

Mirjana Danilović

“Un problema de traducción. El caso de la *danza mexicana*”
p. 77-112

Reflexividad y alteridad I. Estudios de caso en México y Brasil

María Isabel Martínez Ramírez, Alejandro Fujigaki Lares y Carlo Bonfiglioli (coordinación e introducción)

México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de
Investigaciones Antropológicas

2019

406 p.

Figuras

(Antropológica 27)

ISBN 978-607-30-2408-2 (obra completa)

ISBN 978-607-30-2430-3 (volumen I)

Formato: PDF

Publicado en línea:

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/710/reflexividad_alteridad.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2020, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



UN PROBLEMA DE TRADUCCIÓN EL CASO DE LA DANZA MEXICA

MIRJANA DANILOVIĆ*

En 1555, frente a la complejidad de un mundo lingüístico diferente, fray Alonso de Molina confesaba ciertas dudas sobre el trabajo que había realizado para la primera edición del *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*.¹ En el prólogo de su excelente estudio lexicográfico y lingüístico del náhuatl clásico, el fraile reconoce 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” (2004: xxv).² A pesar de haber crecido en la Nueva España y haber despedido muchas incógnitas acerca del idioma náhuatl, el autor estaba consciente de las lagunas y carencias de su sobresaliente proyecto bilingüe, publicado a mediados del siglo XVI. En un mundo conceptualmente distinto, el misionero reconocía la dificultad de expresar en español lo dicho en náhuatl. Del mismo modo, la complejidad

* Programa de Becas Posdoctorales, Instituto de Investigaciones Estéticas, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ En el vocabulario que Molina elaboró en la Nueva España, como otros de la misma índole, trató de someter el náhuatl clásico, principalmente el 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.

² Schleiermacher dirá algo similar unos 250 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” (2000: 83).



de la labor lingüística e historiográfica en el suelo de la Nueva España causó inquietud al gran coleccionista e historiador Lorenzo Boturini Benaduci (1990 [1749]) quien, en el prefacio a su póstuma *Historia general* dice: “Si Dios me diera vida, en el segundo tomo [...] podré, o corregirme en lo que tuviere errado sobre este asunto, o añadir lo que se me ofreciere de nuevo”.

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 sobre ciertas cosas, cambian profundamente de una sociedad a otra. Esta diversidad se observa tanto en las categorías gramaticales como en el contenido del discurso, es decir, en las ideas relacionadas con las actividades cotidianas, rituales, etcétera. ¿Qué hacemos cuando nos enfrentamos a otras maneras de pensar, sentir o vivir? Traducimos.

Si por medio de la traducción intentamos trasladar a un idioma lo que se expresa en otro, ¿qué sucede con los conocimientos de las otras personas?, ¿cuál sería la manera de descifrarlos sin caer en el universalismo? La gran ilusión de traducibilidad rebasa tanto a la lingüística como a la literatura y nos remite a la dificultad de entender comunidades ajenas a nosotros en el tiempo y el espacio. En nuestro caso, estamos ante más de dos formas de concebir el mundo. Como mínimo, nos enfrentamos a tres grupos heterogéneos de traductores involucrados que piensan en el tema: en primer lugar, un Otro prehispánico, el grupo mexicana que se explicaba y creaba su realidad; en segundo lugar, el Otro de la Colonia, autor de los documentos que utilizamos;³ por último, quienes tenemos que dialogar con los otros dos por medio de las fuentes históricas. Además, ese diálogo se entabla a partir de las predisposiciones de nuestra cultura.

A pesar de que la traducción es una constante en el trabajo del historiador, los investigadores que han estudiado el tema de la

³ Ese corpus heterogéneo se podría dividir en las 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, náhuatl y con pictografías.

*danza*⁴ prehispánica no han discutido nuestro papel en la explicación, interpretación y cocreación de los datos históricos. En mi tesis doctoral (Danilović, 2016) estudio el concepto de la *danza* mexicana con base en textos anotados mediante el alfabeto, datos lingüísticos y documentos pictográficos elaborados antes de la llegada de los conquistadores. Hasta ahora, este tópico se ha tratado como una interpretación simbólica o representativa en la que nuestro concepto de “danza” y el término prehispánico que designa esta actividad se usan como sinónimos. En el proceso de investigación, me di cuenta de que estaba frente a una lógica muy diferente, por lo que preferí dar voz al dato nativo y a la coinvencción que se origina.

A partir de un caso pictográfico, en este capítulo presento la discusión acerca de las técnicas de traducción que considero adecuadas⁵ para hablar en el presente sobre la *danza* mexicana.⁶ Propuestas metodológicas como la equivocación controlada de Viveiros de Castro (2004) y la invención de Wagner (1981) pueden ayudarnos

⁴ En este escrito me referiré a la categoría de danza basada en los dispositivos desde un área del conocimiento del presente con la palabra entre comillas altas, “danza”. Las comillas bajas, «danza», marcan la comprensión de los cronistas. La letra cursiva, *danza*, se refiere al concepto prehispánico. Las comillas simples, ‘danza’, indican la coinvencción que se desarrolla a lo largo de esta investigación. Mi nomenclatura se basa, en parte, en el trabajo de Manuela Carneiro da Cunha acerca del Amazonas y el África Occidental, quien analiza el movimiento de “ida y vuelta” de la categoría analítica de *cultura* y cómo se ha renovado en el conocimiento indígena. 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 (2009: 313). En este trabajo retomo parcialmente su propuesta, dado que los datos no me permiten confirmar que haya existido un concepto de *danza* como tal para los mexicas.

⁵ El tema de la traducción se ha trabajado intensamente en los campos de la filosofía, la lingüística y la 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 pueden encerrar en las fronteras del lenguaje. La traducción no implica únicamente el mundo literario. La interpretación que se da a una cultura designa no sólo la traducción del lenguaje, sino también de valores, teorías, creencias, prácticas, etcétera (Hanks y Severi, 2014: 3). El traductor, tanto de un idioma como de algún aspecto cultural, se halla frente a 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.

⁶ En mi tesis de doctorado (Danilović, 2016), el encuentro con alteridades mexica se evidencia también en los textos en español y náhuatl.



a entablar relación con el pensamiento mexica. Además, sostengo que es necesario discutir la construcción del concepto de ‘danza’ mexica por medio de una equivocación controlada. Así, en la coinvencción del concepto que propongo convergen tres puntos de vista: el mexica, el colonial y el del investigador que traduce en el presente.⁷ Pasemos a nuestro ejemplo.

*¿Danza según quién? La “danza” en los códices
del centro de México*

A mediados del siglo XIX comenzaron los esfuerzos por interpretar lo que los *tlacuiloque* (hombres que escribían/pintaban los códices) quisieron plasmar en los códices.⁸ Los investigadores se dieron a la ardua tarea de explicar la naturaleza de estas fuentes y buscar el significado de las escenas gráficas. Sin embargo, la identificación de objetos, personajes o acciones no es obvia ni sencilla. Por ejemplo, los dioses llegan a compartir atavíos, pinturas corporales y actitudes, lo que impide reconocerlos con facilidad. Por otro lado, aunque hay diversas formas de explicar lo estampado en los códices,⁹ la mayoría de los investigadores se ha empeñado en señalar con puntualidad sus componentes gráficos y dar sus interpretaciones a partir de éstos, es decir, traducirlos. Lo mismo ha ocurrido con

⁷ En realidad, estamos ante múltiples traductores. El tema de este estudio pone en contacto muchos mundos. Aunque esos puntos de vista son plurales y vienen de diferentes diálogos, para los fines de este análisis los considero un todo.

