

RITMO DEL COSMOS, DANZAN LOS HOMBRES UNA MIRADA HERMENÉUTICA A LA DANZA DE LA PLUMA

María de la Luz Maldonado Ramírez
Posgrado en Estudios Mesoamericanos UNAM
senisebiyorum@msn.com

RESUMEN

Presentamos una propuesta de interpretación de la *Danza de la Pluma* que parte de su clasificación antropológica como danza de conquista, en este caso, un ejercicio de “mitificación-mixtificación” del sentido histórico de la confrontación entre mexicas y españoles, que se antepone a la comprensión mítica que subyace en la resignificación de la danza en la actualidad. A partir de las narrativas de los danzantes para comprender y explicarnos su práctica ritual, indagamos las “expresiones míticas” que se articulan en la estructura teatral de la danza: el Códice Gracida-Dominicano, del que resultan algunos de los motivos que aperturan las configuraciones de la *Danza de la Pluma* como danza del cosmos y danza bélica en la experiencia de sus danzantes. A través de una breve “mitocrítica” del Códice Gracida-Dominicano y de una hermenéutica de los mitos cosmogónicos del pensamiento religioso mesoamericano, tejemos algunas cadenas significativas entre la danza, el dinamismo del cosmos, el sacrificio y la guerra sagrada, con el fin de mirar, pensar y sentir la *Danza de la Pluma* desde la “constelación de imágenes” que pone en movimiento.

PALABRAS CLAVE:

Danza de la Pluma, mitificación, mixtificación, hermenéutica, Mesoamérica.

ABSTRACT

We present an interpretation of the Dance of the Feather. We begin from the anthropological classification as a dance of conquest, like an exercise of “mythification-mixtification” of the historical sense of the confrontation between Mexicas and Spaniards,

which is put before the mythical understanding that underlies the resignification of dance today. From the narratives of the dancers to understand and explain their ritual practice, we research about the “mythical expressions” that are articulated in the theatrical structure of the dance, the Gracida-Dominicano Codex, from which some of the motifs that open the configurations of the Dance of the Feather as dance of the cosmos and war dance in the experience of its dancers result. Through a brief “Mitocritic” of the Gracida-Dominicano Codex and a “hermeneusis” of the cosmogonic myths of Mesoamerican religious thought, we weave some significant chains between dance, the dynamism of the cosmos, sacrifice and sacred war, in order to look, think and feel the Dance of the Feather from the “constellation of images” that it sets in motion.

KEYS WORDS

Dance of the Feather, mythification, mixtification, interpretation, Mesoamerica

Introducción

¿Cuál es el lugar del mito en el proceso de “Conquista de México”? Más allá de las semánticas peyorativas que reducen al mito, a la imagen y a la imaginación a mera fantasía, engaño y hasta ideología, partimos de la noción propuesta por el historiador de las religiones Mircea Eliade, quien entiende el mito como el relato sagrado de un acontecimiento primordial, a través del cual se revela al hombre el misterio del origen: narración epifánica que se constituye en modelo ejemplar del hacer-decir, de la forma de ser y estar en el mundo. Noción clásica de los estudios de la religión, para la hermenéutica simbólica el mito es un lugar necesario de apertura en los caminos de la interpretación y sus complejidades.

El mito es pues, la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los dioses o los seres divinos hicieron al principio del tiempo...El mito proclama la aparición de una nueva «situación» cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una «creación»: se cuenta cómo se efectuó algo, como comenzó *a ser*. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de *realidades*, de lo que sucedió *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. (Eliade, 1998, p. 72).

¿Acaso la llegada de los españoles a Mesoamérica no fue un “acontecimiento primordial” que marcó la “aparición de una nueva «situación» cósmica”? ¿Impulsó la

configuración de relatos de «creación» que explicaron “cómo comenzó a ser” una transición existencial en la experiencia del mundo de los antiguos mesoamericanos? ¿Desde el mito en la “Conquista de México” se habrá configurado (se dio figura, se crearon imágenes) “lo que sucedió realmente”?

De la compleja gama de mitos que se estructuran en torno a la “Conquista de México”, en este trabajo de reflexión hermenéutica retomaremos la *Danza de la Pluma* que forma parte del sistema de danzas de conquista (Bonfiglioli, 2002). Nuestra selección implica, por un lado, subrayar la teatralidad liminar en el contexto de la primera evangelización,¹ a partir de lo plasmado en el Códice Gracida-Dominicano a propósito de la estructura teatral de la danza. Por otro lado, la compleja relación en la actualidad entre el texto de la danza y su realización en el contexto de la *ritualidad festiva* de las comunidades zapotecas durante sus fiestas patronales.

Así, nos encontramos con diversas situaciones que se nutren entre sí, pero que no se definen: las estrategias evangelizadoras que, en el contexto bélico de hace 500 años, buscaron imponer una hegemonía religiosa, ajustándose a la situación y sus posibilidades, dieron lugar a subsecuentes formas de ejercicio del poder en la organización social; la agencia de los pueblos mesoamericanos a través de las estrategias de selección de la memoria, asimilación, pervivencia, que implicaron la reelaboración y resignificación de los contenidos impuestos por los evangelizadores bajo los códigos propios, no sin altos costos vitales. Estas configuraciones alimentan lo que hoy llamamos “religión popular” que, más allá del “sincretismo”, consideramos pertinente pensar en el marco de las “configuraciones étnicas”, herramienta teórico-conceptual propuesta por Alicia Barabas y Miguel Bartolomé, para quienes

cobra mayor sentido el término *configuración*: cada una de las tradiciones locales ha realizado una peculiar adaptación e integración histórica de los componentes mesoamericanos y una especial apropiación de los coloniales y contem-

1 Retomo las ideas de Félix Báez-Jorge (2011) sobre los tres momentos históricos de la evangelización de los pueblos indígenas y su conversión al catolicismo: el primero, la evangelización española tras su arribo a América; el segundo, que el autor reconoce como una segunda conquista espiritual, fueron las transformaciones que introdujeron las Leyes de Reforma en los bienes comunales y las cofradías, que pasaron a ser propiedad privada, lo que afectó la forma de organización de las fiestas, su posibilidad de realización y las creencias en torno a ellas con la incorporación de elementos seculares; el tercero fue la Revolución Mexicana y la política anticlerical de la naciente nación mexicana que incentivó un contexto de confrontación violenta hacia las prácticas de la religión popular.

poráneos. Por otra parte, cada tradición local realizó durante siglos su propio proceso de producción de significados, que produjo peculiares logros culturales (Barabas y Bartolomé, 1999, p. 20).

De esta forma, el trayecto de la *Danza de la Pluma*, en la actualidad, se encuentra con el trayecto de sus danzantes, quienes articulan los sentidos de su práctica ritual en las fiestas titulares.

