

Visualidad de una danza prehispánica: lámina VIII del Códice Tlatelolco

Visuality of a Prehispanic Dance: Image VIII of the Tlatelolco Codex

Omar Rashid Yassin Álvarez^a

Abstract:

Dance as a cultural expression provides an inexhaustible source of study, with a body language that reflects a particular symbolic function of the time and space inhabited by a human group, with meanings, references and connotations typical of a worldview. However, the situations that affect societies also affect these dances, not only in the process of meaning, but in a more complex framework of survival in a relationship of domination. Such is the case of the Nahuatl dances of the 15th century. As an example, plate VIII of the Tlatelolco codex will be taken as one of the few examples of a pre-Hispanic dance. The analysis of plate VIII of the Tlatelolco Codex will be carried out with the Galarza method, because it is flexible in its identification, and subsequent interpretation, of the glyphs, giving rise to the use of sources that speak of dance in the colonial era, especially those they talk about plastic too. In this way, we can get an idea, thanks to the visuality of a moment in which dance is combined in the conjuncture of contact, in which the Nahuatl is mixed with the Spanish-Catholic, so we can establish a study route of dances as corpus from the plastic art presented in the codices.

Keywords:

Codex, Dances, Visuality, Nahuatl, Symbolic assimilation.

Resumen:

La danza como expresión cultural proporciona una fuente de estudio inagotable con todo un lenguaje corporal que refleja una función simbólica particular del tiempo y espacio habitados por un grupo humano, con significados, referentes y connotaciones propias de una cosmovisión. Sin embargo, las coyunturas que afectan a las sociedades también afectan a dichas danzas, no solo en el proceso de significación, sino en un entramado más complejo de supervivencia en una relación de dominación. Tal es el caso de las danzas nahuatl del siglo XV. Como ejemplo se tomará la lámina VIII del códice Tlatelolco, uno de los pocos en relación con una danza prehispánica. Se realizará el análisis de la lámina VIII del Códice Tlatelolco con el método Galarza, porque es flexible para la identificación y posterior interpretación de los glifos, dando pie a utilizar las fuentes que hablan de la danza en la época colonial, en especial aquellas que hablan de la plástica también.

Palabras Clave:

Códices, Danzas, Visibilidad, Nahuatl, Asimilación simbólica.

Introducción

La danza como expresión cultural proporciona una fuente de estudio inagotable, con lenguajes corporales que reflejan funciones simbólicas particulares del tiempo y espacio habitados por grupos humanos, con significados, referentes y connotaciones propias de una cosmovisión. Sin embargo, las coyunturas que afectan a las sociedades también repercuten en dichas danzas, no solo en el proceso de significación, sino en un entramado más complejo que lleva a la supervivencia, en una relación dialéctica de dominado y dominante. Tal es el caso de las

danzas nahuatl del siglo XV que sufren un embate frontal para transformarlas como parte del proceso de evangelización, por lo cual en el fondo se enfrentan a una alteración simbólica para adaptar el significado a una serie de divinidades nuevas.

Dicha adaptación se da no solo en un ritual específico, sino en toda la cosmovisión, así la función simbólica adquiere nuevos tintes reflejados en la narrativa mítica y hechos físicos en todos los ritos para que se incorporen en el ethos propio del individuo, adoptando en su vida diaria la nueva ideología, entendida ésta como el nexo entre la cosmovisión y las estructuras (Broda, 2015: 275).

^a Omar Rashid Yassin Álvarez, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, <https://orcid.org/0009-0001-7502-458X>, Email: omar_yassin@uaeh.edu.mx

Fecha de recepción: 08/09/2023, Fecha de aceptación: 20/11/2023, Fecha de publicación: 05/01/2024

A este proceso lo he denominado asimilación simbólica forzada.

Propongo el término danzas del contacto para referirme al proceso de asimilación simbólica en que dos o más culturas adaptan sus expresiones coreográficas como resultado de la interacción que tienen con las danzas de otros grupos humanos con los que a su vez comparten un espacio social.

