“fueron receuidos los mexicanos en la ciudad de México con todas las ceremonias que solian quando venian victoriosos, con cantos y bayles y enciencios” (Durán, 1995, 1: 526).

Regresemos al incidente entre Tenochtitlán y los de Tlachquiauco, cuando los mexicas los atacaron como respuesta al robo de su tributo que los de Coaixtlauac iban a llevar a Moctezuma. Al descubrir que los gritos y alaridos que venían de la ciudad de Tlachquiauco no eran una preparación para las luchas armadas, los mexicas entraron y encontraron a la gente festejando y emborrachándose. Así, no fue difícil vencerlos. Durán (*ibid.*: 547) anota los pormenores de la celebración de esa hazaña: “al tiempo que la gente del ejército llegó á México fueron recibidos de los sacerdotes muy solenemente, con muchos cantos y humo de incensarios y sonido de muchos instrumentos, y á los presos les fueron dadas sus rosas y sus cañas de olor encendidas, con lo qual iban chupando aquel humo y baylando y cantando, mostrando mucho contento”. Hay que señalar que la gente también salía a recibir a los guerreros aprisionados. Los sonidos de los tambores y caracoles anunciaban la llegada de los cautivos a los que “les fuesen dadas rosas y humaços á la entrada de la ciudad y que entrasen cantando y baylando”.

La historia de los toltecas, igualmente, contiene datos acerca de «danzas» que se hacían para celebrar victorias logradas. Es bien conocido el episodio en el cual, Tezcatlipoca se hace pasar en Tollan como un *tohueyo* o un huasteco. Mientras vendía desnudo en un mercado tolteca, sedujo a la hija de Huemac. El rey de Tollan trata de deshacerse de su nuevo yerno mandándolo a la guerra. Aunque los guerreros toltecas lo dejan solo, Tezcatlipoca derrota al enemigo. Después de la victoria contra los enemigos de Coatepec, los habitantes de Tollan reciben a Tezcatlipoca, “bailando y cantando y tañéndole las flautas con los dichos pajes, con mucha victoria y alegría” (Sahagún, 2000, 1: 315). Los informantes de Sahagún destacan que “este es el regalo que solían hazer a los que venían con victoria de la guerra” (*ibidem*).

En la tradición mesoamericana preservada por Durán (1995, 1: 344) se hace evidente que las «danzas» también se organizaban en conmemoración de los guerreros caídos en las batallas. La

o señor, por los otros pueblos y provincias, los señores comarcanos, parientes y amigos, veníanle a ver y a regocijarse con él, trayéndole presentes de joyas de oro, de piedras finas y mantas ricas y él recibíalos con mucha alegría y haciales gran fiesta de bailes y cantos y de mucha comida, y también les repartía y daba muchas mantas; y los parientes más cercanos quedábanse con el hasta que llegaba el día de la fiesta que habían de sacrificar al que había prendido, porque luego que llegaban al pueblo. señalaban el día”

muerte en el campo de batalla afligía a la familia del guerrero. En ese momento de mucha pesadumbre sus familiares empezaban a »danzar« y expresar sus sentimientos bailando. Al respecto, el dominico dice que “en empeçando á tañer y cantar salian las matronas mugeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos á los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cauellos sueltos y todas puestas en renglera, al son del instrumento, dauan grandes palmadas y lorauan amargamente y otras veces bailauan inclinándose hácia la tierra y andando así inclinadas hácia atrás”.³⁸¹ Este bello fragmento es uno de los pocos ejemplos que ofrecen detalles sobre la secuencia de una coreografía nativa. En las fuentes disponibles es notable la escasez de los datos acerca de los movimientos realizados en »bailes«. Por esta razón, la nota de Durán, que describe a las danzantes llorosas y ataviadas con la indumentaria de sus esposos fallecidos, es tan particular.

La »danza« pertenecía a las celebraciones y los festejos de victorias, a la recepción de los guerreros tras los días pasados en el campo de batalla, a la conmemoración de los valientes muertos y a la “construcción” de la historia mediante los hechos.

5.1.3 La »danza« narra los enfrentamientos bélicos

En lo que toca al uso de la »danza« en la reconstrucción histórica, contamos con algunas informaciones. Los recuerdos y las experiencias de diferentes campos de batalla se recobran, tanto por medio de versos, como por los gestos y movimientos de los danzantes. Aunque esos testimonios revelaban más el valor que los hechos, tenían para los mexicas que sobre lo que “realmente” ocurrió, esos casos vuelven a subrayar la relevancia de la “danza” en las culturas mesoamericanas. En este sentido, Torquemada (1975-1979, 4: 340) escribe que “cuando habían habido alguna victoria en guerra, o levantaban nuevo señor, o se casaban con alguna señora principal, o por otra novedad alguna, los maestros componían nuevo cantar demás de los

³⁸¹ Con respecto a otros ejemplos de »danzas« en las que recordaban a sus guerreros fallecidos, véase Durán, 1995, 1: 204 y Alvarado Tezozómoc, 1997: 235-238.

generales que tenían de las fiestas de los demonios y de las hazañas antiguas y de los señores pasados”.

Esa especial relación entre las »danzas« y la memoria se plantea también en los textos de Fernández de Oviedo y Pedro Mártir de Anglería, entre otros. El primero (1944, I: 229) constata que “sus cantares, que ellos llaman areitos son su libro o memorial que de gente en gente queda, de los padres a los hijos, y de los presentes a los venideros”. De manera significativa, Mártir de Anglería (1964, I: 351) agrega que los sabios instruían por medio “de los versos a que llaman ‘areitos’ [...] acompañándolos de danzas”. Las ideas que se tenían sobre “el origen y sucesión de los acontecimientos, y lo que atañe a las ilustres hazañas en la paz y en la guerra de sus padres, abuelos, bisabuelos y demás antepasados”, se testimoniaban con la »danza«. Para fray Bartolomé de las Casas (1992: 243, 1489) tampoco es casualidad que los nativos del Nuevo Mundo usaran el canto y la »danza« como una de las formas de “hacer historia” de la conquista. Al revisar su obra, observamos que en sus »bailes« y cantares los indios recontaban “los hechos y riquezas y señoríos y paz y gobierno de sus pasados, la vida que tenían antes que viniesen los cristianos, la venida dellos y cómo en sus tierras violentamente entraron”.

5.1.4 La »danza« como provocación y solución de conflictos

En la época prehispánica, el »baile« se utilizaba también para incitar a alguien para que discuta o pelee. De manera intencionada, a veces, se irritaba al enemigo por medio de la »danza«.

La victoria de los mexicas en la guerra contra Atzacapotzalco en 1428 acabó con el dominio tepaneca en el Valle. Tras ese fracaso, el *tlatocayotl* de Coyoacán quería derrotar a los de Tenochtitlán, formando alianzas con otros grupos, como Xochimilco. Pero aquí no termina su plan. Los señores tepaneca Maxtlaton y Cuecuex preparan una celebración invitando a los enemigos con el fin de matar a su gobernante Itzcoatl. Por el consejo de Tlacaelel, que tenía la sensación que algo malo les iba a pasar,³⁸² el *tlatoni* se quedó en Tenochtitlán y mandaron a

³⁸² Ese pasaje de la obra de Durán (1995, I: 139-140) revela que “el valeroso Tlacaelel, el qual dixo al rey Itzcoatl, por ser él su principal consejo, señor: no queremos que tu vayas a este convite, lo uno porque no es justo que tengas tu persona Real en tan poco, que vayas al llamado de un señor particular: ...lo otro porque no sauemos a qué fin se endereza este convite, al qual no iremos tan fuera de auiso que no lleuaremos cuidado de lo que convenga a la defensa de nuestras personas, para si alguno quisieren intentar a traycion. Al rey le pareció muy bueno el consejo de

otros hombres a la fiesta en Coyoacán. Durán (1995, 1: 140) nos cuenta lo que ocurrió en el festejo tepaneco: “sacaron el atambor y empezaron a hacer delante dellos el areyto con el canto acostumbrado [...] por mandado de Maxtlaton les sacaron á cada uno, una ropa mugeril, de un vipil y unas naguas, y poniéndoselas delante les dixeron: señores: nuestro señor Maxtlaton manda que os vistamos destas ropas mugeriles, porque hombres que tantos dias a que los emos provocado y incitado á la guerra, estén tan descuidados”. Por su parte, Tezozómoc (1997: 105-107) continúa el relato con las siguientes palabras: “salidos de las casas del palacio de Maxtlaton, salieron a bailar los mexicanos bestidos de aquella manera mugeril”. Este insulto –vestir a sus hombres de ropa de mujer y hacerlos bailar–, los de México-Tenochtitlán lo tomaron como una señal de guerra.³⁸³ Por eso, pronunciadas las palabras de Itzcoatl “que él haría venganza muy en breve con muerte y destrucción de todos ellos” (Durán, 1995, 1: 140), los mexicas respondieron con firmeza derrotándolos.³⁸⁴

En otra ocasión, los propios mexicas planearon una fiesta con »danzas« en honor a Huitzilopochtli como ofensa a los de Cuitlahuac. El cuarto *tlatoni* mexica, Itzcoatl, decidió “biar mis mensajeros al pueblo de Cuitlahuac a los principales a demandarles sus hijas y hermanas para que canten en el lugar de los cantares de día y de noche que llaman cuicuyan. Asimismo que bengan ellos también a cantar y bailar” (Alvarado Tezozómoc, 1997: 117-120). Como era de esperar, el grupo del *tlatoni* de Cuitlahuac se molestó por la petición de sus contrincantes para mandar a sus hijas a las casas de »danzas« de Tenochtitlán. De acuerdo con su manera de deducir las cosas, ese acto era “por inquietarnos ó hacer mas guerra” (Durán, 1995, 1: 168-169). Al igual que sucedió con los de Coyoacán, se comprendió el desafío a la realización de la »danza« como una incitación a la batalla. En este sentido, los de Cuitlahuac no aceptaban la

Tlacaelel, y así se quedó en la ciudad y fueron los principales todos muy sobre aviso para huir de cualquiera traycion encubierta”.

³⁸³ En su *Crónica mexicana*, Alvarado Tezozómoc (1997: 105-107) precisa la reacción del *tlatoni* de México-Tenochtitlán: “Respondió Ytzcoatl: ‘Dexaldos bosotros, que es señal que nos rruegan, y no de paz sino de guerra, motexándonos de cobardes. Esta es señal de se querer ellos rresgatar y los compramos a ellos’”

³⁸⁴ En uno de sus trabajos, Olivier (2004b: 317) se refiere a un par de ejemplos de las fuentes coloniales donde se plasma esa relación entre travestismo y humillación. De acuerdo con el investigador, “la moral precolombina exaltaba la virilidad y reprobaba todas las manifestaciones afeminadas. Así pues, para declarar su derrota ante los españoles, los indígenas usaron la expresión “nos pusieron naguas de mujeres”. Por otro lado, en Michoacán a los cazadores torpes se les vestía con una falda.

idea de conceder a sus mujeres a los enemigos.³⁸⁵ No obstante, admitiendo la superioridad del rival, Xochitlolinqui, finalmente, no quiso entablar un enfrentamiento directo con los mexicas y tuvo que ceder. Alvarado Tezozómoc (1997: 117-120) reconoce la decisión del gobernante anotando: “Señores míos, preciados mexicanos y amigos y basallos del rrey Ytzcoatl, [...] lleuaremos al gran palacio mexicano nras hijas y hermanas, adonde tiene silla y asiento el tetzahuitl (abusión) Huitzilopochtli, y las lleuaremos el lugar de los cantos y areitos como bosotros lo mandáis, en cuicoyan, lugar público de canto de los mancebos conquistadores; y yremos a los bailes y areitos nosotros”.

Por último, haré mención de una descripción de Torquemada (1975-1979, 1: 226-227), en la cual se observa que el cuerpo embalsamado de uno de los hijos de Nezahualcóyotl, *tlatoani* de Texcoco, les servía para las »danzas« a sus rivales de Chalco. El pasaje registra: “quedaron vencedores los mexicanos, y entrando en el palacio del señor de Chalco lo saquearon y se apoderaron de él; aquí hallaron a Moxiuhlacuilzin, hijo del rey de Tetzcuco, a quien este señor había muerto, el cual embalsamado y seco le servía de candelero a este señor Toteozin en sus bailes y borracheras”. Las provocaciones calculadas que acabo de presentar confirman una vez más que, para los antiguos mexicanos de la Cuenca de México, la »danza« era una clara señal de guerra.

En este contexto, cabe mencionar algunos relatos acerca del fin de Tollan, uno de los pueblos más singulares de Mesoamérica.³⁸⁶ Datos procedentes de la obra de Sahagún (2000, 1: 316) revelan dos circunstancias en las cuales el »baile« remata a los habitantes de la ciudad de Huemac. Tezcatlipoca, en forma del nigromántico Titlacauan, tras sus triunfos militares, “mandó que dançassen y bailassen todos los tultecas”. La población de Tollan “començava a bailar y holgarse mucho, cantando el verso que cantava el dicho nigromántico, diciendo y cantando cada verso a los que dançavan”. Como eran muchos, se empujaban y caían al precipicio convirtiéndose en piedras. “El señor del espejo humeante” no concluye aquí sus

³⁸⁵ Alvarado Tezozómoc (1997: 117-120) muestra la respuesta de la gente de Cuitlahuac: “Oyda esta baxada, el rrey Xochitlolinqui rresçibió grande pesadumbre y coraxe con tal mensaxe, tan mala baxada. Rrespondió y díxoles: ‘¿Qué dezís, mexicanos, que an de hazer allá mis hijas y mis hermanas? ¿Es cosa para dezir? ¿Búrlase de mí Ytzcoatl, que bayan a bailar allá? Eso no se podrá hazer, que allá bayan, y esto es querer dezir o de hecho hazer algo contra mí y contra este mi pueblo. Benga y hágalo, que aquí estamos para beer la boluntad de los mexicanos. Bolueos con esta rrespuesta a uro rrey Ytzcoatl. Bolueos luego, mexicanos”.

³⁸⁶ Aunque existen varios episodios sobre el fin de los toltecas, sólo hablaré de los sucesos que incluyen »danzas«.

intervenciones, sino continúa a engañar a los toltecas por medio del »baile«. Pasa a “ser Tlacauepan, o Cuéxcoch que hacía bailar a un muchachuelo en la palma de sus manos. Dizque era Huitzilopuchtli”.³⁸⁷ La destrucción de los toltecas llegó cuando por curiosidad de saber cómo lo lograba el extranjero, “todos se levantaron y fueron a mirarle, y empuxávanse unos a otros, y ansí murieron muchos ahogados y acoceados” (*ibid.*, I: 318).

El texto de Torquemada (1975-1979, 1: 56-57) afirma que el fin de Tollan vuelve a llegar por medio de »baile«. Cuando los toltecas hacen fiesta en Teotihuacán para apaciguar a los dioses, “en medio de la celebración se les apareció un gran gigante y comenzó a bailar con ellos [...] el cual a las vueltas que con ellos iba dando, se iba abrazando con ellos y a cuantos cogía entre los brazos [...] les quitaba la vida. De esta manera y por este modo hizo aquella visión gran matanza aquel día en los bailantes”. La escena casi se repite otro día cuando “se les apareció el demonio en figura de otro gigante con las manos y dedos de ellas muy largos y ahusados y bailando con ellos los fue ensartando en ellos; y de esta manera hizo el demonio aquel día gran matanza en ellos”.

De acuerdo con los testimonios coloniales, la »danza« no consistió únicamente en una estrategia indígena para provocar al oponente, sino que tenía capacidad de animar y dar mayor fuerza a su propia gente para levantarse contra el enemigo. En uno de los acontecimientos más documentados de la conquista de México, la Matanza de *tóxcatl* (fig. 1), la iniciativa de Pedro Alvarado para asesinar a gran número de indígenas se justificaba por la »danza« realizaba aquel día en el recinto sagrado.³⁸⁸ De múltiples pasajes de los documentos coloniales leemos que mientras los nativos estaban celebrando la fiesta de *toxcatl*, “estando en ella haciendo un gran areito, muy ricamente adereçados todos los principales en el patio grande del cu de Uitzilopuchtli [...] Los españoles, al tiempo que les pareció conveniente, salieron de donde

³⁸⁷ Tal como Olivier aclara (2004: 38-47), Tlacauepan-Tezcatlipoca, al hacer bailar al niño Huitzilopochtli, no se está burlando del dicho dios, sino las bromas del “Señor del Espejo Humeante” revelaban destinos particulares. En este caso, Tlacauepan anuncia que Huitzilopochtli va a tomar el lugar de Quetzalcoatl y será el dios de los sucesores de los toltecas, la deidad mexicana por excelencia (*ibid.*: 282).

³⁸⁸ Al momento de hacerlo evidente mediante la escritura, ese suceso histórico originó diferentes versiones donde no siempre había acuerdo en cuanto a lo ocurrido y el número de muertes ocasionadas. Mientras unas fuentes limitan la matanza al Templo Mayor, Casas (2006: 146-147) reconstruye los hechos de una manera diferente. Según el fraile, “lo que allí aquellos tiranos hicieron, cuando comenzaron con las espadas desnudas a abrir aquellos cuerpos desnudos y delicados y a derramar aquella generosa sangre, que uno no dejaron a vida, lo mismo hicieron los otros en las plazas”.

estaban y tomaron todas las puertas del patio, porque no saliese nadie, y otros entraron con sus armas y comenzaron a matar a los que estaban en areito” (Sahagún, 2000, 3: 1193-1194).³⁸⁹



Fig. 1 Códice Azcatitlán 23r

Aunque la mayoría de las fuentes desaprueba la actitud de Alvarado,³⁹⁰ de acuerdo con Bernal Díaz (2004: 339), el asesinato grande ha sido cometido como respuesta a la provocación indígena. Tal como el cronista-soldado comenta, la «danza» era una abierta provocación para desatar un conflicto armado contra las tropas españolas. Esto es lo que Pedro de Alvarado le comentó a Cortés: “sabía muy ciertamente que en acabando las fiestas y bailes y sacrificios que hazían a su Huichilobos y a Tezcatepuca, que luego le avían de venir a dar guerra”. Siguiendo los datos del texto de Durán (1995, 1: 619), se sabe que los españoles habían oído rumores sobre la rebelión de indígenas: “el Marques preguntase á Montezuma que le diexese para que eran aquellos bailes y fiestas, que mirase que no le ordenase alguna traicion, porque él ni los suyos no le querían hacer mal”. Desconfiando de los mexicas, Cortés “mandase que para la fiesta venidera se juntasen en el patio del templo todos los Señores y principales de la provincia y todos los mas valerosos hombres de ella, porque quería ver y gozar de la grandeza y nobleza de

³⁸⁹ Sobre esto, véase también Durán (1995, 1: 619-620), López de Gómara (1988: 147-148), Cervantes de Salazar (1985: 462-463, 463-464, 464-465), Díaz del Castillo (2004: 337), Alva Ixtlilxochitl (2000: 285-286), Acosta (2003: 474-476) y Las Casas (2006: 146). Sin duda, la matanza en el Templo Mayor desencadenó nuevos choques entre los nativos y los españoles. El fragmento de la obra de Acosta (2003: 474-476) da cuenta de ello: “murió tanta nobleza en un gran mitote o baile que hicieron en palacio, que todo el pueblo se alborotó y con furiosa rabia tomaron armas para vengarse y matar los españoles”.

³⁹⁰ Durán, 1995, 1: 619-620; Las Casas, 2006: 146; Sahagún, 2000, 3: 1193-1194, XX, 1194; Alva Ixtlilxochitl, 2000: 285-286; *Historia de la nación mexicana: reproducción a todo color del códice de 1576, Códice Aubin*, 1963: 54-57.

México y que todos saliesen al baile y areito; lo cual todo era debajo de cautela y traicion para matarlos á todos” (*ibidem*).

En cambio, Alva Ixtlilxóchitl (2000: 286) señala que se trataba de un incidente fabricado por los españoles y los rivales de Tlaxcala. Los tlaxcaltecas, por envidia, “fueron con esta invención al capitán Pedro de Alvarado,” para avisarle que los mexicas, disimulando sus planes con las »danzas« y los festejos, preparaban un ataque contra ellos. Asimismo, Durán (1995, 1: 619) precisa que todo lo ocurrido era un engañoso plan de los europeos en cuya trampa cayó Moctezuma: “el Marques le rogó [...] que le hiciese tanta merced de que mandase que para la fiesta venidera se juntasen en el patio del templo todos los Señores y principales de la provincia y todos los mas valerosos hombres de ella, porque quería ver y gozar de la grandeza y nobleza de México y que todos saliesen al baile y areito”.

Con base en la documentación relativa a dicha masacre, Graulich (2014: 445) considera que “los mexicas contemplaban el proyecto de acabar con los españoles”. El investigador belga indica que los mexicas “tendrían que haber estado locos para no aprovechar una situación tan favorable” (*ibidem*). Recordemos que en esos días Cortés se había encontrado con Narváez en Cempoala y en la ciudad quedaba un pequeño número de españoles. A partir de mi análisis de la *danza* mexicana, considero que, dada la capacidad de “danza” de avivar a sus combatientes y de irritar a los enemigos, resulta pertinente la hipótesis de Graulich. Los mexicas, fastidiados por los abusos de los españoles, habían preparado un levantamiento y la »danza« formaba parte de su táctica. Los guerreros destacados salieron a la celebración del Templo Mayor para iniciar su rebelión bailando.

Sea como fuese el caso de la matanza de *tóxcatl*, los testimonios indígenas y los relatos de los cronistas proporcionan varios datos que confirman que la »danza« formaba parte de ciertas estrategias militares. A veces los pasos dancísticos se usaban para conseguir un objetivo en la lucha contra el enemigo, y en general para engañarlo.

A principios del siglo xvii, Fernando de Alva Ixtlilxóchitl ofreció algunos ejemplos de ello (2000: 97-98). El primer caso cuenta que Tezozómoc, el señor de Atzacapotzalco, quiso engañar al *tlatoani* acolhua despistándolo con una fiesta. El plan que hizo el tepaneca era de organizar “muchas danzas [...] en confirmación de las paces que fingidamente decía querer hacer con

Ixtlilxóchitl”. En realidad, “a las vueltas de él llevó un grueso razonable ejército para que al mejor tiempo embistiesen con los tetzcoanos y matasen a Ixtlilxóchitl y a todos los que iban con él”. Además, lo que perjudicó al señor de Texcoco fueron las traiciones de su propia gente.³⁹¹ La narración señala que “en esta traición y pactos de tiranía fueron participantes los señores mexicanos y los otros atrás referidos, que eran de la casa y linaje de Tezozómoc”. Ixtlilxóchitl, consciente de la inminente tragedia, habla con “su hermano el infante Tocuitécatl Acotlotli, y le encargó llevase esta embajada”. El encuentro con el enemigo fue como era de esperarse; “lo mataron desollándolo vivo, y el pellejo lo encajaron en una peña que por allí estaba, y la misma muerte les dieron a todos los que iban con él”. En los días siguientes matan al gobernante de Texcoco y, tras varios intentos, Tezozómoc logra apoderarse de la ciudad acolhua. En este contexto, cabe mencionar otro ejemplo en el cual el hijo de Tezozómoc, Maxtla, quiso asesinar al sucesor de Ixtlilxóchitl, Nezahualcoyotl.

El historiador texcocano, descendiente de Nezahualcoyotl (*ibid.*,: 117-118), en su historia acerca del linaje texcocano describe cómo Maxtla, amenazado por la triple alianza entre Tenochtitlán, Tetzco y Tlacopan, decide “quitar la vida al príncipe Nezahualcoyotzin”. Para tal fin se une “con su sobrino Yancuiltzin, el hermano bastardo del Príncipe Nezahualcoyotzin, para que en un convite y estando seguro en su casa lo matase”. Por indicios anteriores, el *tlatoani* texcocano presintió el suceso fatal y decidió colocar a otra persona en su lugar. Como lo había pensado, el joven que lo reemplazó fue liquidado mientras estaba bailando. El testimonio dice: “el mancebo aunque muy descuidado del riesgo en que estaba, ataviado con vestimentas reales y sentado en el trono real y en su compañía los criados ayos y privados de Nezahualcoyotzin [...] comenzó la danza y a tres vueltas que habían dado en ella, llegó un capitán por las espaldas y le dio un golpe por la cabeza con una porra que cayó aturdido y luego incontinenti le cortaron la cabeza y la llevaron por la posta al rey Maxtla, teniendo por muy cierto ser Nezahualcoyotzin”. Sigamos con los del altepetl de Texcoco, pero movámonos hacia los conflictos que se resolvían por medio de la »danza«.

³⁹¹ Se precisa que “entre los del tirano eran muchos de los de la gente ilustre y principal del reino de Tetzcuco, como eran algunos de Huexotla y otros de Coatlichan y de Chimalhuacan, Coatépec, Itztapalocan y los de Acolman con todos los de su valía” (Alva Ixtlilxóchitl, 2000: 97).

El *tlatoani* que gobernó la capital del señorío de Acolhuacan, después de Nezahualcoyotl, fue su hijo Nezahualpilli. Sus hermanos mayores Xochiquetzaltzin y Acapioltzin, a pesar de no haber mandado y dirigido a los acolhuas, tomaron parte en varias expediciones bélicas de su *tlatoayotl*. En el caso de la conquista de la Huasteca, aunque Xochiquetzaltzin, era “el capitán general del ejército”, Acapioltzin “se sojuzgo aquella tierra” (*ibid.*,: 221). En consecuencia, a él se le adjudicó la gloria de esa hazaña. De ahí, empezó a surgir el enojo y el resentimiento de Xochiquetzaltzin.

Es importante destacar que el conflicto entre los hermanos tratara de solucionarse en el escenario dancístico. Cada vez que se organizaban fiestas en memoria de aquella victoria los hermanos “salían en público a la plaza principal a hacer su danza casi en competencia el uno con el otro, de tal manera que se movían grandes pasiones entre los dos hermanos, sus amigos y aliados, con que vino la cosa a tanto extremo que aínas vinieran a rompimiento y sucedieran muchas muertes en la ciudad”. El sentimiento fuerte de aversión entre Xochiquetzaltzin y Acapioltzin no se exhibe por medio de golpes, discusiones u otro tipo de agresión que se esperaba, sino tomando su postura en el combate dancístico. Asimismo, llega a una solución inesperada por medio del «baile».

Al final, los desacuerdos entre los hermanos acolhuas se resolvieron gracias al *tlatoani*. El hermano menor de los adversarios, Nezahualpiltzintli, “viendo este exceso y competencia entre sus dos hermanos [...] el día que salieron a la plaza a hacer esta danza, el rey salió con otra, con todos los grandes de su reino, y se fue a la parte donde estaba Acapioltzin, y dándole el lado más honroso, danzó con él y con todos los más grandes señores que allí se hallaron, de la manera que tenían de costumbre; y visto esto, Xochiquetzaltzin y los de su bando se quitaron de allí con todos sus ministriles y músicos, y nunca más se atrevió a salir a estas competencias” (*ibid.*,: 221-222). El *tlatoani* acolhua bailando muestra su inclinación en dicho conflicto.

Para las fuentes del siglo XVI, la «danza» resolvía unos conflictos e incitaba otros. De igual modo, los hechos dancísticos comunicaban ciertas señales acerca de un suceso futuro relacionado con grandes pérdidas militares.

5.1.5 Anunciar derrotas por medio de una »danza«

En la historia de los mexicas importantes presagios llegaron a suceder varias ocasiones.³⁹² Las fuentes coloniales mencionan algunas profecías donde la »danza« o el canto anunciaban un hecho del futuro. En un pasaje de Sahagún (2000, 2: 724), relacionado con la época de Moctezuma II, encontramos una revelación de lo que ocurría tras la llegada de los españoles. Ese presagio ha sido descrito en los siguientes términos:

en su tiempo hubo muy grande hambre; por espacio de tres años no llovió, por lo cual los de México se derramaron a otras tierras. En su tiempo también aconteció una maravilla en México, en una casa grande donde se juntaban a cantar y a bailar, porque una viga grande que estava atravesada encima de las paredes cantó como una persona este cantar: ¡Ueya, noqueztepole! Uel xomitotía, atlantiuetztoce; quiere dezir: “¡Guay de ti, mi anca! Baila bien, que estarás echada en el agua”, lo cual aconteció cuando la fama de los españoles ya sonava en esta tierra de México.

Los presagios de la conquista de los europeos provienen también de otras partes del Nuevo Mundo. Pedro Mártir de Anglería y López de Gómara, dos autores que escribieron sobre las nuevas tierras pero nunca las visitaron, coinciden en que por medio de los cantos y las »danzas« de los nativos “se contiene la profecía de nuestra llegada”, y entonándolos con gemidos se representan su desgracia. “Vendrán a nuestra isla, dicen, maguacochios, esto es, hombres vestidos, armados de espadas capaces de dividirnos de un solo tajo, y a cuyo yugo habrá de someterse nuestra descendencia” (Mártir de Anglería, 1964, I: 351). El autor de la *Historia general de las Indias* (López de Gómara, 1941, I: 77-78), por su lado, señala que los indios:

supiesen cómo antes de muchos años vendrían a la isla unos hombres de barbas largas y vestidos todo el cuerpo, que hendiesen de un golpe un hombre por medio con las espadas

³⁹² El dios Huitzilopochtli guía a su gente desde Aztlán ofreciéndoles varias indicaciones mediante sus profecías. Gracias al mandato que les dio Huitzilopochtli, los mexicas se establecieron en el lugar indicado y empezaron a construir su imperio donde mandarían sobre los demás pueblos (*Códice Mendoza: 2r*). Las predicciones indígenas sobre la llegada de los españoles al territorio mesoamericano se destacan en el primer del libro doce del *Códice Florentino* y de versión en español, *Historia general de las cosas de Nueva España* (Sahagún, 2000, 3: 1161-1162), el cual contiene varios agüeros relacionados con la Conquista. En la concepción mexica del desarrollo de su futuro, la aparición de un cometa, el incendio del templo de Huitzilopochtli, la quema del *cu* de Xiuhtecuhtli y el agua hervida del lago, entre otros, anunciaron la mala suerte de los mexicas y el fin inevitable de su poderío.

relucientes que traerían ceñidas. Los cuales bollarían los antiguos dioses de la tierra, reprochando sus acostumbrados ritos, y verterían la sangre de sus hijos, o cautivos los llevarían. Y que por memoria de tan espantosa respuesta habían compuesto un cantar, que llaman ellos areito, y lo cantaban las fiestas tristes y llorosas, y que acordándose de esto, huían de los caribes y de ellos cuando los vieron.

Ahora quiero referir al presagio de la derrota de México-Tlatelolco frente a los de México-Tenochtitlán. Las fuentes procedentes de la *Crónica X* hablan del sueño de la esposa de Moquihuix, *tlatoani* de Tlatelolco, en el cual la »danza« es parte relevante. El texto de Durán (1995, 1: 312) expresa que el señor de Tlatelulco “[...] allá que en la cocina de su casa estaua un viejo de muchos días, que á su parecer nunca le auia visto, el qual estaua hablando con un perillo y el perillo le respondia á todo lo que le preguntaua, y que en el fuego estaua una caçuela hirbiendo, junto al viejo, y dentro de ella unos pájaros baylando, lo qual tuvo el rey por muy mal agüero, y que una máscara questaua colgada en una pared empezó á quejarse muy lastimosamente, la qual el rey tomó y hizo pedazos”. De ahí, Moquihuix se asustó y “quiso consultar á los dioses y hacelles fiesta para que aquellos agujeros fuesen contra los tenuchcas” (*ibid.*, I: 313). El festejo para evitar el mal destino pronosticado se trataba de »danzas« con las insignias guerreras. El dominico nos describe los atavíos portados, registrando que “los aderezos del qual fueran todos pertrechos de guerra espadas, rodela, flechas, dardos, hondas, arcos, con las quales insignias celebraron aquel solene bayle”.

De la misma forma, con algunos detalles diferentes, Tezozómoc (1997: 201-204) cuenta el anuncio del porvenir de los tlatelolcas. Él da otra versión del mismo episodio:

un biexo conpró unos pájaros que andan por la laguna del agua salada llaman atzitzicuilotl. Muertos y pelados, cozidos en especia de chile y tomate, estando hirbiendo y sentado junto a la lumbré el biexo y un perrito suyo, habló el perrito, dixo: “Agüelo mío, mirá si es agüero, si están ay la olla los pájaros atzitzicuilome, porque bolaron y tornaron a la olla, y es y están en grandes pláticas y rruido”. Rrespondió el biexo y dixo al perrillo: “¿Y bos no sois mi agüero? ¿Cómo, siendo perro, me habláis?” Y lebantóse luego el biexo y tomó un palo y dio al perrillo en la cabeça y murió el perro. Y luego, hecho esto, un gallo gallipauo (huexolotl) que andaua por el patio contoneándose como pabón, dixo el gallo a su amo, el biexo que acabaua de matar el perrillo, dixo el gallo: “¡Ma topan! (¡a, no sea sobre mi hao!)”. Y arrebatálo luego el mismo biexo y díxole: “Nocne, ¿yn tehuatl amo no tinotetzauh? (pues, bellaco, ¿no sois bos también agüero habláis?”. Luego le cortó la cabeça. Y estaua una máxcara con que bailan en el areito (mitote), quando hazen

maçehuaz, y era la máxcara figura de biexo, que estaua colgada. Habló y dixo: “Poco a poco. ¿Qué es lo que se a de dezir desto? (‘içani! ¿Yhuian tlenoço mitoz axcan?’)”. Rrespondióle el biejo, díxole: “Rresponded lo que quisiérdes. Y ¿quién sois bos?” Y luego lo arrebetó, lo descolgó y lo hizo pedaços toda la máxcara.³⁹³

Las fuentes de otros territorios conquistados por españoles vuelven a informar acerca de la función adivinatoria de la »danza«. Tras la expedición violenta de Nuño de Guzmán y la explotación por medio del sistema de encomiendas, los nativos del territorio de Nueva Galicia se rebelaron contra los españoles. La guerra del Miztón entre varias comunidades indígenas de la zona montañosa del actual estado de Zacatecas y las tropas españolas, que se desarrolló a mediados del siglo XVI, se vincula con dos temas antes mencionados: la »danza« como augurio de un suceso futuro y el »baile« como adiestramiento para la guerra.

El levantamiento de los habitantes de esa zona del virreinato fue previsto asimismo por un presagio presentado en una »danza«. Fray Antonio de Tello (1973 *apud* Román y Olivier, 2008: 135) relata que en el pueblo de Tlaxicoringa durante un »baile« un viento fuerte se lleva la jícara alrededor de la cual bailaban y unas “viejas hechiceras pronostican que vendría un viento [...] y que no había de quedar español”. El religioso narra que:

de aquí tomó motivo para alzarse toda la sierra hasta Culiacán y hasta Guadalajara, que fue cosa de espanto, por un abuso que tomaron de un baile de un pueblo que se llamaba Tlaxicoringa, en el cual baile ponían un calabazo y baylaban alrededor, y el calabazo entre ellos, y viniendo un viento recio se llevó el calabazo por los aires, y unas viejas hechiceras le dijeron que se alzasen, porque así como el viento había levantado aquel calabazo, con el mismo impetu echarían de la tierra a los españoles, y que no dudasen de ello, porque sería cierto, y que entrasen en batalla con los españoles, que estando en ella, vendría un viento y los llevaría de la tierra con gran polvadera, y que no había de quedar español a vida y esto lo celebraban con grandes bailes y borracheras (Tello, 1973 *apud* Román y Olivier, 2008: 135).

Además de proporcionar señales de nuevos enfrentamientos, la »danza« también era modo de prepararse para la resistencia armada. El testamento de Tomé Gil (AGI, Guadalajara 46, núm. 34 *apud* Román y Olivier, 2008: 133-134) en 1549 lo afirma: “ [...] y que esto les decía [el diablo]

³⁹³ Éste es el segundo presagio de la derrota de Tlatelolco. En el mismo capítulo, Tezozómoc habla de otro acontecimiento extraordinario donde “la natura de la muger del rrey Moquihuix” tuvo la capacidad de hablar y predijo un “Tlatelulco desbaratado y rrompido”.

[...] y van todos a tomar su parecer y así anduvieron cerca de un año en estos bailes y tornando a tomar parecer con el dicho Coringa les dijo que tomasen armas contra los cristianos y así lo hicieron y lo comenzaron víspera de San Juan, y que desde entonces hasta ahora no ha dejado Coringa de bailar y de hacer bailar a los que le siguen”. Del mismo modo, la «danza» volvía la vida a los antepasados de los indígenas y así les ayudaban a restablecer su poderío ante los europeos. El mismo documento (*ibid.*: 139) cuenta que el diablo.³⁹⁴

les mandó a todos los de la tierra que bailasen si no que no vendrían los que habrían de resucitar [...] que no ha de dejar de bailar hasta que resuciten sus padres y madres, y que así bailando y cantando y han de venir [...] había de venir el diablo cargado de muertos y les ha hecho entender que viene tan cargado que no puede andar, y dice ahora que ya vienen cerca, que no cesen el baile [...] que si querían ver a sus padres y madres resucitados que se diesen prisa a bailar y que las mujeres bailasen desnudas en carnes.

Román y Olivier, estudiando la presencia de Tezcatlipoca en la rebelión indígena de 1540-1541 en Nueva Galicia, descubren que las profecías acerca de los españoles en el occidente de la Nueva España hacen referencia al tema de la «danza» y el fin de Tollan. Según ese presagio, la próxima sublevación de los indios de la sierra de Zacatecas tendrá buen resultado debido que “los cristianos se habían de tornar piedras” (*ibid.*: 136). Los autores del artículo, con justa razón, recuerdan que precisamente fue Tezcatlipoca por medio del «baile» transformó a los toltecas en piedras.

Como se ha precisado, los registros de diferentes presagios de la Isla Española y de la Tierra firme se asemejan en el uso de «danza» para pronosticar la caída de los imperios indígenas, por un lado, y la llegada a la tierra prometida por el otro.³⁹⁵ En este trabajo no me centraré en el

³⁹⁴ El dios que se menciona en los textos acerca del origen de la guerra del Miztón se refiere a Tlatol, Tlacatecoltl, Tecorolo, Tayan o Tezcatlipoca (Román y Olivier, 2008: 134).

³⁹⁵ En *La tierra sin mal: el profetismo tupí-guaraní* (Clastres, 1993: 69-70), de Hélène Clastres se habla del pasado de las tribus tupí o guaraníes de Brasil. En esta obra se destaca que desde la Conquista ese pueblo ha llevado a cabo varias migraciones bailando con finalidad de alcanzar la Tierra Sin Mal. La autora explica, tomando como ejemplo el desplazamiento de alrededor de doce mil nativos de Brasil hacia Perú del 1539 hasta el 1549, que esas migraciones fueron efectuadas para llegar a ese lugar de abundancia donde “el maíz crece solo” y “las flechas van por sí mismas a la caza” (1993: 79). Una de las maneras para descubrir y acceder a ese paraíso era el “baile”. Durante su larga marcha hacia la Tierra Sin Mal, aunque debilitados y alimentados sólo con los productos que recolectaban, tenía que dedicarse los días enteros al ejercicio dancístico (1993: 73, 76). Ya alcanzado el territorio de riquezas excesivas, tendrían la facilidad de dejar de trabajar y las danzas y las borracheras podían ser ocupaciones exclusivas (1993: 79).

sentido de los pronósticos, sino en el hecho de que esos avisos hayan tenido »danza« incluida. En esta forma de ver las cosas, nos podemos preguntar ¿qué es lo que la »danza« “mueve” para que se relacione con el porvenir?

5.1.6 Los guerreros combaten y bailan en las fiestas de las veintenas

A la luz de los datos anteriores sabemos que los guerreros mexicas bailaban antes de salir al campo de la batalla, luchando, y al celebrar la victoria o lamentar la derrota. Ahora me centraré en los ejercicios de »danza« en las fiestas de las veintenas. Las crónicas del siglo XVI y de los albores del XVII señalan que los hombres mexicas que salían a la guerra danzaban con mujeres en el recinto sagrado, portando sus insignias o armas; bailaban peleando o llevando la piel de la víctima sacrificada, y, en algunas ocasiones, danzaban solos en silencio.

En varias veintenas los hombres intrépidos bailaban al lado de las *ahuianime*.³⁹⁶ Durante el festejo de *tlacaxipehualiztli*, tras el sacrificio de los presos de la guerra, “los soldados viejos y los bisoños y los tirones de la guerra [...] iban danzando como culebreando”. Sahagún precisa que “en estas danzas entraban también las mujeres matronas, que querían, y las mujeres públicas” (2000, 1: 185). El texto en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 54) describe que:

*Auh ie tlapoiaoa, ie tlaixcuetziuj in necacaoalo, njman ic peoa, in cujcoanolo, mjtotiaia in telpuchtequjoaque, teachcaa, in nauj cacitinemj, yn anoce oc quezqujnti ymalhoan: yoã in ce, vme, cacitinemj. Auh no motocaiotiaia hy, telpuchiaaque: no yoan in tlatoque mitotia. Auh no tehoan in cioa mjtotia: mjtota tenaoan, çan illo tlama, amo tequjuhtiloia: auh çan no iehoãtin yn aujuanjme, in maaujltia (“Cuando ya se hacía de noche, cuando ya anochecía, se iban. Entonces empezaban a cantar y a bailar, bailaban los jóvenes guerreros, su jefe que había capturado cuatro personas, o, a lo mejor, más, y también algunos que capturaron a uno o a dos, a los que nombraban jefes de los jóvenes. Asimismo bailaban los tlatoque. Igual bailaban las mujeres en la compañía de otras, conocidas como madres; solamente si ellas lo querían, no las mandaban hacerlo. Asimismo (ellas) las ahuianime, las que encuentran placer”)*³⁹⁷

³⁹⁶ Aunque los frailes describían a las “mujeres públicas” desde un punto de vista negativo, ellas estaban integradas a la sociedad mexica, aportando un papel sobresaliente en varios rituales. Como Olivier (2004b: 313) lo señala, la presencia de las “ahuianime al lado de los guerreros, de los estudiantes, de los gremios femeninos e incluso de las ‘matronas’ y del mismo rey” es una prueba de su incorporación social.

³⁹⁷ Traducción mía.

Los mismos danzantes³⁹⁸ se incorporaban en los días de *tlaxochimaco* en el patio del templo de Huitzilopochtli, culebreando y cantando (*ibid.*: 222).³⁹⁹ Anteriormente en la veintena de *huey tecuilhuitl*, se efectuaba una »danza« nocturna de los guerreros con las *ahuianime* en la que los “ejercitados en las cosas de la guerra” (*ibid.*: 214) abrazaban por la cintura a las mujeres que iban muy ataviadas y con el pelo tendido. Mientras que en las »danzas« en las que participaban las *ahuianime* y los guerreros se observa un contacto físico muy estrecho entre ellos, cuando las *cihuatlamacazque* “sacerdotisas” salen al escenario ritual: “los hombres que iban danzando no iban entre las mujeres” (*ibid.*: 218-219).⁴⁰⁰ Tampoco se les acercaban mucho en las fechas de *toxcatl*, debido que los textos cuentan que “la gente de guerra, viejos y mozos, danzaban [...] con gran recato y honestidad [...] trabados de las manos y culebreando entre las mujeres doncellas, afeitadas y emplumadas de pluma colorada todos los brazos y todas las piernas” En esa »danza«, llamada *tlanhua*, que quiere decir “abrazado”: *quinaua in Huitzilopuchtli*, “abrazan a Huitzilopuchtli”, a pesar de ser efectuada a muy corta distancia entre los danzantes, “se hacía con gran recato y honestidad; y si alguno hablaba o miraba deshonestamente, luego le castigaban, porque había personas puestas que velaban sobre esto” (*ibid.*: 197).⁴⁰¹

A veces, los hombres valientes bailaban sin la compañía del sexo opuesto. La versión española de Sahagún relata que durante *ochpaniztli*, en el medio del desfile militar, “todos los que habían tomado las armas íbanse al areito” (*ibid.*:233). Se desarrollaba la danza de *nematlaxo* en “la que no cantaban ni hacían meneos de baile, sino iban andando y levantando y baxando los brazos al compás del atambor” (*ibidem*).⁴⁰² En otra ocasión, los combatientes mexica bailaban yendo en procesión. Tal es el caso de la »danza« donde “muchos capitanes y hombres de guerra” bailaban delante de la figura de Huitzilopochtli hecha de *tzoalli*, “con grande areito” (Sahagún, 2000, 1: 195). Finalmente, una que otra vez, los guerreros mexicas bailaban por puro gusto. Según el libro II del *Códice Florentino* (1953-1982, 2: 79), en la

³⁹⁸ De acuerdo con el texto de Sahagún (2000, 1: 222) “los más valientes hombres de la guerra, que se llamaban unos otomin, otros cuacuachicti, guiaban la danza, y luego tras ellos iban otros que se llaman tequihuaque, y tras ellos otros que se llaman telpuchyaque, y tras ellos otros que se llaman tiachcahuan, y luego los mancebos que se llaman telpupuchtli. También en esta danza entran mujeres, mozas públicas”: Véase también *Códice Florentino*, 1953-1982: 2, 102.