¿Es posible encontrar alguna explicación mítica de la *Danza de la Pluma*? No, lo que tenemos es un texto histórico que le da estructura teatral. Entonces, proponemos entenderla como el resultado de un proceso de “mistificación-mixtificación” (Solares, 2018), es decir, de la creación de una explicación mítica de la “Conquista” histórica, pues:

No es el mito el que explica la Conquista, sino el proceso de mitificación-mixtificación al que se ve sometido... Lo que aquí tenemos es el arreglo o la interpretación de los hechos como señales de la historia mítica sin terminar por ordenarse o integrarse en la historia ejemplar o simbólico arquetípica, pero ofreciendo una manera de entender y ordenar una realidad que se devela no sólo a través de hechos sino también de augurios y profecías. El espacio comunitario que alimenta el mito se ha fracturado, pero el mito se niega a desaparecer y sigue reclamando su lugar como único medio conocido para orientarse ante la sucesión de los acontecimientos históricos. Aquí no sucedió como en Grecia, que el mito fue desplazado por el *logos* o la filosofía, el mito se mitificó y se confundió a la vez con otro mito de segundo orden, a favor de un nuevo tipo de dominio que terminó por hacerse prácticamente universal (Solares, 2018, p. 306).

Podríamos decir que “el mito (de la ‘Conquista’), se mitificó” en la danza como su práctica ritual, “y se confundió a la vez con otro mito de segundo orden”. ¿Cuál sería ese mito de segundo orden? A partir del trabajo de campo que hemos realizado durante ocho años en San Jerónimo Tlacoahuaya para el estudio de su *Danza de la Pluma* —y retomando el trabajo pionero de Jesús Hernández-Díaz, “La *Danza de la Pluma* en Teotitlán del Valle”—, partimos de la explicación que dan los danzantes de los pueblos mencionados sobre su danza: es una danza del cosmos (Teotitlán/Tlacoahuaya) y una danza bélica (Tlacoahuaya). Dos grandes motivos míticos se engarzan en lo que podríamos identificar como ese “mito de segundo orden” que subyace a la configuración de la *Danza de la Pluma* y pervive en su práctica. Vamos pues a la “cacería del mito” (Durand, 2012) o, mejor aún, al encuentro con las “expresiones míticas” (Duch, 2004) de la *Danza de la Pluma* en el marco del pensamiento mesoamericano.

Aproximaciones a la Danza de la Pluma en clave hermenéutica

Metodológicamente, consideramos dos momentos de la interpretación: el primero es el Códice Gracida-Dominicano, un documento que aparentemente data entre los siglos XVII y XVIII, escrito por los frailes dominicos del convento de Cuilapan, encontrado en 1960 por Jesús Martínez Vigil, quien lo da a conocer a través del periódico local *Oaxaca Gráfico* en 1970. El segundo son los registros de la danza, que datan de principios del siglo XX,² y los apuntes etnográficos de la danza en la actualidad, trabajo que hemos realizado en el Valle de Tlacolula, en torno a cómo explican los danzantes su danza: los significados que orientan su práctica dancística en el contexto de la vivencia del catolicismo. Si en el Códice Gracida-Dominicano no encontramos notas sobre la coreografía de la danza ni registros sobre la música, y el código se encontró a mediados del siglo XX, pero tenemos registros de la danza desde principios del mismo, ¿cómo se relacionan el texto dramático y la danza?

Sin lugar a dudas, el trayecto histórico de la danza no es el trayecto del código, más aún, si consideramos que en la gran mayoría de los pueblos donde se realiza la danza ya no se representan las escenas de la batalla entre españoles y mexicas (salvo en Teotitlán del Valle). La danza cobró autonomía respecto a la estructura dramática en la que se inscribe, que la motiva, es decir, de la que se desprende el motivo articulador de su escenificación: representar al bando de los mexicas, liderado por Moctezuma, dos *teotiles*, dos capitanes, cuatro reyes, un campo o negrito, Malinche-Cihua-pilla y Marina. Esto implica que el texto pasó a un segundo plano respecto de la danza y su música, las cuales fueron creadas o recreadas por cada uno de los pueblos que la realizan, pero que, curiosamente, comparten elementos en común.

Podemos reconocer variantes de la *Danza de la Pluma* en los Valles Centrales, a partir de elementos como la vestimenta, rasgos coreográficos y musicales que dan singularidad a la práctica de cada pueblo, pero que no se alejan de una estructura compartida por los pueblos. ¿Cómo se llevó a cabo este proceso, que es de estructuración y diferenciación de las variantes de la *Danza de la Pluma*? Es una maravillosa incógnita a la que nos gustaría responder en futuras investigaciones. Por el momento, nos basta señalar los elementos en común que encontramos en el código, así como

2 Se trata del registro histórico más claro en los pueblos del Valle de Tlacolula, pues en el mismo texto que publicó J. Martínez Vigil en 1970 anota que la danza de la pluma fue prohibida en 1846, lo que nos permite pensar que era una práctica ritual festiva con presencia al menos desde el s. XIX.

algunas coincidencias de sentido que articulan los danzantes en sus narrativas, que bien podrían ser un punto de partida para comprender el proceso al que nos hemos referido.

Hacia una mitocrítica del Códice Gracida-Dominicano

El Códice Gracida-Dominicano reclama un análisis sucinto en el que, además de destacar su contexto de creación y los motivos, usos y funciones a los que respondió durante la primera evangelización, dé cuenta de su narrativa teatral y de los mitemas que articula en torno al “hecho histórico” que dramatiza. En las siguientes líneas presentaremos un breve resumen del contenido de la obra, a fin de destacar algunos elementos narrativos que nos permitan hacer el salto hacia las narrativas de la experiencia de los danzantes.

A lo largo de doce escenas, el Códice Gracida-Dominicano narra el encuentro y confrontación entre los españoles y los mexicas. Inicia con la salida de Cortés, Alvarado y su ejército desde España.³ En la segunda escena, dialogan el rey de Tlaxcala, *Guatemuz*⁴ y cuatro capitanes sobre los presagios de la llegada de “unos hijos del sol”. En la escena tres, llega Cortés a Veracruz, desde Tabasco, con sus soldados, con Marina y un capitán tlapaneco que, tras ser bautizado, recibe el nombre de Juan de Dios. Estos personajes nativos y convertidos al cristianismo aparecen en la escena cuatro como intermediarios en el encuentro entre Cortés y los tlaxcaltecas, en el palacio del *Guatemuz*, del que resulta una alianza pacífica tras la aceptación del “Dios Verdadero”. Dicha alianza se celebra con un baile de los capitanes de Tlaxcala, primer señalamiento del lugar de una danza en el texto, más no de cómo es.