De esta forma, la danza como expresión cultural crea un discurso con los movimientos del cuerpo presentes en contextos rituales; tal es el caso de la danza que se plasma en la lámina VIII del códice Tlatelolco con carácter de ofrenda al nuevo gobernante de la Nueva España, Felipe II, como forma de legitimación.

La finalidad de este texto es identificar la visualidad de esta danza que evoca un momento y espacio particular. Retomo el análisis realizado por Perla Valle sobre el Códice Tlatelolco porque utiliza el método Galarza, ya que es flexible en su identificación y posterior interpretación de los glifos, dando pie a utilizar las fuentes que hablan de la danza en la época colonial.

De esta manera, nos podemos dar una idea, gracias a la visualidad de un momento específico en que la danza se convierte en un corpus simbólico en la coyuntura del contacto, de cómo lo nahua se mezcla con lo hispano-católico. En consecuencia, de forma incipiente, se podría pautar una ruta de estudio de las danzas a partir de la plástica que presentan los códices.

Análisis de lámina

Resulta bastante complejo hablar del Códice Tlatelolco por la naturaleza misma del documento, que por encargo busca legitimar la existencia del pueblo Tlatelolca para obtener los beneficios del cacicazgo, en especial de Don Diego de Mendoza Imauhyatzin Huitnahuatlailótlac, quien se cree que lo mando a hacer. Lo que implica un proceso de larga duración desde los primeros años del contacto hasta su uso como documento legal. De esta forma se obtienen las encomiendas, para pasar de ser señores prehispánicos a caciques, permitiendo que se conservaran beneficios económico-políticos después del periodo de dominación, así como lo muestra el intento de usar el códice por parte de Don Diego de Mendoza Austria y Moctezuma, descendiente del primer Don Diego (López Mora, 2005: 204-205).

El códice fue usado en los juicios promovidos por Don Diego Mendoza, en el Consejo de Indias y la Real audiencia, de esta forma el documento recupera la historia del pueblo tlatelolca con la finalidad de mostrar su legado como guerreros que recibieron tributo y cómo ayudaron en la construcción del albardón de San Lázaro en la ya Ciudad de México, además de ser partícipes en las

exequias de Felipe II para legitimar su cercanía y ayuda a los españoles.

En la descripción de la lámina, Perla Valle destaca la división de cuatro planos horizontales que se codifican con algunos verticales de la mano con la distribución en conjuntos paralelos de los personajes en una única escena enmarcada por el año, presente por el Xihuíl, que indica el tiempo. Asimismo, destaca la paleta de colores donde menciona que hay una tradición prehispánica dominando las degradaciones de azules, ocres claros, rojos, verdes, amarillos, grises y negro (1994: 77).

Dentro de los personajes identificados en el primer plano horizontal por los antropónimos y los atributos de poder, que son a la usanza prehispánica y europea, están: Don Cristóbal de Guzmán Cecepatic gobernador de Tenochtitlán (1557), Fray Diego de Mendoza (guardián del monasterio de San Francisco el Grande), una paloma blanca (el espíritu santo) y finaliza con Don Esteban de Guzmán, funcionario indígena representado como juez (Valle, 1994: 77-78).

El siguiente plano se inicia con estandartes emblemas que son de ambas tradiciones, simbolismos de poder y rangos socio-militares, así como el Cozcacuauhtli, un tipo de ave rapaz, señal de jerarquía. Aparecen sentados en un estrado cuatro personajes y uno de pie. Sentados están (de izquierda a derecha): el Doctor Alonso de Zorita, (oidor y presidente de la Real Audiencia de la Nueva España), el Virrey Luis de Velasco, Fray Alonso de Montufar (destacando por su vestimenta episcopal) y el doctor Diego López de Montealegre (Oidor de la Audiencia). Frente de estos personajes, de pie, se localiza Don Luis Castilla (regidor del cabildo) portando una armadura, por lo que la autora identifica que representa a un rey de armas que porta el estandarte de Felipe II (Valle, 1994: 78-79).