³⁹⁹ Asimismo, ver *Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 102.

⁴⁰⁰ Al respecto, ver *Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 98 y Torquemada, 1975-1979, 3: 390.

⁴⁰¹ Véase también *Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 72.

⁴⁰² Véase también *Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 115-116 y *Primeros Memoriales*, 1974: 45, 48.

veintena de *etzalcualiztli*: *In cequjntin tiacaaon, mamaceoa çan ic mellelqujxtia*. (“Algunos soldados valientes bailaban solamente para entretenerse”) (mi traducción).

La »danza« que podría haber causado más impresión es el »baile« de los guerreros, desarrollado en torno al *tlahuahuanliztli*,⁴⁰³ el “rayamiento” o erradamente llamado “sacrificio gladiatorio”.⁴⁰⁴ Múltiples pasajes de las fuentes señalan que el rito medular de la veintena de *tlacaxipehualiztli*, el *tlahuahuanliztli* se ejecutaba mediante la »danza«. El cautivo atado a un *temalacatl*⁴⁰⁵ luchaba armado contra los más valerosos guerreros mexicas. El combate desigual terminaba cuando le rayaban el cuerpo al futuro sacrificado, haciendo de esa manera una marca para poder llevar al cautivo sobre la piedra sacrificial.

El *tlahuahuanliztli* es uno de los “juegos” rituales⁴⁰⁶ que formaban parte de las fiestas de veintenas.⁴⁰⁷

⁴⁰³ *Tla-huahuana-liztli* (objeto indefinido-verbo *huahuana* (“escaruar o hacer rayas en la tierra, reglar papel, trazar o dibujar algo”: Molina, 2004:155r)- acto de rayar algo. El sustantivo se refiere también a las marcas que quedaban en los cuerpos de los cautivos después de la pelea.

⁴⁰⁴ Este término por el cual es conocido el rito de “rayamiento” viene de la interpretación de los cronistas del siglo XVI afirmando una analogía entre el ritual mesoamericano y los combates en la Antigua Roma.

⁴⁰⁵ La traducción literal de este sustantivo es “malacate de piedra” (*te-malacatl* (piedra-malacate)). Se trata de una especie de altar formado por una piedra circular con un agujero por el cual pasaban la cuerda con la que ataba al cautivo que participaba en el rito del “rayamiento”. Un ejemplo del *temalacatl* es la “Piedra de Moctezuma”.

⁴⁰⁶ La mitad de las fiestas de las veintenas contiene circunstancias rituales que se han nombrado “juegos”. Se empieza a *jugar* en *tlacaxipehualiztli*. El decimonoveno día de la veintena se enfrentaban los *xipeme* (“desollados”), cubiertos con las pieles de los previamente sacrificados, y los *tototectin* (“nuestros señores”), guerreros valientes. En las descripciones de Sahagún (2000, 1: 181) se explica que “poníanse todos sentados sobre unos lechos de heno o de *tizatl* o greda, otros mancebos provocábanlos a pelear, o con palabras o con pellizcos, y ellos echaban tras los que les incitaban a pelear, y otros huían, y alcanzándolos comenzaban a luchar o pelear los unos con los otros, y se prendían los unos a los otros, y encerraban a los presos, y no salían de la cárcel sin pagar alguna cosa.” Justo después del primer juego, empieza el siguiente. Se trata del “rayamiento” o *tlahuahuanliztli*, donde bailando peleaban contra un cautivo de guerra atado al *temalacatl*. La »danza« terminaba en el momento en que la víctima herida (“rayada”) empezaba a sangrar, para luego ser sacrificada arrancándole el corazón y desollándola. En la siguiente veintena, *tozoztontli*, el dueño del cautivo sacrificado en honor a *Xipe Totec*, el mes anterior, después de no haberse bañado veinte días, como parte de luto, vestía a otro hombre intrépido con los atavíos de su cautivo. Ese hombre, que llamaban *Tetzompacqui* (“el que lava el pelo de la gente”), perseguía a la gente, los molestaba intentando quitarles sus mantas que luego llevaría a la casa del cautivador. La gente luchaba contra él. En el mes nombrado *etzalcualiztli*, los *tlamacazque* iban a *Citlaltepec* a recoger unas plantas altas llamadas *aztapilin* y *tolmimilli* (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 74). De regreso al *calmecac* se apropiaban de las cosas que traían otros caminantes, hasta les robaban a los recolectores del tributo. “Y si el que tomaban se defendía, tratábanle muy mal de golpes y de coces, y de arrastrarle por el suelo” (Sahagún, 2000, 1: 199). Unos días después, el día de la fiesta los *tlamacazque*, que habían errado durante el ayuno, al hacer ofrenda o en sus actividades cotidianas, han sido castigados por otros sacerdotes. Los llevaban presos en procesión al agua donde los había de castigar. En el camino al agua donde los iban a sumergir los maltrataban, los revolcaban en el lodo. Algunos que no sabían nadar se morían.

Graulich (1999: 411) describe que, el vigésimo día de *xocotl huetzi*, “jóvenes y adultos de ambos sexos efectuaban una danza serpenteante y, en un momento dado, todos los jóvenes se precipitaban hacia el árbol tratando de subir a él por las cuerdas. El que alcanzaba primero la cima se apoderaba de los adornos de la imagen y precipitaba ésta al suelo, provocando el enfrentamiento de la gente que luchaba por atrapar un trozo de pasta. El vencedor era tratado con los mismos honores que recibía el guerrero que había hecho un prisionero, y el árbol era

abatido cayendo con ruido al estrellarse.” En el período de *tlaxochimaco*, que precedía esta fiesta, los mexicas habían transportado ese árbol alto y grueso al Templo Mayor.

El *zonecali* era un combate suave que duraba cuatro días de *ochpaniztli* entre las mujeres médicas y la *ixiptla* de Toci contra otro grupo de mujeres, en el cual también se encontraban las *ahuianime*. “La pelea era que se apedreaban con pellas hechas de aquellas hilachas que nacen en los árboles, o con pellas hechas de hojas de espadañas, y con hojas de tunas, y con flores amarillas que llaman *cempoalxuchitl*” (Sahagún, 2000, 1: 230). Tras la decapitación de la representante de *Toci*, un hombre fuerte y alto que llamaban *Teccizquacuilli* (“Tonsurado del caracol”) vestía la piel de la sacrificada. Junto con dos huastecos y algunos sacerdotes peleaba con los guerreros. “Y este juego se llamaba *zacacalli* porque todos aquellos que iban huyendo llevaban en las manos unas escobas de zacates ensangrentadas. Y el que llevaban el pellejo vestido, con los que iban acompañándole, perseguían a los que iban delante huyendo” (*ibid*: 231). Más adelante, el *ixiptla* de Cinteotl, hijo de la diosa, en compañía de los soldados viejos corría hacia la división territorial con los enemigos, cerro Popotl Temi. Tenían el propósito de dejar la máscara hecha de muslo de la representante de *Toci*. “Llegando al lugar donde había de dexar el pellejo, que se llamaba *mexayacatl*, muchas veces acontecía que salían sus enemigos contra ellos, y allí peleaban los unos con los otros y se mataban. El pellejo poníanlo colgado en una garita que estaba hecha en la misma raya de la pelea, y allí se volvían, y los enemigos también se iban para su tierra” (*ibid*: 233). La fiesta de *ochpaniztli* finalizaba con una lucha por conseguir yeso y plumas (“*in tiçatl yoã hivitl*”) y el acto de dejar la piel de *Toci* en el *Tocititlan*. Primero, uno de los sacerdotes bajaba del templo de *Huitzilopochtli* el *quauhxicaltica* (“wooden vessel”) con yeso molido y plumas blancas. A los *tiyacahuan* (soldados valientes, maestros de los jóvenes) que se apoderaban del recipiente les perseguía el nuevo representante de la diosa Toci. Los guerreros y la gente lo escupían. El sacerdote se dirigía al templo de la diosa donde dejó la piel que le cubría hasta ese momento.

En el transcurso de la veintena dedicada al dios Mixcoatl, el mes de *quecholli*, se fabricaban las flechas en el patio del templo de *Huitzilopochtli*, se autosacrificaban, se adiestraban en el manejo de flechas disparando sobre magueyes y se organizaba una cacería en Zacatepec. Motecuhzoma premiaba a los mejores cazadores.

Para la veintena de *panquetzaliztli* quedaron registrados cuatro “juegos”. El “viaje de Páinal” es un recorrido de los sacerdotes con la imagen del dios Páinal, “sustituto” de *Huitzilopochtli* (Graulich, 1999: 198), pasando por Nonoalco, Chapultepec, Coyoahuacan e Iztacalco. A lo largo de esa procesión se realizaban varios sacrificios. Mientras tanto, los esclavos que habían de morir hacían un combate contra los soldados. La batalla se desarrollaba entre los “bañados”, esclavos que personificaban a *Huitzilopochtli*. Morían sacrificados tanto los cautivos, como los combatientes mexicas. Después de la escaramuza unos soldados corriendo traían los *tlachialoni* (“miradores”) y los subían al templo de *Huitzilopochtli*. Los premiaban con las partes de la imagen del dios hecha de bledos. Posteriormente, un sacerdote bajaba por la pirámide con una *xiuhcoatl* (“serpiente de fuego”) hecha de papel. “Tenía la cabeza y la cola como culebra, y ponían en la boca unas plumas coloradas que parecía que le salía fuego” (Sahagún, 2000 1: 252). En el *cuauhxicalli* la quemaban sobre los papeles de sacrificio.

El tercer día de la fiesta de *atemoztli* luchaban con golpes los *tlamacazque* (sacerdotes) y los *telpopochtlin* (guerreros jóvenes). Una persona vestida de *Chonchayotl*, representante de *Huitzilopochtli*, tomaba parte en el grupo de sacerdotes. *Chonchayotl* daba miedo por sus cabellos revueltos y la sangre que le cubría. Los participantes de la escaramuza “lastimábanse los unos a los otros... robaban cuanto había: petates, icpales y teponaztli, huehuetes...cornetas y caracoles” (*ibid*: 253).

Finalmente, en el transcurso del mes *tititl* hubo dos “juego”: *xochipaina* y *nechichicuahuilo*. En el primero, unos *tlamacazque* rivalizaban entre sí por llegar primero a la cima del templo donde se encontraba *teoxochitl* (“flor divina”). Luego la bajaban y encendían en el *cuauhxicalco*. Después de eso, huían en todas las direcciones. Por su parte, el rito nombrado *nechichicuahuilo* consistía en la riña entre los *telpopochtlin* (guerreros jóvenes), pegándose con “unas redecillas llenas de la flor de las espadañas o de algunos papeles rotos” (*ibid*: 259). A veces llegaban a arremeter contra las *ichpopochtlin* (muchachas).

Los ritos descritos se llevaban a cabo en diversos momentos de la veintena. No obstante, está documentado que la mayoría tenían lugar durante la fiesta misma, en los días más importantes de la celebración, los últimos días del período. En cuanto a los participantes, percibimos que intervenían diversas clases sociales, desde los *tlamacazque* hasta las *ahuianime*. Sin embargo, sí se deja ver que los integrantes más frecuentes eran sacerdotes y guerreros.

⁴⁰⁷ Según López Austin (1967: 12), los juegos eran, en primer término, acciones humanas encaminadas a dar salida a las tensiones anímicas, causar la admiración, la diversión y el temor. Servían también para preparar físicamente a los participantes, que les daban la destreza suficiente para realizar posteriores acciones similares con fines diversos. De igual manera, el juego está vinculado de manera directa con la preservación de la vida humana sobre la tierra. Había que mantener el equilibrio cósmico para que continuaran los ciclos (*ibid*: 7-8). Las fuerzas antagónicas se percibían también en los ciclos de la naturaleza al iniciar y terminar el día, turnarse las estaciones, crecer y reducirse la

5.1.7 “Juego” y guerra- unidos lingüísticamente y ritualmente

Valiosos testimonios en náhuatl⁴⁰⁸ evidencian que el acto de *jugar* está inmerso en un contexto de combate, rivalidad, lucha y desafío constante.⁴⁰⁹ La gran parte de los “juegos” rituales de veintenas⁴¹⁰ se representaban por medio de un vocabulario que, a la vez, remite, a guerra. Si nos trasladamos a las ceremonias actuales de los Andes, continuamos percibiendo esa estrecha relación etimológica entre el “juego” y la *guerra*.

vegetación, nacer y morir el hombre. El conflicto entre la destrucción y renacimiento del cosmos se extiende a las circunstancias rituales.

Establecer y *jugar* los límites entre diferentes clases sociales y entre el mundo del hombre y el mundo de allá es otro papel de esos rituales que se discierne a partir de los estudios hechos hasta el presente. Como Huizinga (2007: 34) nos acuerda, Platón señalaba que para vivir justamente y ganar el favor de los dioses se requería jugar ciertos juegos, sacrificar, cantar y danzar. A fin de concretizar una alianza con los espíritus algunos siberianos *jugaban* (Hamayon, 2011: 91).

Por otro lado, los “juegos rituales” escenifican procesos sociales de la región en cuestión. Así pues, a través de unas batallas rituales de los Andes, el *tinku* y el *chiaraje*, la estructura dual de la sociedad se revela. Molinié-Fioravanti (1988) y Arce Sotelo (2008) en sus artículos destacan que en esos enfrentamientos andinos dos mitades comunitarias complementarias se equiparan luchando. Lo alto y lo bajo del paisaje, de las zonas ecológicas y de la imagen cósmica se encarnan en los combates del carnaval entre dos grupos de personas. Durante la peregrinación *Qoyllur Rit'i* que se celebra cada año durante el Corpus Christi, los dos principales grupos de bailarines representan dos sectores sociales y geográficas, los *q'ara ch'unchu* (los “salvajes” de tierras bajas) cuyos rituales celebran el *tinku* y los *Kapac qolla* (los habitantes del altiplano). Estas dos fracciones se involucran en una batalla ritual en el último día de la peregrinación a Ocongate (Molinié-Fioravanti, 1988: 58). Los enfrentamientos en el escenario ritual se proponen reconciliar esas dos mitades y unir las.

Las rivalidades que se observan dentro del ritual mexica pueden tratar de resolver conflictos sociales de esa sociedad mesoamericana. Como señala Baudez (2011: 29), los enfrentamientos durante las veintenas “eran también una manera de definir las relaciones sociales, bajo la forma de diferentes niveles de la “otredad”.” El tercer día de *atemoztli*, en la escaramuza *chonchayocacaliztli*, la agresión que surgía del combate entre los *telpochtin* y los *tlamacazque* evidenciaba los desequilibrios y la inestabilidad de las dos clases más importantes de la sociedad mexica, la guerrera y la sacerdotal. En el artículo “Los aztecas y el juego” se manifiesta que, a pesar de una colaboración constante entre el clero y las autoridades militares, existía una sorda rivalidad entre los dos bandos. La lucha mencionada liberaba las tensiones acumuladas o potenciales, e impedía que esta oposición se manifestara en la vida civil, lo cual podría llegar a afectar el curso normal de la cooperación entre sacerdotes y guerreros en el ejercicio del poder (Duverger, 1984: 33-34). Duverger (*ibid*: 35) plantea que por medio de los simulacros de combates, la guerra entra dentro del campo de la fiesta y, por lo tanto, del campo de lo religioso. De esta manera, según él, queda eliminado todo riesgo de la fractura de la sociedad nahua: ya no están los militares por un lado a cargo de las conquistas exteriores, ni los sacerdotes por su lado organizando la vida social alrededor de la religión. La guerra halla su legitimación y es valorada desde adentro, en el seno de la esfera de lo religioso. Justamente el “sacrificio gladiatorio, es una representación simbólica de una victoria, una ilustración lúdica de la superioridad azteca en materia militar” (*ibid*: 38).

⁴⁰⁸ Véase el apartado *Los verbos que expresan “juego”* en el capítulo 3.

⁴⁰⁹ Las realidades míticas también se revelan en el ambiente ritual. El conflicto es un *leitmotiv* de varios mitos cosmogónicos de esta parte del mundo. Se conocen varias luchas primigenias con el fin de establecer el orden. Tezcatlipoca y Quetzalcoatl alternaban, disputaban para crear los Soles. Su rivalidad en los relatos acerca de Tula lleva a Quetzalcoatl a abandonar su lugar, irse al mar donde se arrojó a la hoguera y se transformó en Venus matutino. Esos dos dioses unidos entraron en lucha con el monstruo terrestre Tlaltecútl para hacer la tierra, el cielo y engendrar la vegetación.

⁴¹⁰ El cuadro 12 (véase el Apéndice) evidencia los participantes, la parte de la veintena cuando se realizaban dichas actividades y la presencia del sacrificio en los hechos en cuestión.

Arce Sotelo en su artículo “Batallas rituales, juegos rituales: el componente *pukllay* en el *chiaraje* y otras manifestaciones andinas” estudia el *chiaraje*, una de las batallas rituales más conocidas de los Andes peruanos. En esas peleas, tanto los hombres, como las mujeres, luchan cuerpo a cuerpo con los miembros de otro grupo.⁴¹¹ Los que no están peleando insultan a los adversarios, incitan al combate y atienden a los heridos.

El investigador al revisar diferentes diccionarios quechua del siglo XVI y XVII descubre que el vocablo *pukllay* (“juego”) se vincula con *puclla* (“pelea”), *pucllac* (“batalla”), *pucllani* (“batallar”) y *pucllacuni* (“guerrear”). Al igual que en el caso mesoamericano, los elementos guerreros y lúdicos se mezclan.

Regresando a Mesoamérica, según lo que se da a entender a través de las obras coloniales, los límites entre juego y guerra son muy frágiles, no sólo en el ámbito lingüístico, sino también en la praxis ritual. En un texto bastante interesante David Carrasco (1995: 3-5) habla de ese tejido ritual hecho de varias telas coreográficas, como son combates, procesiones, “danzas”, entre otros. Con el ejemplo de la fiesta de *tlacaxipehualiztli* el investigador indica que la guerra estaba íntimamente fundida con otras formas rituales. Cuando se realizaban desfiles de guerreros cautivos, se bailaba llevando imágenes de los dioses por el Templo Mayor, se llevaba a cabo el sacrificio y la presentación pública de corazones, cabezas y pieles de los sacrificados, la ciudad se transformaba en el campo de batalla perfecto. Carrasco sostiene que la fiesta es “a driving experience linking the military battle “out there” with the ceremonial battle “in here” (*ibid*: 3-4). Así pues el ritual llega a ser una batalla escenificada que une lo militar y lo ceremonial.

Baudez (2011: 24) en sus textos señala que las tres formas de enfrentamiento colectivo que se conocían en Mesoamérica- la guerra, la batalla ritual y el juego de pelota-tenían el mismo fin: proveerse de víctimas para el sacrificio y destaca esos enfrentamientos que eran también una manera de definir las relaciones sociales, bajo la forma de diferentes niveles de la “otredad”. El investigador francés hace una distinción entre la guerra y la batalla ritual explicando que “las guerras eran disputas entre comunidades, mientras que las batallas rituales, al parecer, oponían segmentos de una misma comunicad” (*ibídem*). No obstante, las

⁴¹¹ Aunque el uso de las piedras está prohibido, aún se dejan ver en los campos de batalla.

descripciones de las luchas a lo largo de las veintenas distinguen las participaciones tanto de los huastecos, como de los cautivos destinados a la piedra de sacrificio o hasta de los enemigos que podían salir a luchar cuando se dejaba el muslo de la diosa Toci en la línea fronteriza.

Las guerras floridas (*xochiyaoyotl*) podrían ser también una de las respuestas mesoamericanas al tema de las afinidades y diferencias dentro del ritual y de la guerra. Esas guerras, que tenían lugar cada cierto periodo de tiempo, eran un sistema de intercambio entre la Triple Alianza (Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan) y sus enemigos para proveerse de cautivos necesarios para el sacrificio. La guerra sagrada o florida alcanzó nivel institucional en Tenochtitlan, por consejo de Tlacáélel, en época de Moctezuma 1 (1440-1469) y estaba dirigida contra las provincias de Tlaxcala, Huexotzinco, Cholula, Atlixco y Tliluhquitépec que también necesitaban prisioneros (Monjarás-Ruiz, 1976: 254). Además de fines de obtención de prisioneros, también proporcionaba entrenamiento a los guerreros jóvenes. Para Baudez (2012: 24) las “guerras floridas” “no son más que batallas rituales “internacionales”.” Por su parte, Duverger (1984: 38) dice que “en el mundo nahua, no solamente la guerra sirve de modelo a todas las manifestaciones lúdicas que revisten la forma de las competencias sino que la guerra es, ella misma, un juego.” Duverger (1978: 14) va bastante lejos al afirmar en su libro *L'esprit du jeu chez les Aztèques* que tanto las guerras florida, la guerra misma, como la agricultura pueden interpretarse también como modalidades del juego. El autor añade que a la guerra se le llamaba *xochiyayotl* “la guerra florida” y partiendo de que en el pensamiento indígena, la flor es siempre el símbolo del juego, concluye que si la guerra les parece algo lúdico es porque efectivamente es la única verdadera competencia que han conocido y practicado.”

Retomando el estudio de Huizinga (2007: 117) sobre la fenomenología del juego, observamos que “desde que existen palabras para designar la lucha y para designar el juego, fácilmente ha denominado juego a la lucha.” Tanto una lucha como la guerra se asemejan al “juego” por sus reglas limitadoras y el lugar de realización (campo de batalla), aunque se combata para morir.

Asimismo, la nebulosa que se crea en torno a las dos formas: el ritual y la guerra se dilata hacia la “danza”. Marcel Mauss (1979: 262) al final de su célebre artículo “Ensayo sobre el don” llama la atención sobre los límites imprecisos entre la fiesta y la guerra. Narrando un pedazo de la vida en Melanesia el gran investigador demuestra que esas personas pasaban fácilmente y de

golpe de la fiesta a la batalla. Dos jefes, Bulean y Bobal, invitaron a su gente a la fiesta donde se bailó y cantó toda la noche. Sin embargo, por la mañana recurrieron a las armas y hubo masacre de unos contra otros. A pesar de la violencia estallada, Mauss explica que los dos jefes melanesios “eran más bien amigos y sólo un poco rivales.”

La “danza”, la guerra y el “juego” pertenecen a un complejo de prácticas rituales que muchas veces estaban íntimamente relacionados con el sacrificio. En este contexto, conviene pasar a un estudio detallado de la “danza” dentro del ámbito sacrificial. Las siguientes líneas abordarán también el rito de *tlahuahuanliztli*, un juego-combate-baile y las “danzas” que lo componían con todos sus pormenores.

5.2 Danza y sacrificio

Para los antiguos pobladores de México-Tenochtitlán la guerra era la vía para mantener el poderío, hacer crecer su territorio tributario y proveerse de prisioneros para el sacrificio. Los guerreros del señorío a conquistar serían apropiados para sostener la práctica del sacrificio humano.⁴¹² Muchas veces, el fin principal de la guerra no era la destrucción inmediata del

⁴¹² Para contextualizar la transcendencia de cautivos en la vida ritual de México-Tenochtitlán recapitulemos el mito de origen de la guerra y del sacrificio según las narraciones mexicas. Las dos actividades empezaron por la demanda de los dioses. Hubo necesidad de alimentar al Sol y a la Tierra. Al principio se les ofrecían los corazones de animales y más tarde de los humanos. Existen diferentes versiones de ese pasaje mítico donde se evidencia lo indispensable que es la sangre para el vivir de los dioses. El testimonio titulado “Historia de los mexicanos por sus pinturas” (2011: 37, 39) cuenta que en los tiempos primigenios “la tierra no tenía claridad y estaba oscura.” En consecuencia se “juntaron todos cuatro dioses y dijeron que hiciesen un sol para que alumbrase la tierra, y éste comiese corazones y bebiese sangre, y para ello hiciesen la guerra, de donde pudiesen haberse corazones y sangres.” La manutención del Universo primero se cumplía con la caza capturada. En la descripción del autor de la “Leyenda de los Soles” (2011: 187) era la obligación de los Mimixcoa, los *centzon* (cuatrocientos, innumerables), proporcionar el alimento al Sol: “les dio flechas diciéndoles: “Con esto me daréis de comer y de beber, y también con los escudos”. Ellos rehusaron ofrendarle los cuerpos de los animales, “no ofrecieron al Sol un jaguar; sino que después de capturar al jaguar se embizmaron, y así embizcados durmieron con mujeres, para luego tomar pulque, hasta quedar completamente perdidos de borrachos” (*ibidem*). Por no haberle obedecido al Sol sus cinco hermanos “los combatieron y los derrotaron que luego dieron de comer y de beber al Sol” (*ibidem*). Según el texto de la “Historia de los mexicanos por sus pinturas” (2011: 42), después del diluvio Mixcoatl-Camaxtli “creó cuatro hombres y una mujer por hija, para que diesen guerra y hubiese corazones para el sol y sangre que bebiese.” No obstante, ellos cayeron al agua, volvieron al cielo y “no hubo guerra.” El dios vuelve a crear, “tomó un bastón y dio con él a una peña, y salieron de ella 400 chichimecas.” Los cinco primogénitos bajan después de once años para alimentar al sol con los corazones de los 400 chichimecas: “ellos abajaron y mataron a todos los chichimecas, que no escaparon sino tres: al uno decían Xiuhnel, y al otro Mimich, y el otro era el Camaxtle, el dios que los había hecho, el cual se hizo chichimeca.” Este mito, un poco modificado, se presenta unas páginas antes en la misma obra, sólo que ahora es *Tezcatlipoca* quien “hizo 400 hombres y cinco mujeres, porque hubiese gente para que el sol

opponente, sino su captura. El destino de la mayoría de los enemigos cautivados, sobre todo los más valientes, solía ser la piedra del sacrificio.

Es importante recordar que en la época anterior a la conquista española, había dos tipos de víctimas sacrificiales: los que representaban a los dioses particulares, personas del mismo señorío, purificados por medio del baño ritual y por eso llamados *tlaałtilin*, “bañados”,⁴¹³ y los rivales capturados en la guerra, *mamalti*, que eran destinados a ser un tipo de lecho para los sacrificios principales de las fiestas del calendario anual. El siguiente fragmento de la *Historia general* de Sahagún (2000, 2: 839) explica la forma en la que los dos tipos de víctimas tomaban parte en el sacrificio humano: “la orden que tenían en matar a estos tristes esclavos y captivos era que primero subían a los captivos, y primero los mataban. Decían que era la cama de los otros que iban tras ellos. Luego iban los esclavos, y luego los criados y regalados, que eran *tlaałtili*, iban a la postre de todos.”

En las grandes celebraciones religiosas que se llevaban a cabo cada veinte días en honor a diferentes dioses del panteón mexica las dos clases de víctimas, tanto los “bañados”, *tlaałtiti*, como los prisioneros de guerra, *mamalti*, bailaban antes y durante su muerte.⁴¹⁴ La «danza» se unía a los ritos sacrificiales en su narrativa completa, desde el inicio hasta el final. El texto que sigue aborda las «danzas» antes, durante y después de la inmolación.

podiese comer” (*ibid.*:39). Más tarde, los mexica al intentar modificar su propia historia, corrigiendo lo ocurrido a su mejor conveniencia, enfatizan el papel de su dios patrón, Huitzilopochtli en la instauración de la guerra. Los tenochca argumentan su dominación y numerosas campañas militares durante el Posclásico tardío con el mandato de su dios tutelar. Las luchas armadas con los grupos contrarios es su tarea principal impuesta por la deidad. El testimonio de Alvarado Tezozómoc (1997: 80-81) parece suficiente claro al narrar que “Tlamacazqui Huitzilopochtli, dixo a los biexos...mi preñcipal benida es guerra y armas, arco y flechas, rrodelas se me dio por cargo traer, y mi oficio es guerra, y yo asimismo con mi pecho, cabeça, braços todas partes tengo de uer y ser mi oficio.” El rey Moctezuma trae a la memoria las palabras del hijo de Coatlicue a la hora de someter a los oaxaqueños: “pues por su mandado que dexó dicho a nuestros padres, los truxo y guió a estas partes y que aquí abíamos de aguardar a todas las nasçiones del mundo y abíamos de ser por ellos muy balerosos y prósperos, abentaxados en guerras, señorío. Todo lo a cumplido en nosotros y por su rrecordaçión y perpetua memoria le hagamos nosotros su casa templo y sacrificios en onrra y bitoria de su alto balor y meresçimiento, como tan buen dios y capitán de ellos” (*ibid.*:179).

⁴¹³ Se trataba de las personas de la misma comunidad, ya sean libres o “esclavos”. Usamos la palabra “esclavo” por falta de un término mejor para designar el *tlacotli*, esa condición social de Mesoamérica que se diferencia de lo que nosotros hoy en día comprendemos como esclavitud. López Austin y López Luján (2001: 221-222) indican que en el centro de México durante el Posclásico existían una institución que ha sido equiparada a la esclavitud: la *tlatlacoliztli*. No obstante, las personas que carecían de libertad en el territorio mesoamericano estaban sujetas a varias normas que se diferencian del sistema esclavista de otras culturas y épocas. Una de las reglas que más difiere de las condiciones de esclavo que se conocen comúnmente, según los investigadores, es que el *tlacotli* no perdía su propiedad ni sus derechos familiares. Incluso podían tener a otro *tlacotli* en su servicio.

⁴¹⁴ La tabla 1 muestra la presencia de la «danza» de los *tlaałtiti* y de los *mamalti* a lo largo del ciclo ceremonial.

5.2.1 Las »danzas« previas al sacrificio. Las víctimas tenían que ser danzantes

Por las evidencias presentadas en las crónicas coloniales se deja ver que los festejos de las veintenas requerían la participación del “hombre-dios” (López Austin, 1998a: 116, López Austin y López Luján, 2001: 248), es decir, “imagen”, “delegado”, “sustituto” o “representante” de dios. El contenedor de dios o de esa fuerza sagrada podía ser una persona, ataviada según las características del dios en cuestión y destinada al sacrificio o un objeto hecho de madera, de piedra o de masa. El sistema de representación del dios por los personificadores (*ixiptla* o *teixiptla*), para López Austin (1998a: 118-123), significaba “la creencia en [...] en la relación entre dos personas distintas, una humana y otra divina, de la que la primera es portavoz y representante.” Los *ixiptla* eran cuidadosamente escogidos para el fin de las fiestas de las veintenas conforme a su origen, sus características físicas, el sexo y a la edad.⁴¹⁵ Durán (1995, 1: 188) precisa que “estos esclavos no eran gente estraña ni forastera ni habida en guerra como algunos han opinado sino naturales de los mismos pueblos.”

Los cronistas distinguen varias cualidades que debían poseer las personas destinadas al sacrificio. Llama la atención que en la compra de los “esclavos” organizada en el mercado una de las destrezas que era indispensable en un preso era su facultad de **bailar bien**. El fraile dominico (*ibid*: 187) señala que “**querían los cantores y bailadores**, porque cuando los vestían con los trajes de los dioses, todo el tiempo que los representaban, andaban bailando y cantando por las calles y casas donde entraban, y en los templos [...] Y así querían los marchantes que, demás de ser bailadores y cantadores, que fuesen sanos, sin ninguna mácula ni deformidad.” Hemos encontrado un dato semejante en el relato de los informantes de Sahagún acerca de los mercaderes que compraban “esclavos” en una especie de mercado en Atzacapotzalco.⁴¹⁶ La fuente (Sahagún, 2000, 2: 825) describe que “los que querían comprar los esclavos para sacrificar y para comer, allí iban a mirarlos cuando andaban bailando y estaban compuestos, y al que vía **que mejor cantava y más sentidamente dançava**, conforme al son, y que tenía buen gesto y buena disposición, [...] luego hablava al mercader en el precio del

⁴¹⁵ Sahagún (2000, 1: 105) anota que para la celebración organizada en honor al dios Napatecutli: “compravan un esclavo para sacrificarle delante de él, ataviándole con los ornamentos de este dios, como que fuese su imagen.”

⁴¹⁶ Sahagún (2000, 2: 825) especifica que compravan estos esclavos en Azcapotzalco, porque allí había feria de ellos y allí los vendían los que trataban en esclavos.

esclavo.” El franciscano (*ibid.*: 826) pone en claro que “los esclavos que ni cantaban, ni dançavan sentidamente, dábanlos por treinta mantas; y los que dançavan y cantaban sentidamente, y tenían buena disposición, dábanlos por cuarenta cuachtles o mantas.”⁴¹⁷ En su versión, Durán (1995, 1: 187) añade que “los amos **los hacian estar bailando y cantando** para que los merchantes acodiándose á la buena gracia de voz y baile lo comprasen luego de suerte que si tenia buen agracias luego hallaba amo lo cual no hacian los que tenían mala gracia y eran inhábiles para ello y así salúan muchas veces á los mercados sin haber quien hiciese caso de ellos aunque unos los compraban para servirse de ellos ya que para representar dioses eran inhábiles”.

A continuación presento datos que muestran cómo un esclavo, tras haber presentado sus capacidades dancísticas en el mercado, se “hace” dios bailando antes de ir a la piedra sacrificial. En otras palabras, se convierte en un dios que danza.

5.2.2 Bailan los dioses de la fiesta

Las descripciones de los cronistas muestran que durante las veintenas de *etzalcualiztli*, *tecuilhuitl*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli*, *panquetzaliztli*, *teotleco*, *tepeilhuitl*, *tititl* e *izcalli* los/las representantes de las divinidades bailaban. De hecho, a partir de los datos recogidos por los frailes españoles se observa que ellos bailaban desde los ritos que los preparaban para el sacrificio. Para los días preliminares leemos que:

criávanlos en mucho regalo y vestíanlos muy bien; dábanlos a comer y beber abundantemente, y bañávanlos con agua caliente, de manera que los engordaban porque los havían de comer y ofrezar a su dios. También **los regozijavan haziéndolos cantar y dançar** a las vezes sobre el açotea de sus casas o en la plaça; cantavan todos los cantares que sabían hasta que se hartavan de cantar, y no estimavan en nada la muerte que les estava aparejada (Sahagún 2000, 1: 103).

⁴¹⁷ En su versión Durán (1995, 1: 187) explica que “los amos los hacian estar bailando y cantando para que los merchantes acodiándose á la buena gracia de voz y baile lo comprasen luego de suerte que si tenia buen agracias luego hallaba amo lo cual no hacian los que tenían mala gracia y eran inhábiles para ello y así salúan muchas veces á los mercados sin haber quien hiciese caso de ellos aunque unos los compraban para servirse de ellos ya que para representar dioses eran inhábiles.”

En varias ocasiones, la noche anterior a su muerte⁴¹⁸ “les hazian velar toda la noche cantando y bailando” (*ibid.*, 2: 836).⁴¹⁹

En las celebraciones de los dioses de agua, Tlaloc y Chalchihutlicue, que se llevaban a cabo durante *etzalcualiztli*, sus imágenes humanas danzaban. Así pues, de acuerdo con Motolinía (1971: 63-64), “vestían al esclavo con las ropas e insignias del Tlaluc, y a la esclava de las ropas e insignias de su mujer Chalchihucueye y bailaban así todo aquel día hasta la media noche que los sacrificaban.” Por su parte, en los *Primeros Memoriales* (Sahagún, 1974: 34-35) se afirma que “durante una noche hacían bailar al Tlaloc [a su *ixiptla*]. Cuando ya amanecía entonces moría el Tlaloc” (*Auh ce youal in quitotiaya Tlaloc. Auh inicuac ye tlatlachipaua, icuac miquia in Tlaloc*) (mi traducción)

A lo largo de la fiesta de *tecuilhuitontli*, se veneraba a Huixtocihuatl por medio de los movimientos dancísticos. La personificadora de la diosa de sal, acompañada de otras mujeres todas las que hacían sal, viejas, mozas y muchachas, bailaba y cantaba durante diez días en el templo de Tlaloc a la “manera de mujeres” (Sahagún, 2000, 1: 211). El *Códice Florentino* (1953-1982, 2: 87) describe que la *ixiptla* bailaba moviendo su rodela en forma de círculo y se arrojaba en su bastón rollizo marcando con el compás dancístico:

In iquac mjtotiaia, qujmamalacachoa yn jchimal [...] In iquac mjtotia, ic motlaquechitinemj, qujttilquetztinemj, ic ontlayiauhtiuh. (“Cuando bailaba giraba su escudo [...] Al bailar iba sosteniéndose y golpeando el suelo con él [bastón] haciendo ademanes al danzar”) (mi traducción)

La *Historia general* (2000, 1: 211) precisa que en esa «danza» “iban todas estas mujeres trabadas las unas de las otras con unas pequeñas cuerdas. La una asía del un cabo de la cuerda;

⁴¹⁸ Se indica que “si alguno de estos esclavos se huían entretanto que se llegava el tiempo de su sacrificio, el mismo calpixqui que lo tenía a cargo era obligado a comprar otro y ponerle en el lugar del otro que había huido.” (Sahagún 2000, 1: 92) En el caso de que carecían de personas para sacrificar solía ocurrir lo que el franciscano anota: “si en está fiesta no se ofrecía quién matase algunos esclavos, que se llamavan tlaaltitlin, estos amantecas se juntavan todos y compravan un esclavo para matar a honra de este dios. Comprávanle con mantas que se llamavan cuachtli, que eran allegadas como de tributo.” (Sahagún 2000, 2: 848)

⁴¹⁹ Para la “fiesta que los oficiales de la pluma hacían a sus dioses,” el fraile (Sahagún, 2000, 2: 848) agrega “y tenían costumbre para quitar el miedo a los que havían de morir: para que no temiessen la muerte, dábanles a beber un brebaje que llaman itzpaclli. Este brebaje desatinava o emborrachava, para que cuando les cortassen los pechos estuviesen sin sentido.”

la otra del otro. Y ansí iban bailando [...] Cantar que cantaban decíanle un tiple muy alto.”⁴²⁰

Torquemada (1975-1979, 3: 386-387) añade ciertos detalles:

“se juntaban todas las mujeres viejas y mozas y **bailaban** en corro muy concertado asidas de unas cuerdas de muchas y varias flores que llaman *xuchimecatl*; y en sus cabezas llevaban puestas guirnaldas de ajenjos de esta tierra que se llaman *iztauhyatl* con las cuales iban muy olorosas y floridas. En esta **danza** y **baile** guiaban y reglan el canto dos hombres viejos y venerables. En medio de este corro llevaban una mujer que representaba la imagen de esta diosa, vestida y compuesta con sus ornamentos e insignias, y **danzaba** juntamente con ellas hasta que llegaba la hora de su sacrificio y muerte la cual moría en honra de esta diabólica diosa salinera. Toda la noche de esta vigilia, hasta que llegaba el día, velaban todas estas mujeres en el templo con esta mujer que representaba a la diosa, **danzando** y cantando toda la noche.”

Por las evidencias de los informantes de Sahagún (2000, 1: 211) descubrimos que mientras la *ixiptla* de Huixtocihuatl bailaba, lo mismo hacían los cautivos que servirán como su “cama sacrificial”. El texto en náhuatl (*Códice Florentino* (1953-1982, 2: 88) narra:

No iuh ceiool in mjtotia mamalti, in iacatiazque mjquizque, in iuhqij ypepechoan iezque, in qujnmopepechtizque. (“De la misma manera día y noche bailaban los cautivos, lo que fueron los primeros en morir. Serán así su base [“cama sacrificial”], los que formarán su soporte”) (mi traducción)

En la »danza« que precedía al sacrificio de Xilonen, diosa venerada en los días de *huey tecuilhuitl*, la futura víctima y las mujeres que la acompañaban bailaban dos días en el templo de Cinteotl. Sus acompañantes *cihuatlamacazque* (“sacerdotisas”) formaban círculo alrededor de la imagen de la deidad: “toda aquella noche antes que la matasen cantaban y **danzaban** las mujeres, velando toda la noche delante del cu de la diosa Xilonen. Y esta que había de morir traíanla en el medio. El cantar que decían era a honra de la diosa Xilonen” (Sahagún, 2000, 1: 218). El día de su muerte la *ixiptla* compartirá el escenario ritual con hombres:

Auh yn ie otlatujc, njman ic peoa in netotilo, vel ixqujch tlacatl in tiachcaaan, in telpopuchtli, yn iiaque, yoan in tequjoaque, incicintopil: ynjn motocaiotia totopanjtli. [...]

⁴²⁰ Por su parte, al analizar esta fiesta Clavijero (1964: 187) describe “una gran danza de mujeres que danzaban en círculo asidas de unas cuerdas de muchas y diversas flores”

Auh in tiachcaaan ixpan mjtotituij, mococolotuij. [...] Auh in tlamacazque, tenanamjquj tlapitzituij, tecciztli in qujpitzituij. (“Cuando ya se esclarecía empiezan a bailar hábilmente. Todos los hombres que eran jefes militares, los jóvenes, también los capitanes en la guerra [bailan] con palos de caña de maíz. Las llamaban banderas de guajolotes. Los jefes militares van bailando, van haciendo la danza ondulada en su presencia [de Xilonen]. Los sacerdotes que ayudaban tocaron las flautas y el caracol”) (Códice Florentino (1953-1979, 2: 98) (mi traducción)

Además, las crónicas registran que en sus últimos momentos de vida en la cima de la pirámide “hacíanla bailar cuanto medía hora y cantar y si bien que no lo hacía con contento y placer embriagabanla con cierto brebaje y volviase alegre. Después de haber bailado y cantado entregábanla á los carniceros los cuales le abrían el pecho y sacábanla el corazón y ofrecíanlo al sol y con la sangre untaban los lumbrales del templo y los ídolos” (Durán, 1995, 2: 267).⁴²¹



Fig. 2 Primeros Memoriales 003-251r

⁴²¹ La descripción de Torquemada (1975-1979, 3: 390) cuenta lo siguiente: “Después de haber comido la gente, que duraba por largas horas se componían los sátrapas y ministros de este templo para **bailar** los cuales salían al **baile** con toda la demás gente, y lo comenzaban a puesta de sol y le acababan a más de las nueve de la noche. Había a la redonda muchas lumbres a manera de hachas de cera, hechas de tea que llaman *ocotl* y muchos braseros y hogueras que ardían en el patio, que daban tanta claridad que parecía no de noche, sino cuando el sol está más claro, en medio del día. En este **baile** andaban todos trabados de las manos o abrazados, el brazo del uno asido al cuerpo de el otro; y de esta manera seguían, así hombres como mujeres. Con éstos andaba la mujer, que representaba a esta diosa *Xilonen*; y un día antes que muriese salían todas las que eran dedicadas al servicio de esta diosa y estaban en este templo, que se llamaban *cihuatlacamazque*, que es como decir sacerdotisas, y **bailaban** y cantaban juntamente con ella, cantando las alabanzas y obras hazañosas de esta diosa, para animarla a que muriese con ánimo, por ser digna de su muerte a quien la ofrecía que hasta en esto quiso usurpar gloria el demonio. De esta manera cantando y **bailando** pasaban toda la noche en vela; la cual pasada y venida la mañana, salían todos los hombres nobles y gente de guerra y comenzaban un muy solemne **baile**, en el cual metían a esta mujer triste y desventurada (que no sé cuál estaría, según es ya mucho el tiempo y más las horas que **había bailado** y cansado su mal logrado cuerpo); acompañábanla algunas doncellas vestidas de su misma librea; guiaban los hombres y seguían las mujeres. Llegada la hora daban con ella en el tajón y muriendo se acababa la fiesta y el día con ella.”

Sobre la imagen de los *Primeros Memoriales* que corresponde a dicha festividad (fig.2), Jiménez Moreno (Sahagún, 1974: 38) comenta que: “en el extremo inferior derecho vemos tres mujeres: las de los lados parecen conducir a la del centro. Se ha querido representar aquí una danza [...] en que llevaban en medio a la mujer que iba a ser sacrificada.” El investigador añade (*ibidem*): “si acaso tal representación no tiene ese significado, entonces es probable que sugiera el canto (muchas veces acompañado de baile), que durante 20 días se entonaba en el Ciuapan.”

Durante las festividades del mes de *ochpaniztli* se bailaba en honor de las tres diosas celebradas, Atlatonan, Chicomecoatl y Toci o Teteo innan. Tras el sacrificio de la *ixiptla* de Atlatonan, “bestian otra esclava y la purificauan para que representase a la diosa Chicomecoatl poniendole sus aderezos y la tiara en la caueza con las mazorcas al cuello y en las manos, a la qual hacian que se alegrase y **baylase** trayendola de cassa en cassa de los señores dado que todos estauan en tristeza y penitencia y ayuno” (Durán, 1995, 2: 143). La tercera imagen de deidad igual bailaba: “la mesma diossa sacandola cada dia en publico a baylar y cantar y tornalla luego a recojimiento y encerramiento de su jaula” (*ibid*: 150). De hecho, el texto de “Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España” (1945: 48, f. 347r) únicamente menciona la presencia de la *ixiptla* de Toci: “alli estauan todos los señores y principales e(n) gran fiesta y **areyto** guardandola y trainla en guarda (to)dos los yndios e indias medicos que avia y los del barrio mac(a)tlan y venian con gran fiesta quando la trayan a esta yndia, se (ll)amaua toztitzi que quiere dezir nuestra avuela y llegando con ella (al) templo donde estauan los señores comenzavan a **baylar** y haze gran **areyto**, dezian en las cantares que ya venia la avuela (y) madre de la tierra...”