En la escena cinco aparecen los mexicas. Inicia con “La danza de Moctezuma” y continúa con el presagio, a través de un sueño de la Malinche, esposa de Moctezuma, sobre la llegada de los españoles y la caída del imperio mexica. En el inicio de la es-

3 En su estudio comparativo sobre las variantes temáticas de la narrativa de la *Danza de la Pluma*, Bonfiglioli propone que la variante *Loubat*, en la que los personajes principales de la primera escena no son los españoles sino los mexicas, se trata de un texto proindígena. En tanto que, el Códice Gracida-Dominicano se presenta como un texto de inicio prohispanico con un final proindígena (Bonfiglioli, 2002).

4 Es interesante que en el texto aparece la figura de *Guatemuz*, Cuauhtémoc, como líder de los “traidores” locales.

cena tenemos dos elementos de suma importancia: “la danza de Moctezuma” y el papel del sueño como forma de conocimiento que plantea un presagio del destino. “La danza de Moctezuma” bien podría ser la referencia más cercana de lo que esbozamos como la estructura compartida de la *Danza de la Pluma*, más aún, de buena parte de las danzas de conquista del *ciclo azteca* (Brisset, 1991).

En cuanto a los sueños, Mercedes de la Garza, retomando y complejizando el pensamiento de Alfredo López Austin, propone entender el lugar del sueño como parte de la dinámica del *tonalli*, una de las energías anímicas en el pensamiento de los antiguos nahuas: el “fuego” interno en el cuerpo que se deposita en el corazón. Entonces, el sueño se presenta como un “viaje del *tonalli*”, donde experimenta realidades ajenas al mundo de vigilia, entre ellos, el inframundo.

En el *Códice Ramírez*, entre otras muchas fuentes, encontramos una idea sobre los sueños, que coincide con la expresada en las iniciaciones de los chamanes, que hemos mencionado antes: el sueño es un estado que permite al *tonalli* recibir mensajes de los dioses, o sea, la comunicación con lo sagrado. Al relatar la peregrinación azteca, se refiere varias veces como Huitzilopochtli, el patriarca deificado, comunicaba sus órdenes a los hombres a través de los sueños (De la Garza, 2012, p. 59).

Es menester hacer el señalamiento —tal como sugiere la autora, retomando a Molina— de que los nahuas distinguían entre dos tipos de sueños: “*cannen temictli yztlaca temictli*, significa ‘sueño vano’, y *nelli temictli, melauac temictli melauacatemictli*, es ‘sueño verdadero’” (De la Garza, 2012, p. 58), por lo que no todos los sueños establecían comunicación con lo sagrado; pero los que sí, los “sueños verdaderos”, eran tomados en serio por los nahuas. En cuanto a los presagios, se tratarían de una especie de sueños del futuro o del destino, comunicación de los dioses a través de mensajes repletos de símbolos que requieren de su interpretación para su comprensión y, por ende, actuar en consecuencia. Dicho de otra forma, los sueños y los presagios son parte de los lenguajes del símbolo por los que se manifiesta la divinidad en imágenes oníricas que se configuran en el viaje del *tonalli*. Tienen tal poder que, incluso, podrían propiciar alteraciones en la realidad diurna, por lo que son cercanos a los conjuros. Aunado a que ese sueño se le presenta a la esposa de Moctezuma, que en el texto aparece como Malinche, es decir, la mujer originaria, que también fungió de mediadora, mensajera, quizá hasta chamana, en el bando de los mexicas: Marina-Malinche, la mujer y su doble cultural, que trazó el camino de la transición hacia la resistencia de los pueblos mesoamericanos.

Moctezuma desdeña el saber de su esposa, se retira a dormir, mientras continúa la danza y la fiesta. Capitanes y reyes reclaman que Moctezuma ignore el presagio de Malinche; externan su preocupación y una sensación de cambio en el ambiente. Los personajes caracterizan a Moctezuma como un rey vanidoso y confiado; no dudan de su poder para derrotar a cualquier enemigo pero se preocupan porque su vanidad lo ha llevado a dejar de rendir culto a los dioses. Estamos ante una narrativa dramática utilizada para la evangelización de los pueblos, donde además de hacerse alusión constante al “Dios Verdadero”, también se plantea un distanciamiento del rey de los mexicas con lo sagrado. El *tlaloani* ha perdido el rumbo de la relación entre los dioses y los hombres, de la que es intermediario, y de la que se desprende el origen de su poder, pues es descendiente de la divinidad.

Continúa la historia con la llegada de un águila imperial al palacio de Moctezuma, animal sagrado vinculado a la guerra, *nahualli* del sol, para comunicar a los mexicas sobre la presencia e intenciones de los españoles. Mientras esto sucede, en sus sueños, pues es inminente el mensaje de los dioses sobre el futuro del imperio, Moctezuma cuestiona a los dioses sobre la llegada de los españoles. Despierta y busca a Malinche para que le interprete sus sueños y confirme su gran temor.

Los españoles y aliados llegan a Iztapalapa en la escena seis y envían a Alvarado, acompañado por Juan de Dios y Marina, como embajador al encuentro con Moctezuma, que tiene lugar en la escena siete. En la escena ocho, se reúnen Malinche y Marina: la esposa de Moctezuma avisa a Marina de la trampa que preparó su esposo en Iztapalapa, planteando una especie de traición de Malinche a Moctezuma (o quizá, un vehículo del destino anunciado por los dioses). Por su parte, el rey de los mexicas envía a un *teotil*, uno de los cuidadores del palacio, a Iztapalapa, acompañado por el capitán Atlasco y Suchitoto, con un regalo de amistad a Cortés, instándolo a que se retire. El *teotil* llega a Iztapalapa en la escena nueve. Le da el mensaje a Cortés, quien reacciona violentamente y llama a su ejército para preparar el enfrentamiento con los mexicas. Marina le advierte sobre la trampa: un puente colapsará al pasar los españoles en su camino hacia el reino de Moctezuma. La escena cierra con el pronunciamiento del rey de Tlaxcala y cuatro capitanes en apoyo a Cortés para el enfrentamiento con los mexicas.

En la escena décima, el *teotil* informa a Moctezuma sobre los planes de Cortés. Moctezuma hace un llamado a la batalla: preparar las plumas y los arcos. En la escena once, Moctezuma y Cortés se reúnen antes de la batalla final. Ambos personajes acuerdan discutir sus posiciones, después del baile que realizarán Marina y Malinche. Cortés, que “deslumbra como el sol”, da una explicación del Génesis, de la Expulsión

del Paraíso y de la muerte de Jesús en la cruz con el afán de convertir al *tlatoani*. Moctezuma rechaza la religión católica e inicia la batalla. En la escena 12 triunfan los españoles y capturan al ejército de Moctezuma, quien se lamenta porque sus dioses le han fallado en la guerra; las viejas divinidades han abandonado a su pueblo, entonces ya no es posible fiarse de ellas. Hay una anotación que indica que ésta es la parte final del manuscrito original, pero continúa con un añadido que explica que al rey de los mexicas lo encarcelan en su propio palacio e incluye un soliloquio de lamento por su triste final.