⁸ Desde que los códices empezaron a publicarse, a mediados del siglo XIX, varias ediciones y comentarios han sido de enorme utilidad para el estudio de las culturas mesoamericanas. Mencionemos 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. Conforme han avanzado los conocimientos acerca de las culturas mesoamericanas ha crecido el número de especialistas en códices. Así, 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 y Katarzyna Mikulska, entre otros.

⁹ Véase el artículo de Michel R. Oujdik (2008) acerca de las cinco escuelas más importantes para el estudio de los documentos pictográficos en la segunda mitad del siglo XX.

las escenas *dancísticas*. Al investigar el contenido de los códices elaborados en la época prehispánica y durante el virreinato de la Nueva España, los autores han interpretado ciertas láminas como retratos de *danzas* indígenas. Para entender estas conclusiones es conveniente conocer el camino y las pistas que han seguido. No obstante, la mayoría de las veces no conocemos el método en el que se sustenta su conclusión.

Para mi investigación doctoral analicé las 64 láminas denominadas *dancísticas* en los estudios de los especialistas para determinar si es posible o hablar de indicadores gráficos de *danza*. Tomando como base el *Códice borbónico*, el *Tonalamatl Aubin* y los manuscritos que pertenecen al Grupo Borgia,¹⁰ el trabajo consistió en analizar detalladamente cada imagen.¹¹ En ese estudio describí y examiné las actitudes corporales de las figuras generalmente nombradas como danzantes. Con el fin de identificar si el mismo gesto se repetía en otra parte del manuscrito o en otro pasaje de los códices del mismo grupo, hice un análisis comparativo.

Para hacernos una idea del método utilizado y de las dificultades que se presentan al intentar acceder a las reglas debajo de cada imagen, veamos el ejemplo de un fragmento de la lámina 1 del *Códice Cospi* (figura 1.a). En el estudio de Anders, Jansen y Reyes García, esta figura se relaciona con un contexto *dancístico*. Los investigadores explican que “la muerte ataca y baila, con una cabeza cortada” (1994: 173, 175). El gesto consiste en agarrar con una mano el cabello de una cabeza cortada dando un paso, mientras la figura que la porta se inclina hacia atrás. Estos rasgos presentan

¹⁰ Borgia, Vaticano B, Laud, Fejérváry-Mayer y Cospi.

¹¹ Se escogieron los documentos de carácter calendárico-religioso con cuyas interpretaciones contamos, los cuales, según los especialistas, contienen figuras en posturas *dancísticas*. Casi todos los códices mencionados se consideran prehispánicos. La temporalidad del *Códice borbónico* ha suscitado numerosas opiniones. Según algunos autores, como Francisco del Paso y Troncoso (*apud* Anders *et al.*, 1991: 27), Alfonso Caso (1967: 107-108) y Juan José Batalla Rosado (1994a: 71; 1994b: 48 y 69), fue elaborado en la época prehispánica. Otros investigadores, como Donald Robertson en 1959, han encontrado indicios suficientes para decir que el código fue hecho en la época colonial. Pablo Escalante comparte esa opinión y afirma que “el orden de lectura, la técnica y el estilo indican que se trata de un código colonial, pintado en la primera mitad del siglo XVI” (2010: 372).

grandes semejanzas formales con las láminas 2, 3, 5, 6, 7 y 8 del mismo documento (figura 1.b). A pesar de que las variaciones iconográficas son pequeñas,¹² sólo el folio 2 fue relacionado con la danza, mientras las otras láminas se han explicado como una forma de hacer la guerra capturando al enemigo (Anders *et al.*, 1994: 179, 184, 188, 191, 194). Si no hay cambio de posición del personaje, ¿de dónde surge la modificación de la interpretación? Si recurrimos a las láminas paralelas, observamos que en el *Códice Vaticano B* (figura 1.c) la imagen se interpretó como “el dios de la Muerte lleva a un hombre, sujetándole el brazo y agarrándole el cabello. Cautiverio y muerte” (Anders *et al.*, 1994: 174).

Si rastreamos la pista del gesto de sujetar con la mano la cabeza cercenada, encontramos un conjunto de imágenes en las que los personajes tienen la misma postura o una similar. Así aparecen dibujadas, por un lado, las figuras en la lámina 32 del *Códice Borgia* (figuras 2.a, 2.b, 2.c, 2.d y 3.a, 3.b, 3.c) y, por el otro, los folios 24 del *Vaticano B*, 41 del *Fejérváry-Mayer*, y 20 y 24 del *Laud* (figura 4).

Es preciso anotar que en los estudios acerca de los códices prehispánicos del Valle de México sólo la lámina 32 del *Códice Borgia* se describe como una ilustración gráfica de la danza con la cabeza del sacrificado. Anders, Jansen y Reyes García (1993: 202) mencionan la danza cuando señalan que “entre las hileras de cuchillos, bailan en las cuatro direcciones los sacerdotes consagrados al Divino Cuchillo, los sacerdotes consagrados a la Divina Águila, con cabezas cortadas en las manos, agarrándolas del largo cabello”.¹³ Si recurrimos al estudio de Nowotny (2005: 28), leemos que las

¹² A veces se muestra la sangre que brota del cuello. Además, los ojos de los personajes sacrificados alternan entre abiertos y cerrados.

¹³ De acuerdo con las observaciones de Seler 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 rizos 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” (1963, II: 16).

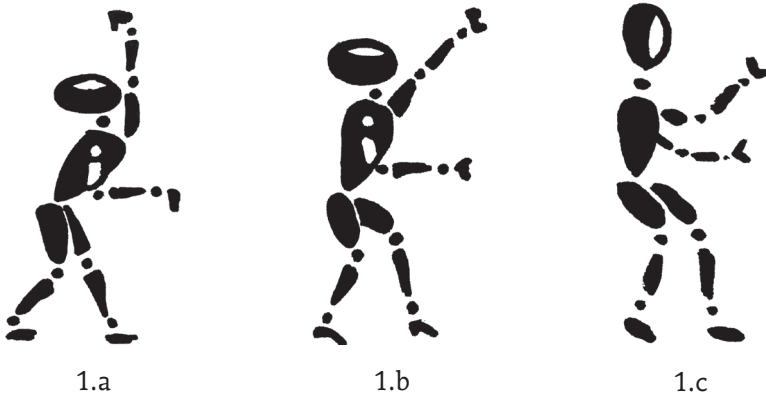


Figura 1.a. Dibujo del gesto y la postura de la lámina 1 del *Códice Cospi*. Figura 1.b. Dibujo del gesto y la postura de las láminas 2, 3, 5, 6, 7 y 8 del *Códice Cospi*. Figura 1.c. Dibujo del gesto y la postura de la lámina 1 del *Códice Vaticano B*

pequeñas figuras de Tezcatlipoca (figura 3)¹⁴ llevan cráneos y las figuras de Tlaloc llevan cabezas (figura 2).