El esclavo destinado al *téchcatl* o tajón sacrificial en la veintena de *teotleco* era recibido con gran festejo. Torquemada (1975-1979, 3: 400) describe la escena:

Ya las más horas pasadas de la noche (que ordinariamente era de media noche abajo) veía la señal de su llegada, que era una pisada o huella de pie humano estampada y señalada en la harina. Luego que el sátrapa y sacerdote la veía, comenzaba a decir a voces: ya llegó nuestro dios, ya llegó nuestro dios, nuestro gran dios es venido. A esta voz acudía todo el pueblo, que ya lo estaban aguardando, unos en los templos y otros en sus casas velando; y luego sonaban todos los instrumentos músicos y comenzaban grandes regocijos y **bailaban** y cantaban, muy concertadamente, con mucha solemnidad y contento,

celebrando la venida y llegada de su falso y mentiroso dios. Y procedían en su **baile** hasta el día, en todo el cual creían que llegaban todos las demás, como ya hemos dicho.

Algo semejante acontecía en el siguiente mes del calendario mexica. Según Durán (1995, 2: 279, 158), en la fiesta de *tepeilhuitl* o *huey pachtli* “dos hermanas mozas...**bailaban** muy bien vestidas y aderezadas de ropas nuevas y joyas a los cuellos.” Las futuras víctimas no bailaban solas: “**salían bailando** delante de ellas todos los Señores y dignidades de los templos con un disfraz particular de unas camisillas cortas que les daban á la cintura y unos faldellines ó delantales pintados en ellos muchos corazones y manos llevando en las manos y á cuestras jícaras grandes verdes y coloradas otras muy pintadas” (*ibid*: 158).

En las festividades de *quecholli*, percibimos los cantos y »danzas« de los esclavos al subir hacia la piedra del sacrificio. Los datos dan a conocer que las víctimas con llantos y gemidos bailaban expresando tristeza y angustia por lo que iba a pasar. Así pues, el texto en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 129) señala que: *In jquac tleco, cenca cujcativi, cequjntin mjtotitivi, in cequjntin vel choca.* (“Cuando suben, van cantando con ánimo, algunos van bailando, algunos lloran mucho”) (mi traducción)

El decimonoveno día de *panquetzaliztli* todos los actores del ritual sacrificial bailaban juntos. El texto en español de Sahagún (2000, 1: 248) relata que:

Acabados los cuatro días de la penitencia, juntábanse con los esclavos y esclavas los dueños dellos, hombres y mujeres, y también los que habían de subir al cu y los que habían de descender después de muertos, y las que los habían de lavar las caras, y también los que habían de llevar las banderillas delante dellos. Todos juntos se trababan por las manos, hombres y mujeres, e **iban danzando** y cantando y culebreando para asirse. [...] Y los esclavos que habían de morir **iban danzando** mezclados entre los otros que danzaban. Iban con gran priesa saltando y corriendo y **danzando**, galopeando y acezando, y los viejos de los barrios íbanlos haciendo el son y cantando. Iba mirando esta danza mucha gente.

El testimonio en náhuatl (*Códice Florentino* 1953-1982, 2: 131-132) pone de manifiesto que:

Auh in otzōqujz navilhujtl, injc moçaoa: njmã ic oaliova in coanecujlolo, coanecujloa in tlaaltitlti, yoã in tealtique, yoan in teanque yoan in tetemovique, yoã im panoaqu, yoan in

*teixamjque cioa [...] Auh injc moteneoa **coanecujlolo**, maana, motecpana [...] in tlaaltiti intlan aactivi, cenca motlatlaloa, chichitonj, vivicinj, iuhqujn tlaixtotochca, iuhqujn tlacica: moiaiaaaloa, amocujca, amo ma kujca. Auh in calpulvetque, qujntlatzotzonjlia: auh çanjoque in kujca: cequjntin tlatlatta, tlatlamaviçoa: auh cenca tlamaviztililoia, cenca qujmaviztiloia in neçaaliztli: ven ixqujch tlatatl, motzitzqujaia: oc cenca iehoantin, in tealtique: aiaç cioacohia, auh in cioa, ano ac aqujchcochia. Auh in **onnecocololoc**, njmã ie ic tlaxitinj. (“Cuando terminan cuatro días de ayuno, mandan a bailar la danza de serpiente. Bailaron la danza de serpiente los bañados, lo que los bañaron, lo que los prendieron, los que los bajaron [del lugar del sacrificio], los que los pasaron y las mujeres que les lavaron las caras. Dicen que se baila la danza de serpiente, ordenados se toman de las manos. [...] Los bañados vienen entre ellos, huyen mucho, saltan bastante, se agitan en todas las direcciones, de esta manera se apuran, como si no tuvieran aire. Se van cercando, no cantan, no hacen canto. Los viejos del *calpulli* les tocan el tambor: solamente ellos cantan: algunos observaron con interes y demostraron mucho respeto para el ayuno. Todos los hombres se abstuvieron. Aún más lo que realizaron el baño ritual. Ninguno se acostaba con mujer. Tampoco las mujeres con ellos. Al bailar la danza de serpiente luego se desordenaron”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 131-132) (mi traducción)*

En la misma celebración mientras *njman ie ic **mjtotia***, *in tlaaltiti*, *in jtoalco*. (“Entonces los bañados bailan en el patio”),⁴²² los que habían comprado a los esclavos para la fiesta regalaban a sus invitados mantas, maxtles, naoas y huipiles mientras:

En el mes de *tititl* la mujer que representaba a la diosa de la vejez, *Illamatecuhtli*, bailaba dos días sin acompañantes antes de ser sacrificada en el templo de *Huitzilopochtli*. Los informantes de Sahagún (*Códice Florentino*, 1953-1982, 2: 144) describen que:

*Auh in aiamo mjquj **mjtotiaia**, qujntlatzotzonjliaia in vevetque, in cujcanjme, qujcujcatia, quevilia in jcuç. Auh in jquac **mjtotiaia**, vel mochoqujliaia, yoan elcicivia, mociappa*
 (“Antes de morir ella le hacían bailar, los viejos le tocaban el tambor, los cantantes le hacían cantar y entonar y su canción. Cuando le hacían bailar, le hacían llorar mucho. Asimismo suspiraba y se inclinaba”) (mi traducción)

Finalmente, en la veintena que procedía, el mes de *izcalli*, “amaneciendo componían a los que habían de morir con sus papeles, y luego los llevaban en procesión al lugar donde habían de morir. **Iban bailando** y cantando hasta el cu, y daban muy grandes voces. Este canto y este **baile** duraban hasta después de mediodía” (Sahagún, 2000, 1: 264). Aunque el *Códice Florentino*

⁴²² *Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 133. La traducción es mía.

(1953-1982, 2: 150) señala que los futuros sacrificados eran *In jxiptlaoan Ciuhtecutli: tlaaltiti*. (“Los *ixiptla* de Xiuhtecuhtli, bañados ritualmente”),⁴²³ Motolinía ofrece una información diferente acerca de la procedencia de las víctimas. El religioso (1971: 64) indica que en esa fiesta dedicada “al dios del fuego... tomaban uno de los cautivos en la guerra, y vestíanle de las vestiduras y ropas del dios del fuego, y **bailaban** en reverencia de aquel dios.”

La mayoría de las veces las descripciones de los cronistas indican de manera clara si el *ixiptla* era un cautivo o no. No obstante, el caso de una de las víctimas honradas en el mes de *toxcatl* no es muy claro.⁴²⁴ Algunas fuentes sugieren que el representante de Tezcatlipoca era un cautivo, mientras otras mencionan la participación de algún esclavo comprado para esa ocasión ritual. Olivier (2004: 368), en su estudio acerca de ese dios mexica, indica que “es probable que el origen social de la ‘imagen’ de Tezcatlipoca haya variado en función de las ciudades, si se considera que un cautivo noble de lengua náhuatl no siempre estaba ‘disponible’”. El autor cita a Motolinía (1971 *apud* Olivier, 2004: 368), que constata esa postura: “mataban a uno si le había de guerra, y si no, esclavo”. Tanto para el *ixiptla* del “Señor del espejo humeante”, como para la persona que representaba a Huitzilopochtli en dicho festejo, los informantes de Sahagún consideraron que se trataba de prisioneros de guerra.

Bajo la tutela del franciscano (Sahagún, 2000, 1: 198) se hizo esta descripción de la «danza» de la “imagen” del dios patrono de los mexicas:

A este Tlacahuepan, el cual era imagen de Huitzilopochtli, componíanle con unos papeles todos pintados con unas ruedas negras, y poníanle una mitra en la cabeza, hecha de plumas de águila, con muchos penachos en la punta, y en medio de los penachos llevaba un cuchillo de pedernal enhiesto y teñido la mitad con sangre. [...] Llevaba en las espaldas un ornamento de un palmo en cuadro [...] Llevaba también unos caxcabeles de oro atados a las piernas, como los llevan los que bailan. Éste así adornado danzaba con los otros en esta fiesta. En las danzas blebejas⁴²⁵ iba delante, guiando.

El *Códice Florentino* (1953-1982, 2: 73) pormenoriza el tipo de movimiento dancístico al registrar que el cautivo bailaba la «danza» de serpiente (*mococoloa*).

⁴²³ Traducción mía.

⁴²⁴ Las fuentes señalan sin duda que en los meses de *etzalcualiztli*, *tecuilhuitontli*, *hueytecuilhuitl*, *ochpaniztli*, *panquetzaliztli*, *tititl* e *izcalli* el/la representante de la divinidad era un “esclavo”.

⁴²⁵ Los traductores indican que tal vez la palabra sea “plebeyas”.

Como se pudo ver, hasta ahora, hombres y mujeres designados a representar a las deidades veneradas no dejan de moverse, cambian de lugares alternando sus movimientos a lo largo del periodo como futuras víctimas y no dejan de desplazarse. El hecho que el *ixiptla* en muchos momentos haya estado ligado a la manifestación dancística nos lleva a interrogarnos sobre los motivos que hacen imprescindible que los representantes de los dioses bailen.

La mayoría de las fuentes ofrecen descripciones de los «bailes» de las personas veneradas como dioses durante las fiestas. Ellas se transforman en presencias visuales de las deidades celebradas por medio de los ornamentos específicos y rituales establecidos. Los cronistas nos aclararon previamente que esos individuos debían ser buenos danzantes, debido que la «danza» será imprescindible para que los “bañados” cambien su propia perspectiva por la del dios. El dios honrado “se hace” bailando.

Cabe añadir una valiosa información sobre los otomíes en la cual se documenta cómo la «danza» crea la presencia del dios.⁴²⁶ En la Sierra de Tutotepec, en los tiempos de la rebelión indígena de 1769, una mujer llamada María Isabel “aseguraba que el Dios se le había aparecido.”⁴²⁷ Ante el cura de Huehuetla la india confesó que “el señor se cayó se paró en el brazo de una cruz, que fue que ella envolvió en su paño de rebozo.”⁴²⁸ Al contarle lo que sucedía con lo que traía en su *quechquemitl*, María Isabel nos proporciona un dato espléndido: en su *quechquemitl* se le aparecía el señor cuando acababa de bailar y lo guardaba sin enseñarlo en una caja.⁴²⁹ De nuevo el dios se deja ver a través de la «danza».

Igual interés despertaban las «danzas» de los prisioneros de guerra (*mamalti*).⁴³⁰ Los cautivos hacían su entrada, se presentaban y morían bailando. Empecemos con su llegada al México-Tenochtitlán.

⁴²⁶ Agradezco a Guilhem por este dato.

⁴²⁷ Güereca Durán, 2014: 159.

⁴²⁸ “Carta de fray Antonio de Guadalupe Ramírez al cura de Huehuetla” *apud* Güereca Durán, 2014: 160.

⁴²⁹ “Carta de fray Antonio de Guadalupe Ramírez al cura de Huehuetla” *apud* Güereca Durán, 2014: 160.

⁴³⁰ Más adelante expondremos con detalle las «danzas» relacionadas con el rito de “rayamiento” en las cuales los cautivos tomaban el papel de protagonistas.

5.2.3 La «danza» de los prisioneros de guerra

5.2.3.1 Los cautivos hacen su entrada y se presentan bailando

De acuerdo con las fuentes de los siglos XVI y XVII los contrincantes cautivados entraban al *altepetl* bailando. Después de derrotar a los de Coaxitlauac, los mexicas “llegaron [...] con la presa de esclavos, todos atados, los cuales entraron en la ciudad cantando y bailando á grandes voces” (Durán, 1995, 1: 241-242). El texto de Tezozómoc (1997: 163-168) explica que los cautivos bailaban y cantaban según las enseñanzas adquiridas en su tierra. Antes de pisar el suelo del enemigo “alçaron una bozería en canto triste los presos, de mucho dolor y lástima, y bailando según lo tienen por uso y costumbre”. Asimismo, vienen bailando demostrando el dolor por su condición de presos: “y los esclavos benían en medio bailando y dando grandes bozes de dolor y lástima, que abían luego de ser sacrificados a Huitzilopochtli. Y benían los esclavos de los prencipales señalados, traían las manos rrodelas y macanas y otros traían perfumadores y yetl ardiendo y rrosas, cantando el canto de su tierra, llorando, gimiendo su desbentura” (*ibid.*: 181-185).⁴³¹ En vista de lo anterior, se puede decir que el cautivo baila su papel de presa desde que se esté acercando al señorío mexica.

Como es de suponer, al entrar a la ciudad de México-Tenochtitlán, los presos se presentaban frente los ídolos y se ponían en presencia del *tlatoani*. Tezozómoc (*ibid.*: 181-185) ofrece una descripción detallada de la manera cómo se comportaban los presos al hacer su entrada al recinto sagrado: “llegados, banse derechos al gran cu de Huitzilopochtli y arrodillados delante dél, con el dedo de en medio de la mano tomauan tierra y la comían, señal de obidiençia y basallaxe. Y de allí se baxaron todos para yr a hazer rreuerençia al rrey Monteçuma Ylhuicamina, todos por su orden”. Para el caso de los huastecos privados de libertad leemos en el escrito de Durán (1995, 1: 222) que: “despues de llegados á México, hecha la cerimonia de pasar delante del ydolo los presos, y después delante de Monteçuma y de Tlacaelel, y después de auer bailado mucha parte del dia”, los distribuían en los lugares diferentes o entre personas

⁴³¹ Para los cautivos de la Huasteca, Tezozómoc (1997: 255-258) anota: “bienen por delante los cautiuos cantando en su lenguaxe de la Guaxteca, y bienen bailando y dando un alarido de rrato en rrato (motenhuitequi), que ansí hazen los moros en Granada quando dan alarido, dando siluos.” En el capítulo 102 vemos que: “y los cautiuos benían bailando y cantando, dando alaridos, y la gente soldadesca benían desde allí tristes, llorando al entrar de la çidad” (1997: 423-427).

distintas. A las personas que se les encomendaba a las futuras víctimas se “les encargaron con grande ynstançia la guardia de los presos, hijos y basallos del sol, uezinos de la mar; que les guardasen con gran cuidado y comiesen, no adoleçiesen, que con ellos abían de çelebrar la fiesta de Huitzilopochtli o aspados o abiertos por los pechos o quemados fuego, con areito y mitote del baile en el gran cu del Huitzilopochtli” (Alvarado Tezozómoc, 1997: 149-153).

Lo que proseguía se puede ilustrar con el ejemplo de los presos de Tepeaca, Toluca y Matlatzinco. Los primeros, “despues de vestidos y muy bien comido, mandábalos poner un atambor y al son del bailauan todos los presos en el tiánguez [...] y para bailar dáuanles rodela en las manos de pluma muy galanas y armas que se vistiesen y rosas en las manos y humaços de los quellos usan de olores, con que se confortan mucho” (Durán, 1995, 1: 211). Tezozómoc (1997: 145) añade que, en esa ocasión, como “señal de gran rregozixo y alegría, bailó el rrey en el mercado (tiangues) con los balerosos esforzados mexicanos”. Por su parte, los de la valle de Toluca, una vez llegados al señorío de los enemigos, como acostumbraban “hacer todos los presos cada dia en la plaça del Tlatilulco”, salían “para que los honrasen y bailasen en los areytos comunes” (Durán, 1995, 1: 330). Las personas capturadas recibían ese honor por el papel que a partir de ese momento les correspondía.

En efecto, los cautivos eran esenciales en la estrategia militar y la gestión religiosa.⁴³² Según cuenta Cristóbal del Castillo (2001: 100-101), fue el mismo Huitzilopochtli quien les subrayó a los mexicas, salidos de Aztlán, la importancia de que los cautivos bailaran en sus fiestas de sacrificio.⁴³³ El pasaje que incluye dichas instrucciones declara lo siguiente:

⁴³² Asimismo eran importantes para la estrategia militar. La guerra y el acto de aprisionar a alguien el campo de batalla permitían diferentes beneficios y reconocimiento social. Las fuentes coloniales describen las recompensas que obtenían los guerreros que tenían varias capturas en las expediciones bélicas. Se establecía una clara diferenciación entre los que habían privado de libertas a varias personas y los que todavía no habían cautivado a nadie (Monjarás-Ruiz, 1976). Había necesidad de abastecerse regularmente de prisioneros necesarios para los sacrificios. Por eso se acordó la *xochiyáoyotl* o “guerra florida” entre los mexicas y sus enemigos del México central. Se organizaban combates donde no había interés en la expansión del territorio, sino su única función era obtener enemigos vivos para ofrecérselos a sus dioses.

⁴³³ La toma de los cautivos tenía tanta importancia que, en el marco de una fiesta de veintena, se reactualizaba por medio de otras formas rituales. En las carreras, la actitud de los jóvenes y de los *tamacazque* oponiéndose con fuerza para tomar las reliquias se iguala a la captura de los cautivos en las batallas reales, debido a que, por un lado, los objetos hechos de *tzoalli* eran *ixiptla* de los dioses, y por el otro, el yeso y las plumas, igual que las flores, eran las personas privadas de libertad en la guerra. Véase Mazzeto, 2012: 476.

*Auh inic etlamantli in aqui que mamaltin yezque quintizaozazque quimihuipotonizque quimpatizque tomahuac mecatl in quinxillaxilpizque, quimaztapiloltizque, cenca quintlaqualtizque quintomahuazque cecempohualilhuitica in quimmictizque inic ilhuichihualozque **mitotitinemizque**. Auh in iquac imoztlayoc miquizque cenyohual tozozque tlaquazque **mitotizque tlahuanazque**. (“Tercer cosa: a los que harán cautivos los pintarán de blanco, los emplumarán con plumón ligero, los curarán, los atarán por el vientre con un cordel grueso y les colgarán plumas de garza. Los harán comer mucho para engordarlos, y cada vez que se cumpla una veintena los matarán, y para que se celebre la fiesta **andarán danzando**. Y cuando sea la víspera de su muerte, velarán toda la noche, comerán, **danzarán** y se emborracharán)⁴³⁴*

5.2.3.2 Los prisioneros bailan en las fiestas de las veintenas

En el transcurso de los dieciochos meses de veinte días del calendario religiosa mexicana tres veces se bailaba la “danza de cautivo”. Los manuscritos en náhuatl y en español nos informan que los cautivos y las personas que los habían privado de libertad bailan juntos en *atlcahualo* o *cuahuitleua*, *tlacaxipehualiztli* y en *xocotl huetzi*. En las primeras dos circunstancias rituales los que bailan comparten no solamente los pasos dancísticos, sino se mueven ataviados de la misma manera. La descripción en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 45)⁴³⁵ de la fiesta de *atlcahualo* lo confirma:

Auh in tlamanj, in temanji, in male, in teacinj, no motlauhoça, mopotonja, motzomaia yn jma, yn icxi iztac totoliujtica. (“El cautivador, el que atrapa a la gente, el que posee al cautivo, el que aprehende también se untan de color ocre, se ponen las plumas, empluman sus manos y sus piernas con las plumas blancas de guajolote”) (mi traducción)

Las informaciones recogidas en Tlatelolco apuntan que en esos días exhibían a las personas que habían aprehendido en el campo de batalla. Enfrente del público del Templo Mayor los cautivos se mostraron cuatro veces, cada vez cambiando de atavíos. Primero salieron ataviados con papeles rojos, luego con los blancos, la tercera vez retomaron los rojos para quedarse al final con los blancos. La exhibición de los cautivos incluía el «baile» de los *tlamanime*, los cautivadores, que maravillaba a la gente. Los *maleque*, los que poseían cautivos, con armas e

⁴³⁴ La traducción es de Federico Navarrete Linares.

⁴³⁵ En la versión española del *cuahuitlehua* Sahagún (2000, 2: 136) anota: “cuando mataban a estos captivos, los dueños dellos que los habían cautivado iban gloriosamente ataviados con plumajes y bailando delante dellos, mostrando su valentía.”

insignias valiosas, llevan sus sonajas y los hacen sonar. El pasaje en nahuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 45) describe esa »danza« así:

Auh no macoia, tlaçotlanquj tlauiztli, amo ic cen macoia, çan ipã tlatotonjaia, çan ipan momalitotia: çan ic neci, çan ic itto, çan ic tetlamauicoitia, çan ic ipan ilhujtla, çan ic tetlattitia, ynjc oaoano ymal: yoan ychimal ietiuh, ymac mantiuh ic momamantiuh: yoan ichicaoaz ietiuh, chicaoaoçotiuh, qujtilquetziuh in chicaoaztli, chachalaca, cacalaca. (“Asimismo les regalaron insignias de gran valor, no fueron regalados para siempre, solamente mientras hacía calor, únicamente para bailar el baile de cautivo. Solamente de esa manera aparecen, sólo así se ven, únicamente de ese modo se mostraban a la gente, sólo así celebran (en) la fiesta, únicamente de esa manera hacen matar a la gente cuando su cautivo es entregado para el rito de rayamiento. Asimismo van portando sus escudos, en su mano van llevando, por eso van yendo en grupo. También van trayendo sus palos de sonaja, van agitando sus sonajas, va golpeando con su *chichahuaztli*, suena, hace ruido”) (mi traducción)⁴³⁶

Es importante decir que los cautivos y los hombres que los privaron de libertad también empezarán las celebraciones del mes siguiente con la misma »danza«.⁴³⁷ Ésta es la descripción que hace Sahagún con sus colaboradores a través del idioma nativo para los primeros días del *tlacaxipehualiztli*:

In maleque, in ie iuh muztla miqjzque in malhoan, iquac peoa, in momalitotia, in ie onmotzcaloa tonatiuh. (“Por la tarde los que capturaron a los prisioneros, que mañana morirán, empiezan a bailar la “danza de cautivo””) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 46) (mi traducción)

Un día antes de ser arrojados al fuego en el mes de *xocotl huetzi*, los *mamalti* bailaban junto con los guerreros valientes que los habían tomado presos:

Venían aderezados para **hacer areito**. Traían todo el cuerpo teñido con color amarillo, y la cara con color bermeja. Traían un plumaje como mariposa, hecho de plumas coloradas de papagayo. Llevaban la mano izquierda una rodela, labrada de pluma blanca, con sus rapacejos que colgaban a la parte de abaxo. En el campo desta rodela iban piernas de tigre o de águila, dibujadas de pluma al propio. Llamaban a esta rodela *chimaltetepontli*.

⁴³⁶ Por su parte Torquemada (1975-1979, 3: 227) no entra en muchos detalles y solamente dice que: “Había un patio particular, muy grande y bien obrado en este espacioso cuadro, donde sacaban a bailar a los esclavos gordos y regalados, para haberlos de sacrificar y comer; el cual sacrificio se hacía a media noche enviando a los infiernos las almas cuyas carnes entonces se comían. Era en el mes *atlcoalo*”.

⁴³⁷ La “danza de cautivo” formaba parte de los ritos preparatorios de *tlacaxipehualiztli* junto a la vela, el arrancamiento de “los cabellos de medio de la coronilla de la cabeza” y el autosacrificio (Sahagún, 2000, 1: 180).

Cada uno de los que iban en el areito así aderezados iba pareado con su captivo. Iban ambos **danzando** a la par. Los captivos llevaban el cuerpo teñido de blanco, y el maxtle con que iban ceñidos era de papel. Llevaban también unas tiras de papel blanco, amenera de estolas, echadas desde el hombro al sobaco. Llevaban también unos cabellos de tiras de papel cortadas delgadas. Llevaban emplumada la cabeza con plumas blancas a manera de bilma. Llevaban un bezote hecho de pluma. Llevaban los rostros de color bermejo, y las maxillas teñidas de negro. (Sahagún, 2000, 1: 224-225)

Como se puede notar el texto en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 106) no difiere mucho a la hora de describir esa »danza«:

*Auh njman ie ic valqujça in tlamanjme: in immalhoan, in motlepantlazque, vel mocencaa, mochichioa, motecocauhaltia, mjxtlapalhuja, in qujmama tlaviztli, papalotl: çan cuecalin in tlachiuhtli: yoã in jchimal tetepontli, aço quauhicxitl, anoço ocelomatetepontli, in vncã chimalpan icujliuhtica, hivitica: ic moteneoa in chimalli, tetepontli. Ic **mjtotitivi, momalitotitivi, momamãtivi: ic vmpatitivi in mamalti in motlepantlaçazque, no mjtotivi, qujntiçavia, imaamamaxtli, imamaneapanal, njmã ie imamatzon, qujnquapotonja; imjvitençac, motenchichiloa, mjxtentlilcomoloa.** (“Y luego de esta manera salen los cautivadores [con] sus cautivos que serán echados al fuego. Se prepararon bien, se adornaron, se pintaron con color amarillo y las caras de color rojo. Cargan como insignia una mariposa hecha solamente de plumas de guacamaya roja. Y su escudo con la garra de águila o de la pata de ocelote. Están pintados en el escudo con las plumas. Y el escudo se llama: el escudo con patas. Van bailando, van haciendo la “danza de cautivo”, los cautivos que serán arrojados al fuego se van extendiendo en dos filas. Asimismo bailan, embarnizaban con tiza sus taparrabos de papel, sus pañuelos de papel. Luego empluman el cabello y la cabeza llenos de papel. Sus bezotes son de plumas. Enrojecen sus labios, pintan los huecos de sus ojos de negro”) (mi traducción)*

Durán y Alvarado Tezozómoc proporcionan un valioso testimonio que vincula la »danza« de esa veintena con el ejercicio de la guerra y la condición de ser cautivo. Los cronistas, en su reconstrucción de la historia y expansión militar de los mexicas, incluyen un episodio muy infortunado para el señorío de México-Tenochtitlan cuando los chalcas cautivaron a tres “hermanos del Rey de México”. Uno de ellos, Ezuauacatl, al rehusar la propuesta de los del Chalcatoytl de convertirse en su gobernante, habla a sus guerreros: “no vine yo á reynar sino á pelear y morir como que siruan á mis hijos y nietos y á todos sus descendientes”. Sabiendo que en el Templo Mayor de su ciudad estaban celebrando la fiesta de *xocotl huetzi*, les pidió a los enemigos “que le truxesen un madero de veinte braças y que encima del le hiciesen un andamio para holgarse y recrearse con sus mexicanos los presos” (Durán, 1995, 1: 197). El

cronista nos señala que el noble mexica quería recrear la atmósfera ritual mexica propia de la dicha veintena. Es bien sabido que durante ese mes se solía buscar el árbol de *xocotl* alrededor del cual bailaban los cautivos antes de su sacrificio. El testimonio de los *Primeros Memoriales* (Sahagún, 1974: 41, 44-45) atestigua que:

Uei Miccailhuitl, icuac in moteneuaya "xocotl ualuetzi"; inic mochiuaya, icuac in itech motlaliaya in inacayo Otontecuhtli, tzoualli: yuhquima tototl ic tlachichiuhtli catca, icpac ommoquequetzaya in xocotl. Icuac miquia in moteneua Yacatecuhtli, pochteca inteouh, icuac tealtiya in pochteca. Auh inicuac omicouac, zatepan tlayaualoloya: ic moteneua "cuauhtitlan tlanaualoya", necocololoya, ye teotlac quiyualotinenca in xocotl. ("Huey Miccailhuitl, cuando se decía "xocotl huetzi"; cuando se hacía [la celebración de la fiesta]: en él [el xocotl] se ponía el cuerpo de Otontecuhtli hecho de tzoalli, ataviado como pájaro. En cima del xocotl estaba parado. Cuando moría el que llamaban Yacatecuhtli, el dios de los pochteca, entonces los pochteca sacrificaban a la gente. Cuando murieron finalmente se hacía la procesión: por eso se llama "cuando se baila abrazados debajo del árbol". Ya en la tarde se baila la danza ondulada, estaban dando vueltas alrededor del xocotl) (mi traducción)

La descripción de Durán (1995, 1: 197) explica que Ezuauacatl, en condiciones de cautivo, "salió con todos los mexicanos presos y mandóles poner un atambor en medio, y empezaron todos á **baylar** alrededor del palo. Después que uvo baylado despudióse de los mexicanos, diciéndoles: hermanos, yo me voy; morí como valerosos, y diciendo esto empeçó á subir por el palo arriba, y en estando encima del tablado que en la punta del palo estatua, tornó á **baylar** y cantar. Después que uvo cantado, dixo en alta voz: Chalcas; auis de sauer que con mi muerte e de comprar vuestras vidas, y que auis de seruir á mis hijos y nietos y que mi sangre a de ser pagada con la vuestra: y en diciendo esto arrójose del palo abaxo, el qual se hiço muchos pedaços."⁴³⁸

Bajo la luz de la descripción anterior, podemos comprender el motivo por el cual unos indios, "treinta o cuarenta principales," capturados por los soldados de Cortés, "entendiendo que habían de morir, desnudos en carnes hicieron un areito o danza, que duró media hora, cantando su muerte y encomendando sus ánimas a los dioses" (Cervantes de Salazar, 1985: 547-549).⁴³⁹ Morir bien también sobreentendía una muerte bailada.

⁴³⁸ Los pasajes correspondientes en Alvarado Tezozómoc son muy parecidos, con la única diferencia de nombrar al mexica valioso *Tlacahuepan*. (Véase Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 133-136)

⁴³⁹ Agradezco a Dr. Olivier por haberme señalado este pasaje.

Ahora pasaremos a los datos históricos que vinculan directamente la »danza« con el acto de la inmolación ritual.

Nombre de la veintena	»Danzas« de cautivos (<i>mamalti</i>)	»Danzas« de esclavos (<i>tlaaltitin</i> ("bañados"))
<i>atlacahualo</i>	*	
<i>tlacaxipehualiztli</i>	*	
<i>tozoztontli</i>		
<i>hueytozoztli</i>		* ¿? ⁴⁴⁰
<i>toxcatl</i>	* ¿?	* ¿?
<i>etzalcualiztli</i>		*
<i>tecuilhuitontli</i>		*
<i>hueytecuilhuitl</i>		*
<i>tlaxochimaco</i>		
<i>xocotlhuetzi</i>	*	
<i>ochpaniztli</i>		*
<i>teotleco</i>		
<i>tepeilhiuitl</i>		*
<i>quecholli</i>	*	
<i>panquetzaliztli</i>		*
<i>atemoztli</i>	* ¿? ⁴⁴¹	* ¿?
<i>tititl</i>		*

⁴⁴⁰ El texto de "Costumbres, Fiestas, Enterramientos..." (1945: 41) no es preciso al describir las danzas en esa fiesta. No se puede sacar una conclusión si la *ixiptla* bailaba con la gente del pueblo o no. Según el fragmento: "guardauan esta yndia diez dias alli en la yglesia haziendo gran fiesta y **bayle** cada día y **baylauan** hombres y mugeres juntos y al cabo destes diez dias subian la yndia al cu o altar ante el demonio y alli los papas la sacrificauan a medio dia en punto, y todas las mugeres se emborrachauan y **baylauan** todo aquel día con gran fiesta."

⁴⁴¹ De la información anotada por Torquemada (1975-1979, 3: 407) no podemos saber si las personas destinadas al sacrificio bailaron o no. Tampoco se infiere si se trata de cautivos o "esclavos". La cita en cuestión es la siguiente: "Llegada la fiesta, que la celebraban el último día de este mes, cortaban muchas tiras de papel y ataban las unas de las otras y, colgadas de unas varas o astas largas, las hincaban en los patios y conservábanlas por algún tiempo. Hacían las imágenes de los montes de masa de semilla de bledos, que llaman *tzohualli* cuyos ojos fingían de frijoles negros y dientes de pepitas de calabaza. Formados estos ídolos en la manera ya dicha, ofrecíanles grandes comidas y adorábanlos como a verdaderos dioses. Después de haber hecho esta ceremonia y haberlos velado y guardado toda aquella noche, **habiendo también cantado y bailado abrianlos por los pechos** con un *tzotzopaztli*."

<i>izcalli</i>		*
----------------	--	---

Tabla 1: la presencia de la »danza« de cautivos y de “esclavos” en las celebraciones de los “meses” mexica

5.2.4 La »danza« en el momento del sacrificio

Los manuscritos pictográficos y los testimonios escritos en el alfabeto hablan de diferentes medios para ejecutar un sacrificio humano. Se mencionan la extracción del corazón (figs. 3-7), la decapitación (figs. 8 y 9), la exposición al fuego (figs. 10 y 11), el flechamiento (fig. 12),⁴⁴² el sacrificio por ahogamiento, degollamiento, las personas aventadas o despeñadas (arrojadas desde lo alto de un edificio), el desmembramiento, etc.⁴⁴³ Las »danzas« acompañaban varias modalidades del sacrificio.

⁴⁴² Las fuentes coloniales ofrecen varias descripciones del sacrificio por flechamiento. En Tlaxcala, como nos informa Hernández (Hernández, 2001: 196), “ataban a una cruz a un hombre y lo atravesaban con flechas disparadas con arco y en otra a otro arrojándole cañas puntiagudas.” Asimismo, flechaban esclavos por la muerte de sus *tlatoque*: “inmolaban veinte esclavos y otras tantas esclavas traspasándoles el cuello con muchas flechas, el día en que el señor era quemado, para que adondequiera que fuese le siguieran para servirlo como si todavía estuviese en vida.” (Hernández, 2001: 90). En las obras pictográficas del estilo Mixteco-Puebla encontramos varias imágenes que podemos relacionar con el ritual de la muerte por el flechamiento. Los códices Telleriano-Remensis y el Vaticano 3738 se refieren al mismo hecho histórico del flechamiento que ocurrió en el año 1 Conejo (1506) cuando mataron ritualmente a flechas a sus cautivos para apaciguar a los dioses y cambiar la mala suerte de los años anteriores. Las láminas 41v del primero y el 86v del segundo manuscrito (figs. 25 y 26) retratan a un hombre sacrificado con saetas. Las glosas del Telleriano-Remensis (*Religión, Costumbres e Historia de los Antiguos Mexicanos Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A (Códice Vaticano 3738: 348)*) aclaran que “este año asaeteo monteçuma vn hombre desta manera dizen los viejos que fue por aplacar a los dioses porque bian [veían] que avia dozientos anos que siempre tenían hambre el ano de vn conejo.”

⁴⁴³ Entre los estudios sobre el sacrificio humano véanse Graulich (2005) y la obra *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana* (López Luján y Olivier 2010).



Fig. 3 Laud lám. 8



Fig. 4 Fejérváry-Mayer lám. 2



Fig. 5 Tudela lám. 51r



Fig. 6 Tutepetongo o Porfirio Díaz lám. 34



Fig. 7 Nuttall 3r



Fig. 8 Borgia lám. 58



Fig. 9 Vindobonensis lám. 20



Fig. 10 Magliabecchiano lám. 40r

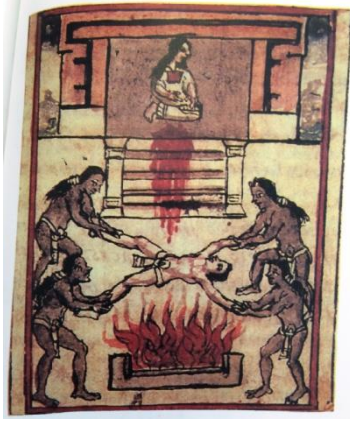


Fig. 11 Códice Durán lám. 22



Fig. 12 Tutepetongo o Porfirio Díaz lám. 34

5.2.4.1 Bailan las víctimas a la hora de morirse

Las fuentes escritas del siglo XVI señalan que las víctimas del sacrificio humano bailaban a la hora de su muerte en las veintenas de *tlacaxipehualiztli*, *xocotl huetzi* e *izcalli*. Como parte de los sacrificios al dios del fuego en la veintena de *xocotl huetzi* unos “esclavos vestíanse el vna ropa de pluma como vn murciélago y **baylauan** quando les echauan en el fuego” (“Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas...”, 1945: 47). Las referencias en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 106) explican que se trata de las personas aprisionadas en la guerra: “salen los cautivadores [con] sus cautivos que serán echados al fuego” (*Valquijça in tlamanjme: in immalhoan, in motlepantlazque*) (mi traducción).⁴⁴⁴

En el caso del tercer mes los personificadores del dios Xiuhtecuhtli, el “Señor de turquesa” antes de morir cantan y bailan hasta quedarse sin voz y sin poder moverse. El texto en náhuatl (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 151) informa que: *Njman ie ic mjtotia, mocujca ellaquaoa: omach intozqujtzatzaian, omach ihçaoacaque*. (“Entonces bailan, cantan con ánimo. Se rompieron mucho sus voces, están muy roncos”) (mi traducción)

⁴⁴⁴ A partir de la descripción de la veintena *teotleco* observamos que los prisioneros de la guerra igual que en la fiesta de *xocotl huetzi* fueron arrojados al fuego. Sin embargo, no se percibe la «danza» de las futuras víctimas, sino únicamente bailaban dos hombres vestidos de *techalotl* (“ardilla”) y *tzinacantli* (“murciélago”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 120).



Fig. 13 Telleriano-Remensis lám. 16r (fragmento)



Fig. 14 Códice Florentino Libro II, fol. 6

La principal ceremonia del *tlacaxipehualiztli*, el *tlahuahuanaliztli*, amerita una descripción detallada. La transcendencia del «baile» en la ceremonia más significativa de la veintena no tiene que cuestionarse. La «danza» estaba implicada desde la elección de los cautivos hasta su inmolación ritual y los rituales posteriores al sacrificio. Las informaciones recopiladas en la Colonia señalan que en el rito intervenían los cautivos, las personas que las privaron de su libertad, los sacerdotes ataviados de dioses, los guerreros águilas y ocelotes (figs. 13 y 14), el sacerdote que amarra al cautivo a la piedra y el otro que lo sacrifica en esa ocasión. Empecemos con un resumen de la ceremonia para, luego, dar más informaciones tanto del rito, como de las «danzas» que lo componían. “El rayamiento” se realizaba en el Templo Mayor, en la parte baja del templo Yopico (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 50; Durán, 1995, 1:226).⁴⁴⁵

El decimonoveno día del mes *tlacaxipehualiztli* las celebraciones se movían hacia el templo de Xipe Totec⁴⁴⁶ para realizar el “rayamiento”.⁴⁴⁷ Desde la cima de la pirámide descendía una

⁴⁴⁵ Para un estudio más detallado sobre los escenarios donde se desarrollaban los festejos de *tlacaxipehualiztli* véase González González, 2011: 109-183 y Mazzeto, 2012.

⁴⁴⁶ En la fiesta *tlacaxipehualiztli*, “desollamiento de hombres”, según la mayoría de las fuentes primarias, se veneraba a Xipe Totec, “Nuestro señor el desollado”. Uno de los nombres de Xipe Totec es Tlatlahuqui Tezcatlipoca (Olivier, 2004: 64). De hecho en el texto de Alvarado Tezozómoc (1997: 224) acerca de la fiesta de *tlacaxipehualiztli* encontramos el siguiente dato: “para celebrar la fiesta de Tlatlauquitezcatl (del Colorado espexo, dios), se a de celebrar ençima de la gran casa y templo del gran dios Huitzilopochtli.” Véase también Durán, 1995, 2: 103. Sahagún (2000, 1: 180), por ejemplo, añade que en la fiesta se honra también al dios tutelar de los mexica: “En el postrero día del dicho mês hacían una muy solemne honra del dios llamado Xipe Totec, y también a honra de Huitzilopochtli.” De ahí, no sorprende que en la obra de Alvarado Tezozómoc (1997: 394) podamos encontrar que en el sacrificio en el temalacatl el corazón del guerrero extranjero era “ofrescido a Huitzilopochtli.”

⁴⁴⁷ Algunos datos apuntan que hubo actos de “rayar” en el *atlcahualo*. Es bien sabido que los ritos de una veintena sobrepasaban sus límites, comenzaban desde las celebraciones preparatorias en los meses anteriores y se extendían a

procesión de sacerdotes que caminaban para sentarse alrededor del *temalacatl*. Junto con ellos, bajaba *Yohuallahua*, (“Bebedor Nocturno”, “El que se embriaga de noche”) (González González, 2011:15) y los combatientes mexica (los *tlahuahuanque* “los que rayan” “los que hacen líneas paralelas”). Después de que el futuro sacrificado había bebido pulque y que el “dueño” del cautivo lo había acercado al lugar de la pelea, *Cuetlachhuehue*, “Viejo Lobo”, lo colocaba al lado de la piedra amarrándolo con una cuerda (*tonacamecatl*) y le daba sus armas de poca fuerza. El *tlahuahuanliztli* podía empezar.

Leamos la descripción del “rayamiento” que hacen los informantes de Sahagún (2000, 1:181 y 183): “los que estaban aparejados para la pelea comenzaban a pelear con el cautivo de uno en

las festividades siguientes. Por eso no sorprende otra pelea alrededor del *temalacatl* antes de *tlacaxipehualiztli*. En la *Historia General de las cosas de Nueva España* de Sahagún (2000, 2: 135) vemos que en la primera fiesta del calendario ceremonial, nombrada “atlahualo, mataban muchos cautivos... [...] acuchillábanlos primero, peleando con ellos, atados sobre una piedra como muela de molino, y desde los derrocaban a cuchilladas, llevábanlos a sacar el corazón al templo que se llamaba Yopico.” Este párrafo muestra claramente que existía una clara continuidad entre la veintena anterior y esta fiesta. Si bien los informantes del fraile franciscano sitúan la batalla alrededor del *temalacatl* en dos meses consecutivos, no encontramos un pasaje que indique que hubiera una «danza» en el “rayamiento” de la veintena anterior a *tlacaxipehualiztli*. Asimismo, existían otras diferencias relevantes entre los ritos de *Cuahuitlehua*⁴⁴⁷ y los del mes que seguía. Como González González (2011: 259-260) lo señala, en la primera los cautivos eran sacrificados sobre el *temalacatl* en nombre de los dioses de agua y no en honor a Xipe Totec. Mientras en *cuahuitlehua* contra los cautivos sobre el *temalacatl* combatía los mismos guerreros que los habían capturado, en *tlacaxipehualiztli* eran cuatro “militares” ataviados como águilas y jaguares. Por último, en el mes inicial los cuerpos de las víctimas eran consumidos, pero no desollados, en cambio en la veintena siguiente los cuerpos de los cautivos eran desollados antes de ser desmembrados. A pesar de esas discrepancias, si confiamos que existía cierta uniformidad de los mismos rituales y sabemos que la presencia de la «danza» era muy significativa en el “rayamiento” del *tlacaxipehualiztli*, podemos considerar que el posible *tlahuahuanliztli* previo debía haber comprendido también «bailes». Cabe decir que Sahagún en el *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 44) modifica lo presentado anteriormente e indica que en la veintena previa sólo presentaban a las futuras víctimas del *tlacaxipehualiztli*, no hubo “rayamiento”. Así pues, se afirma que: *auh yníc mjtōaia quaujtleoā: vncan necia, vncan onjxnecia, yn izqjntin oaoanozque temalacac: yoan in quexqjch çan miquiz, moteneoaia qujnquavitleoaltiaia yn oaoanti*. (“And at the time called Quauilt eua, there on the round sacrificial stone appeared and came into view all those who were to be sacrificial victims. And of those who were thus to die, it was said: “They raise poles for the striped ones.”) Anderson y Dibble traducen *oaoanozque temalacac* como “los que serán víctimas sacrificiales”, aunque se observa indudablemente que se trataba de los que “serán rayados en el *temalacatl*”. El texto en nahuatl (*ibidem*) especifica que en las semanas antes de la ceremonia cumbre de la veintena realizada en honor a Xipe Totec, se organizaba una simulación de algo que vendría después; *vmpa qujntlaieecalviaia, in quenjñ miquizque*. (“There they made them fight in mock battle, in the same manner as they would later die.”) Por ejemplo, en lugar de abrir el pecho a los cautivos, cortaban un tipo de tortilla, *yotlaxcalli* (tortilla que no se suavizó en el cal). Las inmolationes se llevarán a cabo más tarde: *yn jnmalhoan oahoanozque, yn iquac oacic ilhujtl tlacaxipeoalitzli*. “They whose captives would be offered as sacrifices when the Feast-day Tlacaxipehualiztli came.” Mi traducción difiere un poco de la que hacen Anderson y Dible: “Sus cautivos serán rayados cuando llegue la fiesta Tlacaxipehualiztli” (*In in-mal-huan hua-huano-zque in iquac o-aci-c ilhuitl tlacaxipehualiztli*). En vista de lo anterior, las primeras dos veintenas del calendario mexica estaban enlazadas temporalmente y ceremonialmente. Los documentos históricos difieren si en los últimos días del mes de *atlahualo* se contemplaba una presentación de lo que iba a pasar en el siguiente mes o los *huahuantín*, en realidad, ya estaban rayados. Sea como fuere, la «danza» estaba presente tanto en la aparición de las futuras víctimas ante la vista de los habitantes del imperio mexica, como en el primer rito del “rayamiento” del año.

uno. Algunos adaptivos, que eran valientes, cansaban a los cuatro peleando y no le podían rendir. Luego venía otro quinto, que era izquierdo, el cual usaba de la mano izquierda por derecha. Éste le rendía y quitaba las armas, y daba con él en tierra. [...] En esta pelea iban bailando y haciendo muchos meneos los cuatro. [...] Luego venía el que se llama Yohuallahua, y le abría los pechos y le sacaba el corazón.”⁴⁴⁸

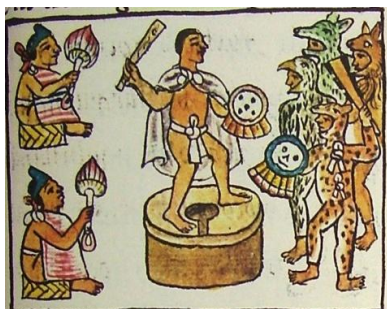


Fig. 15 Códice Florentino , Libro IX, fol. 7

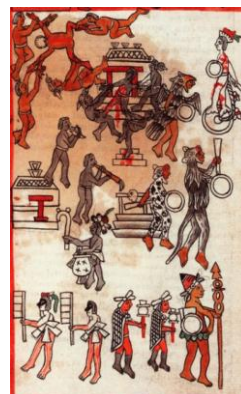


Fig. 16 Primeros Memoriales lám. 250r

Múltiples pasajes de las fuentes señalan que el *tlahuahuanliztli* se ejecutaba a través de la «danza». De acuerdo con Durán y Alvarado Tezozómoc, los cautivos bailan desde que salen al escenario ritual junto con los individuos que los habían privado de libertad. Aunque los dos cronistas están de acuerdo en que las futuras víctimas se apoderan del escenario bailando, ellos difieren en cuanto al lugar preciso donde lo hacían. El dominico (Durán, 1995, 1: 225) describe que “pusieronlos en renglera en un lugar que llamauan Tzunpantitlan⁴⁴⁹...y mandárosles que bailasen, y así estauan todos bailando; estos presos estauan todos embijados con yeso y las caueças emplumadas y en medio de la coronilla unas plumas atadas al cauello, blancas, tiznado todo el beço de los párapados y alrededor de los lábios de colorado.” Al respecto, Alvarado Tezozómoc (1997: 155) no menciona la presencia de la estructura donde conservaban los cráneos de las víctimas, en cambio apunta que se bailaba en torno a la piedra de sacrificio: “començaron a cantar y bailar alrededor de la piedra rredonda, frontero del gran ydolo de piedra, untados todos los cuerpos de albayalde (*tiçatl*) y enplumados y por çima de las cabeças atados los cauellos como trançado, todos con sus pañetes (*maxtlatl*).” Al revisar los manuscritos

⁴⁴⁸ Véase las figuras 15 y 16.