Por último, en un doble plano unido por un águila (Quahtli), sale un mecapalli y entrelaza a los dos planos restantes con personajes. En primer plano encontramos a los señores de Tlatelolco y la extinta triple alianza: Don Diego de Mendoza Imauhyantzín, Don Cristóbal de Guzmán Cecepatic, Don Antonio Cortez Totoquihuaztli (gobernante de Tlacopan) y Don Hernando Pimentel (gobernante de Texcoco) (Valle, 1994: 79-81). En el siguiente plano se representa a un mitote indio festejando un evento importante: usan sus trajes zoomorfos, pero abajo traen prendas de tradición europea. El primer danzante es un quahtli (águila) que en una mano porta un aventador (de aire), mientras en la otra un alcatraz (huacalxochitl) usado de forma medicinal y en algunos ritos prehispánicos. El siguiente danzante es una combinación entre águila y jaguar (quahtli-ocelotl) también en sus manos sostiene una hoja de alcatraz y una flor de una planta acuática. El último danzante también es quahtli-ocelotl, en sus manos lleva un aventador y un

abanico de plumas preciosas, muy usados por los músicos tradicionales o cuicani. Todos llevan el rostro descubierto emergiendo de las fauces de sus respectivos atavíos de animal (Valle, 1994: 81).

En resumen, la propuesta es que se trata de la ceremonia de juramento a Felipe II como nuevo gobernante de la corona de Castilla y León, que incluía los territorios de las Indias, a más de un año de su subida al trono (Valle, 1994: 82).

Es así como se hizo la descripción de la representación de esta fiesta mediante el método Galarza por parte de Perla Valle. Pero es necesario precisar los usos de las danzas y cómo por medio de la visualidad se genera un complejo simbólico a manera de legitimación.



Figure 1. Lámina VIII del Códice Tlatelolco del facsimilar en Valle, Perla (1994). Códice Tlatelolco. INAH/BUAP: México.

Danzas del contacto

La danza como expresión cultural presenta un problema epistémico muy antiguo, y que en lo personal considero que sigue dividiendo a los estudiosos porque se empeñan en hacer una separación drástica entre la danza como arte y la danza como reflejo de las estructuras sociales de un grupo humano.

Para efectos de este trabajo, retomo la idea de David Robichaux sobre la dificultad de separar las danzas prehispánicas de la estructura religiosa, pues la visión misional de usar las danzas como forma de evangelización, reutilizando la misma función simbólica, es un hecho innegable (2023: 56).

Pero siguiendo María Sten, si bien su libro se centra en el teatro, nos plantea que la danza es el inicio:

Se puede suponer que el elemento más importante tanto en las fiestas rituales como en las fiestas palaciegas para conmemorar algún suceso o simplemente para la diversión del pueblo -eran precisamente las danzas que paulatinamente fueron convirtiéndose en acción dramática. Bailes sagrados, bailes palaciegos, bailes con motivos de festejos familiares, bailes de merecimiento y penitencia- el macehauliztli que tenía carácter de mandas, bailes de regocijo los netoliliztli, bailes junto a los templos, baile en los patios del cu, y en los patios de las casas, danzas en que se representaban 'algún misterio de su religión o algún suceso de su antigüedad, o la guerra o caza o la agricultura'. En el palacio eran menos los danzantes; en plazas danzaban mil y hasta dos mil personas. Los bailes iniciaban al ponerse el sol y poseían según muy entrada la noche (Sten, 1982: 26).

Esto plantea la importancia ritual de las danzas en diferentes estructuras, no solo en la religiosa. Pero que, como la misma autora evidencia posteriormente, las instituciones religiosas que se establecieron en la Nueva España consideraron profanas aquellas que no tuvieran una función simbólica al servicio de éstas, así lo mostró la acción de Fray Juan de Zumárraga con la prohibición de 1545 (Sten, 1982: 79).

No hay que obviar que la autora trabaja desde un sincretismo que no es funcional para este trabajo, pues no se trata de un solo grupo humano el que entra en esta dialéctica simbólica de intercambio y permanencia para dar paso a una nueva cultura, sino que son muchos grupos originarios, con tradiciones propias que cohabitan una misma área cultural, sin olvidar que el proceso de dominación está siempre bajo un procedimiento de premio y castigo. Así que son grupos humanos enfrentados en una disparidad de condiciones.