Los contenidos del códice, brevemente expuestos, plantean un primer nivel del proceso de “mitificación-mixtificación” de la “Conquista”: el encuentro de dos cosmovisiones y la confrontación propiciatoria de un cambio epocal que implicó la imposición violenta de una sobre la otra; la llegada de los “hijos del sol”, que bien nos remite al mito cosmogónico de los Soles o Eras (en el momento histórico del arribo de los españoles se aguardaba el regreso de Quetzalcóatl, quien había partido al *Tillan Tlapalan* tras los engaños de Tezcatlipoca, lo que marcó el final de *Tollan*), al tiempo que el mito de las migraciones planteaba la llegada de los aztecas al altiplano central y la centralidad de Huitzilopochtli.

La lectura del códice nos indica que los dominicos eran amplios concedores de los mitos de creación de los mexicas del postclásico y su importancia en el pensamiento religioso mesoamericano. Por supuesto que no van a contar la *Leyenda de los Soles*, sino que retoman “expresiones míticas” de ella para articular el sentido de la narración que cuenta el drama de la victoria del “Dios verdadero”. El sol que vence es el del Cristianismo, representado por el deslumbrante Hernán Cortés.

El lugar de la mujer en el relato es enigmático. La compañera de las figuras de poder poseía una sabiduría que se manifestaba en el sueño y comunicaba en los presagios, lo que la emparenta con las prácticas chamánicas de la antigüedad. Fue la “empalabradora” (Duch, 2002) de la “Conquista”, quien puso en palabras la experiencia y la realidad: intérprete, mediadora, traductora que transmitió tanto su “situación en el mundo” como “la situación del mundo”. En la *Danza de la Pluma*, se ha reducido el momento del baile entre la Malinche o *Cihuapilla* y Marina al “sincretismo” entre las dos culturas, en la “pasividad” de la mujer que asimiló y se adaptó a la nueva cultura, de la que es propiciadora: el mestizaje. Lectura que es resultado de los acercamientos a una danza eminentemente masculina, así como al complejo papel de la mujer que se plantea en el códice, vinculado al lugar de la mujer entre los mexicas del postclásico, y que la tradición del pensamiento patriarcal ha reducido a instrumento de la traición, la mancillada.

Malintzin ha sido tratada como traidora; a la vez, como aspecto clave en la guerra de Conquista. Sin embargo, como dice S. Alexievich, *La guerra no tiene rostro de mujer*. Por paradójico que resulte, decimos que Malintzin tiene un lugar central en la guerra de conquista pero sin empuñar las armas sino haciendo posible quizá los únicos momentos de contención de los combatientes, el acuerdo, la convivencia y el acercamiento no por ello menos desconcertante entre indígenas y extranjeros, nativos e intrusos, salvajes y civilizados (Solares, 2018, p. 317).

Hasta aquí, hemos señalado algunos mitemas presentes en el texto dramático de la *Danza de la Pluma* que aportan ideas sobre su carácter bélico: la confrontación, la batalla entre dos bandos que representan mundos ajenos entre sí. Este primer momento de la interpretación refiere sólo a los contenidos de la narración que da estructura temática a la danza, mas no la que orienta el sentido de su práctica en la actualidad. Aunado a que no nos alcanza para comprender por qué los danzantes del Valle de Tlaxcolula —y quizá también en otros Valles— la piensan como una danza del cosmos o de las esferas, ¿sería posible una vinculación entre ambas explicaciones de la danza, como danza bélica y danza del cosmos?

La guerra sagrada y la dinámica del cosmos: la Danza de la Pluma y sus configuraciones

La interpretación que hacen los danzantes sobre el sentido y los motivos de su danza, así como los contenidos del Códice Gracida-Dominicano que hemos destacado, nos conduce a plantear la cadena significativa guerra-cosmos-danza. Para profundizar en esta estructura, a manera de una “constelación de imágenes” o “cuenca semántica” (Durand, 2012b), nos situaremos en el marco del pensamiento religioso mesoamericano. Recurriremos a las fuentes históricas sobre los nahuas antiguos por tres principales motivos metodológicos: 1) las fuentes históricas sobre los zapotecos antiguos son inciertas: se están realizando esfuerzos loables en la paleografía de los textos posteriores al siglo XVI que, junto al trabajo arqueológico en la zona, han arrojado mucha luz sobre la sociedad zapoteca, pero la información sobre su pensamiento cosmogónico se sigue indagando; 2) el dominio del imperio mexica en la zona, que llevó al establecimiento de pueblos nahuas que convivieron con los zapotecos y mixtecos de los valles, estableciendo relaciones internéticas; 3) nuestro último motivo metodológico es la temática que se desarrolla en el Códice Gracida-Dominicano: la

confrontación entre los mexicas y los españoles en el marco de la “Conquista”, que orienta las configuraciones de la *Danza de la Pluma* de los pueblos zapotecos. Hemos podido observar que esto impacta en los danzantes de dos formas particulares: por un lado, incentiva el interés por el conocimiento propio, local, sobre el cual indagan para orientarse en el significado de su danza; al encontrarse con la dificultad de las fuentes históricas, voltean a la historia de los nahuas para entender algunos elementos de la danza que, en última instancia, forma parte del vasto pensamiento religioso mesoamericano.

En su investigación en Teotitlán del Valle, Jorge Hernández-Díaz presenta un par de explicaciones sobre el posible origen de la *Danza de la Pluma* en la comunidad, en el contexto histórico de la Colonia, pero también apunta a las explicaciones que le compartieron los danzantes del grupo de promesa con el que trabajó: “Con ella rendían culto al movimiento de los astros: los movimientos del danzante principal, Moctezuma, es el movimiento del sol en sus distintas fases y al conjugarse con los pasos de los demás danzantes representa el movimiento de los planetas alrededor del sol y de sus propias órbitas” (Hernández-Díaz, 2012, p. 25). Por su parte, para los danzantes de Tlacoahuaya, además de ser una danza bélica, representa el movimiento del cosmos: toman al sol como su centro, en la figura de Moctezuma, lo rodean los planetas y las estrellas, así como la luna, representada por Malinche-Marina. Entonces nos explican la forma del penacho, que en el Valle de Tlacolula es de círculo completo, como el sol en el cenit, mientras que en los Valles de Zaachila y Zimatlán el penacho es de “abanico” o “media luna”, como el sol en la aurora o en el ocaso.