Otras láminas en las que observamos que los personajes sostienen cabezas cortadas se han interpretado como actos de decapitación o de captura del enemigo, o simplemente se relacionan con la muerte (Seler, 1901-1902: 196; Anders *et al* 1994: 223, 230). Los *tlacuiloque* recurrieron a la misma postura corporal para representar a Tlazoltéotl danzando (Anders *et al.*, 1994: 193), en la lámina 31 del *Laud* (figura 6). Vemos a la diosa dar un paso hacia la izquierda con los brazos abiertos y estrechados, igual que los guerreros de los folios mencionados. Esas similitudes gestuales vuelven a entrelazar la danza, la guerra y el sacrificio.

El problema se complica cuando recordamos que el baile con la cabeza cercenada fue ampliamente documentado en las fuentes escritas. Las crónicas anotadas en español hablan de esa manera de bailar en dos ocasiones rituales. Mientras en la fiesta correspondiente a la veintena de *tititl*, organizada en honor a la diosa Ilimatecuhtli, el sacerdote bailaba con la cabeza de la mujer que

¹⁴ Por el deterioro del fragmento, la última figura del dios Tezcatlipoca no se aprecia bien. Por lo tanto, sólo incluimos los dibujos de las primeras tres.

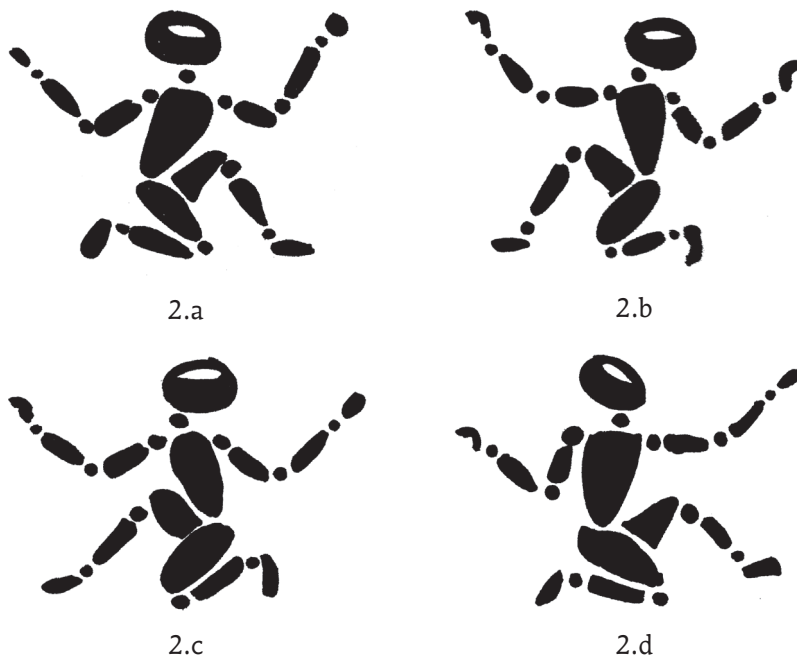


Figura 2. *Códice Borgia*, lámina 32, detalles 2.a, 2.b, 2.c y 2.d



Figura 3. *Códice Borgia*, lámina 32, detalles 3.a, 3.b y 3.c



Figura 4. Dibujo del gesto y la postura de las láminas 24 del *Códice Vaticano B*, 41 del *Códice Fejérváry-Mayer* y 20, 24 y 31 del *Códice Laud*

acababan de sacrificar (Sahagún, 2000, 1: 258), en la primera celebración se danzaba alrededor de la piedra sacrificial llevando en las manos las cabezas de los cautivos sacrificados (Sahagún, 2000, 1: 184). El texto náhuatl del *Códice florentino* (*Florentine Codex*, 1953-1982, II: 144) confirma que en el centro del México prehispánico en ocasiones se bailaba con la cabeza cercenada. Sobre la danza del sacerdote con las insignias de la diosa Ilamatecuhtli, el fragmento correspondiente narra:

Auh in òmomjqujli, njmā ic qujoalquechcotona: auh in jtzontecō, qujoalmaca in teiacantiuh, itlan conana imaiauhcampa in qujtzitzqujtiuh, mjtotitiuh ic ontlaiiauh-tiuh in tzōtecomatl.

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 [traducción de la autora].

Por otro lado, tras la decapitación ritual,¹⁵ la cabeza podía relacionarse con otro tipo de práctica que no era la *danza*. Así, la

¹⁵ Para un estudio detallado acerca de la decapitación entre los mayas, véase Macarena Soledad López Oliva (2013).

fiesta de la veintena *quecholli* incluía un rito peculiar con cabezas cercenadas. Durán 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 decir 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 (1995, 2: 85. El subrayado es mío).

Como se puede notar, el texto no registra una danza sino una “procesion de quatro bueltas”.

En vista de lo presentado arriba, ¿cómo saber si las imágenes plasmadas en los códices comunicaban una *danza* o una práctica ritual? El hecho de que los danzantes al bailar muevan el cuerpo igual que en otras actividades hace que no podamos asegurar qué evento observamos. Además, las celebraciones religiosas prehispánicas abarcaban una amplia variedad de hechos que podían superponerse a la *danza*. Durante las fiestas, los participantes participaban en lo que se ha estudiado en el pasado como danzas, cantos, procesiones, escaramuzas, etcétera. De hecho, mi investigación mostró, gracias a la heterogeneidad de los recursos gráficos encontrados, que la danza en los códices se vincula a eventos rituales diversos. Los mismos gestos, antes descritos como dancísticos, aparecían también en las prácticas que hoy llamaríamos música, procesión, acción de caminar, acto de cautivar, ritos sacrificiales y acciones bélicas.¹⁶ ¿Se puede entonces reconocer una *danza mexicana*?

¹⁶ Aunque el presente texto habla sólo de la deconstrucción del concepto de “danza mexicana”, cabe destacar la importancia de una revisión minuciosa de varios conceptos que relacionados con la “danza”, como “ritual”, “juego”, “procesión”,

Las dificultades para reconocer una danza mexicana

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

Las visiones universalistas, con base 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 con 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'; luego entonces, a, b, c, d = a', b', c', d' (Mounin, 1977: 59). Con esta lógica, el estudio de la *danza mexicana* requiere que primero aclaremos nuestro¹⁷ concepto de “danza” para saber qué 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”, hay varias propuestas.¹⁸ Kurath considera que la “danza” es el movimiento

“combate”, entre otros. En trabajos futuros será necesario acotarlos contextualmente y discutir su uso.

¹⁷ 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.