⁴⁴⁹ Véase la figura 17.

de Sahagún (2000, 1: 182) se hace evidente que el que había apresado al cautivo, no participaba activamente en el combate, sino dejando al preso “sobre la piedra, y íbase en su lugar, y desde allí miraba lo que pasaba con su cautivo, estando bailando.”

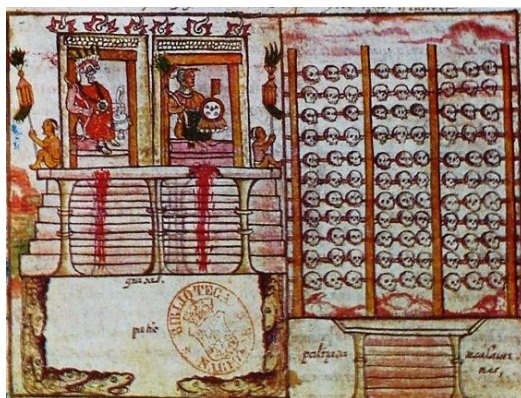


Fig. 17 Códice Durán, lám. 4

A la par, los primeros en llegar frente a la gente fueron los sacerdotes y los guerreros mexica. En el primer grupo que bajaba de la parte más alta del Yopico se encontraban “muchos sacerdotes, aderezados con ornamentos que cada uno representaba a uno de los dioses”(ibid: 181). Como se puede notar en el texto de Durán (1995, 1: 226) los atavíos pertenecían a Quetzalcoatl, Toci e Itzpapalotl. Alvarado Tezozómoc (1997:153-156) aumenta el número de dioses representados diciendo que salían “los biexos figurados en diuersos dioses sujetos a Huitzilopochtli, que el uno le llamaron Ytzpapalotl (Mariposa de nabanxa), y otro se llamó Opuchtli (Persona yzquierda), y otro figura de Quetzalcoatl (Culebra de preçiadadas plumas), y otro llamaron Tozcatoci, con camisa de rrosas y otro Huitzilopochtli.” Por su parte, Pomar (1975: 19-20) dice que “estaba primero el de Tezcatlepoça, y luego Huitzilopuchtli, y Tlaloc y Xipe.” Descendían lentamente y se sentaban alrededor del lugar de la pelea. La versión castellana de la *Historia general* (Sahagún, 2000, 1: 182) explica que “estando sentados, comenzaban luego a tocar flautas, trompetas, caracoles, y a dar silbos y a cantar.” ¿Quiénes fueron los que tocaron y cantaron al lado de la piedra redonda? ¿Los sacerdotes o los músicos encargados de la ceremonia? ¿Los mismos músicos eran sacerdotes? ¿Bailaron también?

Alvarado Tezozómoc (1997: 225), sin especificar, indica que se trataba de unos sacerdotes: los “tlamacazque començaron el canto temalacuatl.” Durán (1995, 1: 226) en sus notas sostiene que, en la ocasión cuando los cautivos huastecos fueron colocados sobre el “temalacatl, los viejos Tecuacuiltin⁴⁵⁰ y los cantores del templo y pusieron su atambor y al son del empeçaron á bailar y cantar.” El fraile dominico (Durán, 1995, 1: 334), en la misma obra original que Alvarado Tezozómoc, narra con unos pormenores más que “los cantores” colocaban un *teponaztli* “en medio del patio del templo y empeçaron á tañer y cantar cantares compuestos en alauança de la nueva piedra,” bailaban y cantaban portando unos gorros cónicos (*yopitzontli*), atributo conocido de Xipe Totec. Finalmente, el libro dos del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 50) apunta que se trataba de *los cozcateca*.⁴⁵¹ Con los hombros adornados con las banderas con plumas, empezaron a tocar instrumentos, silbar y cantar. El texto nos indica cómo era la introducción para la célebre pelea:

In ie iuhquj niman tlapitzalo, tecciztli mopitza, quiquiztli, mapipitzoa, yoan cujco: cujcapan tlapitzalpan, in oalmoiacatia: motecpana in cozcateca, qujquequechpanotiuuj, aztapanjtl, quijiaooloa in temacatl. (“Inmediatamente se sopla el caracol, se toca el caracol grande, se toca y se canta. Con el cantar y el tocar [instrumentos] vienen a apoderarse. Los cozcatecas se ponen en orden. Van llevando cada uno en sus hombros una bandera de la pluma de garza. Rodean el *temalacatl*”) (mi traducción)

5.2.4.2 “Rayar” bailando

“Cuatro indios los más valientes y escogidos que había en toda la ciudad y su provincia, los dos con hábito y traje de valientes y grandes tigres, porque vestían sus pellejos, y los otros dos en figura de dos grandes águilas de muchas y grandes plumas,” (*Pomar, 1975: 19*) hacían su entrada al lugar donde se desarrollaba la actividad. Es manifiesto que los guerreros salían bailando:

⁴⁵⁰ Cecelia F. Klein (1984: 42) señala que “dichos sacerdotes pertenecían al parecer a la élite de los sacerdotes mexicas, los llamados cuacuacuiltin o cuauhuehuetque. Sus miembros, siendo los sacerdotes más expertos y mayores de edad, disfrutaban de la denominación de tecuacuiltin, con el sentido de “la imagen del dios”.”

⁴⁵¹ Los habitantes de Coxcatlan, uno de los pueblos tributarios de México-Tenochtitlán.

Aocmo oaluecaoia, ynic oaltzinilotia, çan niman ic oalquiztimañca, mitotituijtze, momamantuij: iuhquin tlalli ixco motetecatiuj, iuhqujn tlaltitech õujujh, mocacanauhtuij, nanacaztlachixtiuj, haacocholotuij, tlatlaieecotuij. (“Ya no venían a tardarse, de esa manera regresaban. Inmediatamente vinieron a extenderse, vienen a bailar, se van en grupo. Así encima de la tierra se van acostando en el suelo, van poniéndose en el piso, van poniéndose uno al lado del otro, van saltando desde abajo, van intentando”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 50) (mi traducción)

Al mismo tiempo que el mexica audaz “venía baylando y cantando y rodeaua dos y tres veces la piedra á la redonda, baxando y alçando la espada de nauajas que en la mano traia y la rodela,” el desafortunado prisionero “empeçaua á dar grandes voces y silbos y á dar grandes saltos y á darse saltos y á darse con la mano grandes palmadas en los muslos” (Durán, 1995, 1: 334).⁴⁵² Los principales actores del ritual combatían, luchaban, se enfrentaban moviéndose al ritmo del canto de *los saçerdotes tlamacazque* (Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 225). Mientras el valiente de otro señorío “tomaua las bolsas de palo y tirauale,” el de Tenochtitlán dominaba al adversario y “a pocas bueltas lo heria o en la pierna o en el muslo o en el braço o en la caueça y assi luego en hiriendole tañian las bocinas y caracoles y flautillas y el presso se dejaua caer” (Durán, 1995, 2: 106-107).

A pesar de sus grandes aptitudes en el campo de guerra, el preso, atado al *temalacatl*, no tenía mucha oportunidad para evitar lo previamente establecido, su derrota.⁴⁵³ Los textos coloniales nos informan claramente que los que podían subir al *temalacatl* y entrar a esa lucha dispar contra los mejores guerreros de la sociedad mexica, eran los más sobresalientes de otros señoríos. La narración de Pomar explica que se tenía mucho cuidado al elegir a los sacrificados para cada etapa de la festividad. El autor (1975: 19-20) especifica que “aunque había muchos indios que habían prendido en la guerra muchos enemigos, no llegaban á sacrificar ninguno en este sacrificio de Xipe, si no era muy averiguado ser valiente para la dignidad de este día.”

⁴⁵²Alvarado Tezozómoc (1997: 225-226.) ofrece la siguiente descripción de la misma escena: “Biene baxando el león para pelear con el se a de sacrificar, benía el león bailando al son del teponaztle. Biéndolo el sacrificado, ba luego be biene y da un siluo y luego dase un palmada un muslo (moquezhuitequi) y toma su rrodela y macana.”

⁴⁵³Véase la figura 18.



Fig. 18 *Códice Tovar* lám. 27

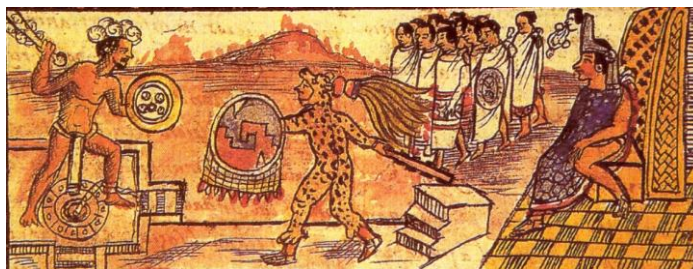


Fig. 19 *Atlas Durán* lám 24

En cuanto a la forma de comportarse ante su muerte cercana, Sahagún y Durán hacen distinción entre los captivos que “luego desmayan y perdían el ánimo, y como desmayados y desanimados tomaban las armas; mas luego se dexaban vencer” (Sahagún, 2000, 1: 183)⁴⁵⁴ y otros “tan animosos y diestros que con las bolas que tiraban o con la rodela y espada de palo que en la mano tenían se defendían tan valerosamente que acontecia matar al gran tigre o al menor o a la aguilá mayor o a la menor”(Durán, 1995, 2: 107). Sin duda, el guerrero tlaxcalteca Tlahuicole fue el cautivo que más se ha distinguido⁴⁵⁵ en alguna batalla del *tlahuahuanliztli*. Apresionado durante la guerra entre Tlaxcala y Huexotzinco,⁴⁵⁶ “fue atado en la rueda del sacrificio con mucha solemnidad; peleando mató más de ocho hombres y hirió más de otros veinte antes que le acabasen de matar, y al fin, al punto que le derribaron le llevaron ante Huizilopuhli, y allí le sacrificaron y sacaron el corazón” (Muñoz Camargo, 1998: 142-147). Ésta es la versión tlaxcalteca que acentúa las virtudes y la acción heroica del guerrero otomí. De acuerdo con esos relatos, Tlahuicole prefirió morir sacrificado que regresar a su tierra después de que Moctezuma II le había ofrecido la libertad por sus hazañas increíbles del lado del ejército

⁴⁵⁴ Por su parte, al describir la angustia de algunos guerreros-prisioneros, el fraile dominico (Durán, 1995, 2: 107) indica: “Otro hauia tan posilanimos y cobvardes que en biendose atados luego desmayauan y se sentauan en cuclillas y se dejauan herir.”

⁴⁵⁵ Por más valioso que haya sido el contrincante mexica, Pomar (1975: 19) recalca que “aunque lo matase, como algunas veces aconteció, no por eso era libre, antes le echaban luego otro de los tres que quedaban, y al fin era vencido de alguno de ellos; porque no se halla que ninguno fuese tan valeroso, que escapase de alguno de los cuatro, especialmente que entre ellos había de haber uno que fuese izquierdo, de cuyas manos parecía imposible poder escapar.”

⁴⁵⁶ Durante el “reinado” de Moctezuma II (Motēcuhezōmā Xocoyotzīn), en el año 1504, los de Huexotzinco atacaron Tlaxcala apoyados por los mexica. Alvarado Tezozómoc (Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 416) señala que “llegado el campo mexicano a los términos de Chalco, mandan a todos los capitanes que se tenga espeçial cuenta con el capitán de los tlaxcaltecas llamado Tlahuicole, que dizen es muy baliente, se lleue preso a Mexico y se tregue al rrey Monteçuma biuo.”

mexica contra los tarascos. Eso no sorprende si recordamos que los antiguos mexicanos preferirían morir en la guerra o encima de la piedra de sacrificio, que mostrar falta del valor. Cuando estudiamos el disfrasismo *in tizatl in ihuitl* (“la tiza la pluma”), que se refiere a los sacrificados,⁴⁵⁷ los *Anales de Tlatelolco*, al describir a los mexica derrotados en Chapultepec por los colhua, nos dejan ver un dato importante. El *tlatoani* Huitzihuitl y los mexica que iban con él, eligen ser sacrificados honorablemente que amparados por los enemigos. Reclaman su muerte digna de ser honrada con la frase: *ma tiçatzintli yuitzintli tocontitlanica*. (“Que pidamos la tiza y las plumas”)⁴⁵⁸ (*Anales de Tlatelolco*, 2004: 62 y 64) ya que con la tiza y las plumas se cubría el cuerpo de la futura víctima.

En la tradición preservada por Durán y Alvarado Tezozómoc se reconoce el renombre bélico del tlaxcalteca, admitiendo que el *tlatoani* “quería ver qué arte de hombre tenía aquel de quien temblaba toda la tierra” (Durán, 1995, 1: 519). Sin embargo, no había mucha concordancia con el cronista tlaxcalteca⁴⁵⁹ en cuanto a sus últimos días, debido que aquí Tlahuicole lamenta su destino, pide limosna y, finalmente, se suicida arrojándose desde una pirámide en Tlatelolco (Durán, 1995, 1: 520; Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 418).

Asimismo, las fuentes relativas a este periodo ofrecen datos dispares acerca de la duración de la ceremonia y la cantidad de los forasteros sacrificados ese día. Durán (1995, 2: 104) en su *Historia de las Indias de Nueva España* calcula que “en solo Mexico moria este dia por lo menos en todo el sesenta personas.”⁴⁶⁰ En otro lugar de la obra el fraile (*ibid*, 1: 334-335) muestra su profunda conmoción causada por los sacrificios de los hombres aprehendidos en la guerra contra los *matlatzinca* al indicar “no diré el número de los que allí murieron: basta decir que de aquella vez quedó la nacion matlatzinca muy desmenuyda y aposada, porque fueron muchos los que en aquel sacrificio murieron.” Por su parte, Alvarado Tezozómoc (1997: 226) registra que el sacrificio de los huastecos se extendía desde las siete de la mañana hasta las cinco de la tarde. Más adelante encontramos que el cronista (*ibid*: 156) para el caso de los prisioneros *de*

⁴⁵⁷ Este disfrasismo se refiere a los sujetos del sacrificio, a los sacrificados y se focalizan los elementos con los que era cubierto el cuerpo de la víctima que iba a ser sacrificada (Montes de Oca Vega, 2009: 431).

⁴⁵⁸ Traducción mía.

⁴⁵⁹ Sobre esas dos versiones diferentes acerca del guerrero tlaxcalteca, véase Graulich, Michel Graulich “Tlahuicole, un héroe tlaxcalteca controvertido” en *El héroe entre el mito y la historia*, coordinadores Federico Navarrete Linares y Guilhem Olivier, CEMCA, México, 2000: 89-99.

⁴⁶⁰ El cronista añade: “y discurra por todas las provincias ciudades y reynos bera que solo este dia sacrificauan sus mill hombres y mas y esto sin meter las demas fiestas en las quales ninguna pasaba sin matar honmbres o mugeres.”

Toluca Matlatzinca afirma que “dura tres y quatro días este sacrificio ynferral del demonio, hasta acabar a todos los presos esclavos.”

El rito del “rayamiento” se realizaba frente a un público numeroso que acudía a presenciarlo.⁴⁶¹ Así pues, Pomar (1975:19-20) relata que “*hallábanse á este sacrificio mucha más gente que de los demás, porque como cosa famosa de hombres valientes que en él morían, concurrían de todas partes á verle.*” El estado mexica convidaba al festejo del “tlacaxipehualiztli a todos los pueblos comarcanos sujetos a Mexico y no sujetos” (Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 154).⁴⁶² La ceremonia generaba mucho asombro. En las palabras de Durán (1995, 1: 335): “los señores y principales que fueron llamados para esta fiesta y sacrificio, estauan espantados y fuera de sí de ver matar y sacrificar tantos hombres.” Justo ése era el propósito, una estrategia para exhibir su poder, imponer el miedo y silenciar posibles revueltas.⁴⁶³

Regresemos ahora al momento de combate. Los datos procedentes del rico acervo mesoamericano nombran a diferentes personas como encargadas de combatir con la víctima. Aunque la mayor parte de las obras designan a los guerreros mexica, una que otra vez, los cronistas hacen mención de otros ejecutantes. Se vacila entre la participación de *Yohuallahuan* y la de *Cuetlachhuehue*. Así pues, mientras las indicaciones de los informantes de Sahagún (2000, 1: 183) advierten que *Yohuallahuan* (“Bebedor Nocturno”),⁴⁶⁴ es el que realiza el sacrificio humano, en dos registros de Alvarado Tezozómoc, él es el contrincante de los cautivos. Vemos que durante la fiesta de *tlacaxipehualiztli*, realizada en el tiempo de Moctezuma, al acomodar “al guasteco ençima de la piedra rredonda, baxaua de lo alto uno llamado Yohualahua (Riñe de noche), comiençan de bailar biniendo de medio lado para sacudirle golpe al guasteco” (Alvarado Alvarado Tezozómoc, 1997: 155). Asimismo, contra los yangüiteca “sale a pelear Yuhualahua [...] bailando al son del teponaztle y le están cantando”

⁴⁶¹ Véase la figura 19.

⁴⁶² Cuando invitaron “al rey de Tezcuco y al de Tacuba, á los de Chalco y Xuchimilco, á todos los del marquesado y á los de Couixco y Matlatzinco y los Maçahuaques,” dieron indicaciones firmes a los participantes del ritual que “todos estos días os ensayeis para ejercitar este sacrificio, porque an de ser convidados á esta fiesta todos los señores de las ciudades y provincias comarcanas y es menestar que no nos echeis en vergüenza.” (Durán, 1995, 1: 225)

⁴⁶³ Durán (*ibidem*) anota que al terminar esas impresionantes ceremonias, los *tlatoque* foráneos “le dieron las gracias [al *tlahtoani* mexica] y se volvieron á sus tierras admirados y espantados de lo que auian visto y de la grandeza y majestad de la ciudad de México.”

⁴⁶⁴ *Yohuallahuan* (“Bebedor Nocturno”) es uno de los nombres de Xipe-Tótec. En *el Canto a Xippe Totec Yohuallahuana (Códice Matritense, 1993: folios 279v.-280 r)*, alude al dios con el nombre de Yohuallahuana. Asimismo, se refieren a él como al gran guerrero al señalar que “¡Nació el que manda en la guerra!”

(*ibid*: 397). Para Durán (1995, 1: 226) *Yohuallahuan* era el principal sacerdote que ponía al preso en su debido lugar de la pelea “y daua dos vueltas alrededor de la piedra y bendecíala, y al que en ella estaua atáualo y volvíase á su asiento.” En otra parte de su obra el religioso (*ibid*: 334) cambia de opinión asegurando que otro sacerdote mexicana, *Cuetlachhuehue*, “en áuito de leon,” acomodaba al cautivo. El pasaje nos explica que “empeçando á baylar y tañer luego venia uno en áuito de leon, vestido y haciendo al son del instrumento sus mudanzas, iba á los presos y desatauan uno y traíalo á la piedra; y puesto allí, atándolo por un pié de una sogá que la piedra tenia atravesada por el agujero que en medio tenia, dáuanle una rodela y una espada de palo emplumada y poníanle junto á él quatro troços de palo de tea para que con aquellos se defendiese.” Según el texto del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 50) es precisamente *Cuetlachhuehue* quien amarra al cautivo a la piedra, mientras el *tequitl*⁴⁶⁵ de *Yohuallahuan* es quitarle la vida al preso.⁴⁶⁶ Sea quien fuere el actor encargado de sujetar al cautivo al *temalacatl* o de pelear contra él, esas indicaciones recalcan que siempre lo hacía bailando.

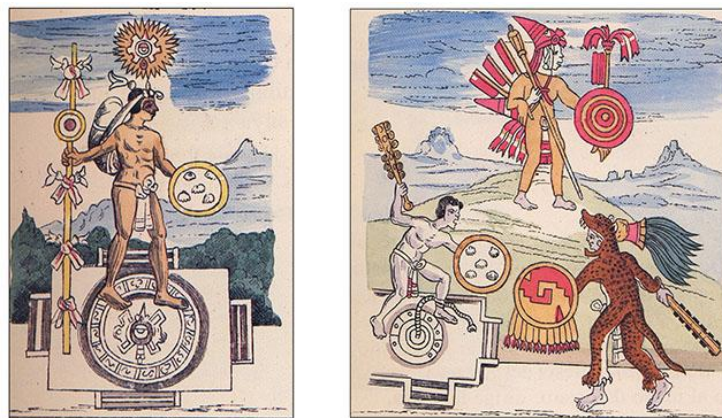


Fig. 20 *Atlas Duran* láms. 16 y 15

⁴⁶⁵ *Tequitl* s. tributo, impuesto, trabajo, tarea, empleo, cargo, deber, embargo (Simeón, 2004: 511).

⁴⁶⁶ La *Historia general de las cosas de Nueva España* (Sahagún, 2000, 1: 182) relata: “luego hacían subir al cautivo sobre la piedra redonda, a manera de muela, y estando sobre la piedra el cautivo venía uno de los sacerdotes o ministros del templo, vestido con un cuero de oso, el cual era como padrino de los que allí morían, y tomaba una sogá, la cual salía por el ojo de la muela, y atábale por la cintura con ella.”

Los códices y las crónicas muestran claramente que el acto del “rayamiento” se acompañaba con el ritual del flechamiento (*tlacacaliliztli*).⁴⁶⁷ Por consiguiente, abriremos aquí un paréntesis para hablar de »danza« y el acto de *tlacacaliztli*.

5.2.4.3 El sacrificio por flechamiento y la »danza«

El flechamiento es una de las formas mesoamericanas de muerte ritual a manos de un tercero.⁴⁶⁸ En esa forma del ritual sacrificial⁴⁶⁹ el cautivo está sujeto a unas gradas esperando

⁴⁶⁷ Las láminas 83 y 84 del manuscrito *Zouche-Nuttall* (figs. 21 y 22), que, respectivamente, evidencian el *tlahuahuanaliztli* y el flechamiento (*tlacacaliliztli*). En la primera lámina un cautivo, ataviado como Xipe Totec y sujeto a una piedra redonda, está combatiendo contra dos guerreros jaguares, el Señor 10 Perro y el Señor 8 Venado. Para ello, se puede notar que no están equipados con las mismas armas que los rivales del texto de Sahagún. En esta ocasión la víctima porta unos palitos, mientras sus contrincantes combatirán con sus “patas” fuertes. “Lo atacaron y rayaron con sus garras” ((Anders et al., 1992: 243). El siguiente folio da a conocer el sacrificio por flechamiento del señor 6 Casa, ataviado también con las insignias de Xipe. El texto explicativo de Anders, Jansen y Pérez Jiménez (*ibidem*) dice que ocho días después del “rayamiento” “lo mató con dardos un guerrero dedicado a la Muerte. Llorando murió el joven.” En cuanto a los indicios de las fechas de ritos mencionados, el estudio del códice realizado por Anders, Jansen y Pérez Jiménez, anota el año 12 Conejo, día 6 Serpiente, es decir, el año 1102 d.C. (*ibid*: 241).

⁴⁶⁸ Aunque es imposible datar con precisión las prácticas del “rayamiento” y el “flechamiento”, podemos afirmar que esas prácticas existían por mucho tiempo antes de la llegada de los españoles. Las imágenes y descripciones mencionadas indudablemente muestran que la antigüedad del *tlahuahuanaliztli* y del *tlacacaliliztli* alcanza el Posclásico Temprano (900-1200 d.C.), por lo que los datos citados del fraile dominico son más que cuestionables. Asimismo, encontramos a un *graffiti* (fig. 23) en la región Petén guatemalteco que puede proceder desde el periodo Clásico maya (d. C. 700) (Webster, 1963: 44). En la imagen un hombre semidesnudo está amarrado a dos estacas, mientras otro hombre, con un enorme tocado en forma de pico y un escudo rectangular, le arroja una enorme lanza. También se aprecia una figura antropomorfa de un jaguar con el falo erecto y otra víctima con varias lanzas clavadas en el cuerpo (Nájera Coronado, 2007: 93). Así pues, el sacrificio por armas puntiagudas para el territorio mesoamericano podría datar en épocas aún más tempranas.

⁴⁶⁹ Las fuentes coloniales ofrecen varias descripciones del sacrificio por flechamiento. En Tlaxcala, como nos informa Hernández (2001: 196), “ataban a una cruz a un hombre y lo atravesaban con flechas disparadas con arco y en otra a otro arrojándole cañas puntiagudas.” Asimismo, flechaban esclavos por la muerte de sus *tlatoque*: “inmolaban veinte esclavos y otras tantas esclavas traspasándoles el cuello con muchas flechas, el día en que el señor era quemado, para que adondequiera que fuese le siguieran para servirlo como si todavía estuviese en vida.” (*ibid*: 90). El conjunto mitológico de la cultura mesoamericana incluye varios mitos que contienen referencias a flechas. Esa arma arrojada en las narraciones antiguas son armamentos de dioses, indicadores del sacrificio y otra forma de procrear. Una vez que el Sol se haya puesto en movimiento, los hombres se ven obligados a hacer la guerra para conseguir cautivos para el sacrificio. En primera estancia, persiguen a sus víctimas portando las flechas. Regresando al mito del inicio de la guerra sagrada de la “Leyenda de los Soles” (2011: 187), el Sol arma de flechas a los 400 Mimixcoa, ellos no lo obedecen y son asesinados por sus cuatro hermanos. La presencia y actuación del Sol en las narraciones donde la flecha es un arma por excelencia no suceden por casualidad. Para las tribus chichimecas, cazadores muy eficaces, en los primeros tiempos la caza era su actividad principal de subsistencia. Asimismo, la imagen del guerrero valioso en México empieza con la flecha. Esta arma es el primer medio para conseguir cautivos para ofrendarles al Sol. Asimismo, en las obras pictográficas del estilo Mixteco-Puebla encontramos varias imágenes que podemos relacionar con el ritual de la muerte por el flechamiento. Los códices *Telleriano-Remensis* y *el Vaticano 3738* se refieren al mismo hecho histórico del flechamiento que ocurrió en el año 1 Conejo (1506) cuando mataron ritualmente a flechas a sus cautivos para apaciguar a los dioses y cambiar la mala suerte de los años anteriores. Las láminas 41v del primero y el 86v del segundo manuscrito retratan a un hombre sacrificado con

las armas arrojadas que acabarán con él.⁴⁷⁰ Encontrándose en un rito de este tipo, la víctima tiene aún menos posibilidades de superar esa prueba que en el combate de armas desiguales. Dada la estrecha relación entre el rito de “rayamiento” y el sacrificio por flechas,⁴⁷¹ no es casualidad que el *tlacacalitzli*, en la mayoría de las veces, viene acompañado con las »danzas«.



Fig. 21 Zouche-Nuttall lám. 83 (fragmento)



Fig. 22 Zouche-Nuttall lám. 84 (fragmento)

saetas. Las glosas del *Telleriano-Remensis (Religión, Costumbres e Historia de los Antiguos Mexicanos Libro explicativo del llamado Códice Vaticano A (Códice Vaticano 3738: 348)* aclaran que “este año asaeteo monteçuma vn hombre desta manera dizen los viejos que fue por aplacar a los dioses porque bian [veían] que avia dozientos anos que siempre tenían hambre el ano de vn conejo.”

⁴⁷⁰ Gracias a las fuentes coloniales vemos que las flechas, además del poder de quitar la vida, tienen el valor de procrear. Como muestra de ello, mencionaremos un fragmento de la *Leyenda de los Soles*, el pasaje de la obra de Mendieta y los datos proporcionados por el cronista tlaxcalteco Muñoz Camargo. El mito que cuenta las hazañas de Mixcoatl y los Mimixcoa después haber dado principio a las guerras, relata que luego “fue Mixcohuatl a combatir en Huitznahuac, y se encontró con Chimalman (...) Ella andaba desnuda, sin falda y sin huipil; y cuando Mixcohuatl la divisó empezó a dispararle sus flechas.”⁴⁷⁰ Una de las flechas “le pasó por entre las piernas. Al cabo de todo esto se apoderó de ella, y se echó con aquella mujer de Huitznahuac, que era Chimalman. Ella quedó preñada, y (...) nació Ceácatl.” (*Leyenda de los Soles*, 2011: 191) (Véase también Muñoz Camargo, 1998: 84) Asimismo, la narración de los nativos de Tezcoco involucra la agencia de la flecha sobre el proceso de creación. En la zona de Aculma, el sol ataca la tierra lanzando flechas. Eso abrió “un hoyo, del cual salió un hombre, que fué el primero.” (Mendieta, 1971: 81) Apoya este dato la lámina 1 del *Códice Selden* donde, de la misma manera, el astro partiendo el suelo con flechas hace que del mismo orificio nazca un antepasado mixteco. A estas descripciones podemos añadir el dato de Tezozomoc (1998: 94-95) acerca del prodigioso nacimiento del *tlatoani* Motecuzoma Ilhuicaminatzin. Ésta es la descripción que hace el cronista: “el rey Huitziluhuitl, yéndose a los linderos de los de Cuauhnahuac, (...) flechó, usando la caña (...) en cuyo interior iba la piedra preciosa (...) que fue a caer a mitad del patio donde se hallaba enclaustrada la doncella Miahuaxihuitl.” La joven se apropia de la lanza, la introduce por la boca, “lo cual dio principio su embarazo y concepción de Moteuczoma Ilhuicaminatzin.”

⁴⁷¹ Las flechas sustituían a los guerreros muertos en sus exequias. Véase Olivier, 2015: 25-140.

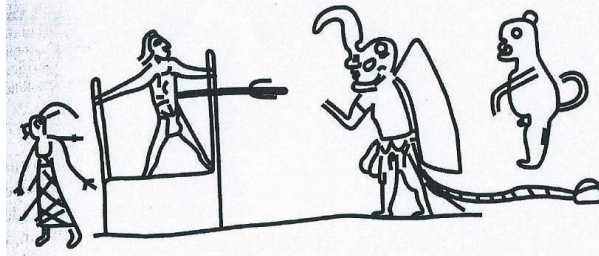


Fig. 23 Graffiti del Templo II (Estructura 5D-2), Tikal

El texto nahuatl de la *Historia tolteca-chichimeca* contiene información y dibujos sobre tres ritos del sacrificio por flechas y una lucha alrededor de *temalacatl*. La descripción en el alfabeto latino y los elementos pictográficos que la acompañan hablan, entre otros temas, sobre los combates del llamado “sacrificio gladiatorio” y la muerte de los enemigos por las flechas de los toltecas-chichimecas. La narración correspondiente al dibujo del folio 28r (fig. 24) relata que:

VII Tochtli xiuitl poliuhqui yn xochimilcatl yn ayapancatl yn teciuhqueme etc. [...] Auh yn iquac oquimanque yn chichimeca onpa oquinuicaque yn chollollan onpa ynca ylhuitlaque yn tlatoque. (“En el año VII Tochtli perdieron el el xochimilcatl, el ayapancatl y el teciuhqueme [...] Cuando los chichimeca los ofrecieron como ofrenda los llevaron a Chollollan, allá donde celebraron la fiesta los tlatoque”) (*Historia tolteca-chichimeca*, 1989: 184-185) (mi traducción)

Según la fuente (*ibid*: 185), los toltecas-chichimecas⁴⁷² primero colocaron su *quauhtatzaztli*⁴⁷³ para poder iniciar el sacrificio de Quauhtizimitl, uno de los gobernantes de los señoríos conquistados. “Moquiux y Tecpatzin, complemento de Ixcicouatl y Quetzalteueyac” lo ejecutaron con flechas. En continuación llevaron a cabo el rito de “rayamiento” con Tlazotli, Tzonpantli y Yauhtlicuiluhqui como víctimas (*ibid*: 186). Más adelante, la misma obra, consigna otras dos las láminas, 32v y 33r (figs. 25 y 26) a nuevos casos del *tlacacaliliztli*. La superioridad demostrada en la batalla y en el sacrificio se celebraba luego con música y cantos. La siguiente referencia lo corrobora:

⁴⁷² Los *quauhtinchantlaca* en particular.

⁴⁷³ Marco de madera en que se ataba a las víctimas.

Auh yn imicniuan quincuicaticuitze tlatzotzontiuitze ayacachotiuitze quintlapichillituiuze quinpitziuitze ocelloquiquiztli quauhquiquiztli tecciztli quipapaquilltitiuitze yn chichimeca.
 (“Sus amigos les vienen cantando, les vienen tocando tambor, les vienen tocando sonajas, les vienen sonando flautas, les vienen tañendo *ocelloquiquiztli*, *quauhquiquiztli* y caracoles. Vienen alegrando a los chichimecas”) (*ibidem*) (mi traducción)

El sonido de los instrumentos y los movimientos corporales no solamente se unían después del “flechamiento”, sino, muchas veces, esas mismas ceremonias, incorporaban »danzas«, igual que el “rayamiento”.



Fig. 24 *Historia tolteca-chichimeca* lám. 28r



Fig. 25 *Historia tolteca-chichimeca* lám. 32v

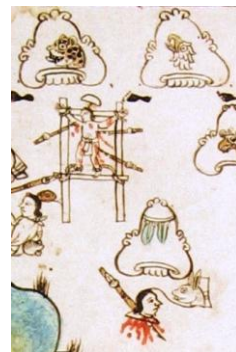


Fig. 26 *Historia tolteca-chichimeca* lám. 33r

A mediados del siglo XVI Gonzalo de las Casas (1994: 313), el supuesto autor del tratado *La guerra de los chichimecas* describe las circunstancias en las cuales los antiguos mexicanos realizaban el sacrificio con flechas bailando. Es valioso el pasaje que aquí citamos:

sus bailes son harto diferentes de todos los demás que acá se usan. Hácenlos de noche; alrededor del fuego encadenados por los brazos unos con otros, con sa(itos) y voces, que a los que han visto parecen desordenados, aunque ellos con algún concierto lo deben hacer. No tienen son ninguno y en medio de este baile meten al cautivo que quieren matar y como van entrando va cada uno dándole una flecha hasta el tiempo que el que se le antoja se la toma y le tira con ella.

En el mes de *ochpaniztli* también sacrificaban por flechamiento a varios cautivos. El texto "Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España" (1945: 48, f. 348 r) permite conocer que en esos días "matauan otra yndia que llamauan chiconcovail y no la sacrificauan sino metianle vna flecha por la garganta y asi moria y el cuero de ella se le vestia otro yndio y baylaua este dia juntamente con los demas." Por su parte, Durán (1995, 2: 146-147) considera que en el marco de esa fiesta "armauanse los asaeteadores o flecheros [...] tomauan sus arcos y flechas y luego sacauan los pressos en guerra y cautivos y aspauanlos en vnos maderos altos [...] aquellos flecheros los flechauan a todos el qual era sacrificio desta diossa."⁴⁷⁴

Motolinía y Hernández están interesados en mostrar que los indios del Nuevo Mundo flechaban a sus víctimas en varias ocasiones festivas. Toribio de Benavente, más conocido como Motolinía (1988: 86), ofrece descripción de una fiesta en Cuautitlán en honor del dios del fuego donde una gran multitud de hombres, "más de dos mil, disparaban en [...] seis hombres cautivos en la guerra [...] las saetas como lluvia. No se pretendía matarlos, sino asaeteados y medio muertos subían de presto a los desatar, y dejábanlos caer de aquella altura, y del gran golpe que daban se quebrantaban y molían los huesos todos del cuerpo; y luego les daban la tercera muerte sacrificándolos y sacándoles los corazones." En la comida que seguía celebraban bailando aquellos sacrificios.

La zona maya cuenta con diversos datos que confirman la reiterativa presencia de la »danza« en los sacrificios por flechamiento. El franciscano Diego de Landa (1994: 128) en su *Relación de las cosas de Yucatán*, escrita para apoyar el proyecto de la evangelización en esa parte del México antiguo, refiere una ceremonia del *tlacacaliliztli* muy interesante. En la ejecución de ese rito la »danza« formaba parte desde la preparación de los maderos, la subida de los

⁴⁷⁴El cronista explica que los flechadores "ponianse las ropas del dios Tlachahuepan y de Hvitzilopochtly y de Titlachuan y del sol y de Ixcocauhqui y de las quatro auroras."

cautivos, el flechamiento y el «baile» con el pellejo de la víctima. Ésta es la descripción que hace fray Landa:

si había [el esclavo] de ser sacrificado a saetazos, desnudábanle en cueros y untábanle el cuerpo de azul [poniéndole] una corozca en la cabeza, y después de echado el Demonio, hacía la gente un solemne baile con él, todos con flechas y arcos alrededor del palo, y bailando subíanle en él y atáñanle siempre bailando y mirándole todos. Subía el sucio del sacerdote vestido y con una flecha le hería en la parte verenda, fuese mujer u hombre [...] y haciendo cierta señal a los bailadores, ellos, como bailando, pasaban de prisa y por orden le comenzaban a flechar el corazón el cual tenía señalado con una señal blanca; y de esta manera poníanle al punto los pechos como un erizo de flechas.⁴⁷⁵

El *Memorial de Sololá o Anales de los cakchiqueles*, escrito sobre la historia y mitología de ese pueblo maya, nos habla del sacrificio por medio de flechas en los tiempos míticos. Gagavitz, uno de “nuestros primeros padres y abuelos,” se enfrenta con Tolgom, deidad de los terremotos. El líder enemigo, aunque era digno de ser temido, fue cautivado y atado con los brazos extendidos para asaetarlo. El texto acota que en ese lugar llamado Che’tzulu (“baile del árbol”) a través de la «danza» Qakba’tzulu (“danza del flechamiento”) sacrificaron al rival. Como lo señala el documento: “en seguida comenzaron a bailar todos los guerreros. La música con que bailaban se llama el canto de Tolgom. A continuación comenzaron a disparar las flechas, pero ninguna de ella iba a dar en las cuerdas [con que estaba atado] [...] Por fin lanzó su flecha nuestro antepasado Gagavitz [...] y se clavó en Tolgom” (*Literatura maya*, 1980: 133).⁴⁷⁶

Sánchez de Aguilar, cura de Calotmul, Valladolid y Mérida, en su “Informe contra idólatras” advierte que en Cozumel se llevaba a cabo una «danza» en la que se flechaba a la víctima. En esa ocasión no se sacrificaba bailando a una persona, sino a un perro. Siguiendo al obispo mexicano (Ponce, 1987: 83): “los Indios desta isla de Cozumel son grandes idolatras el dia de oy, en la qual puso Cortes la primera Cruz, de que Chi Lancabal hablo; y vsan vn baile de su gentilidad, y flechan bailando el perro que han de sacrificar.”

⁴⁷⁵ Otro franciscano Bernardo de Lizana (1995: 65) con su dato asegura la existencia de ritos de flechamiento entre los yucatecos: “Hauía también, entre éstos, muchas maneras de sacrificar a sus dioses...Y, a cada cosa que hazían, se frecían muchos al sacrificio, y los flechaban y sacrificavan cada día.”

⁴⁷⁶ La fuente añade que “su muerte se conmemoró en lo de adelante en el mes Uchum. Reuníanse cada año para sus festines y orgías y flechaban a los niños, pero en lugar [de flechas] les tiraban con ramas de sauco, como si fueran Tolgom.”

El *Libro de los cantares de Dzitbalché*, descubierto en 1942 en Dzitbalché, Campeche, por Alfredo Barrera Vázquez, es un documento que nos interesa por varias razones. En primer lugar, como lo vimos en el capítulo que aborda el análisis lingüístico, su título original "El Libro de las Danzas de los Hombres Antiguos, que era costumbre hacer acá en los pueblos cuando aún no llegaban los blancos" (Barrera Vázquez, 1965: 26) indica que esos dieciséis cantares escritos en maya yucateco se hicieron para ser bailados. Se podría suponer que hayan existido versiones orales de los mismos en los tiempos anteriores a la conquista, antes de ser anotados con el alfabeto latino. En ese caso, es muy probable que hubiera fiestas prehispánicas, donde las palabras de estos cantares, además de ser recitadas o cantadas, se acompañaran con el movimiento rítmico del cuerpo de los danzantes. En segundo lugar, los cantares número I y XIII del *Libro de los cantares de Dzitbalché* tratan el tema del flechamiento que se realizaba danzando.

El primer cantar, titulado *X' kolom che*, hace referencia a la "Danza del Kolomché".⁴⁷⁷ Leemos que:

Mocetones recios,
hombres del escudo en orden,
entran hasta el medio,
de la plaza para
medir sus fuerzas
en la Danza del Kolomché.
(*El libro de los cantares de Dzitbalche*, 1965: 26)

Según los versos del cantar, esta »danza«se llevaba a cabo antes del sacrificio por flechamiento cuando mataban a un "bello hombre, atado al fuste de la columna pétreo, bien pintado con el bello añil" (ibídem). Asimismo, evidenciamos que el destino de la víctima parece haber sido el mismo como en el caso de los guerreros muertos en el campo de batalla o en el altar de

⁴⁷⁷ De acuerdo con Landa (1994: 117), el *colomché* es un juego de cañas entre hombres donde era indispensable mostrar la destreza y agilidad. Los varones, con el "silbato de cañas de los huesos de venados, caracoles grandes y flautas de cañas," bailando "enhiestos o en cuclillas," compiten entre sí para mostrar su rapidez y superioridad física. El cronista religioso apunta que "para jugarlo [juego de cañas o colomche] se junta una gran rueda de bailadores con su música que les hacen son, y por su compás salen dos de la rueda; el uno con un manojito de bohordos y baila enhiesto con ellos; el otro baila en cuclillas, ambos con compás de la rueda, y el de los bohordos, con toda su fuerza, los tira al otro, el cual, con gran destreza, con un palo pequeño arrebátalos. Acabado de tirar vuelven con su compás a la rueda y salen otros a hacer lo mismo."

sacrificio en el centro del país. Las personas inmoladas por lanzas iban a la Casa del Sol con la posibilidad de descender a la tierra.

Endulza tu ánimo, bello
hombre; tú vas
a ver el rostro de tu Padre
en lo alto no habrá de regresarte aquí sobre
la tierra bajo el plumaje
del pequeño Colibrí o
bajo la piel
[...] del bello Ciervo,
del Jaguar, de la pequeña
Mérula o del pequeño Paují
Date ánimo y piensa
solamente en tu Padre; no
tomes miedo; no es
malo lo que se te hará.
...No tomes
miedo; pon tu ánimo
en lo que va a sucederte (ibídem).