El carácter solar y diurno de la danza resalta en la resignificación de los danzantes. La dinámica del sol que no sólo se expresa en la danza, sino en sus variantes, por mediación del *simbolizado*, el sol, que se articula en la forma y materialidad del penacho, es decir, del *simbolizante*, cuyos colores son a gusto y posibilidades de cada danzante. Las plumas son de guajolote, ave sagrada del principio de los tiempos, vinculada al régimen nocturno de la imagen: a la noche, a los hechiceros, uno de los *nahuallis* de Tezcatlipoca, cuya carne era alimento de los señores en el posclásico; su sangre era considerada agua divina que nutría la tierra con su sacrificio, sus huesos eran utilizados como punzones y sus plumas, si eran negras y cafés, de guajolotes silvestres, se implementaban en la vestimenta de los guerreros, los esclavos y la efigie en las fiestas a Xiuhtecutli; las plumas blancas, de guajolotes domesticados, se destinaban a los atavíos de los nobles e *ixiptla* durante la fiesta a Tezcatlipoca (Latsanopoulos, 2011).

Entre los mexicas tenemos un pasaje mitológico que presenta el origen del sol y su relación con la guerra: el mito del *Coatepec* y el nacimiento de Huitzilopochtli.

Fray Bernardino de Sahagún registró el monomito de Huitzilopochtli, el dios solar de la guerra entre los mexicas. En Coatepec vivía Coatlicue, la de “falda de serpientes”, con sus hijos los *Centzonhuitznahua*, “los cuatrocientos rodeados de espinas”. Un día, mientras la diosa barría, descendió un plumón que la diosa tomó y guardó “en el seno junto a la barriga, debajo de las naguas y después de haber barrido (la) quiso tomar y no la halló de que dicen se empañó” (Sahagún, 2013, p. 185); Coatlicue quedó embarazada, pero sus hijos se enojaron y, alentados por su hermana Coyolxauhqui, “engalanada de campanillas”, acordaron matar a su madre.

Desde el vientre, Huitzilopochtli se comunicaba con uno de sus “tíos”⁵ *huitznahua*, Quauhtlicac, quien le relató el camino de sus hermanos para darle muerte a su madre y evitar su nacimiento. A su llegada, nace Huitzilopochtli, cual guerrero, para combatir a sus hermanos, “trayendo consigo una rodela que se dice *teueulli*, con un dardo y vara de color azul, y su rostro como pintado y en la cabeza traía un pelmazo de pluma pegado, y la pierna siniestra delgada y emplumada y los dos muslos pintados de color azul, y también los brazos.” (Sahagún, 2013, p. 186). Con un *xiuhcōatl*, el “colibrí en el corazón a la izquierda” desmembró a su hermana Coyolxauhqui, la diosa de la luna, y arroja su cuerpo por la pendiente de la montaña. Con un acto de guerra, que implicaba el sacrificio de su hermana (luna) y sus hermanos (estrellas), el dios principal de los mexicas instauró una Era, un nuevo orden político hegemónico en el Valle de México, anteriormente regido por las figuras de Tláloc y Quetzalcōatl.

Por otro lado, en su profunda investigación sobre Mixcōatl, en “Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica”, Guilhem Olivier presenta una interesante reflexión sobre el origen mítico de la guerra sagrada, que antecede al monomito de Huitzilopochtli. Nos dice Olivier que en la *Leyenda de los Soles* y la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se plantea el origen de la guerra sagrada, cuya divinidad protagónica es Mixcōatl. En el pasaje de la *Leyenda de los Soles* se narra el origen de los 400 *mimixcoa*, hijos de Iztac Chalchiuhtlicue, quien da a luz a cinco *mimixcoa* más dentro de una cueva: Cuauhtlicoauh, Mixcōatl, Cuitlalcíhuatl, Tlotepe y Apantecuhtli. El sol entregó flechas a los *mimixcoa* y les ordenó:

5 En las fuentes se encuentran diferencias respecto al parentesco entre *Huitzilopochtli* y los *Huitznahua*: aparecen como sus tíos en la *Crónica mexicana* y *Crónica mexicayotl*, mientras que Sahagún los presenta como medios-hermanos.

Aquí está con qué me servirán de beber, con qué me darán (de comer), y un escudo. Y las flechas, flechas preciosas encañonadas en plumas remeras de quetzal, encañonadas en plumas remeras de garza, encañonadas en plumas remeras de *zacuan*, encañonadas en plumas remeras de cuchareta rosada, encañonadas en plumas remeras de *tlauhquéchol*, encañonadas en plumas remeras de *xiuhtótotl*. (Traducción de Olivier del fragmento en nahua de la *Leyenda de los Soles*, Olivier, 2015, p. 31).

Pero los 400 *mimixcoa* no hicieron caso a las órdenes del sol. Todo cuanto cazaban se lo comían, se emborrachaban, tenían relaciones sexuales y no hacían ofrenda al dios, no lo alimentaban, incluso desconocieron a sus dioses (tal como Moctezuma en el códice), “no dicen ‘nuestra madre’, ‘nuestro padre’” (Olivier, 2015, p. 31). El sol, enojado, ordenó a los cinco *mimixcoa* sacrificar a sus hermanos mayores para la divinidad, para alimentar al sol.

En cuanto a la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, nos dice Olivier que el origen sagrado de la guerra es precedido por el encendido del fuego nuevo, a cargo de Tezcatlipoca, después del diluvio:

Enseguida cuatro dioses (seguramente los cuatro hijos de la pareja suprema) se reunieron y decidieron hacer un sol para iluminar la Tierra. También acordaron iniciar con la guerra para alimentar el astro. Nos dice también el texto que hubo guerra durante tres años y que para este propósito Tezcatlipoca creó ‘cuatrocientos ombres y cinco mujeres, porque oviese jente para que el sol pudiese comer, lo quales no vibieron sino quatro años los ombres, y las cinco mujeres quedaron bibas’ (Olivier, 2015, p. 32).

El relato continúa con la creación del sol y de la luna. Tras un intento fallido, al siguiente año, Camaxtle-Mixcóatl golpeó en una peña con su bastón y salieron cuatrocientos chichimecas, por lo que se vincula a Mixcóatl como su dios tutelar. Durante los siguientes once años, Camaxtle-Mixcóatl hizo penitencia y ofrendas de su sangre punzándose con una espina de maguey en la lengua y en las orejas (uno de los orígenes míticos del autosacrificio de los dioses). Él mismo hizo una peña para que sus hijos bajaran del octavo cielo y dieran guerra a los chichimecas, “y en el deceno año de este tercer trece abajaron los cuatro hijos e hija y pusieron en unos árboles, do les daban de comer las águilas” (HMP, 2015, p. 36). Continúa el mito con el origen del pulque, por obra del mismo, y la transgresión de los chichimecas que se emborrachaban en lugar de ofrendar a los dioses, mitema que ya resonaba en el mito de origen de la guerra sagrada de la *Leyenda de los Soles*.