¹⁸ 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 aquellos a quienes les es indife-



rítmico realizado por diferentes partes del cuerpo, tiene como objetivo la creación de diseños visuales por una serie de poses y el seguimiento de los patrones en el espacio y el tiempo (*apud* Hanna, 1987: 21). Kaeliinohomoku 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” (*apud* Hanna, 1987: 22). 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 ejecuta como un fin en sí mismo (2002: 8). Por su parte, Hanna afirma que es un sistema que ordena el movimiento, un conjunto de patrones de movimientos permisibles. Al mismo tiempo, es una manera de clasificar y ordenar la experiencia (Hanna, 1987: 25, 31). En palabras de Williams, danza es un fenómeno visualmente aprehendido, kinestésicamente experimentado, rítmicamente ordenado y espacialmente organizado (*apud* Hanna, 1987: 23). Por último, Bonfiglioli indica que “la danza es un metalenguaje eminentemente rítmico-cinético, con patrones estéticos culturalmente concebidos por su contraste con los movimientos no-dancísticos” (1995: 38). Surge la pregunta de si la «danza» descrita en las fuentes coloniales corresponde a alguna de las explicaciones de la antropología de la danza.

En los siglos XV y XVI se utilizaban los términos “danza” y “baille” para hablar de manera separada del danzar en la corte, por un lado, y las actividades relacionadas con las clases bajas, por el otro. El documento ACS *Pleitos*, 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” (libro 31, f. 950-11 *apud* Brooks, 1988: 35). Las danzas cortesanas o de cuenta eran propias de la realeza y la clase noble, y se caracterizaban por la ejecución de figuras y movimientos más o menos lentos, fundamentalmente

rente. Asimismo, la “danza” ha evolucionado en muchos estilos a lo largo del tiempo. El acto de definir un objeto, un individuo o una actividad debería vincularse más con los contextos en los que se conoce aquello que intentamos aclarar.

de piernas (Moreno Muñoz, 2008: 7).¹⁹ El baile, por su parte, iba ligado a la gente común²⁰ 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” (2008: 7).²¹ En 1611, Covarrubias anotó 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 (*apud* Scolieri, 2003: 12). Si acudimos a la aclaración de Pedro M. de Olive en el *Diccionario de sinónimos de la lengua castellana* del siglo XIX, leemos que “la danza expresa más que el baile, é indica más 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” (1843: 52).

Según lo expuesto arriba, sería útil buscar las características formales de la “danza”, los movimientos rítmicos, una serie de poses, los patrones que se desarrollan con el cuerpo en el tiempo y el espacio, etcétera. A partir de la forma, sería posible distinguir la danza prehispánica por sus rasgos exteriores. Sin embargo, los primeros cronistas se detuvieron muy poco en la descripción de los movimientos que componían las piezas. Además, al describir

¹⁹ Las danzas ejecutadas en la corte de España se observaban al finalizar los banquetes, en los salones de los palacios o 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 (Moreno Muñoz, 2008: 28).

²⁰ Los documentos que se refieren a los bailes en las provincias y en las aldeas muy pequeñas cuentan que éstos no se parecían nada a la pomposa danza aristocrática. Por lo general, los bailes campesinos empezaban haciendo un corro, de parejas o de individuos, para llegar a formar una fila de parejas (Moreno Muñoz, 2008: 22). Del mismo modo se bailaba 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, el baile, igual que el teatro, fue utilizado para enseñar y reforzar las creencias entre los judíos y musulmanes recién convertidos. Se realizaba la danza en las fiestas de Corpus Christi en Sevilla y en Toledo celebrando la Eucaristía (Scolieri, 2003: 9). En el ámbito teatral religioso, desde la Edad Media se ponían en escena los auto sacramentales, obras alegóricas, por lo regular con un tema eucarístico.

²¹ Véase también Brooks (1988: 35).



algo como “danza”, suponemos que tiene ciertas propiedades que caracterizan algo que nosotros definimos así.

De acuerdo con Wilhelm von Humboldt y sus sucesores, en 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 tiene una definición implícita. Somos nosotros los que fijamos el significado de las cosas y lo precisamos bajo una palabra. Por último, ¿existen rasgos esenciales de la cosa en sí? O mejor dicho, ¿estamos hablando de una realidad objetiva?

“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 intenta controlar sus propias realidades (como lo hacen todas las culturas) es difícil” (Wagner, 1981: 5). Con estas palabras, Wagner empieza su excelente estudio *The Invention of Culture*. La invención, en sus términos, no es una fantasía libre, sino la forma particular de experimentar una nueva cultura por medio de la observación y el aprendizaje (1981: 13). De acuerdo con el autor, el antropólogo crea la cultura del Otro a partir de lo que sabe y sus experiencias (1981: 12). En el terreno de la historia, diríamos que nos relacionamos con esa otredad de acuerdo con nuestra lectura de los 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 y la del historiador indudablemente contienen una traducción de lo que están observando, percibiendo y experimentando a sus propios términos. Conocemos otra cultura por medio de los dispositivos y términos de la nuestra,²² ya que sólo así podemos comprender

²² 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 al marco conceptual occiden-



lo que entendemos del Otro (1981: 13). 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 cocreaciones que dan lugar a los equívocos.

Danza mexicana como un equívoco controlado

Para analizar estas dinámicas complejas, nos sirve la propuesta metodológica de Viveiros de Castro denominada la equivocación controlada. Este antropólogo, basado en su trabajo de campo y en la literatura etnográfica sobre el Amazonas, sugiere una nueva perspectiva²³ para acercarnos al dato nativo.²⁴ La equivocación contro-

tal, pero el simple hecho de estar consciente de ello y regresar constantemente al dato mismo es un avance significativo. Las construcciones de la historia también se basan en nuestro pensamiento. Como explica el filósofo e historiador francés Michel de Certeau, “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” (1993: 37). Nuestra comprensión está guiada por el presente y es parte de la coinvencción que se crea. Somos nosotros los que, al final, antepone una cosa a otra dándole mayor importancia. En la experiencia del presente reelaboramos esos conceptos.

²³ 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” (2010: 15). El mismo autor opina que “la antropología está lista para aceptar íntegramente su nueva misión, la de ser la teoría-práctica de la descolonización permanente del pensamiento” (2010: 15). A los pueblos que estudiamos les debemos mucho más. Además, Viveiros de Castro 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” (2010: 14). 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” (2010: 208).

²⁴ 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, en 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 con-



lada apunta hacia la traducción. En opinión del investigador brasileño, “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’” (Viveiros de Castro, 2010: 75-76).

Confrontados por una cultura extranjera, tratamos, de forma automática, de traer un poco de orden al caos para dotar de algún sentido aquello que nos parece extraño y desconocido, que está 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.

Es importante destacar que no se trata de un error, sino de un indicador de que nos encontramos frente a un mundo diferente con el cual establecemos vínculos de alteridad.²⁵ Así, usamos las equivocaciones no como fallas de entendimiento, sino como relaciones de interpretación controlada de mundos diferentes (Viveiros de Castro, 2004: 4-5, 11). Es decir, reconocemos que estamos en un punto de diferencias ontológicas y ante distintas formas de experimentar las realidades.²⁶

tribuiría para mantener todo en un “feliz estado de equilibrio” (*a happy state of equilibrium*) (Peterson Royce, 2002: 36). Por lo tanto, es importante aceptar que las divergencias entre esos tres mundos se mantendrán y los malentendidos servirán para crear vínculos con el Otro. En palabras de Viveiros de Castro, “la antropología se interesa en los equívocos, en el sentido literal de *inter esse*: estar entre, existir en medio” (2010: 77).