El cantar I podía haber sido un tipo de introducción al canto número XIII, conocido como “Canción de la danza del arquero flechador”, debido que en el segundo, en un ambiente bélico los guerreros, que salieron a la escena ritual en el primer cantar, ahora bailando flechan al cautivo. Las palabras parecen ser indicaciones para los protagonistas del ritual:

Da tres ligeras vueltas
alrededor de la columna pétrea pintada,
aquella donde atado está aquel viril
muchacho, impoluto, virgen hombre.
Da la primera; a la segunda
coge tu arco, ponle su dardo
apúntale al pecho, no es necesario
que pongas toda tu fuerza para
asaetearlo, para no
herirlo hasta lo hondo de sus
carnes
y así pueda sufrir
poco a poco, que así lo quiso
el Bello Señor Dios.
A la segunda vuelta que des a esa

columna pétrea azul, segunda vuelta
que dieres, fléchalo otra vez...(ibid: 77)

El autor insiste en que el disparo de flechas se tiene que efectuar bailando:

Eso habrás de hacerlo sin
dejar de danzar, porque
así lo hacen los buenos
escuderos peleadores hombres que
se escogen para dar gusto
a los ojos del Señor Dios. (ibid: 78)

Los versos que acabamos de exponer guardan semejanza con las descripciones de los »bailes« realizados en el rito de "rayamiento". Encontramos parecido entre los pasos dancísticos que se daban alrededor de la piedra donde estaba atado el cautivo y los giros en torno a los postes con la víctima sujeta. En ambos casos los protagonistas principales son los mejores guerreros del grupo. La "danza" es el modo para enfrentarse con el rival, mostrar la superioridad, destreza y, finalmente, herir o matar al preso. "El objetivo de los guerreros-danzantes es infligir crueles y dolorosas heridas a la víctima, aún sin ejecutarlo, pero que poco a poco lo debilitan hasta perder toda resistencia" (Nájera Coronado, 2007: 92).

Las ocasiones del flechamiento con pasos dancísticos no son algo exclusivo de Mesoamérica. López de Gómara (1941, 1: 99-104), al relatar las experiencias de los conquistadores, en particular las hazañas de Hernán Cortés, anota para los habitantes de Río de Palmas: "son astutos guerreros; pelean de noche y por asechanzas. Tiran bailando y saltando de una parte a otra, porque no les acierten sus contrarios; andan muy abajados en tierra." Otro fragmento (ibid: 194-196) apunta que esas comunidades indígenas en el Caribe: "otro baile usan harto de ver, y que parece un ensayo de guerra. Alléganse muchos mancebos para festejar a su cacique, limpian el camino, sin dejar una paja ni yerba. Antes un rato que lleguen al pueblo o a palacio comienzan a cantar bajo, y a tirar los arcos al paso de la ordenanza que traen." Siguiendo al cronista español, los nativos de esa parte de tierras conquistadas tenían la misma meta como los arqueros mayas: bailar bien y no dejar de danzar. Esta parte de la *Historia general de las Indias* (ibídem) lo corrobora: "bailan seis horas sin descansar; algunos pierden el aliento; el que baila más es más estimado."

5.2.4.4 Bailan los sacrificadores en el momento de la inmolación

De regreso al terreno mesoamericano, los datos históricos sostienen que en el momento de la inmolación bailaban los hombres que realizaban el sacrificio humano. Los comentarios acerca de la fiesta de *teotleco* subrayan que las víctimas fueron arrojadas vivas “en el fuego en un altar grande que se llamaba Teacalco” (Sahagún, 2000, 1:237). Los sacrificadores iban redondeando la hoguera danzando. “Al rededor de las hogueras andaban bailando ciertos mancebos señalados disfrazados en forma de monstruos; y **como iban bailando iban arrojando en ellas a los miseros cautivos**” (1975-1979, 3: 401).⁴⁷⁸ El pasaje del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 120) precisa que las personas que echaban y dejaban caer en el fuego a los futuros sacrificados bailaban vestidas como *techalotl* (“cierto animalejo como hardilla” (Molina, 2004: 92r)) y *tzinacan* (“murcielago que muerde” (*ibid*: 152r)).



Fig. 27 *Primeros Memoriales* lám. 252r

Encontramos descripción semejante en *xocotl huetzi* durante los sacrificios al dios del fuego. Torquemada (1975-1979, 3: 394-395) anota que el día de la fiesta “hacían una grandísima hoguera de mucha cantidad de leña [...] cargábselos a las espaldas o poníanlos sobre sus hombros [con sus cautivos y esclavos] comenzaban de nuevo el **baile y, dando vueltas al rededor del fuego, iba cada uno echando en él al que llevaba**, según le parecía la hora y sazón

⁴⁷⁸ Véase la figura 27. Jiménez Moreno (Sahagún, 1974: 50-51) indica que en la parte superior del folio 252r, correspondiente al mes de *teotleco*, de los *Primeros Memoriales* se encuentran tres cautivos que fueron quemados vivos. Graulich (1999: 150) añade que se trata de “unos danzantes ataviados con plumas”.

conveniente, siguiendo unos tras otros con intervalo de tiempo para la mayor solemnidad de la fiesta”. Varias fuentes coinciden en señalar que después de realizar el sacrificio humano la »danza« no cesaba.

En contraste, la descripción que hace Durán (1995, 2: 159) de la fiesta de *tepeilhuitl* demuestra que a veces la persona que iba a realizar el sacrificio humano era la única que no formaba parte en la »danza«. El historiador dominico explica que: “**Mientras turaba [...] el baile de las jícaras que dije y en medio de ellos estaba parado uno sin bailar con la navaja grande del sacrificio** en las manos teniéndola con un paño alta que la veían todos la cual navaja era para solo estas doncellas principales ni servía para mas de aquel sacrificio teníanla así hiniesta todo el día.”

5.2.5 Bailar después de la muerte de la víctima

“Acabado de acuchillar y matar a los cautivos, luego todos los que estaban presentes, sacerdotes y principales y los señores de los esclavos, comenzaban a **danzar** en su **areito**, en rededor de la piedra donde habían muerto a los cautivos” (Sahagún, 2000, 1: 184). Con la descripción de la *Historia General de las cosas de Nueva España* de lo que sucedía en la fiesta de *tlacaxipehualiztli* tras la inmolación de las personas, empezamos a estudiar las »danzas« que proseguían tras la muerte de la víctima.

El análisis de los ritos de la veintena *toxcatl* llevado a cabo por Durán (1995, 2: 54) muestra que:

Muerto Tezcatlipoca llegauanse a un lugar que le llamauan (yxtiuacan) consagrado para aquel efecto y salian aquellos moços y moças con el aderezo dicho tañendoles. Las dignidades del templo **baylaban** y cantauan puestos en orden junto al atambor andando en rueda todos los señores aderezados y bestidos con las insignias que los moços trayan y dello con tiaras en las cabezas á la manera que las moças las traian andando un aderezo y rebuelto con aquella sogá de maiz tostado que diximos que se llamaua toxcatl ...

La descripción en los *Primeros Memoriales* (1974: 41, 44-45) de las »danzas« posteriores al sacrificio pone énfasis en los movimientos que hacían los que bailaban:

Auh inicuaac omicouac, zatepan tlayaualoloya: ic moteneua "cuahtitlan tlanaualoa", necocololoya, ye teotlac quiyualotinenca in xocotl. ("Cuando mueren [las víctimas] finalmente se hacía una procesión: se llamaba "cuahtitlan tlanaualoa" (se bailaba abrazando el árbol), se bailaba serpenteando. Ya por la tarde rodeaban el *xocotl* sin otra ocupación") (Sahagún, 1974: 41, 44-45) (mi traducción)

Para los últimos días de *quecholli* y la fiesta que hacían "al dios *Tlamatzincatl*, dios de los *tlamatzincas*, que viven en el valle de *Tolucan*" Torquemada (1975-1979, 3: 404) apunta que:

En esta fiesta [...] había una gran matanza de hombres cautivos que eran sacrificados después de haber estado como puercos en cebo, los cuales comían los señores y sacerdotes muy de gana; y **con este sacrificio y muchas danzas y concertados cantos cesaba esta fiesta y acababa el mes**, y el demonio era indignamente honrado y venerado de estos ciegos desatinados.

En *panquetzaliztli* el sacrificio humano cuando "mataban los cautivos en guerra primero y tras ellos los esclavos cebones" se festejaba "con mucha música procediendo la fiesta con muchos **bailes** y regocijos" (Torquemada, 1975-1979, 3: 406).

Cabe añadir otro ejemplo significativo que se refiere al mes de *izcalli*. Gracias a los datos de Sahagún y sus informantes, tanto en náhuatl así como en español, conocemos que:

Habiendo muertos a los captivos, luego mataban a los esclavos que era imágenes del dios *Ixcouzauqui*, que era el dios del fuego y después que todos habían muerto estaban aparejados los señores principales para comenzar su **areito**, muy solemne. Y luego le comenzaban, y el que guiaba era el señor. Llevaban todos en la cabeza unas coronas de papel, como medias mitras. Solamente llevaban la punta delante, sin la de tras. Llevaban en las narices un ornamento de papel azul hecho como media mitra pequeña que investía la nariz y colgaba hasta la boca. Era como corona de la boca. Llevaban orejeras hechas de turquesas, de obra de mosaico. Otros, que no alcanzaban estas orejeras, llevábanlas de palo, labradas con flores. Llevaban una xaqueta pintada de color azul, de unas flores curiosas. Llevaban por Joel colgado al cuello una figura de perro hecha de papel y pintada de colores, y llevaban unos maxtles con unas bandas negras en los cabos que colgaban, y llevaban en las manos unos palos a manera de machetes, la mitad dellos teñida con colorado y la mitad blanco, desde el medio arriba de colorado y desde el medio abaxo de blanco. De la mano izquierda llevaba colgado una taleguilla de papel con copal. (Sahagún, 2000, 1: 264).

Los testimonios evidencian que ese «baile» se llamaba "baile de los principales", dado que en él únicamente tomaban parte los que gobernaban y otros principales:

Auh in iehoatly, moteneoa: netecujtotilo, motecujtotia in tete-cutin, çan inneixcavil catca in tlatoque, in motecujtotiaia: nauhxiuhtica in muchioaia. ("Este [baile] se nombraba "baile de principales", los principales lo bailaban. Fue una cosa privada solamente de los tlatoque, ellos bailaban la "danza de principales". Eso pasaba cada cuatro años") (Códice Florentino, 1953-1979, 2: 152) (mi traducción)

Por último, hablaremos de dos »danzas« nativas que posiblemente hayan perturbado más a los europeos al contemplarlas: el »baile« con la cabeza cercenada y la »danza« con la piel desollada del sacrificado.

5.2.5.1 La »danza« con la cabeza del sacrificado

Las fuentes escritas durante la Colonia dan cuenta de las »danzas« con cabeza del sacrificado en los festejos de las veintenas de *tlacaxipehualiztli* y de *tititl*. Asimismo, esa forma de bailar se transmite pictográficamente en varios códices religiosos.⁴⁷⁹

Si atendemos la descripción que las fuentes dan acerca de la veintena *tlacaxipehualiztli*, al inmolar las víctimas "todos los que estaban presentes" bailaban en torno al *temalacatl*. En efecto, Sahagún (2000, 1: 184) afirma que "acabado de acuchillar y matar a los cautivos comenzaban a danzar en su areito, en rededor de la piedra donde habían muerto a los cautivos." Los sacerdotes, personificaciones de los dioses y los guerreros vencedores iban en procesión bailando y sosteniendo la cabeza de la víctima. A su vez la explicación en náhuatl dice:

Auh in ie iuhquj, yn ontlanque oaoanti, njman ic mjtotia, qujiaoaloo in temalacatl, yn ixqujchtin teixiptlati, yn otlaoaoanque, mocencauhtiu, çan iuh tlantiu, yn oiuh tetlatlatique: muchintin cecentetl intlan ca ana, yn jntzontecon mamalti, in oaoanti, ic mjottiu: mjtoa, motzontecomaitotia. ("Estando así las cosas, cuando termina el rayamiento, en seguida bailan. Van ataviados alrededor del temalacatl, todos los ixiptla y los que llevaron a cabo el rayamiento. Así se veían los que mataron a los rayados. Todos, cada uno de ellos, agarraron las cabezas de los cautivos, de los rayados y con ellas van

⁴⁷⁹ Como hemos visto en el análisis de las representaciones gráficas en los códices del México central, existen diferentes testimonios acerca de esa »danza«. Véase las figuras 28-30.

bailando el que se llama *motzontecomaitotia* (o **bailan con las cabezas cortadas**)” (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 53) (mi traducción)

El *motzontecomaitotiztli*, “danza con la cabeza cercenada”, fue desarrollado por los *teixiptlati* y los *tlahuahuanque*, de acuerdo con el *Códice Florentino*, mientras la narración en español (Sahagún, 2000, 1: 184) declara que “los señores de los cautivos en el areito, danzando y cantando, llevaban las cabezas de los cautivos asidas de los cabellos, colgadas de las manos derechas.”



Fig. 28 Vaticano B lám. 24 (fragmento)



Fig. 29 Borgia lám. 32 (detalle)



Fig. 30 Borgia lám. 32 (detalle)

A la personificadora de la *Illamatecuhtli* la sacrificaban durante la celebración de *tititl* a lo alto del templo de *Huitzilopochtli* sacándole el corazón y degollándola en la presencia del sacerdote, que más tarde bailará, vestido de sus insignias, con la cabeza de la víctima. Siguiendo el texto en náhuatl leemos que:

Auh in õmomjqjli, njmã ic qujoalquehcotona: auh in jtzontecõ, qujoalmaca in teiacantiuh, itlan conana imaiauhcampa in qujtzitzqujtih, mjtotitih ic ontlailiuh in tzõtecomatl. (“Cuando murió, entonces le cortaban el cuello. Su cabeza se la daban al que guiaba. Él la tomó consigo con su mano derecha, iba bailando, iba haciendo ademanes al bailar con la cabeza”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 144) (mi traducción)

En la dinámica de la »danza« en la que se desenvuelve esa escena el sacerdote tomaba la cabeza de la difunta con la mano derecha, la bajaba y la levantaba, haciendo pasos hacia atrás. Durante el tiempo en el que se llevaba a cabo esa »danza«, de la cabeza de la víctima la sangre estaba goteando por el suelo (Sahagún, 2000, 1: 258).⁴⁸⁰

Hay que señalar que la fiesta de veintena *quecholli* poseía un rito con cabezas cercenadas peculiar. Durán (1995, 2: 85) presenta con detalles la decapitación de la *ixiptla* de la diosa Yoztlamiyáhual en Tlaxcala, Huexotzinco y Coatépec:

tomauan la yndia dauan quatro golpes con ella en vna peña grande que hauia en el templo la qual tenia por nonmbre teocomitl que quiere deçir olla diuina y antes que acauase de morir asi aturdida de los golpes cortauanle la garganta como quien deguella a vn carnero y escurrianle la sangre sobre la mesma peña acauada de morir cortauanle la caueça y lleuabansela a mixcoatontly el qual **la tomaua por los cabellos** y ponianse luego en medio de aquellos sus seruidores y la gente en orden y alrededor del patio **dauan quatro vueltas a manera de procesion** y el que yba representando al ydolo mixcoatontly en medio de sus seruidores con la caueça en la mano yba bolbiendose a los vnos y a los otros hablandoles y amonestandoles cossas diuinas y culto de los diosses.

Como se puede notar el texto no registra una »danza«, sino una “procession de quatro bueltas” (*ibidem*). Los datos obtenidos en nuestro análisis lingüístico que han mostrado la cercanía léxica en el náhuatl clásico entre »danza« y procesión, nos permiten suponer que el representante de Mixcoatontli, “Pequeño Mixcóatl”, podía haber tomado la cabeza de la mujer sacrificada por los cabellos para realizar una »danza«.

La *Historia general* (Sahagún, 2000, 2: 246) continúa describiendo que, tras el sacrificio de los esclavos, “los cortaban las cabezas [...] y las espetaban en unos varales que estaban pasados por unos maderos como en lancera.” Cabe añadir que mientras las cabezas todavía estaban sobre el cuerpo, “dos mujeres viejas que llamaban teixamique [...] metían en la boca a cada uno de los muertos cuatro

⁴⁸⁰ Torquemada (1975-1979, 3: 408) describe de este modo esa parte de la fiesta: “Sacábanle el corazón y cortábanle la cabeza, la cual cogía por los cabellos, un sacerdote que guiaba la danza y comenzaban su muy solemne baile, en el cual bailaban todos aquellos ministros eclesiásticos que iban representando a los dioses”.

bocadillos de pan, mojados en salsa (de mulli), y rociábanlos las caras con unas hojas de caña mojadas en agua clara.” Los datos en náhuatl dicen:

Çaiio in intzontecon qujoalhujuica intlan qujmaana, chichipicativitz in eztli, in oacico inchachan, aco qujnpipiloa. (“Todavía trajeron sus cabezas, las ofrecieron [como ofrendas]. Venían goteando mucho la sangre. Cuando llegaron a sus casas las colgaron en lo alto”) (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 127) (mi traducción)

Olivier en su artículo “El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa” nos comenta que antes de la Conquista los guerreros excepcionales coras “bailaban también con las cabezas de sus enemigos, que luego conservaban en sus casas (Arias Saavedra *apud* Olivier, 2010: 458).

Entre los antiguos mexicas, no sólo se bailaba con la cabeza de las víctimas, su piel desollada también tenía un papel crucial en algunas de las «danzas» unidas a los festejos de las veintenas.

5.2.5.2 Bailar con la piel desollada del sacrificado

Bajo la tutela de Sahagún, el texto de los *Primeros Memoriales* (Sahagún, 1974: 23) afirma que, tras los sacrificios de *tlacaxipehualiztli*,⁴⁸¹ se bailaba con la piel desollada puesta durante un mes, “*cempoualilhuitl ipan mitotinenca* (“bailaban veinte días”), hasta que les era quitada la piel” en el mes de *tozoztontli*.⁴⁸² Descripciones semejantes se encuentran en la glosa del *Códice Vaticano 3738 (Religión, Costumbres e Historia...*, 1996: 79). En la lámina 8r leemos: “en las fiestas que hacían a este Tótec [...] vestían los hombres pieles de hombres que habían matado en la guerra, y así bailaban y festejaban su día.” Cervantes de Salazar (1985: 36) precisa que los

⁴⁸¹Una vez desollados, los *xipeme* (“desollados”) o los *tototectin* (“nuestros señores”), los sacerdotes llamados *cuacuacultin* (“cabezas rapadas”) “le dividían y enviaban a Motecuzoma un muslo para que comiese, y lo demás lo repartían por los otros principales o parientes” (Sahagún, 2000, 1: 181). Sus pieles serán vestidas por los mancebos que organizaban el combate ritual previo al *tlahuahuanaliztli* en el cual luchaban los *tototecti*, los jóvenes que vestían los pellejos de los desollados y los guerreros.

⁴⁸²La piel arrancada de los cautivos durante la fiesta de *tlacaxipehualiztli* se dejará en el mes siguiente. “En esta misma fiesta escondían en alguna cueva los cueros de los captivos que habían desollado en la fiesta pasada, porque ya estaban hartos de traerlos vestidos y porque ya hedían. Algunos enfermos de sarna o de los ojos hacían promesa de ir a ayudar asconder estos pellejos, porque los ascondfían con procesión y con mucha solemnidad. Iban estos enfermos a esta procesión por sanar de sus enfermedades, y dizque algunos dellos sanaban, y atribuíanlo a esta devoción.” (Sahagún, 2000, 1: 186)

portadores de la piel desollada o los *xipeme* eran los guerreros que acababan de triunfar al lado del *temalacatl*. Así pues, señala que “desnudándose la piel de tigre, se vestía la del muerto, la carnaza afuera, y bailaba delante del demonio, que llamaban Tlacateutezcatepotl.”⁴⁸³ El manuscrito "Costumbres, Fiestas, Enterramientos..." (1945: 40, f. 340 v) lo comprueba enunciando que “muerto el esclavo dessollauanle el cuero y vestiasele el vencedor y sacauanle el corazon y echauasele al cuello y lleuavanle todos los señores con gran mitote y fiesta ante el diablo, y alli bayalauan tres dias y auia borrachera y sacrificios de copal y papel.” Finalmente, Hernández (2001: 169) describe que “las pieles arrancadas a estas víctimas se las vestían algunos jóvenes, y en este horrendo ropaje simulaban batallas con sus coetáneos y los que por su valor vencían en esta lucha llevaban a los vencidos como prisioneros de guerra.”



Fig.31 Códice Florentino Libro II, lám. 10r



Fig.32 Códice Florentino Libro II, lám. 10v

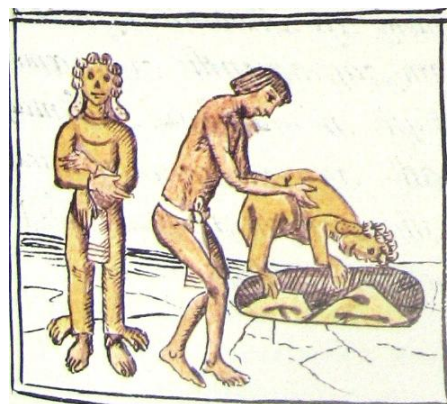


Fig.33 Códice Florentino Libro II, lám. 26r

⁴⁸³ *Tlatlahuqui Tezcatlipoca, Tezcatlipoca Rojo.*

Asimismo, existen relatos que hablan acerca de las »danzas« durante la colecta a la cual procedían los *tototectin* tras el desollamiento de los vencidos. Por ejemplo, Acosta (2003: 342) escribe que “desollándoles el cuero se lo vestía una persona diputada para esto. Esto andaba por todas las casas⁴⁸⁴ y mercados de las ciudades, cantando y bailando, y habíanle de ofrecer todos; y al que no le ofrecía, le daba con un canto del pellejo en el rostro, untándole con aquella sangre que tenía cuajada.”⁴⁸⁵ Por su parte, Durán (1995, 1: 228) especifica que “andauan veinte dias estos limosneros y recogian gran cantidad de mantas y de cosas de comer; pasados los veinte dias dexauan aquellos cueros hediondos y enterráuanlos en una pieza del templo que auia para solo aquel effeto, y así se concluya la fiesta.”⁴⁸⁶ Hernández (2001: 169) agrega otro dato señalando que “las pieles arrancadas a estas víctimas se las vestían algunos jóvenes, y en este horrendo ropaje simulaban batallas con sus coetáneos y los que por su valor vencían en esta lucha llevaban a los vencidos como prisioneros de guerra.”⁴⁸⁷

Si nos acercamos a los códices que forman el conjunto *Magliabechiano*,⁴⁸⁸ observamos algunas escenas que revelan pictográficamente el rito del *tlanhualiztli* y la »danza« con la piel desollada. Mientras las glosas del *Códice Magliabechiano* (fig. 34) claramente muestran que después del sacrificio de la veintena de *tlacaxipehualiztli* “vestido el cuero del muerto, bailaba delante el demonio que llamaban Tlacateu Tezcatepatl,” solamente la escena

⁴⁸⁴Es interesante que el protomédico Hernández (Hernández, 2001: 169) se refiere a una »danza« después del sacrificio “delante de las puertas,” pero no hace mención de los *xipeme*, sino según él “terminado esto [el sacrificio], empezaban sus bailes acostumbrados delante de las puertas, los señores, los reyes y los próceres vestidos con preciosísimas plumas.” En efecto hubo una »danza« de los nobles, pero el día siguiente y en “las casas reales donde se aparejaban los principales señores para un solemne areito.” A la »danza« entraban los *tlatoque* de la Triple Alianza, el de Tenochtitlán en “la delantera llevaba la mano derecha al señor” de Texcoco “y a la izquierda “al tlatoani de Tlacopan”. (Sahagún, 2000, 1: 185).

⁴⁸⁵ En torno a los *xipeme* como penientes véase Graulich, 1999: 313.

⁴⁸⁶ Durán, 1995, 1: 228.

⁴⁸⁷ Para una fiesta en Tlaxcala el cronista (*ibid*: 196) anota que “arrancaban a dos mujeres la piel de la espalda, después de haberlas matado ante los dioses, y dos sacerdotes muy jóvenes y ágiles se las vestían y corriendo así vestidos, rodeaban el templo y toda la ciudad persiguiendo a los próceres y a los conciudadanos bien vestidos, y los desnudaban y despojaban de las plumas, mantos, penachos, y otras alhajas con las cuales se habían adornado como para celebrar solemnemente la fiesta.”

⁴⁸⁸ Se trata de un grupo de códices coloniales de temática religiosa del México central que consta del *Códice Tudela*, *Códice Ixtlilxochitl*, *Códice Veytia* y el manuscrito homónimo. En su tesis doctoral Juan José Batalla Rosado (1999) a través de un análisis comparativo demuestra que el *Códice Tudela* era el más antiguo de todos ellos. El investigador español explica que “este conjunto de documentos fue fruto de una copia inicial realizada al Libro Indígena del Códice Tudela [que mantenía las características iconográficas de la época prehispánica], antes que se escribiera su Libro Escrito Europeo (1553-1554) [el texto descriptivo de las imágenes] y añadiera el Libro Pintado Europeo (después de 1554) [contiene claro estilo europeo influenciado por el Renacimiento]” (*ibid*: 279).

correspondiente del *Códice Tudela* (fig. 38) trae gráficamente el hecho dancístico. Las demás láminas se centran únicamente en las figuras del cautivo atado al *temalacatl* y la del guerrero-jaguar (figs. 34-36, 39).

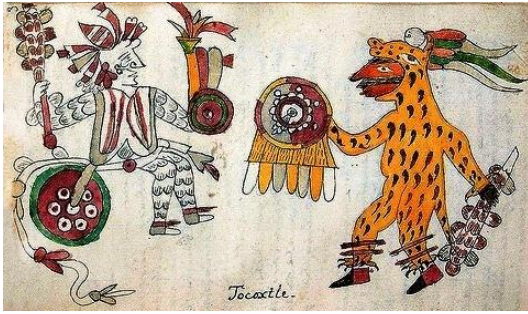


Fig. 34 *Códice Veytia* lám. 3r



Fig. 35 *Códice Ixtlilxochitl* lám. 95r



Fig. 36 *Códice Magliabecchiano* lám. 30 r

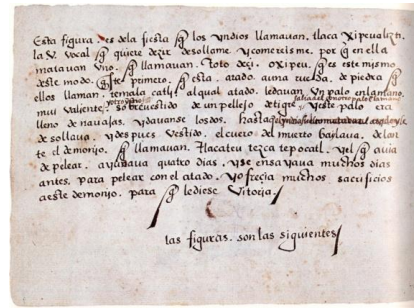


Fig. 37 *Códice Magliabecchiano* lám. 29 v

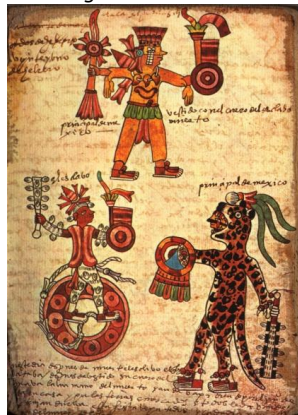


Fig. 38 *Códice Tudela* lám. 12r



Fig. 39 *Códice Tovar* lám. 147

Se bailaba con la piel arrancada del cuerpo de los inmolados fuera de los límites de esta veintena. Si examinamos el contenido de la obra "Costumbres, Fiestas, Enterramientos y

Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España" (1945: 44) percibimos que durante la fiesta de *tecuilhuitontli* sacrificaban y le quitaban la piel a "vn esclauo de la figura del demonio a quien era dedicada la fiesta que era Xochipilli." El testimonio continua:

después desollauanlo y **vestiase vn sacerdote del diablo el cuero** y hazia otro dia fiesta con el, y **baylaua** con el cuero vestido y el cuerpo o carne del sacrificio ponian(n)lo en vna caja y guardauanlo como guardauan otros y el dia siguiente avia gran **bayle** y borrachera. Duraua esta fiesta veynte dias en (to)dos los quales podian **baylar** y emborracharse quien quisiese.

Para *ochpaniztli* Durán (1995, 2: 146) registra que, tras el sacrificio de "otra esclava que purificauan para que representase a la diosa Chicomecoatl, la desollauan y vistiendose vno de los sacerdotes el cuero sobre el le bestian todas las ropas que la yndia hauia traydo con su tiara en la cabeza con sus mazorcas al cuello y en las manos y sacauanlo en publico y tañendo su atanbor baylando todos trayendo por guia a aquel yndio bestido con aquel cuero de la yndiçuela." De manera significativa, la crónica del fraile dominico (*ibid*, 1: 84-85) agrega algo que no está presente en otras obras, el prototipo histórico para este ritual. Cuando los mexica, durante su migración, llegaron a Chapultepec, Huitzilopochtli les dio otra instrucción: "necesidad tenemos de buscar una muger [...] y el medio sea que vayais al rey de Culhuacan, Achitometl, y le pidais su hija para mi servicio, y luego os la dará, y esta ha de ser la muger de la discordia." Los culhuas les entregaron la hija del *tlatoani* creyendo que querían hacer una fiesta en su honor. No obstante, la joven fue inmolada y desollada. Un sacerdote llevando puesta la piel de la doncella salió ante el *tlatoani* de Culhuacan lo que incitó la venganza y el ataque de los culhuas.

En el mismo mes, la veintena de *ochpaniztli*, se presentaba otro sacrificio con un desollamiento posterior donde la víctima era la *ixiptla* de Toci. El texto de la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme* (*ibid*, 2: 151-152) muestra que con la persona vestida del pellejo de la sacrificada "hacian vna fengida escaramuza y conbate que parecia ser cossa de beras llamauan a este entremes de guerra... daban al baço a la diosa muerta saliendo por capitan y defensa de sus Huasteca y seruidores el que tenia bestido el cuero y los bestidos de la yndia. Acauado el conbate baylauan "todos trayendo al yndio del cuero por guia

cantandole cantares a su honor.” Motolinía (1988: 85) registra otra ocasión ritual en la cual se bailaba con los atavíos semejantes. El fragmento del franciscano describe que en la “víspera de una fiesta en Cuautitlán... degollaban dos mujeres esclavas en lo alto encima de las gradas, delante el altar de los ídolos...y el día por la mañana, dos Indios principales vestíanse los cueros.” El texto termina señalando que los dos así vestidos “no hacían sino bailar todo el día.” El autor de “Costumbres, Fiestas, Enterramientos...” (1945: 48) ofrece su descripción del sacrificio durante *ochpaniztli* de una “yndia que llamauan chiconcovail y no la sacrificauan sino metíanle vna flecha por la garganta y asi moria y **el cuero de ella se le vestia otro yndio y baylaua** este dia juntamente con los demas, y pasado tomauan la carne de esta yndia y comianla.” Previamente mataron a otra mujer y de su cuerpo descarnado solamente quitaban “vn pedazo de cuero y hazian en el vna maxcara y esta se la ponía vn principal y **baylaua** con ella” (*ibidem*).

No es de extrañar que ponerse la piel de los desollados fuera uno de los rituales que más ha llamado la atención de los cronistas provenientes del Viejo Continente. Dichas acciones sangrientas les aterrorizaban e incomodaban de tal grado que podían haber exagerado alguna parte de su descripción. De ahí, tales prácticas descritas por los frailes europeos muchas veces rebasaban sus proporciones reales. En ese contexto se puede incluir la explicación detallada de Torquemada acerca de la «danza» con la piel de los ofrendados en el mes de *izcalli*. Para la celebración de esa veintena en el pueblo de Quauhtitlan el religioso español (Torquemada, 1975-1979, 3: 410) dice que era “de espantar” y la relata de esta manera:

degollaban dos mujeres esclavas en lo alto del altar de los demonios y las desollaban enteramente con su rostro y sacábanles las canillas de los muslos; y el día de la fiesta por la mañana **dos indios principales se vestían estos pellejos**, cubiertos los rostros con el cuero de las difuntas y tomaban en las manos las canillas y, muy poco a poco bajaban por las gradas abajo del altar bramando como bestias fieras que ponía temor y espanto el verlos y oírlos [...] Llegados abajo comenzaban a tañer sus atabales y a estos enmascarados poníanles a las espaldas muchas cortaduras de papel cosidos, como en ala, donde iban más de cuatrocientos pliegos; y colgábanles del labio de la boca una codorniz degollada y sacrificada al demonio; y de esta manera **bailaban estos dos, guiando la rueda de la danza o mitote**. Delante de estos dos sacrificaba, toda o la más gente que concurría a la fiesta, muchas codornices y eran tantas que cubrían el suelo por donde iban.

Según el franciscano el número de los sacrificados a veces pasaban de ocho mil (*ibid*: 411). Al vestirse la piel de esas víctimas “**bailaban** todo el día con ellas y no se las quitaban hasta que la fiesta se acababa” (*ibidem*).

El «baile» con la piel de la víctima desollada es un motivo recurrente en Mesoamérica. Dentro de los límites de lo que hoy es México podemos notar la presencia de la «danza» con la piel arrancada del cuerpo de víctimas en la zona tarasca y en el área maya. Entre los antiguos purépecha se hacen evidentes varias semejanzas entre la fiesta de *cuingo* y las ceremonias de *tlacaxipehualiztli*. La *Relación de Michoacán* (2011: 160 (f. 134v)) recuerda que en el dicho festejo “bañaban aquellos encarcelados y débanles a cada uno una manta blanca, que se cubriesen, y otra camiseta colorada, que se vestiese cada uno [...] y débanles a beber y a comer y emborrachábanlos. Y tañen sus atabales, con ellos, los sacerdotes del dios del mar llamados Jupiéncha. Y después que los chocarreros habían peleado con ellos con sus rodela y porras [...], los sacrificaban.” De ahí, no sorprende que, tras ese sacrificio, igual que en su equivalente mexicana, se vistieran los pellejos de las víctimas y *bailaban con ellos* (*ibidem*).

Para los mayas yucatecos el desollamiento de la víctima y el «baile» subsiguiente tampoco era fortuito. De acuerdo con Landa (1994: 129), “algunas veces hacían este sacrificio en la piedra y grada alta del templo y entonces echaban el cuerpo ya muerto a rodar gradas abajo y tomábanle abajo los oficiales y desollábanle todo el cuero entero, salvo los pies y las manos, y desnudo el sacerdote, en cueros vivos, se forraba con aquella piel y bailaban con él los demás, y esto era cosa de mucha solemnidad para ellos.” Al revisar el texto de Herrera y Tordesillas, encontramos una información muy similar. Según el cronista (*apud* Nájera Coronado, 2007: 96): “sacrificaban en Yucatán con fiestas, y bailes, pidiendo a los dioses misericordia de algún mal que tenían; flechaban, algunas veces, al sacrificado, tirándole al corazón atado a un palo, y después le llevaban al sacrificadorio, a abrirle, y sacarle el corazón, y estos entendían que se iban al cielo; echábanlos luego por las gradas, desollábanlos, vestíase el sacerdote el pellejo, y bailaba, y enterraban el cuerpo en el patio del templo, y algunas veces se lo comían, aunque los de Yucatán no fueron tan grandes comedores de carne humana.”

Los datos de las crónicas coloniales permiten mostrar cómo el acto de vestir la piel de los sacrificados se hacía visible tanto en las «danzas», como en las escaramuzas, estableciendo, una

vez más, una relación con Otro. De ahí, parece pertinente empezar a abrir el tema de la *otrariedad* mediado por *danzas mexica*.⁴⁸⁹

5.2.6 La otredad se danza. Bailar con/como el Otro

La identidad siempre supone la alteridad. Nos definimos a través de nuestra relación con nosotros mismos y por medio de la interacción con los *otros*. De la misma manera los mexicas no se podían concebir sin la existencia de esa otredad. La identidad mexica no era algo estable, ni continuo, sino que se construía y reconstruía todo el tiempo. Las relaciones de alteridad se construían en su contacto con los humanos y los no humanos. El *otro* [humano] para los mexicas puede ser comprendido como, por un lado, el miembro de otra comunidad, a los que los mexicas percibían como diferentes o, por el otro, como el individuo dentro del mismo grupo, el que le era parecido, pero, a la vez, diferente debido a su género o a su clase social. La experiencia de la alteridad con alguien fuera de la sociedad mexica se establecía con un *otro* que procedía de las provincias tributarias,⁴⁹⁰ con las personas con las que hacía el comercio y con los enemigos. En el seno de su propio grupo las clases sociales⁴⁹¹ eran perfectamente diferenciadas: coexistían, en términos generales, los *pīpiltin*⁴⁹² o nobles, los *macehualtin*⁴⁹³ o

⁴⁸⁹ Aquí sólo abro este tema como una de las consecuencias de mi estudio. En el futuro seguiré reflexionando sobre esta temática.

⁴⁹⁰ Asimismo, existía el tributo interno que era el monto en bienes y servicios que pagaban las familias a los líderes locales o jefes de barrio (*calpoleque*), y por medio de esos líderes, al rey.

⁴⁹¹ La sociedad mexica estaba muy estratificada. A la cabeza de una región al *tlahtoqui*; la nobleza estaba compuesta por los *pīpiltin* (en singular: *pilli*); los *tetēk^wtin* 'señores' (otografía tradicional *tetēuctin*), eran nobles guerreros (entre los cuales encontramos a los *tlahtoāni*); los *pōchtēcatin* (singular: *pōchtēca*) que eran los comerciantes (y que como espías de pueblos vecinos jugaron un papel destacado a la hora de conocer en que pueblo estaban las riquezas para su posterior invasión y dominio); luego estaban los *teōmahqueh* o "portadores de los deseos de los dioses" (una especie de "traductores" de Huitzilopochtli, el dios mexica), que deben haber sido muy influyentes seguramente; los *mayequeh*, que son los siervos tributarios; los *macehualtin*, u hombres del común y los siervos esclavos o *tlacotin*.

⁴⁹² Miembros de los clanes fundadores de Tenochtitlan. La familia real, sacerdotes, jefes de grupos guerreros y los jefes de *calpulli*.

⁴⁹³ En la sociedad azteca, los *macehualli* (o *macehualtin*, en plural) eran la clase social que estaba por encima de los esclavos, y jerárquicamente estaban por debajo de los *pīpiltin* o nobles. Los *macehualtin* rendían servicio militar, pagaban impuestos y trabajaban en obras colectivas. Los *pochtēcatin* entraban en esa categoría.

comunes y los *tlātlāco'tin*,⁴⁹⁴ traducidos como esclavos. Por otro lado, estaban divididos el sector femenino y el grupo masculino.

A la luz de lo anterior, no cabe duda que tanto en la *danza* mexicana así como en los llamados “juegos rituales” se encontraban y se enfrentaban las personas que venían de distintos pueblos o de diferentes clases sociales. De acuerdo con los datos de los cronistas españoles y mestizos, distintas formas de alteridad intervienen en medio de un ritual mexicano. De ahí, es posible hablar de la construcción de la identidad por medio de la “danza” ritual. Ese tema es muy vasto y se merece un estudio detallado. En esta investigación únicamente comentaremos el caso de «danzas» del captor con el cautivo, dado que es un ejemplo muy ilustrativo para analizar ese problema. En las líneas siguientes se presentan algunas ideas acerca de la identidad mexicana desde la práctica de «danza».

Al estudiar las «danzas» que se desarrollaban a lo largo de las principales ceremonias religiosas de la zona de Tenochtitlán, observamos que el mexicano, arriba del escenario ritual, se abría al *otro* a través de una gran variedad de «danzas». De manera resumida, podríamos decir que el contacto con el *otro* a través del acto de bailar comprendía diversas modalidades. En la mayoría de los festejos de las veintenas se baila con el representante o la imagen de la divinidad (*ixiptla*, *teixiptla*) que, normalmente, era un esclavo procedente del mismo pueblo. En tres fiestas los combatientes mexicanos danzaban con los cautivos de guerra. A veces, los gobernantes salían a bailar con los demás, mientras en un momento de la fiesta de *izcalli* solamente los principales ocupaban el escenario dancístico. Asimismo, las mujeres y los hombres coincidían en la «danza», una que otra vez llevando niños en los brazos. De igual modo bailaban los guerreros de diferentes rangos militares. Finalmente, los sacerdotes participaban en las «danzas» junto con otros miembros de la sociedad mexicana. Comencemos con nuestro ejemplo que nos puede ayudar a entender el tema en cuestión.

Los rituales de las veintenas en las que los cautivos formaban parte demuestran una apertura constante hacia el *otro*. A partir de la captura del preso y de los ritos preparatorios, hasta los actos después de la muerte en la piedra de sacrificio, el mexicano que, en la guerra, había vencido al cautivo, está estableciendo una relación de identidad con él. Desde la elección

⁴⁹⁴ Eran condenados por justicia o estaban en esa condición voluntariamente para saldar una deuda. Eran esclavos obtenidos en las guerras, contenidos por la justicia o los cometidos voluntariamente por saldar una deuda.

de los cautivos para la fiesta hasta su inmolación ritual realizada en el momento cima de la fiesta la »danza« intervenía en las relaciones que se establecían entre los participantes.

En la vigilia al segundo día de la fiesta de *tlacaxipehualiztli*, el “que posee al cautivo”, el *male* y el *malli*, “el cautivo”, desarrollan la »danza« nombrada *momalitotiliztli* ataviados como futuros sacrificados. Desde la veintena anterior se les cubría el cuerpo con tierra blanca, pegaban bolas de plumón sobre sus miembros y su cabeza, y se les pintaban el rostro de rojo y otros colores (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 45).⁴⁹⁵ Aquellos eran los atributos de los Mimixcoa (figs. 40 y 41), el prototipo de los cautivos destinados al sacrificio,⁴⁹⁶ por haber sido las primeras “presas” de la guerra sagrada.⁴⁹⁷

Los *Centzon* o los 400 son el prototipo de los cautivos destinados al sacrificio por haber sido las primeras “presas” de la guerra sagrada.⁴⁹⁸ Por ese motivo, a las futuras víctimas se les viste con los atributos de los 400. En las palabras de Olivier (2010: 453), “con cuerpos pintados con rayas verticales blancas y rojas, plumones de águila en la cabeza, pintura roja alrededor de la boca y antifaz negro, los Mimixcoa aparecen constantemente en la iconografía como víctimas de sacrificio.”⁴⁹⁹ En un trabajo más reciente el investigador precisa (2015: 649) que “los guerreros mexicas establecen una relación de filiación con los enemigos cautivos, así como un proceso de identificación de tipo sacrificante-sacrificado a través del acto sacrificial. En este contexto, tanto las víctimas sacrificiales como los sacrificantes se presentan como los Mimixcoa y se identifican con ellos.” Pasemos ahora al papel de la »danza« en ese juego de alteridades.

⁴⁹⁵ Véase la traducción del fragmento en nahuatl *supra*.

⁴⁹⁶ Acerca del modelo del sacrificio de los Mimixcoa véase Olivier, 2015: 481-499.

⁴⁹⁷ La manutención del Universo primero se cumplía con la caza capturada. En la descripción del autor de la “Leyenda de los Soles” (2011-187) era la obligación de los Mimixcoa (Los *centzon* (cuatrocientos, innumerables)) proporcionar el alimento al Sol: “les dio flechas diciéndoles: “Con esto me daréis de comer y de beber, y también con los escudos.” Ellos rehusaron ofrendarle los cuerpos de los animales, “no ofrecieron al Sol un jaguar; sino que después de capturar al jaguar se embizmaron, y así embizcados durmieron con mujeres, para luego tomar pulque, hasta quedar completamente perdidos de borrachos.” Por no haberle obedecido al Sol sus cinco hermanos “los combatieron y los derrotaron que luego dieron de comer y de beber al Sol.”

⁴⁹⁸ Recapitulando el mito del origen de la guerra sagrada, se establece la guerra para que sus cuerpos alimenten al Sol y a la Tierra. Los guerreros al morir, se van a la casa del Sol y a la vez sus organismos se descomponen en la tierra para traer de nuevo la vida. La guerra mexica fue la vía más eficaz para abastecerse de los futuros sacrificados, alimentos para el astro y la deidad terrestre. No obstante, es evidente, también, que la guerra no sólo posibilitara traer a los cautivos sobre la piedra sacrificial, sino también la expansión del territorio y un poder muy considerable. Esa “economía” o “filosofía” de la guerra penetraba a casi todos ámbitos. De igual manera al dancístico.

⁴⁹⁹Olivier, 2010: 453. El investigador remite a la lámina 15 del *Códice Borgia* (fig. 43) donde se pueden identificar los atavíos mencionados. En la imagen del *Códice Telleriano-Remensis* (fig. 44) apreciamos a un cautivo a sacrificar.