Por su parte, Luis Bruno Ruíz nos da, al igual que Sten, una recopilación maravillosa de las danzas prehispánicas, partiendo de su genuina duda al ver una estatuilla de barro donde se representa a un niño bailando que fue encontrada en Veracruz y actualmente pertenece a una colección privada. Nos evidencia la división de danzas profanas Mecavaliztli o Metoliliztli y danzas religiosas Macehualiztli, además de reconocer ciertos instrumentos como el Teponaztli y la indumentaria como Ayacaxtli (1984: 21-34), pero lo que realmente destaca es:

[...] La música ocupaba el centro: junto a ella bailaban los señores, formando dos o tres círculos concéntricos, según el número de los que concurrían. A poca distancia de ellos se formaba otro círculo de personas de clase inferior, y después de otro pequeño intervalo, otros mayores compuestos de jóvenes. Todos estos círculos tenían por centro el huehuetl y el teponaztli. Los rayos de las ruedas son tantos, cuánto son los que bailaban en el círculo menor, próximo a la música. Todos describían un círculo bailando, y ninguno salía de su rayo o línea. Los que

bailaban junto a la música se movían con lentitud y gravedad, por ser menor el giro que debían hacer, y por esto era aquel el sitio de los señores y de los nobles más provecos en edad; pero los que formaban el círculo exterior, o más lejos de la música, se movían velocísimamente, para no perder la línea recta, ni faltar al compás que hacían y dirigían los señores.

Comúnmente empezaba la música en tono grave, y los cantares en voz baja progresivamente apresuraban el compás y levantaban la voz, y al mismo tiempo era más vivo el movimiento de los bailarines y más vivo el argumento de la canción. En el intervalo dejaban las líneas de bailarines, solían bailar algunos bufones, imitando a otros pueblos con el traje, o con disfraces de animales. Cuando una comparsa o cuadrilla de bailarines se cansaba, le reemplazaban otra, y así continuaba el baile por mucho tiempo... (Ruíz, 1984: 28-29).

De esta forma podemos evidenciar la importancia de las danzas, así como destacar el planteamiento coreográfico que intentan dar. Sin embargo, no hay un manual que ejemplifique esto, es decir, que cuantifique los pasos, que mida los intervalos sonoros, que evidencie las direcciones a seguir. Se trata de la transcripción del testimonio de unas cuantas personas que cuentan su experiencia a los cronistas. Motolinia, Acosta y Durán nos brindan una maravillosa narrativa, pero no proporcionan detalles más a fondo para rehacer una danza prehispánica, además que no siempre mencionan de qué grupo humano procede, tal vez en su afán de erradicar la idolatría.

La visualidad

Intentar dar una definición de visualidad es muy complejo, para empezar porque hay muchas ciencias que estudian el símbolo de la imagen que se adjudican su terreno de acción, como la semiótica, las artes visuales, la antropología o la historia del arte, y hay tantas definiciones como estudiosos de las mismas.

Pero partamos del hecho de que la visualidad también es conocida como cultura visual, lo que nos lleva a la suposición del estudio de la producción de la imagen en un tiempo y espacio específicos. Dentro de sus problemas epistémicos destacamos el peso que recibe cada elemento de dicha producción; por ejemplo, hay autores que se centran en la materialidad de la imagen, como Bird, hay otros que se centran en la experiencia visual, como Heywood y Sandywell, o aquellos que están más interesados en la historia de la imagen como Baxandall (Hernández, 2005:13).

Con esto se evidencia que hay diferentes posturas y propuestas sobre la visualidad, entre tanto, no se puede negar que tiene una relación estrecha con la fenomenología, por la "experiencia visual". Después de todo, se parte de la percepción y de los procesos de

construcción de la imagen, sobre todo en la decodificación de la misma.

De este modo me he acercado al tratamiento de la visualidad, como etnohistoriador, desde la perspectiva de Alfredo Tenoch Cid Jurado, porque abre una unión entre la antropología y la semiótica, la semioantropología. Por lo tanto, permite ver a la imagen no solo como un conjunto de información aislada, sino como un sistema que identifica las estructuras según las necesidades comunicativas, que se transforma en un mensaje y al decodificarla brinda cierta información, pero siempre identificando los elementos de construcción de cada cultura visual (2014: 99-100).

Entonces, el análisis de la lámina VIII del código Tlatelolco propuesto por Perla Valle, usando el método Galarza, es una sistematización de la imagen, la representación de un hecho narrado que se convierte en un hecho antropologizado al ser el reflejo de una coyuntura (Cid Jurado, 2014: 102-103), donde la dialéctica de poder dominado / dominante crea una asimilación simbólica forzada en la legitimación del nuevo gobierno, y la danza aparece como ofrenda en la práctica ritual política.

Consideraciones finales

Al ser un evento oficial de una clara estructura política, la danza ejecutada que nos ocupa es de carácter Macehualitzin porque mantiene un referente de ofrenda-penitencia. En este caso aparentemente se trata de una ofrenda al nuevo gobernante, pues entregan las plantas que llevan en las manos y el cuerpo al ofrecer los aventadores, al ser ellos los proveedores de aire. Es una forma de legitimar el poder de Felipe II, porque al ofrendar el cuerpo como aventadores de aire se ponen a su disposición en una clara connotación de subordinación.

Al ser la representación de una ceremonia, está esquematizada; es decir, solo es un momento y un espacio particulares que toman elementos específicos para dar un significado totalizante. Por lo tanto, no podemos observar la composición coreográfica de la danza ni el espacio ni el tiempo/ritmo, la forma, mucho menos el movimiento. Se trata tan solo de un instante, pero está presente el impulso y sobre todo el cuerpo humano.

En resumen, no se trata de una danza prehispánica como tal, sino de la resimbolización y posterior resignificación de una; con el atrevimiento de proponer que fuese una de las primeras en ser readaptadas en un nuevo contexto político de gran magnitud, cambiando la función simbólica de raíz para, de esta forma, dar paso a la reestructuración simbólica de una nueva cosmovisión que crea una nueva cultura. En general, éste fue el proceso de construcción de la visualidad de un contexto ritual político legitimado por

la danza, pero que fue plasmado para la posteridad en un código con fines sociopolíticos.

Referencias

- [1] Broda, Johanna (2015). "Cosmovisión como proceso histórico. El estudio comparativo del calendario anual de las fiestas indígenas en Mesoamérica y los Andes". En *Cosmovisión mesoamericana. Reflexiones, polémicas y etnografías*, Gámez Espinosa, Alejandra y Alfredo López Austin, coords. México, D.F: FCE, El Colegio de México, Benemérito Universidad de Puebla. Pp.161-212.
- [2] Bruno Ruíz, Luis (1984). *La danza mexicana*. Porrúa: México D.F.
- [3] Cid Jurado, Tenoch Alfredo (2014). *La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica*. En *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada*. Año VI (12) segundo semestre. Buenos Aires, Argentina, Pp. 97-106.
- [4] Hernández, Fernando (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?. En *Educação & Realidade*. núm. 2 (30), julio-diciembre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil Pp. 9-34.
- [5] López Mora, Rebeca (2005). *El cacicazgo de Don Diego de Mendoza Austria y Moctezuma: un linaje bajo sospecha*. En *El cacicazgo en Nueva España y Filipinas*. ESU, UNAM, Plaza y Valdez: México.
- [6] Robichaux, David (2023). *Las danzas en los primeros pasos de la antropología sociocultural mexicana: Miradas y marcos de análisis*. En *TRACE 83, CEMCA*, enero, Pp. 53-80.
- [7] Sten, María (1982). *Vida y muerte del teatro náhuatl*. UV: Xalapa, Veracruz.
- [8] Valle, Perla (1994). *Código Tlatelolco*. INAH/BUAP: México.