²⁵ No se trata de buscar correspondencias entre culturas, sino de intentar 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 (2010: 10-11). “El equívoco no es lo que impide la relación, sino lo que la funda y la impulsa: una diferencia de perspectiva” (2010: 75). Tampoco es una confusión ni una falsedad, “sino el fundamento mismo de la relación que lo implica, y que es siempre una relación con la exterioridad” (2010: 78).

²⁶ En general, entiendo por ontología la conceptualización de la realidad. Se trata de las formas de conocimiento acerca del ser, de su existencia y de lo que hay en su mundo. La ontología no es un sinónimo de la cultura dado que la pers-

El método de la equivocación controlada no se limita al Amazonas. Los historiadores también nos equivocamos en las premisas. Suponemos que nuestros conceptos sirven para Otros. El texto de Viveiros de Castro 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” (2010: 15). 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 se origina en la época de la elaboración de las obras coloniales; el segundo 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 ese entonces. La equivocación no fue el error de un cronista en la comprensión de la realidad del Nuevo Mundo, sino una invitación a otra ontología, la ontología mexicana. Por consiguiente, Viveiros de Castro (2010: 73) nos pide instalarnos en el espacio del equívoco y habitarlo. La tarea consiste en explorar esos puntos en los que las categorías del Otro no nos hacen sentido o las categorías nativas del Nuevo Mundo no le hacían sentido al cronista del siglo XVI.

Si bien en la época prehispánica las personas no se confundían al reconocer el convencionalismo gráfico en los códices o al discernir una actividad de la otra, nosotros estamos frente a un reto significativo. Dado que los límites entre diversos comportamientos corporales son muy frágiles, ¿cómo delimitar la *danza* de otras prácticas afines?, ¿qué tipo de equívoco encontraremos y cómo podemos explorarlo?

El primer equívoco surge al intentar llevar a cabo una comparación por similitud, es decir, al formar correspondencias entre lo que denominamos “danza” hoy con lo que observamos en las fuen-

pectiva ontológica reconoce múltiples realidades y mundos, mientras que la cultura habla de la representación de un solo mundo y de sus diferentes interpretaciones (véase Holbraad, 2010).



tes.²⁷ La *danza mexicana* tenía su propio modo de ser dentro del contexto histórico y lingüístico en el que se desarrollaba.²⁸ No podemos abrir el signo igual entre nuestra definición, el concepto colonial y lo que pudo haber sido *danza* para la población originaria. La falta de analogía entre lo que esperamos encontrar en nuestros datos y aquello con lo que en efecto 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 el lenguaje, los conceptos culturales o las circunstancias temporales, no dejan de igualar esas realidades y no ponen en duda el alcance de nuestro pensamiento. El problema principal consiste en quedarnos con nuestras categorías sin abrirlas. Nuestro concepto de danza restringe desde el presente el estudio del pasado. Por consiguiente, necesita replantearse para tener la reflexividad en el tiempo. Como ha señalado Wagner, “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” (1981: 101). El concepto del Otro es tan real como el nuestro.

²⁷ 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 que “si a cada palabra de una lengua correspondiera exactamente una palabra de la otra, expresando el mismo concepto con el mismo alcance [y las] mismas circunstancias, y sus tipos de construcción coincidieran, de suerte que las lenguas sólo se diferenciaren realmente por el sonido, [la traducción] sería puramente mecánica” (2000: 31). Por consiguiente, explica que “es imposible hallar una expresión equivalente” (2000: 33).

²⁸ 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). Como señala Schleiermacher (2000: 101), habrá cosas que ni siquiera podemos expresar, porque no existen en nuestro idioma o en nuestro marco conceptual.

Como indica Salmond (2014: 178), es indispensable abrirse a las posibilidades de la realidad misma que estamos indagando. De esa forma, se da oportunidad a una pluralidad de conceptos y varios mundos posibles. Por su parte, Viveiros de Castro afirma que el equívoco 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 equívoco” (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.

La coinvencción 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 reunida²⁹ consiste en los datos obtenidos en el contacto directo con los grupos nativos y las respuestas que se recogieron de un cierto número de personas pertenecientes a la elite de Tlatelolco, Texcoco y Tenochtitlan. 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.³⁰ Así, por ejemplo, Molina

²⁹ Desafortunadamente, no contamos con una base documental muy extensa sobre la *danza* indígena del centro de México. La *danza* no tuvo 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 centraron su atención solamente en algunos aspectos de competencia entre los danzantes y su ejecución.

³⁰ Es muy importante tomar en consideración el propósito de la obra colonial que estamos estudiando. Los europeos estaban interesados en la vida indígena fundamentalmente por la labor evangelizadora. Por ello, los cuestionarios no se detenían mucho en la naturaleza de la *danza*, pues les llamaban más la atención otros aspectos de la religión del Altiplano, como el sacrificio, las ofrendas, los

estaba plenamente consciente de los obstáculos e inconvenientes que tenía su trabajo en el estudio del idioma náhuatl. El fraile se percata de lo siguiente: “tener nosotros muchas cosas que ellos no conocían, ni alcanzaban y para éstas no tenían ni tienen vocablos propios, y por el contrario, las cosas que ellos tenían que nosotros carecíamos, en nuestra lengua no se pueden bien dar a entender por 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” (2004: LIII). Pese a ello, en los siglos posteriores no se ha escrito mucho respecto a esas incomodidades metodológicas.

En mi tesis doctoral, que trata sobre la danza en el valle de México en la época prehispánica, la revisión minuciosa de las distintas fuentes me ayudó a cocrear la visión colonial acerca de esa actividad y conocer los términos para la «danza» nahuas entendidos como «danza» por los cronistas. En resumen,³¹ podemos decir que hasta ahora los estudios que han tratado el tema de la *danza* prehispánica del centro de México, apoyándose en la propuesta de Motolinía (1971: 386-387) en las primeras décadas de la Colonia, únicamente han hablado de dos términos para la «danza» en náhuatl clásico: *macehualiztli* y *netotiliztli*. No obstante, mi análisis lingüístico ha mostrado que esa clasificación no parece completamente válida debido a que existían, por lo menos, ocho verbos que se traducían como «bailar» (Danilović, 2016: 117-168).³²

Asimismo, los indígenas que contestaban las preguntas de los europeos, hacían su propio recorte del pasado y el presente, y omitían lo que para ellos, en ese momento, no era trascendente o podía ser peligroso. En los estudios de la danza, Peterson Royce (2002: 35) añade que muy pocas veces una sola persona

cálculos de tiempo, la naturaleza de diversas deidades, etcétera. Por ende, la *danza* se estudió sobre todo en su relación con otros actos “religiosos”.