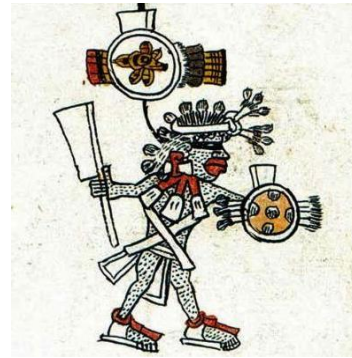


Fig. 40 Códice Borgia lám. 15 (fragmento) Fig. 41 Códice Telleriano.Remensis lám. 40v (fragmento)

En los apartados anteriores vimos que las posiciones distintas entre el captor y el cautivo se modificaban arriba del escenario dancístico. A la hora de tomar parte en el “baile del cautivo” los dos ataviados de la misma manera comparten los pasos dancísticos. Pasados los ritos previos al sacrificio, la futura víctima baila en su lugar de la muerte, mientras el que lo había vencido en el campo de la batalla continúa bailando sin participar directamente en la inmolación.

Asimismo, los miembros de la comunidad mexica y su adversario no terminan de bailar, acabándose la vida del preso. Él sigue “manteniéndose” entre los vivos, mientras se lleva a cabo la »danza« con su cabeza cercenada y el »baile« con su piel desollada. En consecuencia, los *xipeme* (“desollados”) eran tanto las víctimas, como las personas que bailaban ataviados con sus pieles después del sacrificio. Hay que destacar que el pellejo no lo porta el “dueño” del cautivo, ya que “el captor no puede portar la piel de su cautivo, por la misma razón que no puede comerlo. Captor y cautivo poseen la misma piel como poseen la misma carne.”⁵⁰⁰ Lo mismo ocurre con los *teixiptlahuan*.

Si los captores eran ataviados de la misma manera que los *mamaltin* (los cautivos), tomaban parte, uno al lado del otro, en los mismos ritos preparatorios y bailaban con-como ellos a lo largo de varios días, surge la pregunta: ¿cuáles son los principios de relación entre el guerrero mexica y ese *otro*?

⁵⁰⁰ Baudez, 2010: 434.

Los informantes de Sahagún (*Códice Florentino*, 1953-1979, 2: 52) lo afirman al anotar que se llaman respectivamente padre e hijo en el momento de la captura: *Ca yn iquac caci, qujtoa, ca iuhquj nopiltiz: Auh in malli, qujtoa ca notatzin* (“Cuando captura [al cautivo] dice: él es mi querido hijo. Y el cautivo dice: él es mi querido padre”)⁵⁰¹ Graulich (1999: 312-313), con base en las fuentes del siglo XVI y XVII, afirma que “existía una asimilación entre el vencedor y el derrotado.” De tal manera que, el *tamani* o “atrapador”, *temani* o “el que atrapa la gente”, el *male* o “el que posee al cautivo”, *teacini* o “el que aprehende o hace prisionero a alguien”, desde el momento de la captura se convierte en el padre del cautivo. Por su parte, Baudez (2010: 434), en el artículo, “Sacrificio de sí, sacrificio del “otro”” aclara la información anterior señalando que “los antagonistas en el campo de batalla se vuelven idénticos en el momento de la captura (cuando se llaman respectivamente padre e hijo) y aún más allá del sacrificio, en la muerte. Una vez sacrificada, la víctima se vuelve totalmente idéntica a un guerrero mexicana caído en el campo de batalla o sacrificado sobre la piedra de sacrificio.”

Al identificarse⁵⁰² el captor con el cautivo provoca que el guerrero valiente no pudiera portar la piel de su cautivo. Asimismo, le estaba prohibido participar en la comida antropófaga después del sacrificio, cuando el cuerpo de la víctima fue desmembrado y cocinado.⁵⁰³ De acuerdo con la siguiente cita del *Códice Florentino* (1953-1979, 2: 52), él no podía comerse a sí mismo: *Auh in male, amo uel qujquaia, yn jnacaio imal, qujtoaia, cujx çan no ne njnoquaz.* (“Y el que posee al cautivo no puede comer la carne de él [de su cautivo]. Él decía: ¿Acaso me comeré a mi mismo?”)⁵⁰⁴

⁵⁰¹ Traducción mía.

⁵⁰² Existe otro personaje que toma parte en la asimilación de las diferencias entre los cautivos y la sociedad mexicana. El animador de la «danza», Huey Cuetlachtli, Viejo Lobo, es un personaje sumamente ambiguo que gestiona o facilita la transición entre rayadores y rayados. Cuando amarra al cautivo a la piedra y luego le da sus armas ficticias, aparece como verdugo, pero al mismo tiempo es llamado tío o padrino de la víctima. Huey Cuetlachtli muestra la misma ambigüedad después de los sacrificios; en el «baile» de las cabezas cortadas, baila presentando hacia las cuatro direcciones la cuerda que ataba a las víctimas, mientras que gime y llora sobre ellas. La referencia es la siguiente: “Y el padrino de los cautivos, llamado *cuilachhueue*, cogía las sogas con que fueron atados los captivos en la piedra, y levantábanlas hacia las cuatro partes del mundo, como haciendo reverencia o acatamiento, y haciendo esto andaba llorando y gimiendo, como quien llora a sus muertos.” (Sahagún, 2010: 184).

⁵⁰³ Respecto a los paralelismos entre la cacería de venado y la captura de los hombres en la guerra Olivier señala varias prohibiciones alimenticias de venado y del sacrificado en Mesoamérica y en Brasil. Véase Olivier, 2015: 339-343.

⁵⁰⁴ Traducción mía. La versión en español explica (Sahagún, 2000, 1: 183): “El señor del cautivo no comía de la carne porque hacía de cuenta que aquella era su misma carne, porque desde la hora que le patinó le tenía por hijo, y el cautivo a su señor por padre, y por esta razón no quería comer de aquella carne.”

Existen varios testimonios acerca de esa filiación entre el “sí mismo” y el adversario. Olivier en su libro *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras huellas de Mixcóatl, “Serpiente de Nube”* habla de varios procesos de identificación entre los mexicas y sus enemigos. El investigador (2015: 651) nos acuerda que “los rituales que acompañaban el nacimiento de un niño, ritos que ilustran de manera contundente los nexos entre la guerra, el parto, la muerte y el nacimiento de “enemigos”.” El texto en náhuatl que describe la ceremonia de bañar al recién nacido anota las siguientes palabras de la partera: “Si [su nombre era] Yáotl [Enemigo], la partera varonilmente, le dice: “Oh Yáotl, Oh Yáotl, toma tu escudo, toma tu dardo, el pequeño escudo, para dar placer a Tonatiuh” [*intla iaotl, oqujchtlatoa in ticitl: qujlhvia: lavtle, iautle xoconcuji in mochimal, xoconcuji in tlacochtli, in tevevelli, in javiltiloca tonatiuh*] (Códice Florentino, VI: 204 *apud* Olivier, 2015: 651). Los mismos nexos “entre la identidad mexica y la de sus enemigos eran patentes a través de” los ritos de entronización, dado que en el discurso correspondiente “el *tlatoani* mexica era calificado como “nuestra fiera, nuestro enemigo” (*totequacauh, toyaouh*); también se decía que hablaba “en lenguaje extranjero” (*ticpopolotza*)” (Sahagún, 1995: 64, 67, 77, 80 *apud* Olivier, 2015: 652).⁵⁰⁵

Al señalar los sugerentes elementos comparativos entre la información histórica de Mesoamérica y los datos de diversos pueblos mesoamericanos, Olivier (2015: 496 y 646) ofrece el ejemplo de los antiguos tupinambas del siglo XVI donde los cautivos eran ataviados como guerreros que los habían capturado. “Los cautivos de los tupinambas eran rapados y luego untados con resina o miel para colocar plumas sobre sus cuerpos, con la cual “era imposible distinguir a un cautivo de un guerrero tupinamba” (Métraux, 1928: 127, 147 *apud* Olivier, 2015: 496).⁵⁰⁶

No sorprende que los futuros sacrificados del centro de México prehispánico lleven puestas las insignias de los Mimixcoa, los autóctonos (Graulich, 1999: 306). Los 400 son los dioses de los señoríos que rodeaban a los mexicas en la Cuenca. En particular, Mixcoatl fue venerado por los pueblos del Valle de Puebla- Tlaxcala, los enemigos tradicionales de la Triple Alianza. Olivier

⁵⁰⁵ Como lo demuestra Olivier (2015: 603-607) el fenómeno de adquirir un nuevo nombre a raíz de una hazaña guerrera está muy bien documentado entre varios grupos amazónicos antiguos y actuales y se observa también en Mesoamérica.

⁵⁰⁶ El investigador añade que en varios materiales amazónicos “confirman la integración del prisionero en la sociedad que lo recibía e incluso la posibilidad de contraer matrimonio con una viuda o una esposa o hermana de su captor” (Métraux, 1928: 128-137 *apud* Olivier, 2015: 646).

considera “que fue la misma lógica que condujo a Sahagún (2000: 972 *apud* Olivier, 2015: 645) a afirmar que Mixcóatl era también la deidad principal de los tarrascos, otros enemigos acérrimos de los mexicas”. Lo que es interesante es que esa identidad del pueblo mexica que se estaba construyendo desde los tiempos primordiales, se creaba haciendo referencia a alguien que ni era tan diferente. Recordemos el pasaje del mito del origen de la guerra sagrada presentado en la “Leyenda de los Soles” (2011: 186). Después de la resistencia de cumplir lo que les ordenaba el Sol, los innumerables Mimixcoa se enfrentan con “los cinco que habían nacido” después, y dicen: “¿”Quiénes son éstos? Pues son como nosotros.”

En el marco de esas primeras consideraciones acerca del tema, está claro que la «danza» era una vía particular para los mexicas de integrar al Otro, al enemigo o al Dios y de reconstruirse a sí mismo. El acto de bailar era una forma de construir las relaciones sociales y crear nexos de alteridad, tanto en su sociedad así como fuera de ella. El ejemplo analizado muestra que para construir su identidad, los guerreros integraban al *otro* en la sociedad mexica bailando desde su posición de captivos. El captor-padre construye nuevos lazos de parentesco con un *ajeno*, no solamente, al capturarlo en el campo de batalla, sino, también, al compartir con él el acto dancístico.

La «danza» nos permite comprender este tema de alteridad desde otro ángulo. La transformación de relaciones entre un individuo del colectivo mexica y otro del grupo de los enemigos se hace posible al bailar la “danza de cautivo” portando las mismas insignias y danzando con su cabeza y la piel desollada. Una vez incorporado metonímicamente al pueblo mexica, el cautivo se asimila por completo tras su muerte sobre la piedra sacrificial.

En las «danzas» posteriores al sacrificio, su captor-padre no podía portar su piel. Lo hacían los que combatían en el rito del rayamiento. Al tomar ese papel se les llamaba los *xipeme*. Aquellas personas se identificaban con la víctima al bailar cubiertos de su piel desollada. De nuevo, la ‘danza’ es una de las técnicas que los hizo parientes.

5.3 Conclusiones

El ritual mexica estaban impregnado de connotaciones bélicas, sacrificiales y dancísticas. Los datos colocan la »danza« dentro de la guerra en múltiples circunstancias, desde los actos preparativos hasta los momentos después de la victoria o la derrota, desde los enfrentamientos cuerpo a cuerpo en el campo de batalla hasta la inmolación de los cautivos y los rituales con el pellejo de las víctimas desolladas. A lo largo de este capítulo vimos que la »danza« y la guerra son inseparables en diferentes ocasiones. Desde la pintura corporal, los movimientos, el universo sonoro, los contextos en los que se realizaban, se originó que las fronteras entre esas dos actividades se volvieran cada vez más porosas. La »danza« comienza y resuelve ciertos conflictos en el México prehispánico. Los guerreros que estaban por formarse se adiestraban a la vez en el arte de guerra y el arte de »danza«. Al volverse bélicos reconocidos bailan al lado de sus “presas” del campo de batalla o solos, realizan »danza« cerca de las “sacerdotisas” o se mueven danzando con las *ahuianime*, con las cuales podían tener relaciones sexuales.⁵⁰⁷

La conquista sexual, »danza« y guerra guardan una relación propia. Los mitos mesoamericanos contienen varias escenas de raptó de las mujeres a través de la guerra. Por ejemplo, las narraciones acerca del tiempo primordial cuentan que en un principio Xochiquetzal fue esposa de Tlaloc, pero la raptó Tezcatlipoca, convirtiéndola en la diosa del amor.⁵⁰⁸ Examinando la función de Tezcatlipoca como el guerrero seductor, Olivier (2004: 67) recuerda que para el Valle del México prehispánico las mujeres eran consideradas como una parte del botín de la guerra. Sabemos que tanto los bélicos mexica, como los guerreros capturados recibían diversos privilegios por su labor relativa a la guerra, entre ellos el derecho de tener relaciones con las *ahuianime* y bailar con ellas. En el fragmento que proviene de la crónica de

⁵⁰⁷ Como lo explica López Austin (1980, 1: 347), “esa misma sociedad que veía con malos ojos las relaciones libres de los jóvenes, por debajo de cuerda reservaba los placeres sexuales a los muchachos que habían logrado distinguirse en sus tempranas idas al campo de batalla”.

⁵⁰⁸ Muñoz Camargo (1998: 166) anota que “esta Xochiquetzal fue mujer del dios Tlaloc, dos de las aguas, e que se la hurtó Tezcatlipuca, e que la llevó a los nueve cielos e la convirtió en diosa del bien querer”.

Cristóbal del Castillo (2001: 100)⁵⁰⁹ se da a conocer que el día antes de su sacrificio los guerreros enemigos:

Auh in iquac imoztlayoc miquizque cenyohual tozozque tlaquazque mitotizque tlahuanazque, in azo aca quinequiz cihua cochiz macozque in ahuianime cenca miequintin onyezque iz cihuatlahueliloque in ahuianime. “velarán toda la noche, comerán, danzarán y se emborracharán; y si acaso alguno quiere acostarse con mujeres, le serán ofrecidas prostitutas, habrá muchísimas mujeres perversas, prostitutas.”⁵¹⁰

Asimismo, es bastante significativo el dato de Bartolomé de las Casas (1992: 1489-1490) que indica que los gritos antes de la guerra eran los mismos que los indios hacían al acercarse a las mujeres que cantaban y bailaban para llevarlas consigo. El fraile detalla, que mientras contaban entonada y rítmicamente acerca de su pasado, algunos participantes “entran armados, con grandes alaridos, como si rompiesen por alguna batalla, y arrebatan las mujeres que mejores les parecían en el corro y, salidos fuera, estaban con ellas el tiempo que querían.”⁵¹¹ La conquista de la mujer se acompañaba con los mismos alaridos que de la toma de los rivales.

Por otro lado, es de notar la presencia de la «danza» en algunos ritos de flechamiento que indiscutiblemente derivan de la cacería,⁵¹² uno de los modos fundamentales de aprovechamiento de los recursos en la antigüedad.

Las notas de los cronistas dejan ver que en la veintena Quecholli los guerreros⁵¹³ ejercían ayunos sexuales antes de ir de cacería a Zacatepec.⁵¹⁴ A la par, después de haber confeccionado

⁵⁰⁹Por su parte, Pomar (1975: 21) justifica el motivo por el cual a los guerreros les tocaban tantas recompensas: “el tener la guerra tantos trabajos y peligros, y vencellos con ánimo y esfuerzos, se merecía dignamente galardón de sus dioses y del mundo.”

⁵¹⁰ La traducción es de Federico Navarrete Linares.

⁵¹¹Para el religioso (*ibid*: 1490) “esto era imagen de las bacchanalias feísimas que los romanos y otras gentes hicieron.”

⁵¹² En los estudios modernos sobre la religión mesoamericana se ha enfatizado mucho más la parte relacionada con lo agrícola que las ideas que derivan del pasado cazador. Olivier tiene mucha razón cuando, en sus últimos trabajos, hace hincapié en reevaluar el papel de la cacería. Según él (2010: 470- 471), no se trata de rechazar y negar los modelos agrícolas, sino examinar también con atención la trayectoria y herencia cazadora de la sociedad mexicana. Lo mismo podríamos indicar para el tema de la guerra, que, aunque se ha estudiado mucho más que la cacería, su relación con las veintenas no ha sido atendida suficientemente. Cabe decir que al dedicarnos en este trabajo al ejercicio de la guerra y de la cacería, no estamos diciendo que esas actividades fueran más presentes en el ritual mexicano o que se consideraran superiores a la práctica agrícola. No se trata de una jerarquía, sino de diferentes vías de investigaciones que deberían de complementarse.

flechas, en el patio del templo de Huitzilopochtli “se pintaban, y cada uno bailaba con las flechas que había hecho” (Motolinía, 1971: 53). Cuando los hombres valientes al regresar traían “venados, conejos, coyotes o adives y otros de otras especies” que habían cazado, se conmemoraba la cacería ritual “con grandes regocijos y bailes” (Torquemada, 1975-1979, 3: 403).

Tomando el caso de venado, como presa de caza por excelencia, Olivier, a partir de varios estudios etnográficos, observa una descripción muy sugerente de las “danzas” de venado entre los coras y para los mexicaneros de Durango. En la “danza” de venado en Santa Teresa (Nayarit) “escenifica cómo un joven persigue a una muchacha que porta astas de venado” (Coyle, 1997 *apud* Olivier, 2014: 128). Mientras tanto en Durango “los actores que representan a los perros se suben encima del que representa al venado y simulan un acto sexual” (Alvarado Solís, 2004 *apud* Olivier, 2014: 128).⁵¹⁵

⁵¹³ La equivalencia entre cacería y guerra ha sido abordada de manera sobresaliente en las investigaciones de Graulich (Véase “Chasse et sacrifice humain chez les Aztèques” en *Bulletin des sciences de l'Académie royale des sciences d'outre-mer*, vol. 43, núm. 4, 1997 : 433-446) y Olivier (2010, 2014 y 2015). Como bien lo indica Graulich (1999: 184) “la caza sagrada prefigura la guerra para alimentar al cielo y a la tierra. Los cazadores eran semejantes a los guerreros y a la caza capturada, a los prisioneros de guerra. Los que habían atrapado animales eran recompensados exactamente igual que los guerreros valerosos.” Debido que el animal preso se reconoce como un humano cautivado, ocurre el proceso de identificación entre los cazadores y los venados capturados, en las palabras de Olivier (2010: 469), una “identidad revelada por la prohibición de consumir a sus presas animales.” Por eso, queda más claro el fragmento mítico cuando Itzpapalotl al instruir a los chichimeca en el arte de cacería les resalta que las presas obtenidas en su caza, serán “vuestros cautivos” (*Anales de Cuauhtitlan*, 2011: 35). La misma fuente (*ibid*: 41), escrita por petición de los españoles, explica que, además del autosacrificio, las primeras ofrendas a las deidades primigenias consistían en los trofeos de caza. Así, Quetzalcoatl ofrecía “las serpientes, aves y mariposas que sacrificaba.”

⁵¹⁴ Olivier (2014: 123-124), en sus investigaciones acerca de la dimensión erótica de la cacería en Mesoamérica, ha señalado evidencias en los mitos y ritos de la zona. Desde los encuentros sexuales de “Mimixc, Xiuhnel o Mixcoatl con diosas que pueden ser venadas o jaguares hembras que se dejan cazar,” hasta las relaciones sexuales de Mixcoatl, dios de guerra y cacería, con Chimalma, surgen narraciones semejantes de la dimensión sexual en el ámbito de caza. Datos similares se observan en la etnografía donde las relaciones entre los cazadores y sus presas siguen un modelo matrimonial (*ibid*: 126-130) y los cazadores se abstienen de la actividad sexual para conseguir buena caza (*ibid*: 130-133).

⁵¹⁵ Además, existen vínculos entre las mujeres que bailaban abrazadas con los guerreros en varias ocasiones a lo largo del ciclo ceremonial y el venado. Como bien Olivier (2014: 142) lo nota, las diosas Tlazolteotl y Xochiquetzal, asociadas a las *ahuianime*, aparecen en los códices con astas o bien con yelmos de venado (fig. 42). De ahí se puede decir que ellas igual que sus diosas patronas se vuelven venadas. Todo eso parece confirmar que son presas bailando al lado de sus cazadores bélicos.

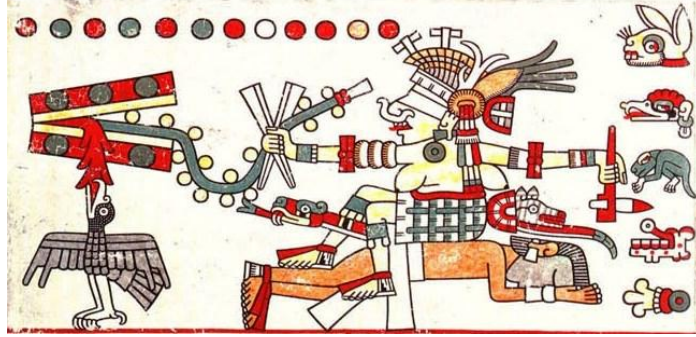


Fig. 42 Códice Laud Tlazolteotl lám 29 (fragmento)

Por último, consideramos que los versos del canto XIII de *Los cantares de Dzitbalché* traen una pista crucial para el entendimiento de la relación entre «danza» y cacería en contextos rituales. El texto acerca del flechamiento maya es claro en señalar que para los indígenas mayas la cacería, el sacrificio y la «danza» pertenecían al mismo orden de las ideas. Los siguientes versos (1965: 77) hacen que esas actividades que a nosotros nos pueden parecer diferentes para ellos eran las mismas:

Espíador, espíador de los árboles,
a uno, a dos,
vamos a cazar a orillas de la arboleda
en danza ligera hasta tres.

Asimismo, se hace una inversión del rol entre la persona que iba a fallecer y su sacrificador. Como en cacería, en esa «danza» disparando las flechas, el que conquista se vuelve la víctima. Aunque la persona que iba a fallecer es una “presa”, su sacrificador también es un ciervo macho. Como lo muestra el cantar (*ibidem*), el guerrero que flecha, “escudero peleador,” es a la vez, el animal presado y el que lo priva de vida:

Bien aguzado has la punta de tu flecha,
bien enastada has la cuerda
de tu arco; puesta tienes buena
resina de catsim, en las plumas
del extemo de la cara de tu flecha.
Bien untado has
grasa de ciervo macho
en tus bíceps, en tus muslos,

en tus rodillas, en tus gemelos,
en tus costillas, en tu pecho.

A través del texto que narra la celebración de la veintena *tlacaxipehualiztli* y el de *quecholli* y los datos que se tienen para la zona maya, vemos que existe una coexistencia entre »danza«, combate, guerra y cacería. Partiendo de todo lo que hemos evidenciado hasta ahora, observamos que ninguna de esas prácticas está aislada. Puede ser que el ritual mexica nunca fuera una suma de unidades aisladas, ni de formas rituales bien delimitadas. En consecuencia, la única manera de estudiarlas es poniéndolas en relación y investigando minuciosamente cómo operan esas relaciones.

6. CONSIDERACIONES FINALES



Las cosas no son todas tan comprensibles ni tan fáciles de expresar como generalmente se nos quisiera hacer creer. La mayor parte de los acontecimientos son inexpresables; suceden dentro de un recinto que nunca holló palabra alguna.

Rainer María Rilke

La traducción no es un doble del texto original. [...] Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.

Ortega y Gasset

-Entonces, ¿de qué sirve de que tengan nombre si no responden cuando los llaman?

-A ellos no les sirve de nada- explicó Alicia-, pero sí les sirve a las personas que les dan los nombres, supongo. Si no, ¿por qué tienen nombres las cosas?

-¡Vaya uno a saber!- replicó el mosquito-. Es más, te diré que en ese bosque, allá abajo, las cosas no tienen nombre.

Alicia a través del espejo, Lewis Carroll

Uno de los mitos nahua⁵¹⁶ más bellos cuenta cómo los devotos aprendieron a comunicarse con sus dioses a través de la música y la «danza».⁵¹⁷ Tras el sacrificio de los dioses en Teotihuacan los devotos necesitaban encontrar una manera para comunicarse con ellos. Yohualli Ehecatl, creado por Tezcatlipoca, o un devoto de la misma deidad, en la versión de Mendieta, se dirige a la casa del Sol para buscar la música. Una ballena, una sirena, y una tortuga formaron un

⁵¹⁶ La primera versión viene del texto en francés de André Thevet, la *Histoire du Méchique*, escrito entre los años 1546 y 1547, mientras la segunda pertenece a la obra del franciscano Jerónimo de Mendieta, redactada entre los años 1571 y 1596. Se supone que los dos se pueden vincular con el gran trabajo del fray Andrés de Olmos del que desgraciadamente quedan solamente unos fragmentos. Para la primera fuente Baudot (1983: 210) explica que: “Fechas, circunstancias redaccionales internas del escrito que nos queda, métodos del trabajo, analogías temáticas, son tantos otros elementos que en conclusión hacen que la *Histoire du Méchique* sea una parte no desdeñable del Tratado de antigüedades mexicanas de fray Andrés de Olmos.”

⁵¹⁷ Para un análisis pormenorizado del mito véase Olivier, 2004: 34-35, 386-396 y López Austin, 2006: 343-344.

puede para poder ascender hacia el astro. Aunque el Sol les prohibió a los músicos responder al canto del forastero, Tezcatlipoca logra cautivarlos:

atrayéndolos con el tambor que llaman huéhuatl, y con el tamborcillo que llaman teponaztli. De aquí en adelante, comenzaron a celebrar a los dioses con fiestas y bailes, y los cantares y música se llevaban al mismo ritmo que las danzas, sin diferenciarse ni en voz ni en paso, como se hace hasta ahora. (Mendieta, 1997, I: 86-87)⁵¹⁸

El mito del origen de la música y de la «danza» destaca su importancia en la vida ritual y en la vida en general de los pueblos nahuas. Estos son los medios a través de los cuales las personas se comunicaban con sus creadores. Si bien es cierto que la *danza*⁵¹⁹ mexica era una de las partes fundamental del ritual prehispánico, es poco lo que se sabe acerca del tema.

La aportación principal de esta investigación consiste en un análisis más profundo del tema a través de diferentes tipos de fuente. Si lo comparamos con el entendimiento previo de la temática notamos que hemos avanzado en nuestro conocimiento acerca de esa práctica prehispánica tanto en el campo lingüístico, así como en el estudio de las fuentes escritas en el alfabeto y por medio de la pictografía.

Generalmente se ha hablado sobre la *danza* mexica únicamente en función de las fiestas de las veintenas. Gracias a una recopilación pormenorizada de la información histórica pudimos conocer con mucho más detalle lo que se escribió en las fuentes novohispanas sobre la «danza» en el Centro de México de aquel entonces. Asimismo, a diferencia de los especialistas que han estudiado la práctica dancística de manera separada de otras actividades afines, a lo largo de esta tesis se demostró que la «danza» estaba inmersa en una serie de actividades que se expresaban a través del movimiento corporal. En esta ocasión indagamos en detalle su unión con el dinamismo bélico y los ritos sacrificiales. Los futuros estudios deberían enfocarse en los lazos que se creaban con otras acciones mencionadas en las páginas anteriores.

⁵¹⁸ En la versión de Thevet (“Histoire du Mechiue”, 2011: 157) leemos que “el dios del aire, los llamó cantando; al cual respondió enseguida uno de ellos, y se fue con él llevando (consigo) la música, que es la que ellos usan al presente en sus danzas en honor de sus dioses, como hacemos nosotros con los órganos.”

⁵¹⁹ Recordemos (véase la nota 1 y el cuadro 2 del primer capítulo de la investigación) que en esta tesis hemos utilizado la palabra danza entre comillas altas (“danza”) para hablar del concepto moderno de danza, las comillas bajas (»danza«) para marcar la comprensión de los cronistas, y, por último, los caracteres inclinados de la palabra danza (*danza*) en el caso del posible concepto prehispánico.

A través de un análisis lingüístico detallado encontramos que la propuesta de Motolinía, que se ha usado hasta ahora, carece de solidez dado que, entre otras razones, existen más verbos nahua con el significado de »danzar«. Asimismo, examinamos atentamente las sugerencias modernas acerca de la misma problemática. Se observó que varias veces los investigadores se han apresurado al decir que cierto vocablo manifestaba el acto de “bailar”. Por lo mismo me pareció muy importante destacar, en varios puntos de la tesis, la importancia de poner en evidencia las estrategias que nos sirven para abordar el tema en cuestión y de revelar los pasos tomados para llegar a los resultados que ofrecemos. Si las fuentes primarias son susceptibles a diversas lecturas, me parece crucial llevar a cabo una metodología rigurosa y transparente. Así pues, al comparar los estudios modernos acerca de varios códices descubrimos que los indicios dancísticos en la pictografía prehispánica no son nada evidentes. Diferentes láminas que fueron interpretadas como dancísticas por unos autores, han sido explicadas de otra forma por otros investigadores. Presentamos una serie de equívocos junto con varias reflexiones a las que espero poder regresar en mi siguiente investigación.

El objetivo principal era estudiar la *danza* mexicana en el marco de la teoría nativa. En primer término, preguntarme ¿quién es el Otro cuya “danza” estoy estudiando? De ahí, cuestionar ¿cómo me relaciono ante la alteridad mexicana y la otredad colonial?, ¿cómo nosotros como historiadores ponemos de manifiesto nuestra cultura a la hora de hablar del pasado de ese Otro/ esos Otros?, ¿cómo nos acercamos a nuestras fuentes y a qué le damos la prioridad? Empezamos la discusión acerca de las técnicas de traducción que podrían ser adecuadas para hablar desde el presente sobre la *danza* mexicana a partir de diferentes tipos de fuentes. Si la traducción es el significado mismo (Jakobson *apud* Hanks, 2014: 22), ¿cómo uno como investigador toma parte en la creación del significado?

Los problemas de traducción o de interpretación de los documentos históricos están vinculados al aspecto metodológico de nuestros trabajos. La *traducción controlada*, inspirada en la *equivocación controlada* de Viveiros de Castro, era mi herramienta analítica para basar mi trabajo en esos malentendidos entre tres grupos heterogéneos de traductores de lo que se ha llamado *danza* mexicana. La *danza* mexicana se ha modificado, co-creado desde sus primeras puestas en escena ritual hasta ahora en diferentes contextos históricos; entre las personas que

la desarrollaron, otras que la observaron, los extranjeros que escribieron sobre ella tras la Conquista y por medio de la vista de los investigadores que han escrito acerca de ella.

Los europeos y los autores nacidos en el suelo de Nueva España observaban y participaban en la co-creación de la realidad acerca de la cual escribían. En los textos en español, náhuatl y latín de la Colonia nos damos cuenta de algunas co-invencciones que se llevaron a cabo. A partir de los exploradores y primeros cronistas que escriben sobre *danza* mexicana se nota que su idea de »danza« no correspondía de manera análoga a lo que acababan de descubrir. El mejor ejemplo nos lo dio Colón. El gran navegante en su diálogo gestual con los nativos trató de usar la »danza« para comunicarse de manera más pacífica y casi perdió su vida por ello. Esas discordias ontológicas debían de haberles pasado también a los cronistas al trabajar con sus colaboradores e informantes. Sus traducciones de la diversidad de »danzas« que escribían van desde »danza« como una de las formas para recuperar la memoria y hacer historia, realizar penitencia, regocijarse, hasta como una condición necesaria, en ciertas ocasiones, para poder matar a alguien.

Estas páginas nos dejaron ver cómo la 'danza' mexicana se estuvo re-negociando todo el tiempo. Mientras en un momento la identifican como parte de un conflicto bélico o como una forma para incorporar al Otro, en otras circunstancias se relaciona con los rituales religiosos más importantes. Lo que se ha llamado *danza*, muchas veces es un punto de convergencia de diversos actos rituales. En palabras de Handelman (2006: 38), si no hay una categoría general de "danza", ¿qué fueron esas actividades reportadas por los cronistas y conquistadores como »danza« mexicana?

La cosa en sí no existe, sino se define a partir de las relaciones que forma. No podemos abordarla de manera aislada. Es una continua transformación. Si existiera una definición como tal sería contextual y, por lo tanto, siempre cambiante. Tal vez en lugar de hablar de un término fijo, podríamos considerarlo como parte de un sistema de movimientos estructurados que desempeña diversas funciones. De esa forma evitaríamos otorgarle un sentido particular que luego parece ser el único posible. Así el historiador inglés Lloyd (2012: 111) indica que a veces las respuestas plurales a una sola pregunta son las más apropiadas, incluso son indispensables. Por lo tanto, la tarea no consiste en buscar un término fijo, invariable o una analogía firme para

nuestra idea de “danza”.⁵²⁰ Nuestro propósito no es “afirmar o determinar” lo que fue la *danza* mexicana, sino hablar de la multiplicidad de formas de existencia de una “danza” o de otra coreografía ritual. Como dice Viveiros de Castro (2010: 227), “la palabra clave aquí es *desequilibrio*.” Precisamente en esos espacios de malentendidos se crean varias relaciones de diferencia que van a construir la ‘danza’ mexicana, un tejido de relaciones de lo que podía haber sido el comportamiento corporal mexicana normalizado en su momento.

En consecuencia, amplíé el concepto denominándolo ‘danza’ mexicana para poder estudiar una serie de relaciones que se establecían entre esa práctica y otras actividades próximas a ella. Mi objeto de estudio originó mi metodología. Justamente, los autores del libro *Thinking through things* (Henare, Holbraad y Wastell, 2007: 2) proponen tomar las “cosas” encontradas en el trabajo de campo [o en los escritos antiguos] tal como se nos presentan, en lugar de intentar hallar qué significan o qué representan. De la misma manera, sugieren utilizar un enfoque mucho más abierto que permite que las “cosas”, a medida que vayan surgiendo, ofrezcan posibilidades teóricas. El término ‘danza’ mexicana ha posibilitado la existencia de otra práctica corporal relacionada con otra historia, la historia mexicana.

Los datos históricos presentados muestran límites muy borrosos entre los que se ha interpretado, hasta ahora, como *danza* mexicana y diferentes contextos aparentemente no dancísticos (procesión, cautivar, sacrificar, guerra). A mi parecer, no tenemos que elegir entre uno de ellos, por ejemplo, fijar con precisión si se trataba de una “danza” o de una “procesión”.⁵²¹ En lugar de clasificar los conceptos, es más fructífero yuxtaponerlos, colocarlos en un juego de relaciones internas que nos va a revelar las peculiaridades del propio conjunto. Y ¿cómo podríamos llamar ese conjunto que despliega varias diferencias?

Al estudiar la “danza” en Tonga, la investigadora estadounidense Kaeppler (1985: 92) advierte que en muchas sociedades no existe el concepto indígena que adecuadamente se puede traducir como “baile”, sino que la “danza” se encuentra entrelazada con las secuencias de otros movimientos formales de los cuerpos humanos dentro del ritual. Según la autora, la

⁵²⁰ Debemos aceptar que no existe una taxonomía correcta. Los diferentes esquemas se refieren a distintos mundos. Hay que permitir el carácter multifacético de todo lo que existe (Lloyd, 2012: 104). La heterogeneidad y el pluralismo que encontramos al estudiar la *danza* mexicana, en las palabras de Lloyd (2012: 113) debe ser una oportunidad, no una amenaza. Incluso, la indeterminación es también válida (véase Lloyd, 2012).

⁵²¹ Asimismo, cabe aclarar que no es que puedan ser interpretadas de una u otra manera. Incluso, pueden referirse a algo que ni podamos aprehender.

categoría occidental de “danza” reduce el campo de estudio y oculta la importancia del análisis de otras prácticas con las que se entrelaza el “baile”. Por consiguiente, introduce el concepto de *structured movement systems* para incorporar la “danza” a un campo más amplio junto con otros movimientos formalizados. Considero que un concepto similar nos podría servir para hablar de una pluralidad de conceptos o de experiencias que se condensaban en lo que a partir de la Colonia se ha llamado »danza« mexica/ “danza” mexica.

La *danza mexica*, como cualquier otro tema, se puede estudiar de formas muy variadas. Cada uno de esos ejercicios historiográficos contribuye al conocimiento de la materia y, a la vez, construye una realidad en torno a la *danza mexica*. Las preguntas que hace el investigador frente a sus datos producen diferentes efectos. Algunos especialistas repiten las cosas previamente dichas, mientras otros, al abrir categorías y al proponer nuevos conceptos, crean otros escenarios de comprensión. Esta tesis ha propuesto una nueva metodología⁵²² basada en los avances de la teoría antropológica, la cual abre otros cuestionamientos interdisciplinarios y sugiere nuevos caminos de investigación mesoamericana. La *traducción controlada* es una propuesta metodológica que permite observar la transformación de nuestras preguntas de acuerdo a la información encontrada y deja ver los efectos conceptuales que ese proceso conlleva.

Las consecuencias de mi decisión de tomar otro camino metodológico son varias. El primer efecto que se puede abstraer de este análisis es la existencia de mundos múltiples. No hay un mundo continuo, ni una definición o correspondencia análoga entre mi concepto de “danza” y lo que podía haber sido para los mexica en la época posclásica. La información recogida desafió nuestra comprensión. Hemos encontrado muchos elementos nativos que difícilmente encajan en nuestras categorías. A lo largo de la tesis percibimos que los homónimos “danza”, »danza« y *danza mexica* no se referían a la misma actividad. Tanto los interlocutores en la Colonia así como nosotros hoy en día no estamos hablando de la misma cosa. Si no existe una experiencia común de “danza” estamos frente a unos homónimos mal entendidos. Partimos de un presupuesto diferente. Justamente ese equívoco echa a andar el diálogo múltiple. De ahí, en

⁵²² Hasta ahora los investigadores se han dedicado a recopilar la información e interpretarla en términos representativos partiendo de nuestro concepto de la “danza”. No obstante, los aportes de todos los trabajos modernos que han estudiado ese aspecto de la vida prehispánica son valiosos y representan una referencia obligada.

primer lugar, hablar acerca de cómo construimos nuestros conceptos a partir de lo que encontramos en las fuentes históricas y qué es lo que evidencian nuestros datos.⁵²³ En consecuencia, tenemos que ampliar el panorama, amplificar las posibilidades y estar atentos al traducir nuestros datos. ¿Cuáles son las relaciones que se dispararon a través de la información histórica?

Al observar el proceso de la transformación del problema de *danza* mexicana, notamos que una salida posible del estudio es hacia la alteridad. La *danza* confirma ser una técnica de incorporación de la alteridad. Por medio de ella el Otro se transforma a un propio, interno. Se ha mostrado cómo los enemigos cautivados en guerra bailando llegan a ser los consanguíneos, se asimilan.

Todos los vínculos de alteridad que se manifestaron a través de este escrito sirvieron para entendernos mejor a nosotros mismos. El concepto de ‘danza’ mexicana nos ayudó a observar el proceso de disolución de nuestras categorías y enfatizó la importancia de una revisión constante de las mismas. El punto de partida y el punto de llegada siempre somos nosotros. Tiene razón Viveiros de Castro (2010: 81), cuando, inspirado en Wagner, dice que toda experiencia de otro pensamiento es una experiencia sobre el nuestro. En esta misma línea Holbraad (2011: 91) advierte que la antropología no estudia “cómo pensamos nosotros acerca de lo que *ellos* piensan”. Se trata de cómo podríamos aprender a pensar, teniendo en cuenta lo que dicen y hacen. De ahí surgen varias preguntas: ¿qué podemos aprender del encuentro con ese mundo diferente?, ¿cómo podemos repensar nuestras formas de relacionarnos con las alteridades tanto en nuestro trabajo de investigación como en la vida cotidiana? y ¿cómo nos vinculamos con “nuestros” Otros?

Finalmente, la *danza* mexicana, tal como ha sido abordada en este trabajo, es un tema de reflexión y no un punto final. Puse a “danzar” mi experimento con el pensamiento del Otro

⁵²³Otro punto interesante es el siguiente: ¿qué es lo que se pierde en la traducción? o ¿qué pasa con lo que se encuentra más allá de lo que nosotros podemos percibir? Como lo explica Salmond (2014: 169), el propósito no es buscar una respuesta definitiva a la pregunta “¿qué es?” [...] sino dejar la pregunta abierta y seguir dialogando con los informantes [o nuestras fuentes]. Es un trabajo constante, cuidadoso y reflexivo.

abriendo las redes que lo componen sin querer/poder llegar a una conclusión cerrada.⁵²⁴ Como bien dijo Lévi-Strauss (2010: 16-17):

Ni por un instante dudamos que al tomar en consideración otros documentos, aparecidos o por aparecer, se vean afectadas nuestras conclusiones. Algunas, prudentemente propuestas, acaso reciban confirmación: otras serán abandonadas o modificadas. [...] Basta que se le reconozca el modesto mérito de haber dejado un problema difícil en estado menos malo que como lo encontró. No olvidemos tampoco que para la ciencia no puede haber verdades adquiridas. El sabio no es el hombre que brinda las verdaderas respuestas; es aquel que plantea las verdaderas preguntas.

⁵²⁴En esta tesis se han estudiado ciertos temas que entraban en contacto con la *danza mexicana*. La mirada que pusimos nos permitió ver unas cosas y omitir otras. No hay un referente fijo. Si hubiéramos estudiado más, por ejemplo, su relación con la procesión, el concepto cambiaría. Cabe destacar que tampoco se trata de problematizar el tema hasta más no poder, sino dejar que los casos concretos generen sus propias conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA



Acosta, José de, *Historia natural y moral de Las Indias*, Dastin, Madrid, 2003.

Alcántara Rojas, Berenice "Aún los príncipes a morir vinieron..." Usos del pasado en el canto-baile nahua del siglo XVI" en *Acerca de la (des)memoria y su construcción en Mesoamérica y Andes*, Clementina Battcock y Sergio Botta (coords.), Quivira, México, D.F., 2015.

_____, *Cantos para bailar un cristianismo reinventado: la nahuatlalización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*, tesis para obtener el grado de Doctor en Estudios Mesoamericanos, UNAM, México, D.F., 2008.

Alcalá, Jerónimo de, *Relación de Michoacán*, estudio introductorio Jean-Marie G. Le Clézio, El Colegio de Michoacan, Michoacán, Zamora, 2011.

Alva Ixtlilxochitl, Fernando de, *Historia de la nación chichimeca*, edición de German Vazquez Chamorro, Las Rozas, Dastin, Madrid, 2000.

Alvarado Tezozómoc, Fernando, *Crónica Mexicana*, edición de Gonzalo Díaz Migoyo y Germán Vázquez Chamorro, Dastin, Madrid, 1997.

_____, *Crónica mexicayotl*, traducción directa del náhuatl por Adrián León, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1949.

_____, *Crónica mexicayotl*, traducción directa del náhuatl por Adrián León, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 1998.

Anales de Tlatelolco, Paleografía y traducción: Rafael Tena, CONACULTA, México, D.F., 2004.

Anales de Cuauhtitlan, paleografía y traducción Rafael Tena, CONACULTA (Cien de México), México, D.F.: 2011.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen y Luis Reyes García, *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospi*, con contribuciones de José Eduardo Contreras Martínez y Beatriz Palavicini Beltran, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1994c.

_____, *El libro del Ciacoatl, Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, España, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1991.

_____, *Crónica mixteca, El rey & Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila, libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall, Ms. 39671 British Museum*, Londres, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, España, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1992.

_____, *El libro de Tezcatlipoca, Señor del tiempo, Libro explicativo del llamado Códice Fejérváry-Mayer*, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1994a.

_____, *La pintura de la muerte y de los destinos. Libro explicativo del llamado Códice Laud*, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1994b.

_____, *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia, Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, España, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1993a.

_____, *Manual del adivino. Libro explicativo del llamado Códice Vaticano B*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, España, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1993b.

_____, *Origen e historia de los reyes mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Madrid, España, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, Austria, FCE, México, D.F., 1992.

Andrews, James Richard, *Introduction to classical nahuatl*, 2 v., University of Texas Press, Austin, 1975.

Arce Sotelo, Manuel; "Batallas rituales, juegos rituales: el componente pukllay en el chiaraje y otras manifestaciones andinas" en *Perspectivas Latinoamericanas*, n. 5, 2008, pp. 166-191.

Arenas, Pedro de, *Vocabulario manual de las lenguas castellana y mexicana: en que se contienen las palabras, preguntas, respuestas mas comunes y ordinarias que se suelen ofrecer en el trato y comunicación en el comercio mexicano*, Imprenta y Librería de Angulo, México, Puebla, 1887.

Ballads of the Lords of New Spain: The Codex Romances de los Señores de la Nueva España.
By John Bierhorst. University of Texas Press, Austin, 2009. .

Batalla Rosado, Juan José, "Datación del *Códice Borbónico* a partir del análisis iconográfico de la sangre" en *Revista Española de Antropología Americana* nº 24: 47-74, Madrid, 1994a.

_____, *El Códice Borgia. Una guía para un viaje alucinante por el inframundo*, Testimonio Compañía Editorial, Madrid, 2008a.

_____, *El Códice Tudela o Códice del Museo de América y el Grupo Magliabechiano*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia de América II, Madrid, 1999.

_____, "Los códices mesoamericanos: métodos de estudio" en *Itinerarios*, vol. 8, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, Polonia, 2008b, pp. 43-65.

_____, "Los tlacuiloque del *Códice Borbónico*: una aproximación a su número y estilo" en *Journal de la Société des Americanistes*, nº 80: 47-72, París, 1994b.

Baudet, Claude-François, "Las batallas rituales en Mesoamérica. Parte 1" en *Arqueología mexicana*, vol. 19, Nº. 112, 2011, pp. 20-29

_____, "Las batallas rituales en Mesoamérica. Parte 2" en *Arqueología mexicana*, vol. 21, Nº. 122, 2012, pp. 18-29

_____, "Sacrificio de sí, sacrificio del "otro"" en *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana*, coordinadores: Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, INAH, UNAM, México, D.F., 2010, pp. 431-451.

Baudot, Georges, *Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana*, Espasa Calpe, Madrid, 1983.

Benjamin, Walter, "The Task of the Translator" in *Selected Writings. Volume 1. 1913-1926*, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 2002, pp. 253-256.

Bierhorst, John, *A Nahuatl-English Dictionary and Concordance to the Cantares mexicanos with an Analytic Transcription and Grammatical Notes*, Stanford University Press, California, Stanford, 1985.

Bonfiglioli, Carlo, "Danzas y andanzas a la luz del estructuralismo" en María Eugenia Olavarría, Saúl Millán y Carlo Bonfiglioli (coords.) *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*, UAM-Juan Pablos Editor, México, D.F., 2010, pp. 463-492.

_____, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión comico-sexual y las danzas de conquista*, Instituto Nacional Indigenista: Secretaría de Desarrollo Social, México, D.F., 1995.

_____, "El yumári, clave de acceso a la cosmología rarámuri", en *Cuicuilco* 15(42), México, D.F., 2008, pp.45-60.

_____, "Jíkuri sepawa'ame (La 'raspa de peyote'): Una danza de curación en la Sierra Tarahumara" en *Anales de Antropología*, 39(II), UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2005, pp.151-188.

_____, "La perspectiva sistemática en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas" en *Gazeta de Antropología*, España, Granada, Universidad de Granada, núm.19, pp. 19-30, 2003. Consultado en www.ugr.es/~pwlac/G19_30Carlo_Bonfiglioli.pdf

Broda de Casas, Johanna, "Tlacaxipehualiztli: A Reconstruction of an Aztec Calendar Festival from 16th Century Sources" en *Revista Española de Antropología Americana*, 5, 1970, pp. 197-274.

Brylak, Agnieszka, *Los espectáculos de los nahuas prehispánicos: entre antropología y teatro*, tesis para obtener el grado de Doctor, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia, 2015.

_____, "Rivalidad y ritual: agón como el concepto religioso nahua" en *De dioses y hombres. Creencias y rituales mesoamericanos y sus supervivencias*, (estudios coordinados por Katarzyna Mikulska Dabrowska y José Contel), Warszawa, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich – IRIEC-Universidad de Toulouse. 2011, pp. 121-146.

Campbell, R. Joe, *A morphological dictionary of classical nahuatl: A morpheme index to the Vocabulario en lengua mexicana y castellana of fray Alonso de Molina*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, University of Texas, Austin, 1985.

Caillois, Roger, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, traducción de Jorge Ferreiro, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1986.

Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs, translated from the náhuatl with an introd. and commentary, by John Bierhorst, Stanford University Press, California, Stanford, 1985.

“Cantares mexicanos” en *Poesía náhuatl*, paleografía, versión, introducción, notas y apéndices de Ángel Ma. Garibay K., vol. 1 y 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2000.

Cantares mexicanos, edición de Miguel León Portilla; paleografía traducción y notas Miguel León Portilla [y otros cinco], 3 volúmenes, UNAM, Coordinación de Humanidades: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coedición con: Instituto de investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Teixidor, México, D.F., 2011.

Carnerio da Cunha, Manuela. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo, Cosac Naify, 2009, pp. 311-371.

Carochi, Horacio, *Arte de la lengua mexicana: con la declaracion de los adverbios della*, con un estudio introductorio de Miguel León-Portilla, UNAM, México, D.F., 1983.

Carrasco, David, “Give Me Some Skin: The Charisma of the Aztec Warrior” en *History of Religions, Vol. 35, No. 1, Mesoamerican Religions. A Special Issue on the Occasion of the Seventeenth International Congress of the History of Religions*, Mexico City, August 5-12, 1995 (Aug., 1995), The University of Chicago Press, pp. 1-26.

Castillo, Cristóbal del, *Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista*, traducción y estudio introductorio Federico Navarrete Linares, CONACULTA, Cien de México, México, D.F., 2001.

Castillo Farreras, Víctor M., *Los conceptos nahuas en su formación social: el proceso de nombrar*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2010.

Cen: Juntamente. Compendio enciclopédico del náhuatl, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., 2009 [disco compacto + 167 p.]

Certeau, Michel, *La escritura de la historia*, traducción de Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, México, D.F., 1993.

Cervantes de Salazar, Francisco, *Crónica de la Nueva España*, prologo por Juan Miralles Ostos, Porrúa, México, D.F., 1985.

Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, Domingo Francisco de San Antón Muñón, *Codex chimalpahin : society and politics in Mexico Tenochtitlan, Tlatelolco, Texcoco, Culhuacan, and other Nahua altepetl in central Mexico : the Nahuatl and Spanish annals and accounts collected and recorded by don Domingo de San Anton Muñon Chimalpahin Quauhtlehuanitzin*, ed. and translated by Arthur J. O. Anderson and Susan Schroeder ; Wayne Ruwet, manuscript ed. ; Susan Schroeder, general ed., University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 1997.

_____, *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*; paleografía y tr. Rafael Tena, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., 1998.

_____, *Septima relacion de las Diferentes histoires originals*, introducción, paleografía, traducción, notas, índice temático y onomástico y apéndices por Josefina García Quintana, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2003.

Códice Aubin, Historia de la nación mexicana; reproducción a todo color del código de 1576, ed., introducción, notas, índice, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl por Charles E. Dibble, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1963.

Códice Aubin, Historia de la nación mexicana; reproducción a todo color del código de 1576, ed., introducción, notas, índice, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl por Charles E. Dibble, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1963.

Códice Borbónico, Manuscrito mexicano de la Biblioteca del Palais Bourbon. (Libro adivinatorio y ritual ilustrado), ed. fasc. de la de 1899 de París por Ernesto Leroux, Siglo XXI Editores, México, D.F., 1979.

Códice Borgia, ed. facs., Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1963.

Códice Durán en Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme, vol. 2, Durán Diego, Editorial del Valle de México, México, D.F., 1974.

Códice Fejervary Mayer. Manuscrito pictórico antiguo mexicano que se conserva en el Museo de Liverpool (facsimil), México, Librería Anticuaria, G.M. Echainiz, México, D.F., 1945.

Códice Laud, introducción, selección y notas por Carlos Martínez, INAH, México, D.F., 1961.

Códice Magliabecchiano (facsimilar), tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.

Códice Matritense del Palacio Real de Madrid en Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún, Facsimile Edition Photographed by Ferdinand Anders, Oklahoma, University of Oklahoma Press, Norman, in Cooperation with the Patrimonio Nacional and The Real Academia de la Historia, Madrid, 1993.

Códice Telleriano-Remensis (facsimil) en *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in Pictorial Aztec Manuscript*, Quiñónez Keber, Eloise, University of Texas Press, Austin 1995.

Colón, Cristóbal, *Los cuatro viajes: Testamento*, ed. de Consuelo Varela, Alianza, Madrid, 1986.

Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, nota preliminar de Manuel Alcalá, 18a edición, Porrúa, México, D.F., 1994.

Coe, Michael D. and Rex Koontz, *Mexico. From the Olmecs to the Aztecs*, Thames and Hudson, United Kingdom, London, 2002.

"Costumbres, Fiestas, Enterramientos y Diversas Poemas de Proceder de los Indios de Nueva España", en: *Tlalocan*, Vol 2(1), UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1945, pp. 37-63.

Clavijero, Francisco Xavier, *Historia Antigua de México*, ed. y prólogo de Mariano Cuevas, Porrúa, México, D.F., 1964.

Clavijero, Francisco Xavier, *Reglas de la lengua mexicana con un vocabulario*, ed., introd., paleografía y notas de J. O. Anderson; pref. de M. León Portilla, UNAM, México, D.F., 1974.

Danilović, Mirjana, *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas de tecuilhuitontli, huey tecuilhuitl, ochpaniztli y tititl*, tesis para obtener el grado de Maestra en Estudios Mesoamericanos, UNAM, México, D.F., 2009.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: manuscrito Guatemala, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, El Colegio de México, México, D.F., 2004.

Dehouve, Danièle, *La aritmética de los tiempos de penitencia entre los mexicas*, *Estudios de Cultura Náhuatl*, número 41, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2010, pp. 65-90.

De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza, Hilda Islas (compiladora), INBA, CONACULTA, México, D.F., 2001.

Del Paso y Troncoso, Francisco, *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico (edición facsimilar)*, Siglo XXI, México, D.F., 1979.

Diccionario de mejicanismos. Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaritas hispanamericanos, por Francisco J. Santamaría, Editorial Porrúa, México, 2000.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, estudio preliminar Rosa Camelo y José Rubén Romero, 2 volúmenes, CONACULTA, México, D.F., 1995.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme*, estudio preliminar Rosa Camelo y José Rubén Romero, 2 volúmenes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., 1995.

Durkheim, Emilio, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, traducción y estudio preliminar de Ramón Ramos, Ed. Akal, Madrid, 1982.

Duverger, Christian, "Los aztecas y el juego" en *Diógenes*, núm. 125, 1984, pp. 29-49.

Duvignaud, Jean, *El Juego del juego*, traducción de Jorge Ferreiro Santana, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1982.

Educación mexicana: antología de documentos sahuaguntinos, selec., paleografía, tr., introd., notas y glosario de Alfredo López Austin, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 1985.

El conquistador anónimo: Relación de algunas cosas de la nueva España, y de la gran ciudad de temestitan mexico, Alcancia, México, D.F., 1938.

"El Conquistador anónimo" en *Lecturas históricas mexicanas*, volumen 1, selección, prefacio, notas y tablas cronológicas de Ernesto de la Torre Villar, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1994, pp. 226-229.

El libro de los Cantares de Dzitbalché, una traducción con notas y una introducción [por] Alfredo Barrera Vázquez, INAH, México, D.F., 1965.

El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana, coordinación de Leonardo López Luján y Guilhem Olivier, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas / INAH, México, D.F., 2010.

Escalante Gonzalbo, Pablo, *El arte prehispánico*, Tercer Milenio, México, D.F., 2000.

_____, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, FCE, México, D.F., 2010.

Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias: islas y tierra-firme del mar oceano*, por prologo de J. Natalicio Gonzalez, notas de José Amador de los Rios, Guaranía, Asunción del Paraguay, 1944.

Florentine Codex. General History of the things of New Spain, Fray Bernardino de Sahagún, translated from the Aztec to English, with notes and illustrations by Charles E. Dibble and Arthur J.O. Anderson, 12 vols., The School of American Research and The University of Utah, New Mexico, Santa Fe, 1953-1979.

Fujigaki Lares, Alejandro, *La disolución de la muerte y el sacrificio. Contrastes de las máquinas de transformaciones y mediaciones de los rarámuri y los mexicas*, tesis de Doctorado en Antropología, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, D.F., 2015.

Fujigaki Lares, Alejandro, Isabel Martínez y Denisse Salazar González, "Llevar a serio...contra el infierno metafísico de la antropología. Entrevista con Eduardo Viveiros de Castro" en *Anales de Antropología*, Vol. 48-II, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2014, pp. 219-244.

Garibay K., Angel María, *Llave del náhuatl: colecciones de trozos clásicos, con gramática y vocabulario náhuatl-castellano, para utilidad de los principiantes*, Porrúa, México, D.F., 1999.

_____, "Relación breve de las fiestas de los dioses de fray Bernardino de Sahagún" en *Tlalocan. Revista de Fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, Volumen II, número 4, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1948, pp. 289-320.

_____, *Veinte himnos sacros de los nahuas / los recogió de los nativos Fr. Bernardino de Sahagún; los Pública en su texto, con versión, introducción, notas de comentario*

y apéndices de otras Fuentes, Ángel Ma. Garibay K., 2a ed. UNAM, Instituto de de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1995.

García Blanco, Saúl, "Sobre el concepto de juego" en *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, n. 7, 1995, pp. 125-132.

Güereca Durán, Raquel E., *Un dios y un reino para los indios. La rebelión indígena de Tutotepec, 1769*, Bonilla Artigas Editores, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, D.F., 2014.

González González, Carlos, "El sacrificio humano como generador de prestigio social. Los mexica y el llamado sacrificio gladiatorio" en *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana*, coordinadores: Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, INAH, UNAM, México, D.F., 2010, pp. 419-430.

_____, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2011.

González Varela, Sergio, "Antropología simétrica dentro del ritual de la Capoeira Angola en Brasil" en *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, Enero (2010):pp. 3-31.

_____, *Gran Diccionario Náhuatl* [en línea], UNAM, México, D.F., 2012.

Graulich, Michel, *Fiestas de los pueblos indígenas. Las fiestas de las veintenas, Ritos Aztecas*, Instituto Nacional Indigenista, México, D.F., 1999,

_____, *Le sacrifice humain chez les Aztèques*, Fayard, Paris, 2005.

_____, "Los lugares, las piedras y los altares de sacrificio" en *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana*, coordinadores: Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, INAH, UNAM, México, D.F., 2010, pp. 407-417.

_____, *Mitos y rituales del México antiguo*, ISTMO, México, D.F., 1990.

_____, *Moctezuma. Apogeo y caída del imperio azteca*, traducción de Tessa Brisac, Ediciones Era, SEP, CONACULTA, INAH, México, D.F., 2014.

Guzmán Bravo, José Antonio y José Antonio Nava Gómez Tagle, "La música mexica" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F., 1984. pp. 87-112.

Guzmán, Eulalia, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental" en *Historia del arte .Una aproximación al arte mexicano. Antología*, José Guadalupe Victoria Vilencio (compilador), pp. 1-22, UNAM, Editorial Porrúa, S.A., México, D.F., 1988.

Hamayon, Roberte N., "¿Por qué los "juegos" gustan a los espíritus y disgustan a dios? O el "juego", forma elemental de ritual a partir de ejemplos chamánicos siberianos" en *Chamanismos de ayer y hoy*, traducción de Roberto Martínez, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2011, pp. 89-122.

Handelman, Don, "Conceptual Alternatives to 'Ritual'", en J. Kreinath, J. Snoek, and M. Stausberg (eds.) *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Leiden & Boston, Brill Academic Publishers. 2006, pp. 37-49.

Hanks, William F., "The space of translation" en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2), 2014, pp. 17-39.

Hanks, William F. y Carlo Severi, "Translating worlds. The epistemological space of translation" en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2), 2014, pp. 1-16.

Hanna, Judith Lynne, "Anthropology and the Study of Dance" en *CORD (Congress on Research in Dance) News*, Vol. 6, No. 1 (Nov., 1973), pp. 37-41, publicado por <http://www.jstor.org/stable/1477573>, revisado: 04/08/2011

_____, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, University of Chicago Press, 1987.

Heine, Bernd, *Language contact and grammatical change*, Cambridge University Press, United Kingdom, Cambridge, 2005.

Hernández, Francisco, *Antigüedades de la Nueva España*, edición de Ascensión Hernández de León-Portilla, Las Rozas, Dastin, Madrid, 2001.

Henare [Salmond], Amiria, Martin Holbraad y Sari Wastell (editores), *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically*, Routledge, London, 2007.

Hill Boone, Elizabeth, "Aztec Pictorial Histories: Records without Words" en *Writing without words: alternative literacies in Mesoamerica and the Andes*, Elizabeth Boone and Walter Mignolo, eds., Duke University Press, Durham and London, 1994, pp. 50-76.

_____, *Cycles of Time and Meaning in the Mexican Books of Fate*, University of Texas Press, Austin, 2007.

_____, *Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2010.

Historia de la nación mexicana: reproducción a todo color del códice de 1576, Códice Aubin, ed., introducción, notas, índices, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl por Charles E. Dibble J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1963.

“Historia de los mexicanos por sus pinturas”, en Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Conaculta, México, D.F., 2011.

Historia de los triumphos de nuestra santa fee, estudio introd., notas y apend. de Ignacio Guzman Betancourt, Siglo XXI México, D.F. ; Difocur, Sinaloa, 1992.

Historia de Tlaxcala, paleografía, introd., notas, apendices e índices analíticos de Luis Reyes García, con la colaboración de Javier Lira Toledo, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Tlaxcala, 1998.

Historia Tolteca Chichimeca, Colección Puebla, Kirchhoff Paul, Odena Lina Guemes, Reyes García Luis, FCE, México, D.F., 1989.

“Histoire du Mechique”, en Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Conaculta, México, D.F., 2011.

Holbraad, Martin, “Ontography and Alterity: Defining Anthropological Truth” en *The Challenge of Epistemology. Anthropological Perspectives*, Christina Toren and João de Pina-Cabral (ed.), Berghahn, Nueva York, 2011, pp. 80-92.

_____, “The power of powder. Multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or *mana*, again)” en *Thinking through things: Theorising artefacts ethnographically*, Routledge, London, 2007, pp. 189-225.

_____, “Truth beyond doubt. Ifá oracles in Havana” en *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 2 (1), 2012, pp. 81-109.

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, traducción de Eugenio Imaz Echeverría, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Kaeliinohomoku, Jo Ann, "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" en *What is Dance?*, Roger Copeland y Marshall Cohen (editores), Oxford University Press, Oxford, New York, 1983.

Kaepler, Adrienne L., "Aesthetics of Tongan Dance", en *Ethnomusicology*, n. 15, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1971, pp. 175-185.

_____, "American Approaches to the Study of Dance", en *Yearbook for Traditional Music*, núm. 23, International Council for Traditional Music, Nueva York, 1991, pp. 11-21.

_____, "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", en *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. Mc Allester*, núm. 9, Charlotte J., Detroit, Monographs in Musicology, 1986, pp. 25-33.

_____, " Dance" en *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*; Vol. 14, No. 2; Academic Research Library, 2006, pp. 99-105.

_____, " Dance Ethnology and the Anthropology of Dance" en *Dance Research Journal*, Vol. 32, No. 1, 2000, pp. 116-125.

_____, "Dance in Anthropological Perspective" en *Annual Review of Anthropology*, núm. 7, Palo Alto Ca., Annual Reviews, 1978, pp. 31-49.

_____, "Method and Theory in Analyzing Dance Structures with an Analysis of Tongan Dance, en *Ethnomusicology*, núm. 16, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1972, pp. 173-217.

_____, "Structured Movement Systems in Tonga" en *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Paul Spencer (ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1985, pp. 92-118.

_____, "Tongan Dance: A Study in Cultural Change", en *Ethnomusicology*, núm. 14, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1970, pp. 266-277.

Karttunen, Frances E., *An analytical dictionary of nahuatl*, University of Texas Press, Austin, 1983.

Kendall, Natalie, *First Man Masks From Etowah And Spiro*, Thesis in Anthropology, Department of Anthropology University of South Carolina, 2014.

Klein, Cecilia F., “¿Dioses de la lluvia o sacerdotes ofrendadores del fuego? Un estudio socio-político de algunas representaciones mexicas del dios Tláloc” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 17, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1984, pp. 3-50.

Kruell, Gabriel Kenrick, *La historiografía de Hernando de Alvarado Tezozómoc y Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpáin Cuauhtlehuantzin a la luz de un estudio filológico y una edición crítica de la Crónica mexicáyotl*, tesis para obtener el grado de Doctorado en Estudios Mesoamericanos, UNAM, México, D.F., 2015.

Landa, Diego de, *Relación de las cosas de Yucatán*, estudio de María del Carmen León Cazares, CONACULTA, México, D.F., 1994.

Las Casas, Bartolomé de, “Apologética Historia Sumaria I” en *Obras completas*; edición preparada por la Fundación “Instituto Bartolomé de las Casas” de los dominicos de Andalucía; director de la edición Paulino Castañeda Delgado, 14 volúmenes, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

_____, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, edición crítica, estudio preliminar y notas de José Miguel Martínez Torrejón, Universidad de Alicante, Alicante, 2006.

_____, *Historia de las Indias*, ed. de Agustín Millares Carlo y estudio prelim. de Lewis Hanke, vols. 3, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1951.

Las Casas, Gonzalo de, “La guerra de los chichimecas” en *Lecturas históricas mexicanas*, selección, prefacio, notas y tablas cronológicas de Ernesto de la Torre Villar, 5 volúmenes, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1994, tomo 1, pp. 310-315.

Leavitt, John, “Words and worlds. Ethnography and theories of translation” en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (2), 2014, pp. 193–220.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1964.

_____, *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1977.

_____, *La vía de las máscaras*, edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones, Siglo XXI, México, D.F., 1981.

_____, *Mitológicas, I: lo crudo y lo cocido*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2010.

_____, *Raza y cultura*, Cátedra, Madrid, 1993.

“Leyenda de los Soles”, en Rafael Tena, *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Conaculta, México, D.F., 2011.

Linton, Ralph, "The origin of the Pawnee Morning Star Sacrifice" en *American Anthropologist (New Series)*, Vol. 28, No 3, Julio 1926, pp 457–466.

Literatura maya, compilación y prólogo de Mercedes de la Garza, cronología Miguel León-Portilla, estudios introductorios y traducción Adrián Recinos, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, Caracas, 1980.

Lizana, Bernardo de, *Devocionario de nuestra senora de Izama : y conquista espiritual de Yucatán*, edición crítica y anotada de René Acuña, UNAM, México, D.F., 1995.

Lloyd, G. E. R., *Being, Humanity, and Understanding*, Oxford Scholarship Online: publicado en septiembre de 2012 (DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199654727.001.000)

_____, “On the very possibility of mutual intelligibility” en *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (2), 2014, pp. 221–235.

Lockhart, James, *Nahuatl as written: lessons in older written Nahuatl, with copious examples and texts*, Stanford University Press, California, Stanford; UCLA Latin American Center, California, Los Angeles, 2001.

Looper, Matthew G, *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*, University of Texas Press, Austin, 2009.

López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2.vols., UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, D.F., 1980.

_____, *Juegos rituales aztecas*, UNAM, México, D.F., 1967.

_____, *Los mitos del tlacuache*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2006.

_____, “Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana” en *De hombres y dioses*, coordinadores Xavier Noguez y Alfredo López Austin, pp. 209-227, El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, México, 1997.

López de Gómara, Francisco, *Historia de la conquista de México*, estudio preliminar de Juan Miralles Ostos, Editorial Porrúa, México, 1988.

_____, *Historia general de las Indias*, 2 volúmenes, Espasa Calpe, Madrid, 1941.

Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1961.

_____, *Instrumentos musicales precortesianos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1968.

Martí, Samuel y Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Aldine Publishing Company Chicago, 1964.

Martínez, Isabel, *Alteridad, multiplicidad y reversibilidad en clave rarámuri. Crónica de un viaje por la antropología del otro*, tesis de Doctorado en Antropología, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2012.

_____, "Eduardo Viveiros de Castro: de imaginación, traducción y traición" en *Anales de Antropología*, Vol. 41, No 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2007, pp. 239-262.

_____, "El camino rarámuri como concepto: traducción y reversibilidad como potencia teórica" en *Ruta Antropológica*, Número 1, Posgrado en Antropología de la UNAM, México, D.F., 2014, pp: 49-60.

_____, "Tejiendo comparaciones: entre canastos y artesanías" en *Alteridad en juego: ensayos de cosmopolítica americana*, Alejandro Fujigaki, Carlo Bonfiglioli e Isabel Martínez (coordinadores), UNAM, en prensa.

Martínez, Roberto, *Cuiripu: Cuerpo y persona entre los antiguos p'urhépecha de Michoacán*, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2013.

_____, "Los dioses no entienden las metáforas: realidad y representación en Mesoamérica" en *Anales de Antropología*, v. 50, n. 1, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., enero-junio de 2016.

_____, "Sobre el origen y significado del término nahualli" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 37, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2006, pp. 95-105.

Mártir de Anglería, Pedro, *Décadas del nuevo mundo /primer cronista de indias*; estudio y apéndices por Edmundo o' Gorman, traducción de Agustín Millares Carlo, 2 volúmenes, Porrúa, México, D.F., 1964.

Mauss, Marcel, *Sociología y Antropología*, traducción por Teresa Rubio de Martín-Retortillo, Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1979

Mazzetto, Elena, *Les typologies des sanctuaires mexicas et leur localisation dans l'espace sacré du Mexique préhispanique. Lieux de culte et parcours cérémoniels dans les fêtes des vingtaines à Mexico-Tenochtitlan*, thèse de doctorat, Università Ca'Foscari di Venezia, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Venise et Paris, 2012.

Mendieta, Gerónimo de, *Historia eclesiastica indiana*, noticias del autor y de la obra Joaquín García Icazbalceta; estudio preliminar, Antonio Rubial García, CONACULTA, México, D.F., 1997.

Mendoza, Vicente, "La música y la danza" en *Esplendor del México Antiguo*, pp. 323-354, México, D.F., 1959.

Mikulska Dąbrowska, Katarzyna, *El lenguaje enmascarado: un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2008.

Molina de, fray Alonso, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, Biblioteca Porrúa, México, D.F., 2004.

Molinié-Fioravanti, Antoinette, "Fronteras fértiles sangrienta. Acerca de batallas rituales andino" en *Journal de la Société des Américanistes*, t. 74, 1988, pp. 48-70.

Monjarás-Ruiz, Jesús "Panorama general de la guerra entre los aztecas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, número 12, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1976, pp. 241-263.

Motolinía, Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, introd. y notas de Giuseppe Bellini, Alianza Editorial, Madrid, 1988.

_____, *Memoriales o libros de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella: nueva transcripción paleográfica del manuscrito original con inserción de las porciones de la historia de los indios de la Nueva España que completan el texto de los memoriales*, ed. por Edmundo O’Gorman, UNAM, México, D.F., 1971.

Mounin, Georges, *Los problemas teóricos de la traducción*, versión española de Julio Lago Alonso, Gredos, Madrid, 1977.

Muñoz Camargo, Diego, *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, edición de Rene Acuña, El Colegio de San Luis, Gobierno del Estado de Tlaxcala, San Luis Potosí, 2000.

_____, *Historia de Tlaxcala*, paleografía, introd., notas, apéndices e índices analíticos de Luis Reyes García, con la colaboración de Javier Lira Toledo, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Tlaxcala, 1998.

Nájera Coronado, Martha Iliá, *Los cantares de Dzitbalché en la tradición religiosa mesoamericana*, la transcripción y traducción de El libro de los Cantares de Dzitbalché, junto con las notas del texto fueron realizadas por Alfredo Barrera Vásquez, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, D.F., 2007.

Navarrete Linares, Federico, “Medio siglo de explorar el universo de las fuentes nahuas: entre la historia, la literatura y el nacionalismo” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, número 27, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1997, pp. 156-179.

_____, *Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los pueblos del Valle de México*, tesis doctoral, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2000.

Neurath, Johannes, “El llamado complejo ceremonial del sureste y los posibles contactos entre Mesoamérica y la cuenca del Mississippi”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 24, UNAM, IIH, México, D.F., 1994, pp. 315-350.

_____, “La iconografía del Complejo Ceremonial del Sureste y el sacrificio de flechamiento pawnee: contribuciones analíticas desde la perspectiva mesoamericanista” en *Por los caminos del maíz. Mito, ritual y cosmovisión en la periferia septentrional de Mesoamérica*, Johannes Neurath, coordinador, FCE-CONACULTA, México, D.F., 2008, pp.173-214.

Nowotny, Karl Anton, *Tlacuilolli. Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, University of Oklahoma Press, Norman, Oklahoma, 2005.

Núñez Cabeza de Vaca, Alvar, *Naufraios y comentarios*, Apuntes sobre la vida del adelantado por Enrique Vedia, Porrúa, México, D.F., 1988.

Offner, Jerome, "Dueling rulers and strange attractors: Some patterns of disorder and killing in Aztec society" en *Political and Legal Anthropology Review*, núm. 16(2): 1993, pp. 65-73.

Olivier, Guilhem, "Animales y sexualidad en Mesoamérica: algunos apuntes" en *Itinerarios*, v. 21, Universidad de Varsovia, 2015, pp. 9-15.

_____, *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras huellas de Mixcóatl, "Serpiente de Nube"*, FCE, UNAM, CEMCA, México, D.F., 2015.

_____, "El simbolismo sacrificial de los Mimixcoa: cacería, guerra, sacrificio e identidad entre los mexicas" en *El sacrificio humano en la tradición mesoamericana*, coordinadores: Guilhem Olivier y Leonardo López Luján, INAH, UNAM, México, D.F., 2010, pp. 419-430.

_____, "Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos del Posclásico" en *Historia de la vida cotidiana en México, tomo I, Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, Pablo Escalante Gonzalbo (ed.), El Colegio de México/FCE, México, D.F., 2004b, pp. 301- 338.

_____, "Las tres muertes del *tlatoani*: una nueva interpretación de los ritos de entronización mexica", en *Símbolos de poder en Mesoamérica*, coordinador Guilhem Olivier, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2008, pp. 263-291.

_____, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, traducción de Tatiana Sule, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2004.

Olmos, Fray Andrés de, *Arte de la lengua mexicana*, edición, estudio introductorio, transliteración y notas de Ascensión Hernández de León-Portilla y Miguel León-Portilla, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 2002.

Orr, Heather, *Los Danzantes del Edificio L de Monte Albán*, 2005 tomado de <http://www.famsi.org/reports/93003es/93003esOrr01.pdf>

Ortega y Gasset, José, "Misericordia y esplendor de la traducción" en *Teorías de la traducción: antología de textos*, edición de Dámaso López García, Universidad de Castilla La Mancha, España, 1996, pp. 428-459.

Oudijk, Michel R., "De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas" en *Desacatos*, núm. 27, CIESAS, México, D.F., 2008, pp. 123-138.

Pérez de Ribas, Fray Andrés, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee*, estudio introd., notas y apend. de Ignacio Guzmán Betancourt, Siglo XXI, México, D.F., Difocur, Sinaloa, 1992.

_____, *My life among the savage nations of New Spain*, Tr. in condensed form by Tomás Antonio Robertson, Ward Ritchie Press, Los Angeles, 1968

Peterson Royce, Anya, *The Anthropology of Dance*, Dance Books, United Kingdom, 2002.

Pomar, Juan Bautista, *Relación de Tezcoco*, ed. facs. de la de 1891 con advertencia preliminar y notas de Joaquín García Icazbalceta, Biblioteca enciclopédica del Estado de México, México, 1975.

Ponce, Pedro, *El alma encantada: Anales de museo nacional de México*, presentación de Fernando Benítez, Instituto Nacional Indigenista, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1987.

Proca-Ciordea, Vera y Anca Giurchescu, "Quelques aspects théoriques de l'analyse de la danse populaire" en *Langage. Pratiques et langages gestuels*, núm.10, pp. 87-93, Didier y Larousse, París, 1968.

Pury-Toumi, Sybille de, *De palabras y maravillas. Ensayo sobre la lengua y la cultura de los nahuas (Sierra Norte de Puebla)*, traducción Ángela Ochoa, CONACULTA, CEMCA, México, D.F., 1997.

_____, "Los rastros de un proceso de "mano invisible" en el diccionario náhuatl de Molina (1571)" en *TRACE*, núm. 47, Junio 2005, CEMCA, México, D.F., pp. 46-50.

Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, CONACULTA, México, D.F., 1990.

Reyes García, Luis, *¿Cómo te confundes? ¿Acaso no somos conquistados?: Anales de Juan Bautista*, CIESAS: Biblioteca Lorenzo Boturini, Insigne y Nacional Basílica de Guadalupe, México, D.F., 2001.

Ritual human sacrifice in Mesoamérica, A Conference at Dumbarton Oaks (October 13th and 14th, 1979), Organizer- Elizabeth P. Benson, Editor- Elizabeth H. Boone, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 1984.

Robelo, Cecilio Agustín, *Diccionario de mitología nahoa*, Porrúa, México, D.F., 1982.

Robles Álvarez, Irizelma, "Cantando la guerra", en *Revista del Posgrado de Estudios Mesoamericanos*, Volumen 3-4, Enero 2001-Diciembre 2002, UNAM, México, D.F., pp. 120-133.

Román, José Francisco y Guilhem Olivier, "Tezcatlipoca y la guerra del Mízton" en *Las vías del noroeste, II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, editores Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers, María Eugenia Olavarría, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, México, D.F., 2008, pp. 131-147.

"Romances de los Señores de la Nueva España. Manuscrito de Juan Bautista de Pomar Tezcoco" en *Poesía náhuatl*, paleografía, versión, introducción, notas y apéndices de Ángel Ma. Garibay K., vol. 1, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1993.

Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Centurión, Buenos Aires, 1944.

Sahagún Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, CONACULTA, México, D.F., 2000.

_____, *Primeros memoriales*, textos en nahuatl, traducción directa, prólogo y comentarios por Wigberto Jiménez Moreno, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F., 1974.

_____, *Primeros Memoriales*, paleography of Nahuatl text and English translation by Thelma D. Sullivan; completed and rev., with additions, by H.B. Nicholson ... [y otros.], University of Oklahoma Press, Oklahoma, Norman, 1997.

_____, *Psalmodia Christiana y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana ordenada, en cantares o psalmos, para que canten los indios en los areytos que hazen en las iglesias*. México, 1583 en Berenice Alcántara Rojas, *Cantos para bailar un cristianismo reinventado: la nahuatlalización del discurso de evangelización en la Psalmodia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*, tesis que para obtener el grado de Doctor en Estudios Mesoamericanos, UNAM, México, D.F., 2008.

_____, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, introducción, *paleografía*, versión y notas de Miguel León-Portilla, México, UNAM, Instituto de Historia, Seminario de Cultura Nahuatl, México, D.F., 1958.

Salmond, Amiria J. M., "Transforming translations (part I), "The owner of these bones"" en *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 3 (3), 2013, pp. 1-32.

_____, "Transforming translations (part 2) Addressing ontological alterity" en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* 4 (1), 2014, pp. 155–187.

Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, New York, 1988.

Schleiermacher, Friedrich, *Sobre los diferentes metodos de traducir*, traducción y comentario de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 2000.

Schuler Zea, Evelyn, "Genitivo da Tradução" en *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, v. 3, n1, Belém, Brasil, 2008, pp. 65-77.

Scolieri, Paul A., *Choreographing Empires: Aztec Performance and Colonial Discourse*, Ph. D. Dissertation, New York University, Graduate School of Arts and Science, New York, 2003.

Seler, Eduard, *Codex Fejérváry-Mayer: An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museums*, Berlín y Londres, 1901-1902.

_____, *Comentarios al Códice Borgia*, 3 vols, traducción de Mariana Frenk, FCE, México, D.F., 1963.

Serna, Jacinto de la, *Tratado de las idolatrias, supersticiones, dioses, ritos, hechicerias y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de Mexico*, notas, comentarios y un estudio de Francisco del Paso y Troncoso, Fuente Cultural, México, D.F., 1953.

Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, INBA, México, D.F., 1990.

Simeón, Remi, *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción por Remi Simeón*, traducción de Josefina Oliva de Coll, Siglo XXI, México, D.F., 2004.

Skórzyńska, Agata, "Gry i zabawy w perspektywie performatyki. O potrzebie badań interdyscyplinarnych w interdyscyplinarnych w ludologii" en *Hommo communicativus*, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznan, 2008, pp. 31-44.

Spencer, Paul (ed.), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Stanford, Thomas E., "A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of Mexican Indian languages" en *Yearbook of the Inter-American Institute of Musical Research*, vol. II, Tulane University, Louisiana, New Orleans, 1966, pp. 101-159.

_____, "El concepto indígena de la música, el canto y la danza" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 63-76, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, D.F., 1984.

Sten, María, *Ponte a bailar, tu que reinas: Antropología de la danza prehispánica*, J. Mortiz, México, D.F., 1990.

Teorías de la traducción: antología de textos, edición de Dámaso López García, Universidad de Castilla La Mancha, España, 1996.

Tonalámatl de los pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer), estudio introductorio y comentarios de Miguel León-Portilla, Arqueología Mexicana, número especial 18, México, D.F., 2005.

Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana de los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*, 6 v., tercera edición, preparada por el Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, coordinado por Miguel León-Portilla, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, D.F., 1975-1979.

Troike, Nancy P., "The Interpretation of Postures and Gestures in Mixtec Codices" en *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico, A Conference at Dumbarton Oaks (1977)*, Eds. Elizabeth Benson and Elizabeth Hill Boone, Trustees for Harvard University, 1982.

Turner, Victor W., *Dramas, Fields and Methaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

_____, *Celebration. Studies in Festivity and ritual*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1982. (ed. Víctor Turner)

_____, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2006.

Vespucci, Amerigo, *Cartas de viaje*, introd. y notas de Luciano Formisano; tr. Ana Maria R. de Aznar, Alianza, Madrid, 1986.

Viveiros De Castro, Eduardo, *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, traducción: Stella Mastrangelo, Katz Editores, Argentina, Buenos Aires, 2010.

_____, "Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation", en *TIPITI: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2(1), pp. 3-22, 2004.

Wagner, Roy, *The Invention of Culture*, University of Virginia, Virginia, 1975.

Walter Krickeberg, *Mitos y Leyendas de Los Aztecas, Incas, Mayas y Muiscas*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2012.

We people here: Nahuatl accounts of the conquest of Mexico, ed. and tr James lockhart, University of California Press, Berkeley, 1993.

Webster, Helen T., "Tikal Graffiti" en *Expedition*, Volume 6, Number 1 Fall, Penn Museum, 1963.

Wimmer, Alexis, *Dictionnaire de la langue Nahuatl Classique*, tomado de: <http://sites.estvideo.net/malinal/>

Yoneda, Keiko, *Mapa de Cuauhtinchan núm. 2*, Porrúa, CIESAS, México, D.F., 2005.

Zorita, Alonso de, *Relación de la Nueva España*, edición, versión paleográfica, estudio preliminares y apéndices Ethelia Ruiz Medrano, Wiebke Ahrndt y José Mariano Leyva, 2 volúmenes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, D.F., 1999.

APÉNDICES



	ITOTIA	MACEHUA	CUICOANOVA	COCOLOA	COANECUILOA	MATLAZA	NAHUA	TLAYAHUA
<i>Códice Florentino</i>								
<i>Primeros Memoriales</i>								
<i>Psalmodia Christiana</i>								
<i>Anales de Tlatelolco</i>								
<i>Cronica Mexicayotl</i>								
<i>Historia de la venida de los mexicanos y otros pueblos e historia de la conquista</i>								
<i>Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan</i>								
<i>Codex Chimalpahin</i>								
<i>Códice Aubin (1963)</i>								
<i>Códice Aubin (1993)</i>								
<i>Historia Tolteca Chichimeca</i>								
<i>Anales de Juan Bautista</i>								

<i>Ballads of the Lords of New Spain</i>								
<i>Romances de los Señores de la Nueva España</i>								
<i>Cantares mexicanos (1985)</i>								
<i>Cantares mexicanos (2000)</i>								
<i>Cantares mexicanos (2011)</i>								

Cuadro 1: Presencia de diferentes verbos relacionados con la »danza« en los documentos en lengua náhuatl

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Netotiliztli</i>	ne- toti –litzli REFI- <i>itotia</i> - SUF	Sustantivo derivado del verbo	Danza
<i>Mjtotia</i> ⁵²⁵	M - jtotia REF- <i>itotia</i>	Verbo, presente, 3ra.p.singular o 3ra. p. plural	Baila(n) / está(n) bailando
<i>Oalmjtotiaia</i>	oal- m- jtotia- ia DIR-REF-- <i>itotia</i> IMP	Verbo, imperfecto, 3ra.p.singular o 3ra. p. plural	Venía(n) a bailar
<i>Mitotitijtze</i> ⁵²⁶	m- itoti- ti- ujtze REF- <i>itotia</i> lig.VAUX pl	Verbo, presente, 3ra. p. plural	Vienen bailando

⁵²⁵ Otras transcripciones: *mitotia*, *mjhtotia*

⁵²⁶ Otra transcripción: *mjtotitijtze*

<i>Qujtotimanj</i>	Qu- jtoti ⁵²⁷ - manj OBsing- <i>itotia</i> - VAUX	Verbo, presente, 3ra. p. plural	Lo bailan (estando) extendidos, saltan extendidos
<i>Onnetotiloc</i>	On- ne- toti- lo- c DIR-REFI- <i>itotia</i> - PAS-PRETSing	Verbo, pasivo en pasado perfecto	Se bailó
<i>Netotiloyan</i>	ne-toti-lo-yan REF- <i>itotia</i> -PAS-LOC	Locativo	Lugar donde se baila

Cuadro 2: el análisis morfológico de formas derivadas del verbo *itotia*⁵²⁸

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Mamaceoa</i>	ma- maceoa RED - <i>macehua</i>	Verbo, presente, 3ra. p.singular o 3ra. p. plural	Baila(n)
<i>Mamaceoaia</i>	ma- maceoa-ia RED - <i>macehua</i> - IMP	Verbo, imperfecto, 3ra. p.singular o 3ra. p. plural	Bailaba(n)
<i>Macehualiztli</i>	Macehua-liztli <i>Macehua</i> -SUF	Sustantivo derivado del verbo	Baile
<i>Macehualoyan</i>	Macehua-lo-yan REF- <i>macehua</i> -PAS- LOC	Locativo	Lugar donde se baila

Cuadro 3: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *macehua*

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Cujcoanoa</i>	Cujcoanoa	Verbo, presente, 3ra. p.singular o 3ra. p. plural	Baila(n)
<i>Cujcoanolo</i>	Cujcoano- lo	Verbo, pasivo	Se baila

⁵²⁷ Falta una ligadura entre el verbo *itotia* y el verbo auxiliar *mani*

⁵²⁸ Cabe advertir que esta lista fue reducida a unas cuantas formas dado que una lista completa ocuparía mucho más espacio. Abreviaturas empleadas en nuestro análisis morfológico son: ABS: absoluto, DIR: direccional, FUT: marca de futuro, IMP: imperfecto, LIG: ligadura, LOC: marca de locativo, MP: marca de pasado (Ö), OB: pronombre de objeto, PL: plural, PART: partícula, PAS: pasivo, PRET: pretérito perfecto, PPRET: pospretérito (pretérito pluscuamperfecto), RED: reduplicación, REF: reflexivo, REFI: reflexivo indefinido, SING: singular, SUF: sufijo, VAUX: verbo auxiliar

	<i>Cuicoanoa</i> -PAS		
<i>Cujcoana-liztli</i>	Cujcoana-liztli <i>Cuicoanoa</i> -SUF	Sustantivo derivado del verbo	Baile con canto
<i>Cujcoanoz</i>	Cujcoano-z <i>Cuicoanoa</i> -FUT	Verbo, futuro, 3ra. p. singular o 3ra. p. plural	Bailará(n)

Cuadro 4: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *cuicoanoa*

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Neanaliztli</i>	ne- <i>ana</i> -liztli REFI- <i>ana</i> -SUF	Sustantivo derivado del verbo	Danza
<i>Neanaliztica</i>	Neanaliz-tica <i>Neanaliztli</i> -sufijo para adverbio	Adverbio derivado del sustantivo	Al danzar

Cuadro 5: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *ana*

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Coanecujloa</i>	Coa- necujloa <i>Coatl</i> (serpiente)- <i>necuiloa</i>	Verbo, presente, 3ra. p. singular o 3ra. p. plural	Baila(n) moviéndose como serpiente
<i>Coanecujlolo</i>	Coa- necujlo- lo <i>coatl</i> - <i>necuiloa</i> -PAS	Verbo, pasivo	Se baila moviéndose como serpiente

Cuadro 6: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *coanecuiloa*

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Momatlaça</i>	mo- matlaça REF- <i>matlaza</i>	Verbo, presente, 3ra. p. singular o 3ra. p. plural	Baila(n) moviendo los brazos /las manos desde arriba hacia abajo
	mo-matlaça-zque	Verbo, presente, 3ra. p. plural	Bailarán moviendo los brazos /las manos desde arriba hacia

<i>Momatlaçazque</i>	REF- <i>matlaza</i> - FUTpl		abajo
<i>Nematlaxo</i>	ne- matlaxo REFI- <i>matlaza</i> PAS	Verbo, pasivo	Se baila moviendo los brazos desde arriba hacia abajo

Cuadro 7: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *matlaza*

Ejemplo	Análisis	Tipo de palabra	Traducción
<i>Qujnnaoia</i>	Qujn- naoa- ia OBpl- <i>nahua</i> -IMP	Verbo, imperfecto, 3ra. p. singular o 3ra. p. plural	Bailaba(n) abrazándoles
<i>Q'nnaoa</i>	q'n- naoa OB pl- <i>nahua</i>	Verbo, presente, 3ra. p. singular o 3ra. p. plural	Bailan abrazándolas (les)
<i>Navaloia</i>	Nava- lo- ia <i>Nahua</i> - PAS- IMP	Verbo, pasivo en imperfecto	Se bailaba abrazados
<i>Otenaoaque</i>	o- te- naoa- que MP-REFI- <i>nahua</i> - PRET pl	Verbo, pasado perfecto, 3ra. p. plural	Bailaron abrazando a alguien (a la gente)

Cuadro 8: análisis morfológico de algunas formas derivadas del verbo *nahua*

<i>I'totia</i>	Bailar				
<i>Macehua</i>	Bailar	Conseguir o merecer lo deseado	Hacer penitencia	Robar	Enfriar las manos
<i>Cuicoanoa</i>	Hacer canto y danza/Cantar y bailar	Bailar con las manos entrelazadas	Cantar y bailar la danza ondulada		
<i>Ana</i>	Bailar con las manos asidas	Asir o prender	Apartar y quitar alguna cosa		

Coanecuiloa	Bailar danza de serpiente				
Matlaza	Bailar levantando y bajando los brazos	Lanzar los brazos/las manos			
Nāhua	Danzar abrazados	Abrazar algo o a alguien	Escondarse detrás de alguien	Caminar con cadencia	
Tlayahua	Hacer ciertos ademanes al bailar	Danzar en círculos	Andar dando muchas vueltas alrededor de algo	Hacer procesión	
Cocoloa	Bailar danza ondulada	Ir a alguna parte dando muchas vueltas	Cantar el gallo		

Cuadro 9: Diferentes significados de los verbos relacionados con el acto de bailar

Folio	Cita ⁵²⁹	Garibay ⁵³⁰	León-Portilla ⁵³¹	Bierhorst ⁵³²
8v	<i>Yn ma huel nehtotilo man nemamanaloya yaonahuac a onnetlamachtilyan ypan nechihuallano ohuaye in tepiltzin can ye mocue tlaca ohuaya ohuaya.</i>		XV pp. 100 y 102	XV p. 156
10v	<i>Xochitl tzeteliuhtoc y, ma onnetotilo antocnihuan huehuetitlan ac onchielo can nentlamati toyollo yehua ohuaya ohuaya.</i>	p. 107 (vol. 2)	XVII pp. 124 y 126	XVII p. 164

⁵²⁹ La mayoría de las citas han sido tomadas de la edición de León-Portilla.