La recurrencia de la guerra en los mitos, mejor aún, el origen mítico de la guerra sagrada nos indica que dicha actividad no se reduce al control hegemónico del imperio sobre los pueblos, sino que posee un sentido profundo que fue utilizado ideológicamente por los mexicas para expandir su dominio. La guerra es un acto mítico fundacional, precedido del nacimiento del sol y la luna. Pero la necesidad ontológica de la guerra sagrada se plantea ya en los mitos cosmogónicos del origen de la tierra. En la *Histoyre du Méchique* se narra que Quetzalcóatl y Tezcatlipoca bajaron del cielo a la tierra con la diosa Tlateotl —“la que estaba llena por todas las coyunturas de los huesos y ojos y bocas, con las que mordía como bestia salvaje” —, a la que colocaron en el agua; transformados en serpientes estiraron a la diosa desde los extremos de su cuerpo hasta despedazarla. De su cuerpo tomó forma la tierra (el mundo) y el cielo (la bóveda celeste), y así brotaron los frutos de la tierra. Sus cabellos se convirtieron en árboles, flores y hierbas; su piel en hierba y flores; sus ojos en pozos, fuentes y cuevas; su boca en ríos y cavernas; su nariz y sus hombros en valles y montañas. Del cuerpo de la diosa de la tierra tomó forma el mundo. Pero la diosa lloraba por las noches el dolor de las heridas de su sacrificio, reclamaba un intercambio sacrificial que la alimentara de sangre y corazones humanos.

La diosa de la tierra no fue satisfecha, generó unas lluvias torrenciales que hundieron el cielo, retornando al estado primigenio de lo indiferenciado. Después del diluvio, los hermanos Tezcatlipoca y Quetzalcóatl volvieron a crear la tierra: en esta ocasión se introdujeron en el cuerpo de la diosa por la boca y el ombligo, se encontraron en su corazón, el centro de la tierra, donde habita su *tonalli*, el fuego creador interno, y levantaron el cielo con la ayuda de otros dioses y hombres que fungieron como postes: Cotemuc, Izcóatl, Izcuinli y Tenesuche. A su vez, los hermanos se convirtieron en árboles: Tezcacuahuitl y Quetzalxuexotl, “árbol espejo y sauce quetzal”, respectivamente. Tonocatecutli los hizo señores de las estrellas, de la noche, y caminaron por la vía láctea. Por su parte, Tláloc hizo las aguas y la lluvia, en tanto que Mictlanteotl hizo el infierno y Ehécatl, al hombre.

En un primer momento primordial tendríamos el sacrificio de la diosa tierra para darle forma al mundo; ella reclama ser alimentada de sangre y corazones para mantener la diferencia entre el cielo y la tierra después del diluvio, condición de posibilidad del siguiente momento primigenio: la creación de los astros principales, a través de otro sacrificio de los dioses y el soplo de Quetzalcóatl para garantizar la alternancia del día y la noche.

En la *Leyenda de los Soles*, Nanahuatl fue llamado por Xiuhtecutli y Tonacatecutli para que guardara el cielo y la tierra, pero inicialmente lo rechaza. Tlalocantecutli y Nappatecutli llamaron a Metztli, “luna”, también llamada “4 Pedernal”. Na-

nahuatl saltó al fuego mientras Meztli bailaba como las mujeres (es decir, realizaba una danza ritual en torno al fuego, el lugar del sacrificio); éste después le sigue, pero cae en las cenizas. Al alcanzar el cielo, Nanahuatl fue bañado por la pareja primordial, lo instalaron en un trono de plumas de *quecholli* y adornaron su cabeza con una diadema roja. No obstante, se quedó cuatro días inmóvil en el cielo. Consternados, los dioses mandaron al “halcón de obsidiana” a interrogarlo, Nanahuatl contestó que quería sangre y poder: *eztli tlapalli* y *tlatocayotl*. Tlahuizcalpantecuhtli, “el señor de la casa del alba”, le lanzó una flecha pero no acertó, en cambio el sol regresó la flecha y envió la cabeza de Venus a “los nueve pliegues o vueltas” del infierno (o cielo). Tezcatlipoca, Huitzilopochtli, Xochiquetzal, Yapalliicue, “negra su falda”, y Nochepalliicue, “roja su falda” (advocaciones coloreadas de Xochiquetzal) se sacrificaron para que el sol comenzara su movimiento, el día *nahui ollin*.

Otra versión del mito fue registrada por Fray Bernardino de Sahagún en el Códice Florentino, donde se narra el sacrificio de Nanahuatzin y Tecuciztécatl, quienes después de cuatro días de ayuno y penitencia, se arrojaron al fuego. Pero ningún sacrificio es sencillo, por más que sea voluntario: Tecuciztécatl, designado a ser el sol, sintió miedo. Cuatro veces lo intentó y no lo logró. Entonces, sin vacilar, Nanahuatzin se arrojó a la hoguera. En seguida, en su quinto intento, Tecuciztécatl se arrojó al fuego. Al destino de estos dioses le siguieron sus nahuales: el águila y el jaguar, respectivamente. Pero Sol y Luna no se movían, era necesario un sacrificio más: el de los dioses, acompañado del soplo vital de Quetzalcóatl.

En este relato mítico podemos destacar los simbolismos de los guerreros nahuas vinculados a los nahuales de los dioses inmolados: el guerrero águila relacionado con Nanahuatzin, con lo luminoso, con lo diurno, guerrero del sol; el guerrero jaguar relacionado con Tecuciztécatl, con la luna y los simbolismos de lo nocturno, guerrero de la tierra. El simbolismo también puede advertirse en el sentido profundo del difracismo *teoatl tlachinolli*, “agua-fuego”, con el que los nahuas se referían a la guerra: agua sagrada, la estación de lluvias, la fertilidad, el mar; campos abrazados por el sol, la estación de secas, lo que también resalta la relación simbólica entre fuego-agua-tierra. El sacrificio de los dioses aseguró la vida de la tierra y el cosmos, por el movimiento de los astros. En ese sentido, el movimiento y la vida eran resultado de una armonía cósmica obtenida por la orientación en el espacio de los años y los días. ¿Cómo asegurarían los dioses la continuidad de su creación? Por mediación de los hombres.

María Sten, en *Ponte a bailar, tu que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, registra dos palabras nahuas para la danza: *macehualiztli*, y *netotiliztli*. Hará énfasis en la raíz *macehua* en *macehualiztli*: “recibir, hacer penitencia, merecer y bailar”,

que a su vez también se relaciona con *macehual*, “el hombre del pueblo”, y con *macehualtin*, los hombres del Quinto Sol, “es decir, ‘los que fueron merecidos’, porque nacieron de la muerte gracias al sacrificio de los dioses, a la ofrenda de su sangre viva y sagrada” (Navarrete, 2002, p. 35), que los compromete a satisfacer y alimentar a los dioses en agradecimiento por su sacrificio, lo que M. Graulich caracterizó como el *principio de deuda* entre hombres y dioses. Así, tenemos un interesante y complejo campo semántico de la raíz *macehua* que califica la danza como una acción mágica-ritual por la que se busca recibir algo, un don o una gracia de los dioses.