³¹ Cabe aclarar que, debido a la amplitud del tema, dicha discusión no fue presentada en este texto. Decidí introducir el tema de la traducción de la *danza* mexica a partir de un ejemplo pictográfico conciso y resumido y reservar el material lingüístico para otro artículo que sólo trate el tema mencionado.

³² El análisis hecho muestra que los verbos *i'tōtia*, *mācēhua*, *nāhua*, *āna*, *mātlāza*, *cōcōloa*, *cōānecuiloa* y *cuicoanoa*, adquieren significado de *danza* en los primeros vocabularios del náhuatl de la región y en los textos sahumaguntinos.



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 se ocupan. Cabe preguntarse si el informante hizo la descripción completa de lo que le preguntaban con la claridad necesaria. ¿Qué tanto se ha escapado a su atención?³³

Lo que se multiplica no son únicamente las creaciones de diferentes realidades. Dentro de éstas, sus autores son múltiples, por consiguiente, sus creaciones también. Como hace notar Navarrete, “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” (1997: 160).

En esos momentos se creaba la cultura que estudiamos: el pensamiento indígena descrito en la Conquista, producto de una coinvencción colonial.³⁴ Es una invención mutua entre los informantes indígenas y los grupos que llegaron del Viejo Continente sobre la base conceptual que ya existía. La visión de 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, los españoles recurrían a ciertos términos en castellano cuando reconocían algo similar a lo que existía en su mundo. Al mismo tiempo, debieron existir momentos en los que la traduc-

³³ Al mismo tiempo, las entrevistas y observaciones de los frailes no pudieron cubrir todas las características de las comunidades indígenas de aquel entonces. El mismo Molina, 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” (2004: LI).

³⁴ Los comentarios y las conclusiones a los que habían llegado los cronistas son formas de coinvencciones 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 suelo mesoamericano comprendía necesariamente la relación con los pueblos prehispánicos. Es una cocreación entre su propio mundo de significados y la gente que observaban, con la que se comunicaban. Ambas partes intercambiaban conocimientos. Sin embargo, las discrepancias que ocurrían en la interpretación recíproca no eran de la misma índole. Como lo dice Wagner para su caso de estudio etnográfico, “mi malentendido de ellos no es igual al malentendido que ellos tienen de mí” (1981: 24).



ción no funcionaba, es decir, cuando los europeos se enfrentaban a realidades intraducibles. Por último, su idea de «danza» no se quedaba intacta dado que en la interacción con los informantes se hacía una coinvencción.

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, fue hasta la aparición de los textos humanistas que los maestros de “danza” discutieron por primera vez los mismos conceptos que se debatían en otras artes (Nevile, 2004: 9). De hecho, los autores de la mayoría de las fuentes que analizamos no habían leído sobre otros 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 bailaron a lo largo de su vida o que presenciaron bailes, en palabras de Scolieri (2003: 11), escribir sobre la danza era una empresa totalmente ajena para ellos. El conocimiento adquirido acerca de la “danza” antes de su viaje al Nuevo Mundo no habría sido suficiente para opinar mucho acerca del *baile* indígena. De acuerdo con los datos históricos, se observa que los cronistas tenían más familiaridad con las danzas griegas y romanas y con el baile popular de la Península Ibérica dado que relacionan lo observado con las bacanales (Las Casas, 1992: 1490) y “las danzas de los labradores de algunas partes de España” (Fernández de Oviedo, 1944, 1: 233). Hemos visto que la “danza” era algo específico de la clase noble y que el término “baile” indicaba la práctica popular. No obstante, en las obras de los cronistas y los viajeros que se dieron a la tarea de explorar y describir los territorios mesoamericanos, esos conceptos podían intercambiarse, lo cual confirma la opinión de Scolieri de que los autores europeos que describían el baile mesoamericano carecían de un saber dancístico.

De ahí surgen las siguientes preguntas: ¿qué evocación lleva a los frailes, mientras observaban un ritual, a describirlo como «danza»? ¿qué de su mundo les hizo sentido para hacer esa traducción?, ¿qué hizo posible que esas partes del ritual se reconocieran como «danza»? ¿qué se desveló y qué es lo que no? Aunque ellos nunca

lo explican, podemos suponer que la distinción se basó en los criterios rítmico-cinéticos, es decir, en una manera específica de mover el cuerpo que ellos reconocían como «danza».

Pensar la danza mexicana en el presente

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 en 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.

Las tres maneras de definir ese comportamiento corporal prehispánico son razonables y válidas por sus efectos concretos. No me interesa tomar la postura de lo verdadero o falso. No decidiré si algo es o no es. Me concentraré en los datos disponibles. Es decir, “no es una alternativa exclusiva entre nuestra filosofía y la de ellos” (Viveiros de Castro, 2010: 79). Según el planteamiento de Wagner, “esto no quiere decir que el antropólogo está obligado a ‘creer en’³⁵ la realidad de los pueblos que estudia. Implica, más

³⁵ 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 de asumir que son simples desafíos a nuestra comprensión del mundo y de los mundos. Las ontologías son las descripciones de lo que hay en su mundo. Como tal, no pueden estar sujetas a la comprobación de la verdad. Lo que de ninguna manera quiere decir que el nativo siempre diga 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 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” (2010: 209). Como sugiere, no se trata de llegar a “reflejos verídicos de la cultura del indígena (el sueño positivista),



bien, que sea capaz de penetrar en los procesos de la invención y de los significados que pone sin ser ‘usado’ por ellos” (1981: 102).

Hace unos 200 años, Schleiermacher 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?” (2000: 68). Hoy 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 testimonio 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 pudieron haber sido antes de la Conquista, sino como han venido a nosotros. Retomando a Navarrete, “esto significa que mi objeto de estudio no serán los hechos ‘realmente acontecidos’, sino la representación e interpretación que de estos hechos hicieron las fuentes” (2011: 17). Cuando encontremos un dato colonial que apunta hacia la «danza», sólo nos servirá como punto de partida. No lo tomaremos como un concepto análogo a un sistema de movimiento mexicana que pueda ser similar.³⁶

El obstáculo principal para la traducción cultural es de naturaleza conceptual. Lo ideal sería explicar a los sujetos en sus propios términos (Hanks, 2014: 20). En la opinión de Spencer (1985: 38), la “danza” debe definirse en la forma que parezca más apropiada para la sociedad en cuestión. Sin embargo, así 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

ni proyecciones ilusorias de la cultura del antropólogo (la pesadilla constructivista)”, sino de efectuar “cierta relación de inteligibilidad entre las dos culturas” (2010: 202). Esa inteligibilidad nunca va a ser completa ni mutua. La traducción más bien consistirá en colocarse en el lugar de equivocación, reconocer y tratar de explicar las disconformidades entre mundos diferentes.

³⁶ Como explica Viveiros de Castro, “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” (2010: 57).



la *danza mexicana*, “el problema estaría mal planteado” (Viveiros de Castro, 2010: 81).³⁷ Las cosas que a 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 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”.³⁸ En este trabajo parto de la idea de que no existe una experiencia común de la “danza”.