⁵³⁰ “Cantares mexicanos” en *Poesía náhuatl*, paleografía, versión, introducción, notas y apéndices de Ángel Ma. Garibay K., vol. 1 y 2, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, México, 2000.

⁵³¹ *Cantares mexicanos*, edición de Miguel León Portilla; paleografía traducción y notas Miguel León Portilla [y otros cinco], 3 volúmenes, UNAM, Coordinación de Humanidades: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Coedición con: Instituto de investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Fideicomiso Teixidor, México, 2011.

⁵³² *Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*, translated from the nahuatl with an introd. and commentary, by John Bierhorst, Stanford, California, Stanford University Press, 1985.

16r	<i>Nihuelcuica ya ma mitoti Totoquihuaz in tennopaltitlac ahmo tlaahua pehualpol in yacatlapitzalteuccizcoyopol ye iuhqui in tlan.</i>		XIX p. 192	XIX p. 180
16v	<i>Ma xonahuiacan i ye techonquimilo a Ypalnemohua ye xochimaquiztica netotilo ye nehuihuio aya moxochiuh a ohuaya, yao yao ho ama y yehuaya ahuayyao ye ohuaya ohuaya, ye momamana ye momana yantocuic moquizca ytec y çan teocuitlcalico moyahuan xochinquahuitl oo ye mohuihuixohua y çan ye</i>	p. 1 (vol. 2)	XX p. 196	XIX p. 182
18v	<i>O anaca iuhquin chalchiuitl ohuaya çan ca yuhquin cozcatl in quetzallin patlahuac ypan ye nicmati a yectli ye mocuic aya tota Dios Ypalnemoani yca nonahuia yca nonnitotiya huehuetitlan o xopancalaitiqui ye niYohyontzin huiya ha noyol quimati ohuaya ohuaya</i>	p. 14 (vol. 2)	XXV p. 230	XXV p. 190
19r ⁵³³	<i>Yn cacahuaxochitl o nicnocozcate nepapan xochitl y nonahuia nonnittotia coçahuic xochitl y quetzalyxochio in ye nochiquacol y ne'cacehuaz huiya in nicahuiltico nichuehuetzquitia ett.</i>		XXVI p. 236	XXVII p. 192
20v	<i>Ca ye oncan ye onnentotilo ye oncan ye onmomamalina in quauhyotl ye onmiximati oceloyotl a ohuaya etc</i>		XXIX p. 256	XXIX p. 196
21r	<i>Yye nonnitotia nicanaan o in nicuicanitl huiya noyollo ytech in cueponi xochitl.</i>		XXXI p. 268	XXXI p. 198
21v ⁵³⁴	<i>Xochinquiahuac y xochithualli manica oncan ontzatzi tlayapapa'huayao an cuicanitl ahuayya ohuaye yyao ayye ahuaye ahuayyao huiya.</i>		XXXII, p. 279 No encuentra un verbo <i>bailar</i> ⁵³⁵	XXXII p. 200

⁵³³ Para el investigador estadounidense se trata del folio 19v.

⁵³⁴ La cita es de la edición de Bierhorst.

⁵³⁵ Véase *supra*.

24r ⁵³⁶	<i>Oceloihcuiliuhqui a mocuic quauhintzetzeliuhtoc moxohiuh aya in tinopiltzin yehuan maceuhquiya chimalcocom aye mohuehueuh ticyahuelintzotzona ahua yyao Çan ticquahuixochilacatzoa yeehuan tecpillotl in icniuhyotl yehuã maceuhquiya cacahuaoctliya onteihuintia ontequimiloa ye yehua incuic ye yehuan yxochiuh yc ãmochiuhua quenonamican y mach eehua in Mexicay ahua yyao et</i>		XXXVII, p. 307 No encuent ra un verbo bailar ⁵³⁷	XXXVIII p. 208
27r	<i>Çan ca tlacuiloipan nemi a moyollo amoxpetlatl ypan toncuica ya tiquimonyai'totia teteuctin aya in obispo ya çan ca totatzin aya oncan titlatoa atl itempan ayyo.</i>	p. 3 (vol. 3)	XLIV p. 356	XLIV p. 220
27v	<i>Tlacuiloltzetzeliuhticac moyoliol tiMoteucçomatzi nichuicatihuitz nictzetzelohtihuitz y o huetzcani xochinquetzalpapalotl moquetzaliçouhtihuitz noconihotia chalchihuahlatlaquiquizcopa niyahueloncuica chalchihuahuilacapitzli nictocuitlapitza yahoo a ylaya ohaye ohuichile amiyacale</i>	p. 6 (vol. 3)	XLV p. 362	XLV p. 222
28v	<i>Nicayaquetzacon tohuehueuh a o niquimitotia quauhtlocelo yn ca tiya yhcac in cuicaxochitl nictemoan cuicatl ye tonequimilol ayyo.</i>	p. 10 (vol. 3)	XLVI p. 374	XLVI p. 224
29r	<i>Ma xochitl oyecoc ye nican ayyahue çan tlaa'huixochitla Moyahua ya moquetzetzelo anca ço yehuatl in nepapa xochitl ayio. Çan comoni huehuetl ma ya nehtotilo et.</i>	p. 13 (vol. 3)	XLVI p. 378	XLVI p. 226
29r	<i>Oyamoquetz huehuetl oon ma onnetotilo teteuctin aya ma onnetlanehuihuilo chalchihuitl on quetzal l patlahuac ayac ychan tlpç ayio çan nomac onmania ooo yxochiuh aya lpalnemoa ma onnetlanehuihuilo chalchihuitl.</i>	p. 11 (vol. 3)	XLVI p. 384	XLVI p. 226
		p. 20	L	L

⁵³⁶ La cita es de la edición de Bierhorst.

⁵³⁷ Véase *supra*.

31r	<i>Tlalla olini a quitzintia ycuic mexicatl an yca quinihtotia quauhtli ocelotl iayo.</i>	(vol. 3)	p. 404	p. 232
31v	<i>Quauhythualco mittotia ye oncan in tetecutin i Moteucçomatzi, Neçahualcoyotzi, Chimalpopocatzi amelelquiça ixtlahuacan y</i>		LI p. 412	LI p. 234
33v	<i>Ohuaya ohuaya ohuaya anahue xonahuiaca huiya antocnihua yyehuaya ma onnetotilo y xochincalitec y onca ye nõcuica nicuicanitl y ohuaya ohuaya.</i>	p. 70 (vol. 2)	LII p. 436	LII p. 242
34v	<i>Cacahuaxochinpoyon o ye mitotia huehuetitlan ye nemi ahuiaxtinemi xelihui yehuaya Et.</i>		LII p. 448	LII p. 244
36v	<i>Ma xochiyhuinthua ya ma ilhuitlamachoya antepilhuan man quetzalihtotilo ichan totatzin Ycelteotl ye Et</i>		LIV p. 474	LIV p. 250
39v	<i>A yn ompeuh y ye nocuico xochicalitec niman noconmama nopillotzi noconahuiltiz ololotzin ololo mahcehua in conetl Ahuitzoton oo huiya maca oc xichoca nopillotzin y toconitotiz y moxochitzini yhuan mocacalatzin ololotzin.</i>		LVIII p. 516	LVII p. 262
40v	<i>Aya ilili ololotzi ololo nopil mamaltzi Ahuitzoto tla nimitzitoti ohualacic y xochiconetzintlo ohuiya.</i>		LVIII p. 530	LVII p. 266
43r	<i>Toznenexochiçaquanpapalocihuatl don palacisco izca moxochitzi ma xonmitotiya oncuica cuican tla'tla'machmoyahuac moxochiacuetzin ye nohuipiltzi ye ipan aya xiquimonitoti ye mopilahuiltihuan ichpopotzitzinti cuix mochipa ye nica ca çan totlaneuhcon tlpalticpac nica cecentlamantihuia yiohuiya.</i>		LX pp. 616 y 618	LIX p. 274
43r	<i>Tla xicaquican y annicutzitzinhuan in moztla huiptla techontlatiz yn lcelteotl toyazq can ompa ximohua tichpopotzitzinti maniz in cuicatl o ic onnetotiloz in xochitl o talticpac nican Et.</i>		LX p. 618	LIX p. 274
43r	<i>Aytzinicutzin nocihuapotzi tozpapatzi titlatlapalxochitl a nimitzonmama</i>		LX p. 618	LIX p. 276

	<i>nopilahuiltitzi tocnotlandemol don Diegotoni tla nimitzitoti iz ca moxochitzin yhuaan mocuictzi tla nimitzonehuili ololotzi aytzin. Et.</i>			
44v	<i>Çan teocuitlapitzxochitica a mohuihuicomaya tocuic a yca onmitotiya ym an i mimitzitzinti in quetzala tlacuilotzin ye xiuhchopiltzina yn Mexico xoncuica ya ahua nomatzine nochiuhtzine ya.</i>		LXI p. 642	LX p. 280
44v	<i>Y xihualquiça timitzitzinti tla timochin tontihotican i ye iqiyapa yehuayan Dios ye ixpan aya tōquiçatihui obispon teuctli yancayio.</i>		LXI p. 644	LX p. 282
44v	<i>Y tla mochi tlacatl oncuicaya timitzitzinti otiquetzque ye tohuehuetzi xonmittoti pala petolotzi que ye mitzitzaz ye totatzi obispon teuctli.</i>		LXI pp. 644 y 646	LX p. 282
45v	<i>O ayac ye quimitta tlamach mani ye incuic yxochiuh achilin an tlapalacaxochitl tonalaxochitl a yca onmitotiya chalchihuahatlacuilolme quimomacuicati ya xochcatzin.</i>		LXI p. 660	LX p. 284
47r	<i>Tihuexotzinca netle tipipiltzitzinti yn tlaoc ya tehuanti toconcuicaxochicuentaxpoa ca yectli yan cuicatl y man tiquetzalçaquaxiuhquecholhuihuico ma cani yn ixpan Dios nocniuhe Ma netotiloya</i>		LXII p. 684	LXI p. 290
47r	<i>A onquetzalamoxiuhcuiliiuhticac ontlatla' machnenepaniuhtoc motlatol Jesu Christon aya man tiquetzalçaquaxiuhquecholhuihuico ma cani yn ixpan Dios nocniuhe Ma netotiloya</i>		LXII p. 684	LXI p. 290 No tiene esa parte añadida.
47v	<i>Y ma quihuitequican ynteponaz pipiltzitzintin xonmihtoti xonmittoti etc.</i>		LXII p. 690	LXI p. 292

47v	<i>Xiquincaquican y xiquimotacan y an teteuctin i ça ye huitze huitze, mittotihuitze a in pipiltzintzi Acolihuaca yehua Yoyonton i Tlacopan ton Capilel in xiuhcoyolla a ihcahuaca amoteecuecuyotzin ayeo ho aya yeha.</i>		LXII p. 692	LXI p. 292
47v	<i>Y ma xonmittoti ma mellel onquiça tla yaa ontzitzili ca moquaoximayatzin tinomatzin titon Palacisco nepapan cozcatl y ylacatzihqui mocacalatzin y ayeo ho aya yeha</i>		LXII p. 692	LXI p. 292
48v	<i>Y ma onnetotilo aya tomachuan anpipiltzintzi a ontzitzintzaxochi a oanilacatzihqui çan toxochiamoxcuic toco huilililili yanca yyahue</i>		LXII pp. 702 y 704	LXI p. 296
48v	<i>Tla tonhuiya tohuiya hui tipiltzintzintzi tla tocontequican tlapapaxochitl ma ic tontitotican yyahue in tlacaço no yehuatl.</i>		LXII p. 708	LXI p. 296
53v	<i>A nonpehua noncuica niMâcuîlxochitl çan noconahuiltia o a yn lpalnemoa y macon netotilo ohuaya ohuaya</i>	p. 53 (vol. 3)	LXVI p. 784	LXV p. 316
53v	<i>Quenonamican cano ye ichan i ma itquihua in cuicatl i çanio nicã y iz ca anmoxchiuh aya mopapaleuh ic tonahuiltia in matlatzincatl in Toluca in Tlacotepec in ma onnetotilo ohuaya ohuaya</i>		LXVI p. 784	LXV p. 316
54r	<i>Xitzotzona in mohuehueuh xihuehuetzca yc ixtlilxochitl xomittotiao in quauhquiahuac Mexico nicã mocueçalizchimalo cuecuyahua yan temalacatitlan y ximochicahuacã netleya</i>		LXVII p. 794	LXVI p. 318
54r	<i>Yaopapaquinitzin tlahuiznenequitzin ayyahue in quachic aya Yxtlixochitl xonmittoti a in quauhquiahuac Mexico nican y Mocueçalizchimal o Cuecuyayan Temalacatitlan yn ximochicahuacan netleya.</i>		LXVII p. 799	LXVI p. 320
	<i>Tla huel xiquimottacan a yehuantin</i>			

54r	<i>chimaltica mittoti a, a, otonnexeque in Tehuetzquiti yn Tecoztlin tlehnoço anyezque mayecuele ma onnetotilo in tla xicuica anicahuan, Ma cecen otlipan ximochicahuacã ticohuayhuitl in titzopotonqui tle' noço anyezque maocyecuele ma õnehtotilo yn tla xicuicacan annicahuan.</i>		LXVII p. 799	LXVI p. 320
54v	<i>Tla oc xonmitoti o toQuizteuctli titlahua ya xictzotzona in teocuitlahuehuetl xiuhtlemiahuaço concauhetehuaque' in teteuctin tlatoque auh ooya yehuatl ye xiquimonahuilti in nepapa tlaca tonahuac onoque tlaxcalteca y meetlo ye huexotzinca y metal</i>		LXVII p. 800	LXVI p. 320
54v	<i>Mochimalihtotico nican aya in tlatohuani in Apopoca Mexico anqui nican chimalaztaxochihuaque huahuanpatzacque y teuctli o amixpan o tlaxcalteca y meetlo ye huexotzinca yn meetla.</i>		LXVII p. 802	LXVI p. 320
54v	<i>Hualchjimallaça ya yehuan Motelchiuhtzin yn Teucylhuitl y telhuelie onnezta in oncacique yn intlequiquiço in tepehuanime conittoa in Atoch ma onnetilo tlaxtalteca yn meetlo ye huexotzinca yn meetla.</i>		LXVII pp. 802 y 804	LXVI p. 320
54v	<i>Ye xixini a ye quauhtenamitl a ocelotenamitl in Teucylhuitl tel huel ye onnezta in a cacique yn intlequiquiço in tepehuanime quittoa in Atoch ma onnetilo tlaxtalteca yn meetlo huexotzinca yn meetla.</i>		LXVII p. 804	LXVI p. 320
56r	<i>Oyatihuintique notatahuan tlapalyhuintitl y ma nemaytitotilo ya cãn ca ye ichan huehuexochihuaqueh ho ça quetzalchimaleque.</i>	p. 30 (vol. 3)	LXVIII p. 820	LXVII p. 326
56r	<i>Ye tlatileque ya yolimale ya anca quimittotia in ihuatzalhuau huehuexochihuaque o ça queçalchimaleque.</i>	p. 30 (vol. 3)	LXVIII pp. 820 y 822	LXVII p. 326
	<i>Yn teoaticaya tlac yhcuilhuitiquetl ya</i>			

56r	<i>nohueyo nopiltzin neçahualpilaya chimallu xochioctla yca yhuintiqueh a te onca Cuexteca ne'toilo aya yn atlixco yayyaya.</i>	p. 30 (vol. 3)	LXVIII pp. 822 y 824	LXVII p. 326
56r	<i>Çan noconyapitza ya y noceloacaquiquiz çà onquauhtzatziticac in notemalacac ipan a y tecpilli yahqui ya y huehuetzin y chimalli xichioctla yca yhuintihua ye oncan cuexteca netotilo ya yn Atlixco ya.</i>	p. 31 (vol. 3)	LXVIII p. 824	LXVII p. 326
57r	<i>Nachhe yohuali cahuan ca ye tla xoconmeme mochalchiuhahpilotzin moilhuicaaçcayatzin toconitotic in Caxtillan hanen tla xia Et.</i>		LXIX p. 838	LXVIII p. 330
65v	<i>Çan toconyapitza ya in moceloacaquiquiz ayan tonquauhtzatziticac yn motemalac ypan a in tecpilli yaqui a y Huehuetzin chimalxochioctla yca yhuintihua ya ye oncan cuexteca netotilo ya yn atlixco yyayya.</i>		LXXVIII p. 954	LXXVII p. 362
65v ⁵³⁸	<i>Maoc xonmittotiyān tlapaliuhquetl aya cuix opa nemohua niqittohua nihuintico nicihuatl ayeo ayyayya</i>	p. 32 (vol. 3)	LXXVIII p. 956	LXXVII p. 362
65v	<i>In hueli noxacahual nonecpacuiyel aya niTeucxoch nicihuatl tihuan mihotia in tollamaz ma tlapalihuitihua toxochinnahualhuan tocepan tihuintique anopilohuan ana.</i>	p. 33 (vol. 3)	LXXVIII p. 958	LXXVII p. 362
65v	<i>Can tiye'coque ye nican tihuintique aya niTeucxoch nicihuatl tihuan mihotiya in tollamazme tlapalihuinti toxochinnahualhuan ticepan tihuintique anopilohua ana.</i>		LXXVIII p. 958	LXXVII p. 362
66r	<i>In ye nonnitotiya nicano in nicuicanitl huiyan noyollo ytech yn cueponi xochitl in yectlin cuicatl yca yan noconecapehui yan Ypalnemoa Et.</i>		LXXIX p. 964	LXXVIII p. 364
67v	<i>Nechnanquilia y nochal icha ihcahuacaya hi ye nonitotiya teixpan aya hohoho hehehan</i>		LXXXI p. 984	LXXX p. 370
	<i>In nepapan xochitl matlahuahcaltica yan y</i>			

⁵³⁸ En la edición de Garibay se trata del folio 65r.

71r	<i>xonmitotican y teteuctin tlatohuanime xomiximatican huehuetl ymanican y çanio nican chalchiuhtlapaltototl Jesu Cristo in ma oc toconcuicati no uuao hueya hueyao.</i>		LXXXIV p. 1030	LXXXIII p. 382
71v	<i>In huel xonmihtotihtih çan ticuicanitl huiya in tlaçotli an chalchihuitl coneua chichimeca tlaxcalteca aya huey ya ohtli ypan y o nec hat acah popolocah aya in acaxochitln neneliuhtimani a atli a ytempan aya yyao etcetera.</i>		LXXXIV p. 1032	LXXXIII p. 382
71v	<i>Ye quetzalpanitl moyahua ya ic onmihtotian a yn tochihuan tlaxcalteca aya huey a ohtlipan y onec hat acah popolocah aya in Acaxochitln neneliuhtimani a atlia atempan aya yyao.</i>		LXXXIV p. 1032	LXXXIII p. 382
71v	<i>Ma tahui in ma tahui ma yhtohuayan i Anahuac oncaquizti moxochihiehueuh titlahuani o don Diego Tehuetzquti teuctli onetotilo nican in yancuic tlalpan o tihuexi axaho a xacontta ya ma ya netlamachtilo ya mittotia espayolti mittotia in mexicana yn yancuic tlapano o tihuexi axao a xancontaya.</i>		LXXXIV p. 1035	LXXXIII p. 382- 384
72 v ⁵³⁹	<i>Yacue nonatzin nontlaocolmiqui o ye nican ye noquichua can ahuel niquitotia in malacatl ahuel nocontlaça in notzotzopaz noca timoquelo noconetzin yao ohuiya.</i>		LXXXV p. 1046	LXXXIII p. 386
72v	<i>Anca ço cannican tinechnahua lan yectli ticchiuh ye motlatotzin iz in axcan tlahuanquetl, maço the titlahuanquetl ahço no netlacamachon tochan yyao ohuiya</i>		LXXXV p. 1048 No encuent ra un verbo bailar ⁵⁴⁰	LXXXIII p. 388
74v	<i>Nompehua yaho nicuicanitl nonnitotia niTozquatectzin ayao</i>	p. 64 (vol. 3)	LXXXVII p. 1076	LXXXVI p. 394
	<i>Noncuica ehco mochan an nicuicanitl</i>			

⁵³⁹ Para la edición de Bierhorst se trata del folio 72r.

⁵⁴⁰ Véase *supra*.

75v	<i>nocahuiltico nican i in Moteuççoma yn çan nicyaitotia tocinpetlacotli ya yaoo yehaya hoo ohuayie a ompa ye nihuitz tlapac yahualihcan çan nicyaihtotia tocinpetlacotli i yahoo</i>	p. 67 (vol. 3)	LXXXVII p. 1088	LXXXVI p. 398
76r ⁵⁴¹	<i>Iz tle ye ticchiuhque çan tiniuctzin yca qualania aya noquichvi yuhquin ahittatehque an nopilotzin ma ça nicahuaya niccahua çan tinonan aya noquichan.</i>	p. 67 (vol. 3)	LXXXVII p. 1090 No encuent ra un verbo <i>bailar</i>	LXXXVI p. 398
76r	<i>Xochinquauhuitl cueponi a on quetzalli xelihui a ça ye conittotia nicuihua çan ca ye nopilohuan a ho ha mayice ayooo ohuaya nonocaya.</i>	p. 67 (vol. 3)	LXXXVII p. 1092	LXXXVI p. 398
76r	<i>Tlapac tenantlab oo ye ompa nihuitz on ye nahuilnemi a ninihtohua ya yahua hiye yhua yhi yao ho, A iz tlein tiquitohua ya ohuanca tinonanan o niCohuanentzin ma ma nonitia yahuayie yahuayiao o.</i>		LXXXVII p. 1092	LXXXVI p. 398
76r	<i>Ahuia ye niquetzalxotzin ye nonittotia.</i>		LXXXVII p. 1094	LXXXVI p. 398
76v	<i>Quen huel xompehua çan xontenhua nitlatzotzonquetl ye niquetzalicçotzin aya ohaye ayiee nocnotlamatia ma ya motecã tohuehuetzin ayie aoo</i>		LXXXVII p. 1096 No encuent ra un verbo "bailar" ⁵⁴²	LXXXVI p. 400
77r	<i>Huel paqui noyol concacon huehuetl chinameca nicuica ma mania ahuyia te nenahualo yaoo ma nonnittotia ye niquetza petlatzin ahuyia ye nenahualo yaoo.</i>		LXXXVIII p. 1106	LXXXVII p. 402
77r	<i>Nica xochitzin naton ma nonnittotia ma niahuiyehiaya çan toçantitlan Quachicpalecan o hanca yahue comontoc huehuetl noconcaqui a Nanotzin man nonnitotia ma nyahuiyehuaya çan</i>		LXXXVIII p. 1106	LXXXVII p. 402

⁵⁴¹ Véase *supra*.

⁵⁴² Véase *supra*.

	<i>toçantitlan Quachicpalecan Et.</i>			
77v	<i>Oca yahue aya can noncuicapohua nicuextecatl an çan niquimahuiloa in tepilhuan chichimeca tlahco tlahuaque cuicatl yxammanca ya yca mittotia tolamaz aya xochinahualo ya San Palacizco ya</i>		LXXXVIII p. 1113	LXXXVII p. 402
77v	<i>Onca yahue aya oha ma intia ma ihtoa ya niquittohuan cuicatl nicueiecatl cuicatl yximaca ya yca mihtotia tolamaz tla aya xochinahualo ya San Palacizco ya</i>		LXXXVIII p. 1113	LXXXVII p. 404
77v ⁵⁴³	<i>Ahuiya ye noyol xinechitaca niChalchiuhnene ya matlatl xochinquahuitl a aya nicmamatiniemi a ye nitenahua ya niquimittotia in tolamazme oyaha haya.</i>		LXXXVIII p. 1116	LXXXVII p. 404
78r	<i>Mochicahuias noyoltzinn aya notoncocihuatl niChalchiuhnene ya matlal xochinquauhuitlan aya nimamatiniemi a ye nitenahua ya niquimitotia in tolazme oya ha haya.</i>		LXXXVIII p. 1116	LXXXVII p. 404
78r	<i>Can in noconcaqui a noxochinahualli a a on cuicoya tecpanchinamehcan ma nonnihtotia aya ayao ayahueyiayie ayao ohuaye in tolamazme.</i>		LXXXVIII pp. 1116 y 1118	LXXXVII p. 404
78r	<i>Xochitl moyahua ya ayiaao ma nonnitotia topan temoc hahaya ahujyac xochitla</i>		LXXXVIII p. 1120	LXXXVII p. 406
78r	<i>Niquitoa tinicuitzin no ohuaya ma nonnitotia topan temoc hahaya ahuiyac xochitla.</i>		LXXXVIII p. 1122	LXXXVII p. 406
78v	<i>Onca yahue aya çan tinechahua tinoNanotzin ma nonnitoti a atle iuh nicmatia noxochiuh aya yca paqui noyol maniya hui tan tocnoma</i>		LXXXVIII p. 1124	LXXXVII p. 406
	<i>Hi huel yectli ya ycuic yhuan tomach yn</i>			



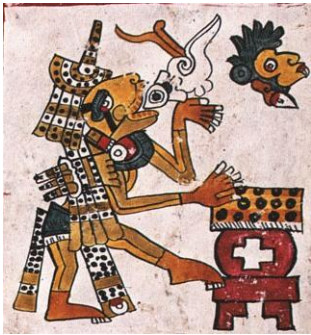

⁵⁴³ Véase *supra*.











80r	<i>Don Alonso quimitotia y tepilhualn i huexotzinca hi ocacahuata yectli ya ycuic o ahuaya nella</i>		XCI p. 1148	XC p. 412
81v	<i>Tla xicaqui netle niquitoahuaya ayyahue aqui hueñ paquinitzin y teuctli yehua cocuicatlatlamachyncuillohuaya contlahquecholtzetzellohuaya ycuillohuan teyxpan aya quimocemeltia teteucti acaxo chitica onetotiloya ho co ylliamo hue ahuayyeã</i>		XCI p. 1158	XC p. 416
81v	<i>O cozcayllacatzihui maquizmalinticaca ayahue contlahquecholtzetzellohua ya ycuic yxochihuaya quixiuhtototeocuitlaycuillohuan teyxpan aya quimocemeltia teteucti acaxochitica onetotilloya ho co ylliamo hueahuayyean</i>		XCI p. 1158	XC p.416
81v	<i>Y coçahuic xochitica ya ma neyapanalo yn coyollizquixochiticaya ma netotillo ya tihuexotzinca a ma tocpacxochihui yn chalchihuyyexochitli aya ca çanio ye nica tlalticpac aya ya nelli a nomache tihuexotzinca ye.</i>		XCI p. 1160	XC p.416
82r	<i>Hiya oquitlati Totecuyo Dios aya ocuell achic patlantinemico tlalticpac aya tlachinolquauhtli a homoçomaço yehuaya Marqués oyohualxochitica ya homitotitinemico nica ahua ya nella.</i>		XCI p. 1162	XC p.416
82r	<i>Ayac quiuhqui quauhtli a ya Huexotzinco Mexico nican i chimalla xochitica oquimomoyauh nepapan tocome aya Marques oyohualxochitica ya homitotitinemico nican ahua ya nella</i>		XCI p. 1164	XC p.416
82v	<i>He qui ye nohueyo hua yn tepilhuan huel conquetzalchalchihuihuhtotoyucillohua y iectli a yn cuicatzin hocona ya tlapalyzquixochitica ya hon netotilo ha yehan</i>		XCI p. 1166	XC p.416
82v	<i>Huel ontzimitzcapepetzcatinenemi ayaho xiuhtotopatlantinemico yn tepilhuan i honcan aya tlapalyzquixochitica ya ho netotillo ha yehan.</i>		XCI p. 1166	XC p.416
	<i>Xictzotzona yn mohueueuh xihueuetzca ya</i>			








83r	<i>yn tlixochitle xonmitotia o yn quauhquiauac Mexico nica mocueçalizchimalo Cuecuyauayan Temalacatitlan y ximochicahuacan netleyan</i>		XCII p. 1170	XCI p. 420
83r	<i>laopapac ynitzin tlahuiznenequitzin ayyaue yn quachic aya Yxtlixochitle xonmitoti a o quauhquiauac Mexico nican y mocueçalizchimalo Cuecuyaua yan Temalacatitlan ximochicahuacan netleyan</i>		XCII p. 1170	XCI p. 420
83v	<i>Tla huel xiquimotacan ac yehuantin chimaltica mitotia, a otonexineque yn Tehuetzquti yn Tecohuatzin tle noço ayezque ma ye cuele ma onetotilo yn tla xicuicaca nnicahuan</i>		XCII p. 1174	XCI p. 420
83v	<i>Ma cecen otli ypan ximochicahuacan tiQuahuatl yn tiYtzpotonqui tlenoço anyezque ma oc ye cuele onnetotilo yn tla xicuicaca nycauan.</i>		XCII p. 1174	XCI p. 420
83v	<i>Onel ticyacauhque y tauh yn totepeuh y Tenochtitlan o Mexico ye nican xamellaquauacan tiCoaiuitl yn tltzpotonqui tle noço anyezque maocyecuele onnetotilo yn tla xicuicacan anincahuan.</i>		XCII p. 1174	XCI p. 420
84r	<i>Tlaoc xomitoti o toQuizteuctli titlatohua ya xictzotzona yn teocuitlahuehuetl xiuhtlemiyahuayo concauheteuaque yn teteucti tlatoque auh ya yehuatl yc xiquimonahuilti yn nepapan tlaca tonahuac onoque tlaxcalteca yn meetlo ye huexotzinca yn meetla.</i>		XCII pp. 1176 y 1178	XCI p. 422
84r	<i>Mochimalitotico nican tn tlatohuani yn Alpopoca Mexico anquin nican chimalaztaxohihuaque uauanpatzaque yn teuctli oquixpan o tlaxcalteca yn meetlo yn huexotzinca yn meetla</i>		XCII p. 1178	XCI p. 422
84r	<i>Hualchimallaça ya yehuan Motelchiuhtzin y Tecuilhuitl yn tel huel onnezta ynn ocaçique yn yntlequiço yn tepehuanime conitohua yn Atoch maa onetotillo</i>		XCII p. 1180	XCI p. 422







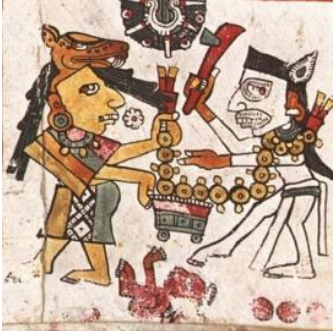

	<i>tlaxcalteca yn meetlo yn huexotzinca yn meetla</i>			
84r	<i>Ye xxinia ye quauhtenamitl auh oçelotenamitl yn Tecuilhuitl teluelic onnezta yn ocacique ynn yntlequiquiço y tepehuanime quitoa yn Atoch ma onetotillo tlaxcalteca yn meetlo yn huexotzinca yn meetla</i>		XCII p. 1180	XCI p. 422









Cuadro 10: La presencia de la »danza« en los *Cantares mexicanos*. El cotejo de las tres ediciones.











Códice y lámina	Imagen	Gesto	Fuente
<i>Borgia</i> 11			Anders et al., 1993a: 95
<i>Borgia</i> 24			Anders et al., 1993a: 152











<p><i>Borgia</i> 32a</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32e</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32b</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32f</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32c</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>









<p><i>Borgia</i> 32g</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32d</p>			<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 32h</p>		<p>Por el deterioro del fragmento no se aprecia bien la figura</p>	<p>Anders et al., 1993a: 202</p>
<p><i>Borgia</i> 33</p>			<p>Anders et al., 1993a: 204</p>






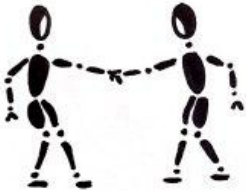




<p><i>Borgia</i> 39</p>			<p>Seler, 1963, II: 41</p> <p>Anders et al., 1993a: 222</p> <p>Martí y Prokosch, 1964: 190</p> <p>Sten 1990: 118</p> <p>Nowotny, 2005: 30, 273</p>
<p><i>Borgia</i> 45</p>			<p>Anders et al., 1993a: 312</p>
<p><i>Borgia</i> 58</p>			<p>Seler, 1963, II: 166</p>
<p><i>Borgia</i> 59</p>			<p>Seler, 1963, II: 154</p> <p>Anders et al., 1993a: 312</p>





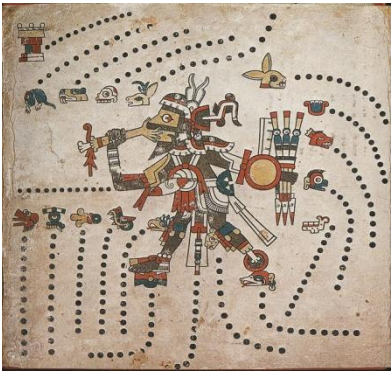





<p>Borgia 59</p>			<p>Seler, 1963, II: 154</p> <p>Nowotny, 2005: 124</p>
<p>Borgia 59</p>			<p>Nowotny, 2005: 124</p>
<p>Borgia 60</p>			<p>Seler, 1963, II: 156</p>
<p>Borgia 60</p>			<p>Seler, 1963, II: 157</p>


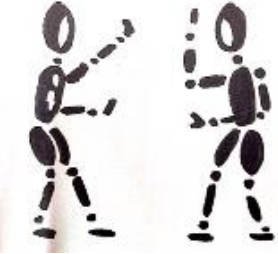
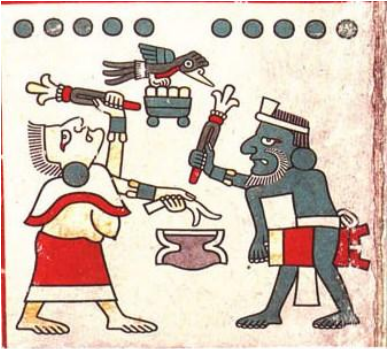





<p>Borgia 62</p>			<p>Sten 1990: 73</p>
<p>Borgia 64</p>			<p>Seler, 1963, II: 184</p> <p>Sten 1990: 19</p> <p>Anders et al., 1993a: 328</p>
<p>Vaticano B 1</p>			<p>Anders et al., 1993b: 174</p>
<p>Vaticano B 10</p>			<p>Nowotny, 2005: 132</p> <p>Anders et al., 1993b: 187</p>
<p>Vaticano B 34</p>			<p>Seler, 1963, II: 166</p>


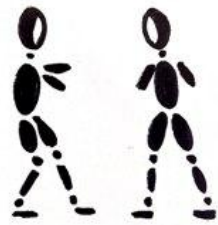








<p>Vaticano B 38</p>			<p>Seler, 1963, II: 156</p>
<p>Vaticano B 38</p>			<p>Seler, 1963, II: 157</p>
<p>Vaticano B 40</p>			<p>Seler, 1963, II: 154</p>
<p>Vaticano B 40</p>			<p>Seler, 1963, II: 154 Sten 1990: 40</p>
<p>Vaticano B 51</p>			<p>Seler, 1963, II: 184</p>








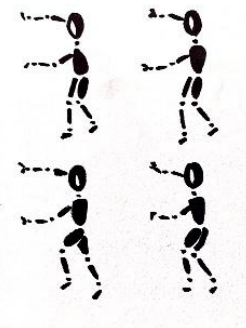
<p>Vaticano B 52</p>			<p>Anders et al., 1993b: 273</p>
<p>Vaticano B 67</p>			<p>Sten 1990: 9 Nowotny, 2005: 138</p>
<p>Vaticano B 68</p>			<p>Nowotny, 2005: 41</p>
<p>Vaticano B 85-86</p>			<p>Anders et al., 1993b: 341</p>





<p>Vaticano B 90</p>			<p>Seler, 1963, I: 101</p>
<p>Fejérváry- Mayer 18</p>			<p>Anders et al., 1994a: 225</p>
<p>Fejérváry- Mayer 24</p>			<p>Anders et al., 1994a: 239</p> <p>Tonalamatl..., 2005: 66</p>
<p>Fejérváry- Mayer 27</p>			<p>Anders et al., 1994a: 257</p>
<p>Fejérváry- Mayer 32</p>			<p>Tonalamatl..., 2005: 82</p>

<p>Fejérváry-Mayer 39</p>			<p>Anders et al., 1994a: 296</p>
<p>Fejérváry-Mayer 41</p>			<p>Tonalamatl..., 2005: 100</p>
<p>Fejérváry-Mayer 44</p>			<p>Anders et al., 1994a: 315 Tonalamatl..., 2005: 106</p>
<p>Laud 22</p>			<p>Anders et al., 1994b: 222</p>
<p>Laud 31</p>			<p>Anders et al., 1994b: 193</p>

<p>Laud 34</p>			<p>Seler, 1963, II: 157</p>
<p>Laud 34</p>			<p>Seler, 1963, II: 156</p>
<p>Laud 36a</p>			<p>Seler, 1963, II: 154</p> <p>Sten 1990: 138</p>
<p>Laud 36b</p>			<p>Seler, 1963, II: 154</p>

<p>Laud 36c</p>			<p>Seler, 1963, II: 166</p> <p>Sten 1990: 111</p>
<p>Cospi 1</p>			<p>Anders et al., 1994c: 173</p>
<p>Cospi 2</p>			<p>Anders et al., 1994c: 175</p>
<p>Cospi 2</p>			<p>Anders et al., 1994c: 174</p>
<p>Borbónico 4</p>			<p>Martí y Prokosch, 1964: 97</p>

<p>Borbónico 22</p>			<p>Martí y Prokosch, 1964: 54</p>
<p>Borbónico 23</p>			<p>Anders et al., 1991: 191 Del Paso y Troncoso, 1979: 107</p>
<p>Borbónico 24</p>			<p>Anders et al., 1991: 194</p>
<p>Borbónico 26</p>			<p>Martí y Prokosch, 1964: 131 Del Paso y Troncoso, 1979: 115</p>

<p>Borbónico 26</p>			<p>Seler, 1901-1902, I: 146</p> <p>Martí y Prokosch, 1964: 147</p> <p>Anders et al., 1991: 202</p> <p>Sten 1990: 97</p> <p>Del Paso y Troncoso, 1979: 116</p>
<p>Borbónico 28</p>			<p>Anders et al., 1991: 206</p> <p>Martí y Prokosch, 1964: 148</p> <p>Del Paso y Troncoso, 1979: 130-132</p>

<p><i>Borbónico</i> 28</p>			<p>Del Paso y Troncoso, 1979: 125-126</p>
<p><i>Borbónico</i> 29</p>			<p>Anders et al., 1991: 208-210 Sten 1990: 94 Del Paso y Troncoso, 1979: 138-141</p>
<p><i>Borbónico</i> 30</p>			<p>Anders et al., 1991: 212 Sten 1990: 110-111 Del Paso y Troncoso, 1979: 151-153</p>

<p><i>Borbónico</i> 31</p>			<p>Anders et al., 1991: 216</p>
<p><i>Borbónico</i> 33</p>			<p>Anders et al., 1991: 220</p> <p>Del Paso y Troncoso, 1979: 198, 202-203</p>
<p><i>Borbónico</i> 36</p>			<p>Nowotny, 2005: 58</p> <p>Del Paso y Troncoso, 1979: 274</p>

Cuadro 11 Las láminas descifradas como “dancísticas” por los especialistas

Nombre ⁵⁴⁴ del “juego”	Veintena	Parte de la veintena	Participantes	Sacrificio ⁵⁴⁵
Escaramuza de los <i>xipeme</i> y los <i>tototectin</i>	Tlacaxipehualiztli	Día 21	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>xipeme</i> • Los <i>tototectin</i> <ul style="list-style-type: none"> • Los <i>yaotlahueliloque</i> (guerreros valientes) 	
Rayamiento (<i>Tlahuahuanaliztli</i>)	Tlacaxipehualiztli	Día 21	<ul style="list-style-type: none"> • Cautivos (<i>mamalti</i>) • Guerreros(in <i>ocelotl</i>, in <i>quauhtli</i>) 	§
Persecución del <i>tetzompacqui</i>	Tozoztontli	El último día de la veintena	<ul style="list-style-type: none"> • un hombre (<i>ce tlatcatl-Tetzompacqui</i>) • “Gente” 	
El regreso de los sacerdotes	Etzalcualiztli	Antes del ayuno de sacerdotes de cuatro días	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>tlamacazque</i> • “Gente” 	
El castigo de los sacerdotes	Etzalcualiztli	Segundo día de la fiesta	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>tlamacazque</i> 	§
Caída del <i>xocotl</i>	Xocotl Huetzi (Huey Micailhuitl)	El día de la fiesta	<ul style="list-style-type: none"> • ¿? (“Jóvenes y adultos de ambos sexos”⁵⁴⁶) 	
Escaramuza blanda	Ochpaniztli	Día 14	<ul style="list-style-type: none"> • Médicas 	

⁵⁴⁴ Utilizo los nombres propuestos por López Austin en la obra *Juegos rituales aztecas*, publicada en 1967.

⁵⁴⁵ O matanzas.

⁵⁴⁶ Graulich, 199: 411.

<i>(zonecali)</i>			<i>(cihuatitici)</i> <ul style="list-style-type: none"> • Las <i>ahuianime</i> • esclava (<i>ixiptla</i> de <i>Toci</i>) 	
Escaramuza de zacate o escaramuza que se hace en la noche (<i>Zacali</i> o <i>Moyohualicali</i>)	Ochpaniztli	Después del sacrificio	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>tlamacazque</i> • Huastecos (<i>icuexoan</i>) • Los guerreros (<i>tiacaoan</i>) • los nobles (<i>tlacatl pipilti</i>) 	
Se deja la máscara de muslo	Ochpaniztli	Después del sacrificio y del <i>zacali</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>tlamacazque</i> • Guerreros con experiencia (<i>tequioaque</i>) • Enemigos 	§
Se deja la piel de <i>Toci</i>	Ochpaniztli	El último día de la veintena	<ul style="list-style-type: none"> • Los <i>tlamacazque</i> • Guerreros con experiencia (<i>tequioaque</i>) • <i>Moctezuma</i> 	
Prácticas de tiro y cacería de <i>Mixcoatl</i>	Quecholli	Día 11	<ul style="list-style-type: none"> • Guerreros con experiencia (<i>tequioaque</i>), Jóvenes (<i>telpopochtin</i>) y jóvenes en edad para casarse (<i>tlapalivi</i>) 	

			• los extranjeros	
Viaje de Páinal	Panquetzalitztli	El día de la fiesta	• Los <i>tlamacazque</i>	§
“Empapelamiento”	Panquetzalitztli	El día de la fiesta	• Los “bañados” (tlatlaaltiti) • Los guerreros (<i>tiacaoan</i>) • los Huitznahuas (<i>huitznahua</i>)	§
Carrera de los tlachialoni	Panquetzalitztli	El día de la fiesta	• Los guerreros (<i>tiacaoan</i>)	
Conducción de la serpiente de fuego	Panquetzalitztli	El día de la fiesta	• Los <i>tlamacazque</i>	
Escaramuza del chonchayotl (<i>Chonchayocali</i>)	Atemoztli	Día 3	• los <i>tlamacazque</i> • Los jóvenes (<i>telpopochtlin</i>)	
Carrera de la flor (<i>Xuchipaina</i>)	Tititl	Después del sacrificio	• Los <i>tlamacazque</i>	
Se dan lechuzazos (<i>Nechichicuahuil</i>)	Tititl	Después del sacrificio	• Los <i>telpopochtlin</i> • Las jóvenes (<i>ichpopochtlin</i>)	

Cuadro 12 Los “juego” rituales de las veintenas mexica