En un trabajo indispensable para los estudios de la danza en Mesoamérica, *El concepto de danza entre los Mexicas en la época poscolonial*, Mirjana Danilovic plantea la rica y compleja polisemia de las nociones de danza y baile en las fuentes históricas, tanto originarias como coloniales. Además de *macehualiztli* y *netotiliztli*, cuyos sustantivos se desprenden de los verbos *macehua*⁶ e *itotia*⁷, encuentra 18 términos para nombrar la danza y el baile en nahua antiguo: “los verbos *i’totia*, *macehua*, *cuicoanoa*, *ana*, *coane-cuiloa*, *nahua*, *matlaza*, *tlayahua*, *cocoloa*, *chocholoa*, *cahua*, *itta*, *yacana*, *ayotzincuepa*, *quequeloa*, *tlapapahuia*, *tlatlaxoquiuhua* y *nexoxocolo* aparecen en diferentes fuentes con el sentido de «baile» y de ‘baile’” (Danilovic, 2016, p. 116). La autora especifica que *macehua*, “conseguir o conseguir lo deseado”, al añadirle el objeto indefinido *tla*, refiere a “hacer penitencia”, entonces *macehualiztli* aparece como “danza o baile” en tanto que *tlamacehualiztli* remite a “penitencia o merecimiento”. Otra precisión lingüística que proporciona es interesante, en tanto que destaca las diferencias léxicas en torno a la noción de *macehua* como merecimiento y su vinculación con la danza:

Es importante precisar que el vocablo asociado a la «danza» tiene las vocales a y e largas (*macehua*). En cambio el verbo que se usa con la idea de la “penitencia” contiene el saltillo (*mahcehua*) (Karttunen, 1983, p. 130). A pesar de que esos verbos no deberían confundirse, muchas veces se ha equiparado la «dan-

6 “El verbo *macehua* evidencia la «danza» al describir fiestas en honor a los dioses, cuando se habla acerca de los rituales calendáricos, sobre la vida y el poder de los gobernantes, al mencionar algunos hechos históricos o tramas míticos, explicando los rituales en el *cuicacalli* y el *mixcoacalli* y al detallar fiestas y casamientos coloniales. Las formas en las que el verbo *macehua* se manifiesta como «bailar» son: forma verbal (p.j. *mamaceoa* (“baila(n)”), sustantivo (p.j. *macehualiztli* (“danza”)) y locativo (p.j. *macehualoyan* (“lugar donde se baila”).” (Danilovic, 2016, p. 126)

7 “Comenzando con el verbo *itotia* leemos que significa “bailar, o dançar”, mientras su forma reflexiva se refiere a “hazer bailar a otro”... Morfosintácticamente, el verbo *itotia* aparece en tres formas diferentes: forma verbal (p.j. *mitotia* (“baila(n)”), sustantivo (p.j. *netotiliztli* (“danza”)) y locativo (p.j. *netotiloyan* (“lugar donde se baila”).” (Danilovic, 2016, p. 118).

za» prehispánica del Centro de México con la ofrenda. Varios autores han hecho hincapié en esa relación entre la «danza» y la penitencia basándose en el verbo *macehua*. (Danilovic, 2016, p. 122).

Retomando las reflexiones de López Austin sobre la distinción clásica entre *macehualiztli*, danzas-penitencia, y el *netotiliztli*, danzas-regocijo, que propuso Molina, Danilovic argumenta que ambas expresiones aparecen en las descripciones de las fiestas que vinculan la danza a las prácticas religiosas en general, por lo que los esfuerzos semánticos de distinción que propone el fraile son difíciles de sostener. Esto nos lleva a preguntarnos si sería posible aplicar la distinción, por un lado, entre sagrado-profano en torno a la danza y, por otro lado, si los antiguos nahuas distinguían entre regocijo y penitencia en el contexto de la vivencia de lo sagrado, o si la danza, como práctica festivo-ritual, implicaba los procesos de simbolización que anudaban el compromiso religioso entre lo solemne y el juego, la seriedad y la risa, el goce de participar en lo sagrado en su dimensión normativa y lúdica.

En el contexto zapoteco, en el *Vocabulario en Lengua Zapoteca* de F. Juan de Córdova encontramos: “Dança o bayle, vide baylar. Hueyáa”, “Dançar o baylar. Toyáhaya, Toyáaya”, “Dançante o baylador. Penihueyáa, Y fiesfta baylando. Pènitoyàani”, “Mitote bayle de los indios. Hueyaa, Hueyaha (Córdova, 2012, pp. 50, 111, 269). Nos llama la atención la referencia a la fiesta en *Pènitoyàani*, ¿entre los zapotecos antiguos se planteaba alguna relación entre la danza y la fiesta, en el contexto de su lengua, más allá de la relación práctica que encontramos en las descripciones de las fiestas religiosas, con sus danzas y música, entre los antiguos nahuas? El mismo texto del fraile dominico registra *lànij*; en las diversas entradas que refiere a la “fiesta” en tanto que “fiefta hacer o cobite. Tòni çàhaya” (Córdova, 2012, p. 196).

Al revisar algunos registros recientes de zapoteco, en la variante del Istmo de Tehuantepec encontramos con mayor claridad la relación entre danza y fiesta, así como el día de la fiesta: *Hruyaa*, “baile o danza”; *Sa’*, “fiesta, música, festival, festividad, melodía, baile, danza, canción” (Diccionario Diidxazá, 2020). De ésta última se desprenden dos términos muy interesantes: *Binnigundaasa’*, “gente que dispersó la danza y la música”, y *Sa’ gubidxa’*, “baile del sol, fiesta del sol”, de nuevo planteando la relación entre danza, música y fiesta. En la variante de Cajonos, en la Sierra Norte, encontramos *waya’a* y *weya’a* para danzante y danza, respectivamente. En Teotitlán del Valle, la palabra para danza designa también al danzante: *guya’a* (Pueblos originarios, 2020). Parecería que en lengua zapoteca se presenta una relación semántica entre fiesta y danza, que apunta a la noción de lo solemne sagrado de la celebración y a lo lúdico ritual.

Si bien en los elementos del pensamiento mítico y religioso mesoamericano no encontramos un mito que nos hable explícitamente del origen de la danza, la relación que se establece con el canto, la música, el juego y los mantenimientos, a través de las divinidades Macuilxóchitl y Xochipilli, nos indican que danza-canto-música-juego-fertilidad constituyen una estructura simbólica en torno a la noción de ritmo, cosmos y naturaleza, de la que se nutre la *Danza de la Pluma* y se engarza a las configuraciones que incorporan los danzantes en la práctica de su imaginario ritual:

Pues el ritmo no es sólo medida, sino también captación de un suceder que es inseparable de su contenido concreto, ciclo, calendario, combinación de dos pulsaciones que se suceden y que no sólo se implican sino se imbrican: secas-lluvias; cielo-inframundo, noche-día; dioses-hombres; creación-destrucción. Una manera dual, propia del pensamiento mesoamericano, de captar el acaecer del cosmos y la naturaleza como una totalidad orgánica de relaciones e interrelaciones en movimiento; las sensaciones o imágenes que se desprenden de la observación diaria del dualismo de la vida (lo contrario de la pureza o de la perfección), tan acusada en la existencia de los sexos y en el cambio perpetuo de luz y oscuridad. (Solares, 2015, p. 16).