Tratar de entender la *danza mexicana* en sus propios términos es imposible. Como enfatiza Viveiros de Castro, “nosotros no podemos pensar *como* los indios; como máximo, podemos pensar *con* ellos” (2010: 211). Nuestras nociones, como tales, 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 y no aplicar nuestras propias categorías conceptuales y nuestras ideas preconcebidas a lo que estamos estudiando (Lloyd, 2012: 93). Como Viveiros de Castro advierte, “los conceptos indígenas son los conceptos del antropólogo. Por construcción, desde luego” (2010: 206). 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

³⁷ La dificultad de nuestra tarea recuerda lo que Schleiermacher 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?” (2000: 39).

³⁸ 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 los mismos se encuentran entrelazados con las secuencias de otros movimientos formales de los cuerpos humanos dentro del ritual. Según la autora, la 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.



éste último crea y produce el conocimiento sobre otras culturas” (González Varela, 2010: 5).³⁹

Mi intención no es indagar en la definición como tal, sino tratar de reflejar lo que se nos presenta en las fuentes escritas y pictográficas.⁴⁰ No me concentraré en buscar qué era *danza* para los antiguos habitantes del México central, sino a qué tipo de prácticas arrojaba sus luces en momentos determinados. Mi propósito no es construir lo que fue la *danza* mexicana, sino las relaciones que ésta establecía 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).

En la década de 1970, al escribir sobre la práctica historiográfica, Michel de Certeau advirtió:

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 organizaba a la vida o al pensamiento y

³⁹ En este contexto puede situarse la opinión de Wagner acerca de la producción de conceptos culturales en la experiencia etnográfica. El autor (1981: 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 que se aproxima ya como 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 autor añade que la relación que el antropólogo construye entre dos culturas surge, precisamente, de su acto de “invención”, pues usa los significados que le son conocidos en la construcción de una comprensión de su tema (1981: 16-17).

⁴⁰ Navarrete 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” (2011: 17-18).



lo que permite hoy en día pensarlo, existe también *una serie indefinida de “sentidos históricos”* (1993: 45).

No hay duda de que antes de la Conquista la selección de un ademán y no de otro para representarlo gráficamente era producto de una convención. 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.

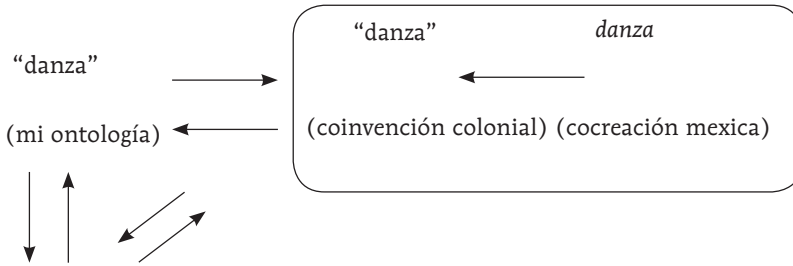
Para experimentar la equivocación controlada en el ámbito de los estudios mesoamericanos es indispensable acudir a una investigación cuidadosa de la información nativa y a una reflexión crítica de los términos que empleamos. Propongo el término de traducción controlada para referirme a esa técnica metodológica. Una traducción caracterizada, también, por la aclaración explícita sobre la naturaleza de nuestro método. En este artículo, la traducción controlada que se pone en marcha se nutre del concepto nativo, las traducciones coloniales y nuestro acercamiento analítico, todos vistos como una coinvencción o cocreación, de la que hablaremos a continuación. En consecuencia, introduzco el término ‘danza’ mexicana.⁴¹

Cocreando la ‘danza’ mexicana

La nueva coinvencción ‘danza’ es un proceso que se crea mientras alumbramos lo que diferentes cocreaciones dicen sobre la *danza mexicana*. El concepto ‘danza’ se relaciona con “danza” desde los dispositivos de mi ontología, «danza» desde el punto de vista de los cronistas, y lo que pudo ser la *danza mexicana*. Esos términos no coinciden semánticamente (Carneiro da Cunha, 2009: 313) debido que se basan en principios de inteligibilidad diferentes (2009: 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.

⁴¹ Véase la nota 4.

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 esboza en el siguiente diagrama:



Recorrido a seguir por las distintas coincidencias de la *danza* mexicana

Lo que se vaya creando sobre la marcha no es mi ontología ni el mismo objeto de investigación con el que hemos empezado, sino una coincidencia que se queda en medio y trata de negociar entre esos mundos y entre las creaciones existentes. Mi objeto de investigación dejó de ser propiamente la *danza* mexicana al darme cuenta de que ese concepto no existe como tal, sino que se trata de un campo de relaciones múltiples. Parafraseando a Viveiros de Castro, Isabel Martínez (en este volumen) explica que “los equívocos son el fundamento de la relación entre al menos dos términos incommensurables que a través de una falta de entendimiento se hacen commensurables 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.

El concepto ‘danza’ tampoco es una idea estática, fija. Se transformará mientras construimos los nexos entre las tres perspectivas, descubrimos lógicas internas y traducimos los puntos de equívocos. 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’ mediante la multiplicidad. La danza mexicana ya no se explica o se interpreta, sino que el



concepto se abre en esos puntos de diferencia, de acuerdo con el siguiente esquema:

Traducción de “*danza*” = *equivoco* = punto de cocreación = coinvencción
del *concepto* ‘danza’

La ‘danza’ no es una entidad en sí misma, sino sólo en el contexto de acción al que uno se puede aproximar analíticamente. No existe un concepto de “danza” que pueda interpretarse bajo códigos comunes, sino una pluralidad de experiencias⁴² que se condensan en algo que fue llamado la *danza mexicana*. En palabras de Viveiros de Castro (2010: 38), el término ‘danza’ no designa una sustancia sino una relación. No estamos frente a un relativismo, sino que hablamos de un relacionamiento. Hay que reconocer la *danza mexicana* como algo activo, dotado de agencia, en lugar de fijarlo en una traducción cerrada.

Conclusiones

En nuestro esfuerzo por 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 referirnos 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

⁴² 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, el objetivo de la comprensión de otra cultura es la creación de una relación intelectual entre el nativo y el antropólogo (1981: 13). En nuestro caso, entre el nativo y 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 la danza no es lo mismo que la acción en sí. Nosotros podemos tratarla en forma abstracta, pero su entendimiento real se encuentra en el movimiento mismo.



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 es diferente para un bailarín y para espectador, también la cultura difiere para un nativo y para un 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 mediante el alfabeto europeo y analizar esos escritos en los siglos XX o XXI.

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

La información pictográfica presentada muestra límites muy borrosos entre lo que se ha interpretado hasta ahora como *danza mexicana* y contextos no dancísticos (procesión, cautiverio, sacrificio, guerra). Precisamente en esos espacios de malentendido se crean varias relaciones de diferencia que construyen la ‘danza’ mexicana. Las discrepancias que aparecen multiplicarán nuestros modelos de pensar sobre el comportamiento corporal prehispánico.