Conclusiones

En las configuraciones de la *Danza de la Pluma* —procesos de largo aliento, repletos de rupturas, pérdidas y reencuentros— hemos atestiguado la riqueza histórica, mítica, ritual y simbólica de una danza de conquista, funcionalmente articulada para los fines de la primera evangelización desde la mirada dominica. Mitificación-mixtificación del dramático encuentro y confrontación entre los mexicas y los españoles que significó y simbolizó el establecimiento de un nuevo orden social. Esta mirada no es ajena a los danzantes, quienes la incorporan a su práctica, resignificándola en el marco de la vivencia de su religiosidad. Su mirada ha guiado la nuestra para acercarnos a las “expresiones míticas” del pensamiento mesoamericano que se articulan en su estructura dancística y en su sentido como danza bélica y del cosmos para recrear el origen del sol y la luna, que a su vez es el triunfo del sol sobre la luna y las estrellas. También apunta, principalmente, al equilibrio y armonía del cosmos, del cual el sol participa como mediador-diferenciador entre la tierra y el cielo a través de la danza imagen-movimiento de su curso, con lo que se mantiene la vida-movimiento del mundo.

En la “constelación de imágenes” de la *Danza de la Pluma* subyace el gran mitema del movimiento del sol, por el que dioses y hombres se sacrificaron e hicieron la gue-

rra. Identificamos dos grandes momentos míticos del sacrificio: el de la diosa y los dioses para dar origen a la tierra y al sol y la luna, y el de los hombres que participan de lo sagrado al alimentar a los dioses y procurar la armonía del cosmos, que es posible gracias a la alternancia, movimiento, danza de los opuestos complementarios: sol y luna, lo masculino y lo femenino.

Así, es posible otra mirada de la *Danza de la Pluma*. Simbolización de la guerra sagrada que alimenta al sol y a la tierra, lo que mantiene y garantiza la dinámica del cosmos; una práctica ritual que comunica la intersubjetividad de los hombres con el sacrificio de los dioses por el que fueron merecidos (*macehual*) y por el que merecen sus dones (*macehualiztli*): un compromiso con lo sagrado, una manifestación de la necesidad de participar en él y venir a la existencia de otra forma, configurando su subjetividad hasta la actualidad. Porque el danzante, al recrear y participar en el movimiento-vida del cosmos, deviene a la existencia como merecido por el sacrificio de los dioses.

Referencias

Báez-Jorge, F.

(2011). *Debates en torno a lo sagrado. Religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*. Universidad Veracruzana.

Barabas, A. y Bartolomé, M.

(1999). *Configuraciones étnicas en Oaxaca. Perspectivas etnográficas para las autonomías* (Vol. 1). INAH, CONACULTA.

Bonfiglioli, C.

(2002). Visiones prohispanicas y proindígenas de la conquista de México. En Y. Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación* (pp. 145-166). El Colegio de México.

Brisset, D.

(1991). Una familia mexicana de danzas de conquista. *Gazeta de Antropología* 8, 1-13. http://www.ugr.es/~pwlac/G08_03DemetrioE_Brisset_Martin.pdf

Códice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles

(1945). (trad. Primo Feliciano Velásquez). UNAM.

Córdova, F. J.

(2012). *Vocabulario en Lengua Zapoteca*. CONACULTA, INAH, Dirección General de Culturas Populares.

Danilovic, M.

(2016). *El concepto de danza entre los Mexicas en la época posclásica*, Tesis de Doctorado en Historia, IIH-UNAM. TESIUNAM.

De la Garza, M.

(2012). *Sueño y éxtasis. Visiones chamánicas de los nahuas y de los mayas*. FCE, UNAM.

Diccionario Diidxazá

(2020, 14 de diciembre). Familia Toledo. http://www.biyubi.com/did_consulta.php?p=danza

Duch, L.

(2002). *Mito, interpretación y cultura*. Herder.

Duch, L.

(2004). *Las estaciones del laberinto*. Herder.

Durand, G.

(2012). La mitocrítica, paso a paso (Trad. Blanca Solares). *Acta sociológica* 57, 105-118.

Durand, G.

(2012b). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. FCE.

Eliade, M.

(1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós Orientalia.

Garibay, A. M. (ed.)

(2015). Historia de los mexicanos por sus pinturas. En *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*. Porrúa

Graulich, M.

(1990). *Mitos y rituales del México Antiguo*. Ediciones Istmo.

Hernández-Díaz, J.

(2012). *La Danza de la Pluma en Teotitlán del Valle. Expresión de identidad de una comunidad zapoteca*, Colección Diálogos Pueblos Originario de Oaxaca, CONACULTA, Secretaría de las Cultura y Artes, Gobierno de Oaxaca.

Latsanopoulos, N.

(2011). De chair et de plumes: données sur le symbolisme du dindon dans la culture aztèque. En N. Ragot et al. *La quête du serpent à plumes* (pp. 81-101). Brepols.

Martínez Vigil, J.

(1970). *El Códice Gracida Dominicano, sobre la danza de Ya Hu Zucu-Cuilapan*. Impresora Mayven.

Navarrete Linares, F.

(2002). Vivir en el universo de los nahuas. *Arqueología Mexicana* 56, 30-35.

Olivier, G.

(2015). *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl, "Serpiente de Nube"*. UNAM-FCE.

Pueblos originarios

(2020, 14 de diciembre). <https://pueblosoriginarios.com/lenguas/zapoteca.html>

Sahagún, F. B.

(2013). *Historia General de las Cosas de la Nueva España*. Porrúa.

Solares, B.

(2015). Relatos sagrados sobre el origen de la música en el México prehispánico. En B. Solares (ed.). *Imaginarios musicales. Mito y música* (Vol. II, pp. 13-44). CRIM-UNAM.

Solares, B.

(2018). Imaginarios de la Alteridad. Malintzin: el habla y la imagen del Otro en la Conquista de América. *Revista Cultura y Representaciones Sociales* 13(25), 301-319.

Stern, M.

(1990). *Ponte a Bailar, tú que reinas. Antropología de la Danza Prehispánica*. Editorial Joaquín Mortiz.

Thévet, A.

(1905). *Histoyre du Méchique, manuscrit francais inédit du XVIe siecle*. En *JSA, Nouvelle série* 2, 1-41.