Toda traducción es selectiva, tanto la hecha por los recién llegados al Nuevo Mundo como la nuestra. En cualquier traducción, la pérdida de algo del texto original es inevitable, así como añadir 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 del traductor es ineludible. ¿A quién traicionamos al hablar de la *danza mexicana*? El investigador brasileño 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” (2010: 73). La ‘danza’ mexicana que nosotros cocreamos-coinventamos a partir de las múltiples traducciones nos abre a la reversibilidad, a la autocrítica 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 movimientos hacia el Otro. Por tanto, mejor preguntémonos cuáles de nuestras herramientas conceptuales traicionamos al hablar de ‘danza’ mexicana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, F., M. Jansen y P. Van der Loo.

1991 *El libro del Ciuacoatl. Homenaje para el año del Fuego Nuevo. Libro explicativo del llamado Códice Borbónico*, Madrid/Graz/México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

1993 *Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*, Madrid/Graz/México, Sociedad Estatal Quinto Centenario/Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

1994 *Calendario de pronósticos y ofrendas. Libro explicativo del llamado Códice Cospí*. Graz/México, Akademische Druck-und Verlagsanstalt/Fondo de Cultura Económica.

BATALLA Rosado, J.

1994a “Datación del Códice borbónico a partir del análisis iconográfico de la sangre”, *Revista Española de Antropología Americana*, 24, p. 47-74.

1994b “Los *tlacuiloque* del Códice borbónico: una aproximación a su número y estilo”, *Journal de la Société des Americanistes*, 80, p. 47-72.

BONFIGLIOLI, C.

1995 *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista*, México, Instituto Nacional Indigenista: Secretaria de Desarrollo Social.



108 MIRJANA DANILOVIĆ

BOTURINI BENADUCI, L.

1990 [1749] *Historia general de la América septentrional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

BROOKS, L.

1988 *The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*, Kassel, Ed. Reichenberger.

CARNEIRO DA CUNHA, M.

2009 *Cultura com aspas e outros ensaios*, São Paulo, Cosac Naify.

CASAS, Bartolomé de las

1992 Apologética Historia Sumaria I, Fundación “Instituto Bartolomé de las Casas” de los dominicos de Andalucía, Paulino Castañeda Delgado (director de la edición) *Obras completas*, 14 volúmenes, Alianza Editorial, Madrid.

CASO, Alfonso

1967 *Los calendarios prehispánicos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

CERTEAU, M.

1993 *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

DANILOVIĆ, M.

2016 “El concepto de danza entre los mexicas”, tesis de doctorado en historia, Universidad Nacional Autónoma de México.

Diccionario de sinónimos de la lengua castellana.

1843 por D. Pedro M. de Olive, París, Librería de Rosa y Bouret.

ESCALANTE GONZALBO, P.

2010 *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española. Historia de un lenguaje pictográfico*, México, Fondo de Cultura Económica.

DURÁN, D.

1995 *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de tierra firme, Rosa Camelo y José Rubén Romero (estudio preliminar)*, 2 v., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G.

1944 *Historia general y natural de las Indias: islas y tierra-firme del mar oceano*, Asunción, Guarania.



Florentine Codex. General History of the things of New Spain
1953-1979 12 v., Charles E. Dibble and Arthur J.O. Anderson (trad.),
con notas e ilustraciones, Nuevo México, The School of American
Research/The University of Utah.

GONZÁLEZ VARELA, S.

2010 “Antropología simétrica dentro del ritual de la Capoeira Angola
en Brasil”, *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, 1, p. 3-31.

HANKS, W.

2014 “The Space of Translation”, *Hau: Journal of Ethnographic Theory*
4 (2), p. 17-39.

HANKS, W. y C. Severi

2014 “Translating Worlds. The Epistemological Space of Translation,
Hau: Journal of Ethnographic Theory 4 (2), p. 1-16.

HANNA, J.

1987 *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chi-
cago, University of Chicago Press.

HOLBRAAD, M.

2010 “Ontology is just another Word for Culture”. Motion tabled at
the 2008 meeting of the Group for Debates in Anthropological
Theory (GDAT), University of Manchester, S. Venkatesan (ed.),
Critique of Anthropology, 30, p. 152-200.

KAEPPLER, A.

1985 “Structured Movement Systems in Tonga”, en P. Spencer (ed.)
Society and the Dance, Cambridge, Cambridge University Press.

LLOYD, G. E. R.

2012 *Being, Humanity, and Understanding: Studies in ancient and modern
societies*, Nueva York, Oxford University Press.

2014 “On the very Possibility of mutual Intelligibility”, *Hau: Journal of
Ethnographic Theory*, 4 (2), p. 221-235.

LOOPER, M.

2009 *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*, Austin, Uni-
versity of Texas Press.

LÓPEZ OLIVA, M.

2013 “El ritual de la decapitación y el culto a las cabezas trofeo en el
mundo maya”, tesis de maestría en estudios mesoamericanos,
Universidad Nacional Autónoma de México.



110 MIRJANA DANILOVIĆ

MOLINA, A.

2004 *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Biblioteca Porrúa.

MORENO MUÑOZ, M.

2008 “La danza teatral en el siglo XVII”, trabajo de Investigación para tesis doctoral en literatura española, Universidad de Córdoba.

MOTOLINÍA, T.

1971 *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*, México Universidad Nacional Autónoma de México.

MOUNIN, G.

1977 *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid, Gredos.

NAVARRETE LINARES, F.

1997 “Medio siglo de explorar el universo de las fuentes nahuas: entre la historia, la literatura y el nacionalismo”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 27, p. 156-179.

2000 “Mito, historia y legitimidad política: las migraciones de los pueblos del Valle de México”, tesis de doctorado en estudios mesoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.

2011 *Los orígenes de los pueblos del Valle de México. Los altépetl y sus historias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

NEVILE, J.

2004 *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*, Bloomington, Indiana University Press.

NOWOTNY, K.

2005 *Tlacuilolli. Style and Contents of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*, Norman, University of Oklahoma Press.

OUJDIK, M.

2008 “De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas”, *Desacatos*, 27, p. 123-138.

PETERSON ROYCE, A.

2002 *The Anthropology of Dance*, Londres, Dance Books.



SAHAGÚN, B.

2000 *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía y glosario de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SALMOND, A.

2014 “Transforming Translations (part 2) Addressing Ontological Alterity”, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1): 155-187.

SCHLEIERMACHER, F.

2000 *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos.

SCOLIERI, P.

2003 “Choreographing Empires: Aztec Performance and Colonial Discourse”, PhD Dissertation, New York University.

SELER, E.

1901-1902 *Codex Fejérváry-Mayer: An Old Mexican Picture Manuscript in the Liverpool Free Public Museums*, Berlín/Londres.

1963 *Comentarios al Códice Borgia*, 3 v., México, Fondo de Cultura Económica.

SPENCER, P.

1985 *Society and Dance*, Londres, Cambridge University Press.

VIVEIROS DE CASTRO, E.

2004 “Perspectival Anthropology and the Method of controlled Equivocation”, *TIPITI: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2 (1): 3-22.

2010 *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*, Buenos Aires, Katz Editores.

WAGNER, R.

1981 *The Invention of Culture*, Chicago, University of Chicago Press.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS