



revista
brasileira
de estudos
em dança

Destellos entre mundos y cuerpos:

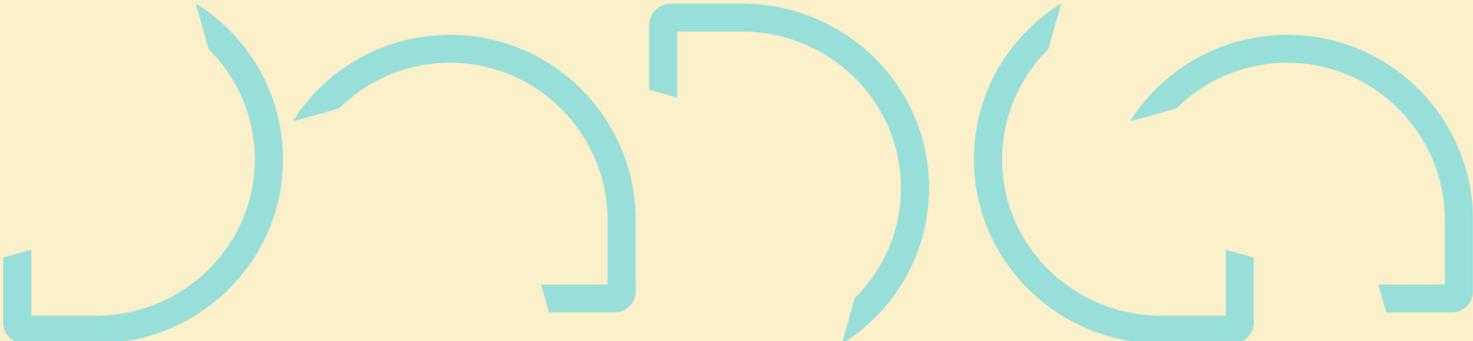
de la historiografía colonial en Mesoamérica a una
historiología aplicada anticolonial, especulativa, y
pluriversal

Flashes between worlds and bodies:

*From colonial historiography in Mesoamerica to an anti-colonial,
speculative, and pluriversal applied historiology*

María Regina Firmino-Castillo
Daniel Fernando Guarcax González
Tohil / Fidel Brito Bernal

FIRMINO-CASTILLO, María Regina; GUARCAX GONZÁLEZ, Daniel Guarcax; BRITO BERNAL, Tohil Fidel. Destellos entre mundos y cuerpos: de la historiografía colonial en Mesoamérica a una historiología aplicada anticolonial, especulativa, y pluriversal. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, vol. 01, n. 01, p. 318-352, 2022.



RESUMEN

Esta colaboración entre los tres autores consiste en un conjunto de “destellos” (yuxtaposiciones críticas) sobre las “transmociones *sui generis*” que Gerald Vizenor definió como el derecho inherente al movimiento. Analizando los mecanismos y lógicas de la destrucción corpo-ontológica en Mesoamérica, se nombran las relaciones sociológicas distintas entre los tres autores y como estas dan forma a la colaboración. Guarcax González narra detalles de su práctica en sonido/movimiento con Grupo Sotzil, mientras que Brito Bernal interroga el récord arqueológico en cuanto la danza en Centroamérica para reflexionar sobre sus propósitos. Firmino-Castillo concluye presentando proyectos de movimiento desde la diáspora que son animados por sus relacionales ontológicas persistentes. A la vez, estos son acercamientos que tratan el pasado y el presente de forma crítica para especular caminos hacia el futuro. Firmino-Castillo concluye argumentando que estos acercamientos son historiográficos, pero también *historiológicos* por sus posibles aplicaciones anticoloniales

PALABRAS CLAVES danza; performance; historiografía; historiología aplicada; colonialidad; decolonialidad; anticolonialidad; catástrofe; ontología; corporalidad; Mesoamérica; Grupo Sotz'il; Estrellx Supernova; Guillermo Gómez-Peña; Maya Kaqchikel; Maya Ixil.

ABSTRACT

This collaboration between the three authors consists of a set of "flashes" (critical juxtapositions) that reveal insights about the "*sui generis* transmotions" that Gerald Vizenor defined as the inherent right of movement. Analysing the mechanisms and logics of corpo-ontological destruction in Mesoamerica, this essay names the distinct sociological relations between the three authors and how these relations shape their collaboration. Guarcax González narrates details of his sound/movement practice with Grupo Sotzil, while Brito Bernal interrogates the archaeological record of dance in Central America to reflect on its purposes. Firmino-Castillo concludes by presenting diasporic movement projects that are animated by their persistent ontological relationalities. At the same time, these approaches critically address both the past and the present in order to speculate upon paths towards the future. Firmino-Castillo concludes by arguing that these approaches are historiographical, but also historiological in their possible anti-colonial applications.

KEYWORDS dance; performance; historiography; applied historiology; coloniality; decoloniality; anticoloniality; catastrophe; ontology; corporeality; Mesoamerica; Grupo Sotz'il; Estrellx Supernova; Guillermo Gómez-Peña; Maya Kaqchikel; Maya Ixil.



Destellos entre mundos y cuerpos: de la historiografía colonial en Mesoamérica a una historiología aplicada anticolonial, especulativa, y pluriversal¹

María Regina Firmino-Castillo²
Daniel Fernando Guarcax González³
Tohil / Fidel Brito Bernal⁴

¹ Gracias a José Eduardo Valadés Gaitán por su apoyo editorial.

² María Regina Firmino-Castillo es investigadora y artista transdisciplinaria y miembro de la facultad de danza de la Universidad de California-Riverside.

³ Daniel Fernando Guarcax González es miembro fundador de Grupo Sotz'il, colectivo de movimiento/sonido ubicado en Sololá, Guatemala.

⁴ Tohil / Fidel Brito Bernal es artista multidisciplinario e investigador de epigrafía Maya e iconografía Mesoamericana.

INTRODUCCIÓN (María Regina Firmino-Castillo)

Este ensayo está basado en una ponencia presentada durante el // *Seminário Internacional de História(s) de Dança(s)*, evento virtual que tomó lugar el último mes de 2021, en plena catástrofe epidemiológica que se tornó biopolítica, resultando en experiencias de pandemia desiguales y ampliamente mortales. Dentro de ese marco histórico, y desde el sur de México, compartí con el *Seminario* algunos de los destellos que surgieron durante la elaboración de un ensayo que fue publicado en inglés en el 2019.⁵ Este ensayo lo escribí en colaboración con Daniel Fernando Guarcax González, miembro fundador de Grupo Sotz'il, un colectivo kaqchikel que se dedica al *xajoj q'ojom* (kaqchikel: sonido movimiento) como herramienta de expresión y resistencia ante las violencias de la postguerra en Guatemala, y Tohil Fidel Brito Bernal, artista ixil multidisciplinario quien emplea sus estudios en epigrafía y arqueología para reivindicar conocimientos y estéticas mayas y mesoamericanas. Ambos trabajan dentro de sus ámbitos con un ímpetu de insistencia ontológica ante la colonialidad genocida y catastrófica.

Al proponer el destello como apoyo epistemológico y la catástrofe como marco temporal, sigo las pautas de Walter Benjamin quien en su *Das passagen-Werk* (1999) y en la "Tesis sobre el concepto de la historia" (1940 [2003]) empleó una serie de imágenes que, puestas en yuxtaposición, detonan para alumbrar efímeramente lo que yace no solo en la obscuridad, sino también en las ontologías que tomamos por realidad.⁶ Uno de los destellos que Benjamin nos dejó antes de su muerte prematura⁷ es que la catástrofe no es un evento insólito que obstaculiza el progreso; es el

⁵ FIRMINO CASTILLO, María Regina; GUARCAX GONZÁLEZ, Daniel Fernando y Tohil Fidel BRITO BERNAL. "Beyond the Border: Embodied Mesoamerican Transmotions." *Movement Research Performance Journal*. New York, NY. (Special Issue #52/53) Sovereign Movements: Native Dance and Performance, editores especiales Rosy Simas y Ahimsa Timotéo Bodhran. pág. 34-41. 2019. <https://movementresearch.org/publications/performance-journal/issue-52-53>.

⁶ Para un análisis completo del método Benjaminiano del destello, o la imagen dialéctica, véase Maxim Pensky (2004). Agradezco a Ni'Ja Whitson por sus investigaciones en la tergiversación Occidental de la obscuridad, que lo identifica con el mal, la muerte, y otras asociaciones negativas. La obra de Whitson reivindica la oscuridad y trata de explorarla sin estas proyecciones coloniales.

⁷ Benjamín se suicidó ante la amenaza de ser capturado por el régimen fascista durante su exilio de Alemania bajo el mando Nazi (Witte 1991).

progreso. La catástrofe es lo que define y anima la modernidad, una trayectoria histórica que se nutre de la destrucción y la muerte masiva. La verdadera catástrofe, advirtió Benjamin, es que el progreso continúe (1940 [2003]), pág. 392).⁸

Sin embargo, otro significado de la palabra, que se remonta a tiempos premodernos, puede generar una especie de destello que revela que el progreso catastrófico no es la única forma de ver la historia, ni de vivirla. La palabra original, en griego, *katastrophe*, se refiere a un giro hacia abajo, una trayectoria inesperada (y no necesariamente desastrosa) (Von Arb 2016). Sugiere, en su materialidad y corporalidad, un gesto y su mirar en dirección a lo telúrico y una apreciación de la historia como espacio-tiempo en espiral. En nuestras conversaciones durante la elaboración de este ensayo, Guarcax González compartió una comprensión del tiempo distinto a la onto-temporalidad lineal del calendario Gregoriano y de esta trayectoria del progreso que Benjamin caracterizó como catastrófica. Guarcax González compara la “lógica del ciclo del tiempo” a un “caracol en el cual cada espacio representa un momento en el tiempo” y en donde “todos los espacios, la materia, y las esencias están en cambio constante.” Siguiendo esta línea espaciotemporal, Guarcax González se describe como *xajonel q’ojomanel* (practicante de *xajoj q’ojom*, sonido/movimiento),⁹ una identidad y destino que atribuye a sus ancestros y maestros, Kaji’ Imox y B’eleje’ K’at, gobernantes kaqchikeles quienes fueron líderes de la primera resistencia anticolonial. Gracias a ellos, dice Guarcax González, y a su “*ch’umilal*” (kaqchikel; estrella), él está aquí en este tiempo/espacio y continúa ejerciendo su papel. “Soy *xajonel q’ojomanel* entre muchos otros del pasado, presente, y futuro,” especifica Guarcax González, notando que su existencia se ubica, necesariamente, en la intersección entre estas tres temporalidades que son inextricablemente relacionadas, pero no en forma determinativa, ni teleológica, ni lineal. Al mismo tiempo que Guarcax González afirma su papel, o su llamado, en esta vida, subraya las contingencias de cada momento histórico cuando declara que ser kaqchikel es “una identificación política colectiva de este momento de [su] ciclo de

⁸ Véase Thijs Lijster (2011) para una discusión reveladora sobre la catástrofe conceptualizada por Benjamin.

⁹ *Xajoj q’ojom*: frase en kaqchikel que se puede traducir a “danza música,” pero es una frase que abarca mucho más. Esta complejidad se explicará a continuación.

existencia,” y como tal, “es una faceta” de su identidad, pero no su totalidad. Guarcax González se auto-interpela como sujeto y resultado del pasado/futuro al declarar:

También soy muerte y vida. Soy noche y día. Soy abeja y miel. Soy humano y animal. Mas allá de lo físico, soy energía heterogénea. Mas allá de la materia, y más ágil, soy pensamiento y *uk'u'x* (esencia) que transita en cada ciclo del tiempo, buscando entrar en otro ciclo para seguir viviendo y germinando.

En forma paralela, Tohil Fidel Brito Bernal invoca la espaciotemporalidad que vive en el continuo movimiento del exilio, encontrando conexión con la tierra, a pesar de las fronteras, a través de la conciencia del tiempo como ciclo:

El *Cholq'ij* (calendario ritual) me ha dado una alternativa para llenar ese vacío creado por estar fuera de mis tierras ancestrales por tanto tiempo. Las interconexiones calendáricas y los espacios sagrados (que existen en todas partes de la tierra) dejan sentir y ver la trascendencia en la vida social, ritual, cultural, y política de este medio. Donde quiera que estemos, las energías nos acompañan de alguna manera, *siempre*. Por lo tanto, no existen las fronteras. La tierra y el cielo se mueven con uno, lo acompañan, se disfrazan, pero son los mismos en cada territorio y extremo de la tierra. Así puedo decir que la influencia de los días del *Cholq'ij* son, para mí, la influencia del pasado, la conexión con la presencia de los abuelos, quienes nos acompañan en el presente, y nos encaminan hacia un futuro.

Estas afirmaciones del tiempo-espacio se ven reflejadas en el concepto “transmoción” acuñado por el escritor y crítico literario anishinaabe Gerald Vizenor. La transmoción es el “derecho” al movimiento, que según Vizenor, es inherente a todos los seres en la tierra. Es importante remarcar que este derecho no es un derecho solamente humano; tampoco es una apología a la invasión imperialista ni a la ocupación colonial que legitiman sus transgresiones con la ideología de *terra nullius* (latín; “tierra vacía,” también interpretado en la jurisprudencia colonial como “tierra de nadie”). De acuerdo con estas distinciones, Vizenor argumenta que la transmoción no es un derecho basado en la “soberanía territorial monoteísta.”¹⁰ Más bien, se fundamenta en lo que Vizenor denomina una “soberanía *sui generis*” (1998 [2000]), pág. 15). Tomado del latín, el término significa, literalmente, una soberanía dentro de su propia categoría, irreductible a conceptos coloniales de soberanía ligadas a fantasías ilusorias de autonomía

¹⁰ Todas las traducciones del texto original de Vizenor son de Firmino-Castillo.

ontológica. La “soberanía *sui generis*” es, más bien, una condición ontológica inherente a todo el cosmos y que se activa en las personas (humanas y de otra índole) a través de sus relaciones dialógicas y recíprocas, cuales son forjadas en el movimiento. La transmoción es, entonces, una autodeterminación (pero no autonomía) que nace de esta soberanía *sui generis* inclasificable, y que se resiste a las fijaciones y categorizaciones.

Activando el concepto de transmoción—que tiene precedentes en las relaciones espaciotemporales descritas por Guarcax González y Brito Bernal—recordamos la tierra en que nosotros tres nacimos, que algunos llaman Centroamérica, y otros, Mesoamérica. Habitamos y transitamos esta región sísmica y liminal: cambiante, con orillas, costas, fronteras, topografías y nombres en constante transformación. En sí, Mesoamérica es, entonces, un ser que no se deja definir ni delimitar. También es un ser telúrico y celestial. Sus demarcaciones en el espacio no se limitan a las superficies ni a los límites atmosféricos. Sus raíces y ramificaciones son profundas, amplias, retorcidas y complejas, tocando fondo en los magmas del inframundo y también la bóveda celeste, trascendiendo e invirtiendo las taxonomías que le han impuesto a lo largo de la historia. Recordamos Mesoamérica—y sus componentes telúricos/acuáticos/celestiales—como un ser histórico, no porque aquí pasaron y pasan cosas, pero porque es un ser viviente, que en algún momento estuvo libre de muros, de puestos de control migratorio, y de fronteras militarizadas. Y, aun así, sigue siendo un ser vivo y protagónico.

Por ende, este ser también se acuerda de nosotros, registrando en su cuerpo-materia la larga memoria de nuestros tránsitos, intercambios, y movimientos. Es una memoria de la cual no podemos escapar. Nacimos aquí—Guarcax González, Brito Bernal, y yo—en el lugar que ahora se llama Guatemala; pero nacimos, y vivimos, de maneras distintas en el panorama sociopolítico del país. En el caso de Brito Bernal, él y su comunidad ixil fueron clasificados enemigos internos del estado guatemalteco y, por lo tanto, fueron blanco de políticas genocidas del mal-llamado conflicto interno, que fue financiado desde el exterior, por EE.UU. e Israel, entre otros poderes imperiales/neocoloniales. En el caso de Guarcax González, su comunidad kaqchikel también sufrió ataques violentos durante esta guerra que duró 36 años y que terminó oficialmente con la firma de los acuerdos de paz en 1996.

Sin embargo, en el 2010, Lisandro Guarcax González—el fundador de Grupo Sotz'il y hermano de Daniel—fue secuestrado y asesinado en un acto que forma parte de la amplia violencia de postguerra en Guatemala. En cambio, yo he sido casi completamente escudada de esta violencia por varios factores, entre ellos, un pasaporte estadounidense y ciertas características fenotípicas, resultado del encuentro de cuerpos de la región nahua-pipil en el oriente de Guatemala y el occidente de El Salvador con cuerpos que vinieron de lejos, más allá de las fronteras y de las costas. Algunos vinieron por una dinámica transmocional, en diálogo y reciprocidad con la tierra y sus habitantes, otros en plan de dominación, ocupación, y extracción. Y otros fueron forzosamente relocalizados a estas tierras.

Nombro estas condiciones, no por gusto ni por moda. Las nombro porque estas condiciones dan forma a la colaboración que intentamos desenvolver como una especie de transmoción: recíproca y dialógica. Como tal, juntos imaginamos esta colaboración como una ofrenda al fuego. En este fuego, activamos nuestra reciprocidad con la tierra: pedimos perdón por nuestras transgresiones ecológicas, políticas, e históricas; dialogamos con las llamas; y tratamos de entender los destellos que produce la combustión de nuestras ofrendas. También buscamos entender los destellos que resultan del choque entre nuestras identidades, presencias sociales, formas de ser y saber, y de nuestros cuerpos: cuerpos producidos, imaginados, y soñados de diferentes formas a lo largo de una historia marcada por el colonialismo y por las supervivencias, resistencias, e insurgencias.

Estos destellos son resultado de combustiones—es decir, destrucciones y transformaciones ya sucedidas—pero también señalan destrucciones y transformaciones por venir. Y esto me provoca a preguntar: dentro de este largo proceso colonial de despojo ¿cuáles son algunos de los mecanismos y lógicas de esa destrucción? Y viendo más allá del presente catastrófico: ¿qué se debe repensar, y quizás dismantelar, para generar mundos más habitables, aunque sea de los escombros de un “mundo fallido” que se autonombra como el único mundo posible?¹¹

¹¹ Véase Zakiyya Iman Jackson (2020) para un brillante análisis que extiende el pensamiento de Sylvia Wynter para explicar como la praxis ontológica fallida de la modernidad no es el resultado de la deshumanización, sino de un proceso de humanización violenta basada en la anti-negritud y discursos de género y diferencia racializados.

En lo siguiente trataré de responder a estas preguntas para después contemplar los destellos de Guarcax González y Brito Bernal que vislumbran algunas transmociones *sui generis* en Mesoamérica.

Mecanismos y lógicas de la destrucción corpo-ontológica

En un proceso—o lucha, si así queremos llamarla—anticolonial, hablar de cuerpos, danza, o movimiento es necesario por el hecho innegable de que el cuerpo ha sido—y sigue siendo—un sitio central del proyecto ontológico de la colonialidad. A la vez, los cuerpos y sus movimientos son ejes de posibilidades alternas, urgentes, y necesarias. El cuerpo es, simultáneamente, materia animada—proceso biológico, neuroquímico, ecosistémico—y discurso social—construido, plastificado, manipulado, y reconfigurado por las enunciaciones y acciones, por las palabras y los hechos. Además, el cuerpo no deja de ser un archivo de conocimientos y repertorios de acción y comportamientos, pero también memorias, y mucho más que aún nos falta comprender. Como tal, los cuerpos en movimiento activan formas de ser, saber, y de relacionarnos con otros cuerpos que, a su vez, van dándole forma a los mundos que habitamos y que nos definen y van dándose forma a sí mismos. Para profundizar en este proceso relacional, retomo el concepto de Vizenor (1998 [2000]), transmoción, fundamentado en la “soberanía *sui generis*,” una autodeterminación relacional y, por ende, no autónoma, que precede las soberanías territoriales de la colonia imperialista, “monoteísta,” (pág. 15) y ontológicamente universalizante. Como diálogo material y corporal entre seres, los actos de transmoción tienen propósitos sumamente ordinarios y prácticos, por ejemplo, transitar de un lugar a otro para cazar, buscar agua, u otras actividades que sostienen la sobrevivencia física. Las transmociones también incluyen actos extraordinarios, in situ o en tránsito, realizados no solo para la producción y reproducción, sino por *gusto*; es decir actos realizados por placer, curiosidad, expresión y diálogo, celebración, y la transformación del cuerpo, del ser, y de la conciencia.

Al comienzo y a lo largo del proyecto colonial, la iglesia (como instrumento jurídico-religioso del imperio) y otras instituciones centraron muchas de sus prohibiciones en los cuerpos y sus transmociones—actividades no afines a las doctrinas imperantes—clasificándolos como

actos ilícitos: por ejemplo, la vagancia, la sodomía, la homosexualidad y otras sexualidades, el travestismo, la brujería, el paganismo, e incluso la danza—todos considerados criminales y pecaminosos. Es importante notar que estas nomenclaturas, incluyendo la danza, no corresponden a fenómenos ni categorías ontológicas universales; es decir, no existen necesariamente como tales fuera de sus contextos específicos, históricos, ontológicos. Pero al categorizar estas transmociones como actos castigables—con penalidades como la exclusión, la expulsión, el destierro, las intervenciones físicas no consensuales, tortura, y muerte—el cuerpo se demarcó como campo bélico de las luchas ontológicas provocadas por el colonialismo. Estas prohibiciones y castigos no solo resultaban (y resultan) en el control de los cuerpos y sus movimientos; también buscaban (y buscan) destruir formas de ser, conocer, sentir, y relacionarse con otros cuerpos, con la tierra, y con los múltiples entes que también casi dejaron de existir al ser categorizados como dioses, demonios, y materia inerte.

Al mismo tiempo que los actos como danza fueron taxonomificados y criminalizados, la iglesia impuso danzas importadas de Castilla, como explica Paul Scolieri (2013). Un ejemplo es la *Danza de la conquista* (también conocida como la *Danza de los moros y los cristianos*), obras procesionales en las cuales personas subyugadas por fuerzas coloniales se vieron obligadas a dramatizar su propia subyugación, una y otra vez (y por siglos), ante sus opresores. Estas danzas todavía se realizan en lugares donde los reyes de Castilla trataron de imponer sus colonias, incluyendo las Américas, Filipinas, y, antes que cualquier otra parte, en Al Andaluz. La repetición corporal de estos “escenarios de dominación” (Taylor 2003, pág. 28) destruyen el vínculo relacional y transmocional entre cuerpo y territorio. Por estos medios, el catolicismo, como precursor de la modernidad, impuso no solo sus danzas, sino también su estrecho mundo imaginario como la única realidad patente.

En lo que hoy se llama Guatemala, 1552 marca la fecha de los primeros edictos coloniales contra la “danza” (Barrios 1996, pág. 48). Entonces esta dinámica ha estado en juego desde la época colonial con sus prohibiciones de danzas y las “Reducciones de Indios”¹² hasta la época

¹² “Reducciones de indios” eran sistemas de traslado forzoso y control de la población ejercidas en las Américas a partir de principios del siglo XVI por españoles y portugueses colonizadores. Los pueblos eran reubicados a lugares centralizados, ciudades con patrones de cuadrícula que permitían que los

actual, con sus restricciones migratorias y los campos de internamiento de migrantes ubicados entre Estados Unidos y México y en muchas otras geografías. Este control de personas, cuerpos, y sus formas de moverse son los mecanismos del colonialismo contemporáneo, con sus fronteras militarizadas y la hipervigilancia autoejecutada y constante por dispositivos biométricos y medios digitales de comunicación y control masivo. Este proceso se reproduce no solo en los territorios externos, sino también en el ámbito interno de nuestros cuerpos—otro campo relacional entre el ser y los entes (celulares, genéticos, microbiológicos, virales, etcétera) que componen nuestros cuerpos y con quien nos relacionamos de formas que también construyen mundos y prácticas corpo-ontológicas, algunas más habitables que otras. Esto me provoca preguntar: ¿Que “transmociones *sui generis*”—en las palabras de Vizenor—nos ayudarán a sobrevivir este momento histórico? ¿Y cuáles son las nuevas formas de destruir nuestras transmociones y relaciones *sui generis*—es decir, autodeterminadas—con el campo relacional del cuerpo en relación con otros cuerpos?

Estas formas nuevas, y ya antiguas, pueden ser descaradas, o sutiles, y pueden dar lugar a formaciones de poder marcadas por la coerción, la extracción, la vigilancia masiva, y el control casi total de los espacios geográficos, pero también corpo-ontológicos, es decir lugares y territorios dentro y entre personas y cuerpos. También contribuyen estas taxonomías al control de cuerpos-en-movimiento al establecer regímenes onto-epistemológicos, así como regímenes estéticos, que tienden a la exclusión, la invisibilización, la apropiación, y las reducciones de lo transmocional a términos inconmensurables como es el término “danza.” Estas reducciones también son una forma de violencia que caracterizo de índole onto-político.

colonizadores ejercieran control físico, sociopolítico, económico, y psicológico sobre las poblaciones subyugadas. Solórzano Fonseca (1982) analizó como esta violencia fue practicada en Guatemala. *Forensic Architecture* (Arquitectura Forense) (2014) documentó como este sistema fue re-utilizado en el área Ixil durante la guerra de contrainsurgencia en Guatemala de los años 80 del siglo pasado.

La violencia ontológica de las taxonomías

Cuando presumimos que términos como danza o performance son universales y conmensurables con repertorios de movimiento arraigados en estéticas y ontologías no europeas, perpetuamos una violencia en la que innumerables repertorios de movimiento, pero también mundos, son borrados e incluso destruidos. Para ilustrar estos peligros, veremos un término afín a la danza, “*performance*,” que suele ser utilizado para referirse a prácticas artísticas corporales que tienen como objetivo desenmascarar las contradicciones del poder y lo normativo, entre otros objetivos. Como señaló Diana Taylor (2003), no existe una traducción satisfactoria de este término, prestado del inglés, a los otros idiomas coloniales imperantes en las Américas, como el castellano y el portugués.

Por eso, explica Taylor, nos hemos conformado con el prestamismo lingüístico, *performance* (pág. 12-13). Pero ella se preocupa por las implicaciones geopolíticas del creciente uso del término, que le motiva a preguntar:

¿Por qué, entonces, no usar un término de una de las lenguas no europeas, como el náhuatl, maya, quechua, aymara o alguno de los cientos de idiomas indígenas que aún se hablan en las Américas? (pág. 14)¹³

Taylor especula sobre el uso del término arahuaco, *aririn*, que se refiere a una práctica colectiva que, según ella, los cronistas coloniales del Caribe describieron como una combinación de canto, danza, adoración, celebración y espectáculo político (pág. 15). Taylor observa que el *aririn* no se presta a una categorización fácil dentro de los géneros artísticos hegemónicos de Occidente. Además, en su práctica, *aririn* no diferencia entre el actor y el espectador. Según Taylor (2003), esta inconmensurabilidad entre formas y prácticas occidentales desafían los fundamentos del “pensamiento cultural occidental” (pág. 15); pero, aun así, según Taylor, *aririn* no puede sustituir *performance*. Siguiendo la misma línea de análisis, Taylor considera el potencial de *olin*, palabra náhuatl asociada con el movimiento y que Taylor nos explica simboliza “el motor detrás de todo lo que sucede en la vida” (pág. 14). Pero, igual a *aririn*, *olin* tampoco es considerado por Taylor como una solución viable.

¹³ Todas las traducciones del texto original de Taylor de Firmino-Castillo.

Es importante notar aquí que ambos conceptos, *aririn* y *olin*, y sus prácticas corpóreas asociadas, fueron criminalizadas y prohibidas por la colonia. Por ende, es lamentable que Taylor rápidamente descarte *olin* y *aririn*, optando por el uso—y la imposición—de *performance*. Taylor admite que la palabra “*performance*” tiene una historia problemática, asociada a la productividad y eficiencia neoliberal entre otras cosas, pero aun así justifica su decisión de imponerla, argumentando que reemplazar *performance* con otro término “desarrollado en un contexto diferente y que señala una cosmovisión profundamente diferente” sería nada más que “una ilusión [*wishful thinking*]” y un esfuerzo contraproducente de “olvidar nuestra historia compartida de relaciones de poder y dominación cultural que no desaparecería, aunque cambiemos nuestro idioma” (pág. 15).

Reflexionando sobre esta declaración, no puedo dejar de pensar en los múltiples ejemplos de recuperación lingüística tras la imposición del castellano, portugués, e inglés en las Américas. ¿Recordando estos ejemplos, me pregunto si Taylor cree que estas “relaciones de poder y dominación” son inmunes a las intervenciones ontológicas a través de la lingüística? Existen casos bien documentados de como la dominación colonial se ejerció a través de la manipulación lingüística de idiomas como k'iche' (y otros) por los católicos evangelizadores (Romero 2015). ¿Si esto funcionó para fines coloniales, por qué no funcionaría ahora, para fines anticoloniales?

Las conclusiones de Taylor—intencionalmente o no—reproducen estas imposiciones coloniales, sobre todo cuando afirma que el uso de términos como *olin* o *aririn* “señalaría una cosmovisión profundamente diferente” (pág. 15). Esta declaración insinúa al menos tres presuposiciones falsas y peligrosas: primero, que todos sus lectores comparten la misma cosmovisión, la ontología colonial, que se impone como teoría universal y patente de la realidad; segundo, que conceptos como *aririn* y *olin* son ontológicamente irrelevantes, y, por ende, inexistentes; y tercero, que términos y prácticas como *olin* y *aririn* no son más que *vestigios historiográficos* de pueblos extintos. Estas presuposiciones falsas me obligan a preguntar: ¿Qué sucede cuando declaramos a *aririn* u *olin* muertos, o ontológicamente irrelevantes? ¿También participamos en la destrucción de mundos arawakos y nahuas?

Al fin y al cabo, Taylor declara su compromiso con *performance*, argumentando que su preferencia no se basa en la precisión del término o en su aplicabilidad universal, pero, como ella escribe, por “lo que nos permite hacer” (pág. 16): y una de las cosas que permite es un giro analítico y metodológico hacia el cuerpo. Esto resuena con uno de los objetivos principales de los estudios de danza, un campo que también busca desafiar divisiones epistemológicas y ontológicas entre lo corporal y lo mental y, presumiblemente, centrar y validar los conocimientos subyugados del cuerpo. Pero, aun así, debemos preguntar: ¿qué cuerpos se centran y validan y cuáles conocimientos?

Al hacer esta pregunta, mi intención no es de acabar con los estudios de danza como campo de investigación (ni de desautorizar a Taylor), pero si propongo frenar la universalización e imposición de conceptos como *performance* y también *danza* que, en sus aplicaciones tan amplias y rara vez cuestionadas, pueden, en su simple enunciación, borrar del archivo historiográfico los conceptos y prácticas transmocionales de otras corporalidades, seres, y formas de ser y de saber. Además de frenar la continua destrucción de cuerpos y ontologías no-normativizadas, esta propuesta busca fomentar la experimentación en prácticas onto-corporales alternas a tales imposiciones ontológicas. Y esto urge. Como explicó Guarcax González durante la elaboración de este ensayo, la imposición de una realidad particular como la única realidad fue similar a un empujón al abismo, hacia un vacío existencial. Pero no caímos, abundó Guarcax González. Aun bajo amenazas mortales, el movimiento sigue, las transmociones *sui generis* persisten, continuamente eludiendo y rechazando categorizaciones coloniales, y persistentemente combatiendo los atentados contra los cuerpos y las ontologías.

DESTELLO 1

Daniel Fernando Guarcax González: xajoj q'ojom, sonido-en-el-movimiento / movimiento-en-el-sonido



Figura 1: De izquierda a derecha: Luís Cumes transformado en *ik' / ümul* (abuela, luna, claridad de la noche y del día / conejo); Mercedes García transformada en *ix / ulew* (jaguar, matriz de la tierra / vida); y Daniel Guarcax González transformado en *iq' / xik* (aire / halcón) en “*Uk'u'x Ulew: Corazón de la Tierra*” de Grupo Sotz'il. *Indigenous Choreographers Gathering* / Universidad de California-Riverside, 3 de mayo de 2018. Fotografía: Jonathan Godoy.

Mi propia existencia siempre ha sido en la colectividad, desde mi familia y hasta hoy en día con el Grupo Sotz'il, un colectivo de *xajoj q'ojom* a cuál pertenezco desde el año 2000. Mi individualidad es compuesta de patrones muy comunitarios maya kaqchikeles. Más de la mitad de mi vida la he dedicado al aprendizaje e involucramiento en el arte, específicamente el *xajoj q'ojom* maya, que se ha vuelto la columna de mi *k'aslemal*, el camino de mi existencia. Es *ruxe'el nuk'aslemal*, la base, la profundidad y *xe'el*, o la raíz de mi vida en este espacio/tiempo. Mis ancestros y la muerte me han encaminado y envuelto en este ciclo sonoro y movimiento en espiral. Han sido alimento de mi persona, para ser lo que soy, influenciado de mil maneras, pero resistente también de otras mil maneras por mi *xe'el*. Por ello este viaje quizás empieza un poco tarde para mí. Debí empezar mi formación en *xajoj q'ojom* desde el vientre de mi

madre y desde el vientre del *tuj*, o *temascal*,¹⁴ durante el primer ciclo de trece años de mi vida. Pero empieza en el segundo ciclo de mi vida. Dentro del pensamiento y vivencia maya, nuestras vidas se desarrollan de acuerdo con el *Cholq'ij* (calendario ritual): cada trece años de vida se cumple un ciclo que es reflejo del *ch'umilal*, la estrella de uno. Todos tenemos una estrella, que es nuestro *rajawal* (protector) del *sāq b'ey* (camino claro). El *sāq b'ey* es el camino para llegar al destino de uno en el cosmos. Este es el camino cumplido por los abuelos; en su culminación, es el camino de la trascendencia: un pasaje hacia la vía láctea, lugar de nuestro primer origen y de nuestro destino.

La metodología de Grupo Sotz'il está enraizada en nuestra cosmovisión, es decir en la forma en que vemos y vivimos nuestras realidades. A través del proceso artístico en el que creamos *xajoj q'ojom*, un concepto kaqchikel que subraya la interdependencia entre "movimiento" y "sonido," como explicaré a continuación. Como colectivo, trabajamos con una clara intención descolonizadora: de romper con las imposiciones en el plano epistemológico/ontológico. Mediante estas imposiciones, el imperio, la iglesia y el estado han intentado cambiar nuestras percepciones del medio ambiente a fin de cambiar la forma en que nos relacionamos con él. Esto fue, y sigue siendo, una estrategia para convertir la tierra y a las personas en ella en objetos disponibles para su explotación. Al insistir, a través del *xajoj q'ojom*, en nuestra conexión con la tierra y el medio ambiente, resistimos a estas incursiones coloniales. *Xajoj q'ojom* es una de las formas en que vivimos nuestra conexión con *k'aslemal*, la vida; es una forma de regenerar nuestra percepción y conexión con *ruwäch ri kaj ulew*, la faz de cielo-tierra.

¹⁴ *Tuj* (kaqchikel) también conocido como *temascal* (nahuatl), el baño de vapor en cual las madres, con la ayuda de las comadronas, se preparan para el parto a través de una revitalización física y espiritual. Es, además, una forma de relacionarse con el vientre de la tierra.

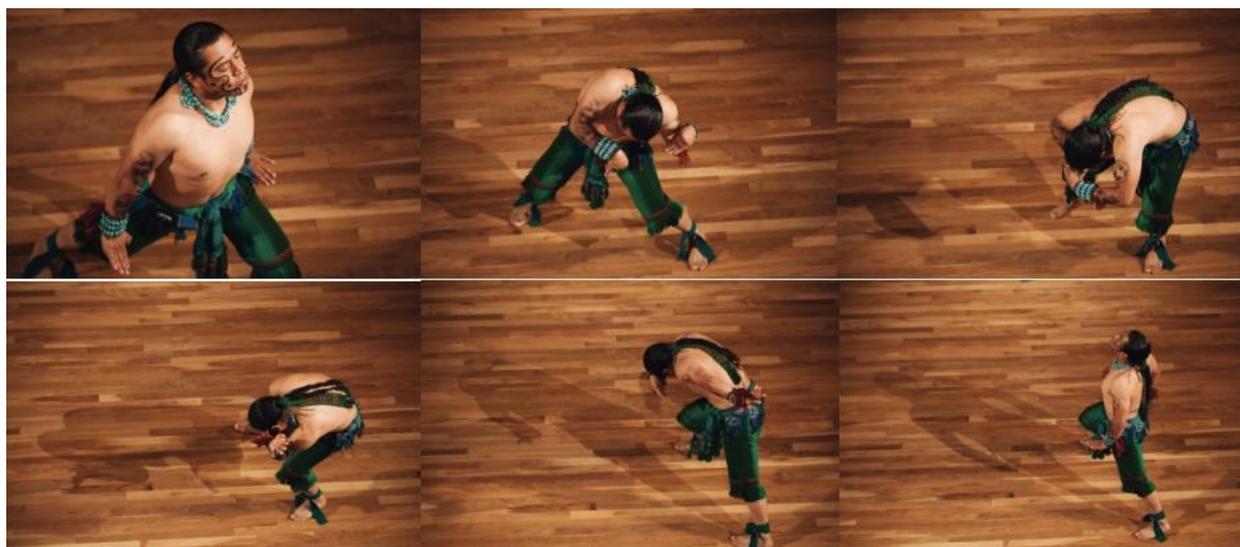


Figura 2: César Guarcax transformándose en *K'aslem* (Vida / todos los animales y elementos) en "Uk'u'x Ulew: Corazón de la Tierra" de Grupo Sotz'il. *Indigenous Choreographers Gathering /* Universidad de California-Riverside, 3 de mayo de 2018. Fotografía: Jonathan Godoy.

Xajoj q'ojom incluye movimientos corporales, sonidos, imágenes, palabras, historias, así como *retal*: señas que se perciben en el cuerpo y en nuestro medio ambiente. Al percibir *retal*, entablamos un diálogo con el entorno, con los ancestros, las energías, y el fuego. Estas señas marcan las formas que pueden tomar nuestro *xajoj q'ojom*, nuestros movimientos y nuestros sonidos. *Xajoj q'ojom* puede traducirse como "música danza", pero esto no refleja con precisión su complejidad. La palabra *xajoj* está relacionada con el movimiento, y el movimiento es un elemento de la danza. Este es el caso incluso en la inmovilidad si se tienen en cuenta los movimientos internos del cuerpo y los movimientos giratorios del planeta. Y la palabra *q'ojom* se refiere al sonido. Uno puede hablar de *xajoj*, por sí mismo, o de *q'ojom* sin *xajoj*; pero en el momento de unirlos, el concepto de *xajoj q'ojom* cobra vida a través de la integridad que la yuxtaposición produce.

En la práctica, ambas expresiones o acciones coexisten juntas y son interdependientes. Esto no es sólo porque Grupo Sotz'il quiera concebirlo así. Aunque puede haber danza sin sonido, o música sin danza, cada uno contiene el otro como un componente integral. En todo momento, la música depende del

movimiento porque todo sonido es producto de la vibración de la materia, el agua, y el aire. El cuerpo o el objeto que vibra hace que el ambiente circundante vibre, produciendo ondas de sonido. Y lo mismo puede decirse del *xajoj*, o movimiento. Cada cuerpo y objeto en movimiento produce vibraciones y, por lo tanto, sonido. Con la conciencia de estos principios, y otros, nuestras exploraciones empiezan en nuestros cuerpos, nuestros sentidos y sentimientos, para encontrar, recibir, y crear movimiento-en-el-sonido / sonido-en-el-movimiento. Con estos elementos, contamos historias para participar en el despliegue del tiempo/espacio.

A partir de esto, nuestro propio lenguaje de movimiento y sonido—y dentro de parámetros propios y no de los parámetros impuestos—elaboramos propuestas, tanto teóricas como metodológicas, que contribuyen al arte escénico maya, hecho por mayas, para los mayas. Esta postura estética-política deja en evidencia que el arte es una forma de comunicación que trasciende territorios, pueblos y culturas. El arte crea diálogo en el momento en que se comparte. Sin embargo, creemos que es importante, en este aquí y ahora, contribuir a la descolonización de las artes a partir de nuestro pensamiento/sentimiento como mayas. Solo entonces podremos entablar un diálogo horizontal con las expresiones de otros pueblos.



Figura 3: De derecha a izquierda: Jorge Chiyal Chumil transformado en *ya' kār* (agua, sangre que fluye / pez), Daniel Guarcax González transformado en *iq' / xik* (aire / halcón), y Juan Carlos Chiyal Yaxón transformado en *tz'í* (la palabra de las energías, y perro) en “*Uk'u'x Ulew: Corazón de la Tierra*” de Grupo Sotzil. *Indigenous Choreographers Gathering* / Universidad de California-Riverside, 5 de mayo de 2018. Fotografía: Jonathan Godoy.

Aunque abrazamos el diálogo con otros humanos, nuestro proceso descolonial va más allá de lo humano. Por ejemplo, encontramos en la iconografía maya que las personas representadas en expresiones corporales y sonoras (*xajoj q'ojom*) casi siempre llevan atributos de un animal, y muy frecuentemente se transforman en animales. También podemos ver esto en el “*Xajoj Tun*” (“*Rabinal Achí*”), la *Danza del Mono*, de la *Serpiente*, del *Venado*— todos ejemplos del *xajoj q'ojom* que todavía se practica en nuestras comunidades con influencia mínima de la colonización. En todos estos, *xajola' q'ojomanela'* (danzantes-músicos) llevan máscaras de animales. Al trazar una continuidad entre el pasado y presente, podemos interpretar que ellos ‘danzan’ con sus co-esencias, es decir, con sus protectores. También se puede decir que ya no son humanos; son animal.



Figura 4: Daniel Guarca González transformado en *iq' / xik* (aire / halcón) y Marcelino Chiyal transformado en *q'aq' / soztz'* (fuego, calor que abraza y protege / murciélago) en “*Uk'u'x Ulew: Corazón de la Tierra*” de Grupo Sotz'il. *Indigenous Choreographers Gathering /University of California-Riverside*, 3 de mayo de 2018. Fotografía de Jonathan Godoy.

Podemos practicar *xajoj q'ojom* siendo animales, y también siendo viento, fuego, agua y aire; podemos ser cerro, mar, lago, o barranco. *Xajoj q'ojom* es un acto profundamente espiritual y material, en el que la materia y la esencia, animal y humana, coexisten sin jerarquía y en una relación de reciprocidad y diálogo constante. El mundo es un todo en el que las partes no se pueden separar. *Xajoj q'ojom* es una expresión de nuestra relación con *ruwäch ri kaj ulew*, la faz de cielo-tierra. Afirmamos esto a través de nuestros cuerpos y sus sentidos en relación con sus protectores, *rajawal q'ij* (protector del día), los animales, la tierra, las aguas, la atmósfera, los elementos y todos los demás seres que transitan por el entorno. Cada ser es parte del todo y el todo en sí mismo. Esta filosofía del arte se basa en el hecho de que nada es permanente en un cosmos donde todo se origina en el silencio, en el vacío, y sólo adquiere vida a través del sonido y el movimiento.

DESTELLO 2

Tohil / Fidel Brito Bernal: AHK'OT / Danza, Intercesión, Ofrenda

En mis documentos de identificación soy Fidel, pero he reivindicado el nombre que mi padre achí me dio antes de ser desaparecido durante la guerra genocida que el estado guatemalteco lanzó contra mi comunidad y muchas otras. Este nombre, Tohil, restablece una conexión directa en mi historia ixil y achí. He trabajado en las artes, utilizando los medios a mi disposición como herramientas de investigación y comunicación; por ende, pongo en uso lo necesario, así sea el dibujo, la pintura, la cerámica, la escultura, el tallado y el grabado, muchas veces como contraparte de arte-acción. También siembro plantas donde sea que esté. Aunque hago esto para alimentar a mi persona y a mi familia, y a veces para ganarme la vida, lo considero una práctica artística y de resistencia. Complemento las enseñanzas de mi madre y abuela, y de mi comunidad, con estudios de arqueología cursados en la Universidad de San Carlos de Guatemala y la investigación independiente en iconografía y epigrafía maya, buscando un acercamiento con los conocimientos de otros pueblos de Mesoamérica. Las fuentes escritas y el registro arqueológico contienen trazos del conocimiento que la colonia casi destruyó y que sigue bajo amenaza por parte de los gobiernos neocoloniales de la actualidad. De esta manera me propongo un acercamiento a la historia de nuestros pueblos y pueblos vecinos con cuales hemos interactuado a lo largo de milenios. Mi práctica artística se centra, entonces, en la comprensión del arte maya en toda su diversidad y dimensión a fin de conectarme personalmente con el conocimiento de mis antepasados y compartirlo con otros. Mi arte es un acto político, una obstinada insistencia en la existencia, a pesar de siglos de colonialismo, guerra, genocidio, y la violencia y empobrecimiento estratégico de la postguerra. Entiendo mi historia a través del arte que hago. Más importante aún, mi arte nutre mi presente y contribuye, aunque sea modestamente, al futuro: el mío, el de mi pueblo, y el de otros que comparten este planeta.



Figura 5: Dintel 4 del Sitio R cerca de Yaxchilán. Estudio visual por Tohil / Fidel Brito Bernal, 2022.

La figura 5, tallada en piedra caliza, es del Dintel 4 del Sitio R que se ubica cerca de Yaxchilán, un centro urbano activo desde el siglo IV hasta el siglo IX (e.c.). Yaxchilán se encuentra en las orillas del río Usumacinta, en la frontera noroeste de Guatemala y sureste de México. El Sitio R, como la mayor parte del complejo de Yaxchilán, es remoto, densamente boscoso, y sembrado de minas activas, pues fue campo de batalla durante la Guerra (1960-1996) y, hoy en día, es una zona activa para el tráfico de drogas. El Dintel 4, que probablemente marcaba la entrada a un edificio importante,

muestra a la derecha al k'uhul ajaw (gobernante divino) Yaxun B'ahlam IV (Pájaro Jaguar IV) y otra figura, un *aj k'uhu'n/sajal*.¹⁵

Yaxun B'ahlam IV se muestra de frente. Su pie derecho está enraizado en el suelo. El pie izquierdo mantiene los artejos sobre la tierra con el talón levantado; su cadera, en consecuencia, se eleva en ese mismo lado, sutilmente. Su torso y cabeza, que se muestra en perfil, se inclina ligeramente hacia su derecha. Al lado izquierdo del dintel, y a la derecha de Yaxun B'ahlam IV, está el *aj k'uhu'n/sajal* en postura erguida y estática, con la cabeza en perfil y su mentón inclinado al nivel del tórax con la corona apuntando hacia arriba. Ambos están ricamente ataviados (Looper 2009, pág. 38-39). El *aj k'uhu'n/sajal* gesticula hacia Yaxun B'ahlam IV con su mano izquierda, palma abierta, con el índice y el meñique apuntando hacia arriba mientras el anular, el medio, y el pulgar yacen en dirección horizontal. No se sabe el significado de este gesto, pero es posible que constituya todo un lenguaje corpóreo.¹⁶ Yaxun B'ahlam IV sostiene una serpiente con ambas manos al nivel de sus muslos. El *aj k'uhu'n/sajal* también carga una serpiente en la mano derecha, aunque más pequeña. Las serpientes se miran o se reconocen entre ellas, quizás con otras facultades, por ejemplo, el olfato. Yaxun B'ahlam IV y el *aj k'uhu'n/sajal* miran a las serpientes, o quizá al espacio entre ellos y debajo de los ofidios.

El historiador de arte Matthew G. Loper (2009), tras la descripción del arqueólogo Nikolai Grube, describe a Yaxun B'ahlam IV “en una postura activa de danzante” (pág. 16-17).¹⁷ El consenso en los campos de arqueología e historia del arte es que Yaxun B'ahlam IV está danzando y que ésta y otras “danzas” en lo que se refiere al periodo Maya Clásico (250-900 e.c.) servían para forjar alianzas políticas (Looper 2009, pág. 40) o para demostrar poder sobre un territorio (Valencia Rivera 2014, pág. 119). Estos estudios enfatizan el uso por parte de las élites de lo que se presume es una

¹⁵ Esta figura es, según Loper (2009, pág. 38, siguiendo a Grube), un *sajal* (gobernante regional). En cambio, Valencia Rivera (2014, pág. 119) asevera que es un *aj k'uhu'n* (una persona con responsabilidades religiosas). En este ensayo será referido como *aj k'uhu'n/sajal*.

¹⁶ Véase Martí (1971 [2000]) y Blu Wakpa (2017) para estudios sobre los lenguajes de señas manuales practicados en las Américas antes, y en algunos casos, también después del colonialismo europeo.

¹⁷ Las traducciones del texto original de Loper son de Firmino-Castillo y Brito Bernal.

especie de danza con fines religiosos-políticos de diplomacia o legitimación del poder. Esto pudo haber sido así, pero también puede ser que estas interpretaciones estén fuertemente marcadas por los puntos de referencia epistemológicos y ontológicos de los investigadores, de tal modo que casi cualquier representación de actividad corporal de esta época de la historia maya es sobre-interpretada como un acto con fines políticos-religiosos.

¿Será que los objetivos de tal actividad corpórea van más allá de lo que pueda concebir una imaginación limitada por conceptos ideológicos erróneamente establecidos como la única realidad? ¿Podiera ser que estos actos corporales no eran danza, como se entiende la palabra en idiomas occidentales? Cabe la posibilidad que estos actos corpóreos pudieran haber sido algo parecido a lo que Vizenor nombró “transmoción,” un acto de relacionalidad y reciprocidad con la tierra y los seres vivientes en ella, entre ellas personas humanas, pero no solamente. Debo ser claro: mi intención no es romantizar nuestra historia, ni negar que hubo guerra y otras formas de violencia en nuestro pasado precolonial. Lo que pregunto es lo siguiente: ¿Qué pudiera surgir si los investigadores renunciaran a sus campos tradicionales de referencia ontológica/epistemológica? ¿Qué pasaría si se hicieran estas investigaciones del Dintel 4, como ejemplo, no para expandir el conocimiento arqueológico, sino para crear nuestra propia filosofía y práctica del movimiento?

Looper (2009), quien basa su interpretación en la evidencia arqueológica, admite que el “enfoque en los *performances* de la realeza,” interpretado a partir de aproximaciones dramáticas occidentales en donde el poder se construye mayormente en un enfoque jerárquico, ha perpetuado una “visión desbalanceada de la cultura maya” (pág. 8). Para corregir esta tendencia, Looper complementa su análisis con la observación etnográfica de ‘danzas’ ‘tradicionales’ mayas que existen en la contemporaneidad. Looper también aplica los marcos de los estudios de *performance* para explorar cómo el “*performance*” maya es “un acto de significación dinámicamente corporal” (pág. 9). Mediante este enfoque, Looper concluye que la danza, para los mayas en la era Clásica—pero también, en parte, durante tiempos coloniales y contemporáneos— era (y se entiende, es) “una forma para las comunidades, sin importar su tamaño, de

lograr objetivos políticos mediante un ritual de comunicación divina” (pág. 223).

Estas observaciones me provocan poner menos énfasis en las funciones políticas, a nivel de ciudad-estado, y más en las formas de expresión y comunicación corporal, para especular cómo esta y otras prácticas fueron empleadas y percibidas no sólo por un *ajaw*, o un *aj k'uhu'n/sajal*, sino en las otras escalas a las que alude Looper, por personas que no dejaron un registro de su “danza” grabado en la lítica, en la cerámica, o en los códices. Quizás el único registro que dejaron fue el rastro de movimiento corporal que todavía se practica en nuestras comunidades y en la transmisión oral de nuestros idiomas. Incitado por las imágenes grabadas en la piedra del Dintel 4, quiero regresar a la memoria del cuerpo y de la palabra.

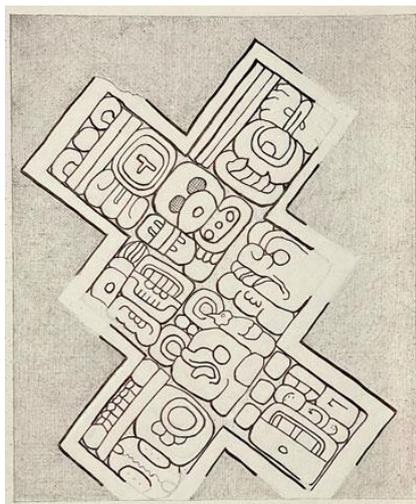


Figura 6: Glifo central inferior en cartucho, con glifo *ahk'taj*; estudio visual por Tohil / Fidel Brito Bernal, 2018.

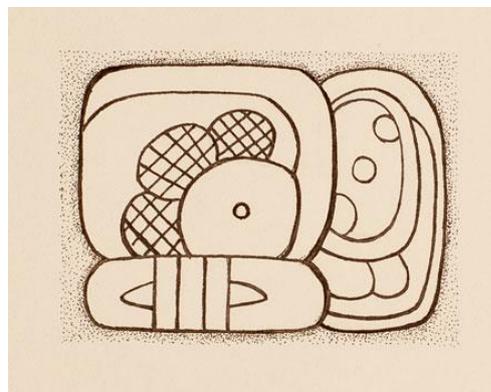


Figura 7: *Ahk'taj*; “él / ella danza”; estudio visual por Tohil / Fidel Brito Bernal, 2017.

Para ello, volvamos al dintel, no a Yaxun B'ahlam IV y al *aj k'uhu'n/sajal*, sino a donde sus ojos se dirigen: hacia al espacio entre ambos, hacia las serpientes y el espacio entre ellas, y hacia la tierra sobre cual Yaxun B'ahlam IV, o todos (incluyendo las serpientes), presumiblemente danzan. Ahí, en ese espacio intermedio, encontramos un texto escrito en forma de *pop* (estera) (Fig. 7). Según Valencia Rivera (2014), el texto tallado en la piedra incluye la frase: "*ahk'otaj ti chan chan*," traducido por Valencia Rivera como "bailando con la serpiente celestial" (pág. 119).¹⁸ Según Looper (2009), esta frase incluye el glifo representado en la Figura 6, que comunica lo siguiente: "(1) *ahk'taj* 'él/ella danza' y (2) *ub'ah ti 'ahk'ot* 'él/ella va bailando' o '[es] su cuerpo en danza' (pág. 17). *Ahk'taj* está basado en la raíz de la palabra *ahk'ot* ("término para danza") (Looper 2003, pág. 17), una palabra en ch'olti', el idioma clásico maya en cual está escrito el glifo (un idioma cercano al ch'orti contemporáneo). En ambos idiomas *ahk'ot* significa danza, pero hay diferencias importantes entre *ahk'ot* y su supuesta equivalencia en castellano. Aunque el ch'olti que se hablaba en Yaxchilán es distinto a los idiomas mayas contemporáneos, Looper (2009) asegura que muchos "idiomas mayas modernos" tienen palabras para lo que él llama "danza" que se aproximan a las características fonéticas de la palabra *ahk'ot* en ch'olti (pág. 17), por ejemplo, "*ahk'oot*" o "*ahk'ut*" o variaciones similares en idiomas de las tierras bajas (Looper 2009, pág. 3), incluyendo *ahk'ot* en tseltal, *ok'ot* en itz'a y en ch'orti, *ahk'ut* (Lois, Vapnarsky, et al. 2017, pág. 115). En el maya yucateco moderno, *ók'ot* significa danzar, y *ok'ot ba*, rezar, interceder, defender (Looper 2009, pág. 18). Aunque Looper ejerce la precaución de no afirmar una "relación semántica" sin tener suficiente evidencia histórica, cree "posible que el término danza, *ahk'ot*, derive del verbo *ahk'*, 'dar'" (pág. 17), vinculando el movimiento corporal con el acto de ofrendar.

Esta especulación la sostengo por lo que he visto en la práctica, en mi comunidad. En la región ixil, un *sajb'ichil* se realiza al amanecer, o tarde en la noche al punto que amanece el día a la mitad del acto. El *sajb'ichil* involucra movimiento corporal (*b'iix*) acompañado de canto (*b'itz*); *b'iix* y *b'itz* son considerados ofrendas. Otras ofrendas incluyen copal, incienso, velas,

¹⁸ Traducciones del texto de Valencia Rivera de Firmino-Castillo y Brito Bernal.

miel, licor, semillas, granos y otros materiales, todo entregado al fuego para entablar entre las personas humanas y otros seres del tiempo y del espacio con cual vivimos una comunicación de interrelación y de reciprocidad, y no de dominación. Esto es ejemplo de otras interacciones corporales con el espacio y el tiempo muy distinta al dominio sobre la materia y de la vida imperante bajo la colonialidad persistente.

Mi reflexión no es concluyente. Es el inicio modesto de una búsqueda que comparto con muchos, en las comunidades, y como yo, desde el exilio y la diáspora, desde donde seguiré usando los medios a mi disposición para conectarme con mi historia y forjar el futuro en donde sea que me encuentre. Estos son los frutos de las semillas del conocimiento de nuestros ancestros.

DESTELLO 3

María Regina Firmino-Castillo: de la historiografía a una historiología aplicada / especulativa

Las semillas seguirán germinando nuevas formas de *xajoj q'ojom*, *b'iix* y *ahk'ot*—filosofías y prácticas *sui generis*—irreducibles, no-categorizables—siguiendo sus propias trayectorias en el espiral del tiempo/espacio. Estos destellos compartidos por Guarcax González y Brito Bernal nos acercan a las transmociones *sui generis* en Mesoamérica. Son acercamientos animados por las relacionalidades ontológicas persistentes a lo largo de la historia, y a la vez, son acercamientos que tratan el pasado y el presente de forma crítica y especulativa, para así abrir los caminos hacia el futuro. Se puede decir que estos acercamientos son, entonces, historiográficos, pero también *historiológicos* por sus posibles aplicaciones anticoloniales, para no decir decoloniales. ¿Y porque hago una distinción entre lo decolonial y lo anticolonial? Porque algunos nunca fuimos colonizados, y, por ende, no hay nada que descolonizar más que las tierras invadidas y ocupadas. Además, algunos somos sobrevivientes y herederos de una constante resistencia anticolonial. No estoy hablando de mi persona. Pero, lo anticolonial no es solamente el estado de no haber sido conquistado o de haber sobrevivido. De hecho, un compromiso anticolonial, activo, implica el rechazo de tendencias coloniales dentro de los procesos

descolonizadores y un cuestionamiento de lo habitual dentro de lo tradicional. Como abundó Guarcax González en otro contexto:

Las tradiciones son el eje del proceso de Grupo Sotz'il; como tal, las valoramos y las vivimos a través de la práctica. Esto significa que reconocemos que las tradiciones son dinámicas y capaces de responder a cambios ambientales e históricos de todo tipo. Por ende, es de suma importancia el ejercicio de cuestionar no sólo las prácticas de culturas impuestas, sino también las prácticas de nuestra propia cultura. Cuando no regeneramos el conocimiento y las prácticas, se vuelven costumbres, o hábitos no pensados: formas automátatas que no responden a nuestras condiciones cambiantes.... Podemos investigar, pero si no usamos el conocimiento para crear algo nuevo, como artistas, lo volvemos folclor: es decir, algo estático, exótico, una reliquia curiosa sin relevancia para la actualidad. El aspecto político del trabajo de Sotz'il se manifiesta en el empeño de generar nuevos conocimientos desde la cosmovisión, pero con miras a un futuro en cual nuestros pueblos puedan manifestar su pleno **kik'uxlal k'aslema**—*existir o vivir con dulzura en el corazón como consecuencia de una vida responsable*. (Firmino-Castillo, Guarcax, y Brito, 2019).

Al invocar un futuro en el cual el pueblo kaqchikel, o quizá cualquier otra colectividad, pueda vivir con “dulzura en el corazón” no implica, necesariamente, una utopía. Tampoco implica que esto solo pueda pasar desde las tierras ancestrales de uno (algunos ya no tenemos esa posibilidad). Más bien, requiere el “trabajo político” de “generar nuevos conocimientos” que respondan al presente en relación con el pasado y con conciencia de la causalidad que se extiende al futuro. Bajo estos propósitos, la historiografía se torna en una *historiología* aplicada, en una teoría-praxis de especulación y experimentación onto-corporal dentro del tiempo/espacio viviente.

Otro ejemplo de esta experimentación corpo-ontológica, una búsqueda especulativa de soberanías *sui generis* que responden a las urgencias de nuestro momento histórico se puede ver en *Lxs Desaparecdxs*, un proyecto coreográfico coordinado por Estrellx Supernova (quien en ese entonces se llamaba Randy Reyes), coreógrafx queer no-binarix, basadx en Estados Unidos y con raíces en Guatemala/Belice, Angola, y España/Portugal. *Lxs Desaparcidxs*, que remonta del 2018, y los otros proyectos de Supernova bajo el rubro de “La Escuela de Cariño, Corporealidad y Artes Sutiles / *The School of Tenderness, Embodied*

Kinetics, & Alchemical Arts,”¹⁹ son ejemplos de esa insistencia en transitar como respuesta a la catástrofe que insiste en negarnos el derecho inherente al movimiento:



Figura 8: *Lxs Desaparecidxs*, 15 de diciembre, 2017, CounterPulse, Yelamu (San Francisco, California); Fotografía de Robbie Sweeny.

Estrellx Supernova: He estado leyendo a Michael Kliën y al dramaturgo Steve Valk y ellos tienen un artículo que se titula “¿Qué coreografiar en el fin del mundo?” y esta pregunta definitivamente está en el trasfondo de todo el proceso. ¿Cómo planeamos un futuro cuando el presente, en todas sus formas, no es seguro?

Emelia Martínez-Brumbaugh: Con todos estos estratos para navegar, ¿cómo estamos moviéndonos a través del espacio y el tiempo, pero de una manera que no repita patrones dañinos, y que realmente nos esté sanando?”

Estrellx Supernova: Este proyecto coreográfico se trata de preguntas que conducen a otras preguntas, excavaciones de formas que emergen y se disuelven, y que de alguna manera encuentran lo ancestral y también construyan futuros queer. Mientras que todo a mi alrededor continúa derrumbándose, el movimiento parece ser lo único que me mantiene arraigado y anclado.

Gabriel Christian: Me estoy dando cuenta que la negritud y mi linaje en sí tienen mucho que ver con el nomadismo, y que es necesario moverse para sobrevivir, lo que, por supuesto, se relaciona con el hecho de que este proyecto trata de la acción y la colaboración, de compartir el peso, buscando diferentes formas de convertirnos en el mismo cuerpo en un cierto punto, incluso a través de diferentes espectros de diáspora, a través de diferentes espectros de origen. Creo que es interesante usar el

¹⁹ Según Supernova el nombre de su proyecto—“La Escuela de Cariño, Corporealidad y Artes Sutiles / *The School of Tenderness, Embodied Kinetics, & Alchemical Arts*”—no debe ser traducido, por lo cual tiene un nombre en castellano y otro en inglés.

proceso de movimiento para escapar de las voces, o para escapar del lenguaje que fue impuesto sobre mí...²⁰

Lxs Desaparecidxs promulga soberanías *sui generis* incluso en la diáspora, trazando caminos que se acercan a la utopía incluso en medio de un presente distópico. Este es un experimento que busca formas de movernos y transitar, pero en relación constante y consciente.

Un futuro que surge de un presente incierto—uno que rechaza las imposiciones de idiomas, fronteras y todo modo de taxonomías—quizá fue previsto por Guillermo Gómez-Peña con su visión de un continente sin fronteras y la acuñación del término *performantli*:

performear: en Spanglish significa "mear en tu audiencia."
performantli: una tradición azteca de arte de performance involuntario descubierto por la artista Maris Bustamante. Performantlecas famosas incluyen Los Xochimilcas, El Sup (Subcomandante Marcos) y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Tin-Tán, Irma Serrano, Gloria Trevi, Selena, Ima Sumac, Superbarrio y Fray Tormenta. (Estimado lector, si no reconoce ninguno de estos nombres, usted es un etnocentrista incurable).²¹

El término *performantli* fue acuñado en 1996 por Gómez-Peña, quien se autoidentifica como un "artista / escritor mexicano nómádico en proceso de chicanización." Agregando el sufijo náhuatl "tli" a la palabra en inglés, *performance*, Gómez-Peña creó un neologismo que problematiza en forma pícaro y juguetona la imposición del término *performance*. A través de *performantli*, Gómez-Peña subvierte la imposición y el sobreuso del término, *performance*, y las condiciones geopolíticas detrás de ello. Esta *nahuatlización* de *performance*, sin embargo, no es un rechazo. Más bien, es un abrazo paradójico de las taxonomías coloniales y, al mismo tiempo, una travesía resignificación con efectos ontológicos potencialmente subversivos. *Performantli* evoca imaginarios colectivos resistentes a las fronteras y taxonomías que configuran un régimen universalizante y colonial. De esta manera, Gómez-Peña (1996) evoca un pluriverso, pero no

20 Original en inglés; traducción de Firmino-Castillo. Véase el siguiente enlace para el video original: https://ksr-video.imgix.net/projects/3029232/video-796852-h264_high.mp4

21 "Performantli" (traducido del inglés / spanglish por Firmino-Castillo).

descolonizado. Más bien, es un pluriverso que nunca fue destruido, solo historiográficamente borrado, pero no en su totalidad.



Figura 9: *Immigrant Specimen* (Especímen Inmigrante), Mara Hernández. Parte de *City in Ruins* (La ciudad en ruinas). Muestra de La Pocha Nostra organizado por Guillermo Gómez-Peña en SOMArts, 4 de agosto de 2018; Fotografía de Cuauhtémoc Peranda..

Lo que sigue es el comienzo de un texto de *performantli* titulado “*Freefalling Toward a Borderless Future*” – “Cayendo Libremente Hacia un Futuro sin Fronteras.”²² En este *performantli*, Gómez-Peña nos invita a imaginar el texto recitado en múltiples idiomas, con un trasfondo sonoro que incluye, “*a mix of Indian drums, Gregorian chants, and occasional police sirens*” // “una mezcla de tambores indios, cantos Gregorianos, y ocasionales sirenas policiales,” (2) y dice así:

I see
I see

Yo veo
Yo veo

I see a whole generation
freefalling toward a borderless future

Yo veo a toda una generación
en caída libre hacia un futuro sin fronteras

incredible mixtures beyond science fiction:

²² Traducción del original de Firmino-Castillo.

*cholo-punks, krishnas pachuco,
Irish concheros, butoh rappers, cyber-Aztecs,
Gringofarians, Hopi rockers, y más...*

mezclas increíbles más allá de la ciencia ficción:
cholo-punks, pachucos krishnas,
Concheros irlandeses, butoh raperos, cyber-aztecas,
gringofarianos, roqueros hopi, *and more...*

*I see them all
wandering around
a continent without a name....*

Los veo a todos
deambulando
por un continente sin nombre....

Este futuro especulativo sin-fronteras no es una predicción sociológica, ni una fantasía postcolonial o post-racial. Ahí, se joden las taxonomías de la colonia, reconfiguradas de una forma que quizás se aproxima a la soberanía *sui generis*. Se ejerce un rechazo activo a las taxonomías imperantes e incluso a las soberanías territoriales y no-relacionales concedidas por los estados neocoloniales y los intereses del capital. Este *performantli* es una provocación profunda que nos permite vislumbrar el pluriverso siempre presente. Evoca mundos que transgreden definiciones coloniales y neocoloniales de cuerpos y de espacios, creando alternativas más allá de estas imposiciones y a pesar de ellas. Y esto llega a ser una intención relevante ante el ascenso global del fascismo, taxonomías estatales reemergentes acompañadas de nuevas formas de vigilancia de personas y cuerpos, y otros escenarios catastróficos.

De hecho, esta caída libre hacia un futuro sin fronteras no es solo la experiencia de los híbridos, los supuestos *mestizxs* y *pochxs* (como yo), quienes no tenemos derecho a reclamar tierras ancestrales o soberanías territoriales. Esta caída libre, pero con soberanía *sui generis*, es una insistencia en el movimiento y la corporalidad, impulsados bajo términos propios, hace posible el *xajoj q'ojom* de Grupo Sotz'il, mantienen vivos al *aririn* y el *olin* (a pesar de las declaraciones contrarias), e impulsan el *ahk'ot* y el *b'iix*. Estas transmociones invocan a este continente sin nombre, este ser-lugar con fronteras movedizas, a esta persona telúrica-celestial que lleva mil nombres, y al siempre presente espacio/tiempo pluriversal.

DESTELLO 4

Especulando las encrucijadas más allá de las fronteras

Tohil: La mitad de mi vida me he encontrado fuera de Guatemala, el lugar donde nació. Desde el exilio, mi madre y abuela ixiles siempre me enseñaron amar la tierra, aun estando lejos de nuestras tierras. Era preciso cuidarla y saber de ella. De ahí venimos, somos, en ella siempre viviremos, y al morir, a ella volveremos. En mi vida, aprendí a enraizar entre huracanes, heladas, y la aridez, y últimamente, en el calor punzante de los desiertos y en procesos del calentamiento antropogénico del planeta. Además, es importante reconocermé y situarme donde sea que esté, entre las oscilaciones del tiempo y espacio, momento y lugar producido en sus armonías y sintonías diferentes. La tierra y el cielo se mueven con uno, lo acompañan, se disfrazan, pero son los mismos en cada territorio o extremo de la tierra. Así puedo decir que la influencia de los días del *Cholq'ij* (el calendario) son, para mí, la influencia del pasado, la conexión con la presencia de los abuelos, quienes nos acompañan en el presente, y nos encaminan hacia un futuro. Así como testigo, me esmero en ser protagonista de una poderosa reminiscencia del pensamiento y conocimiento antiguo por siglos prohibido, proscrito, y penado. Lo desarrollo con celo en mi diario vivir, aquí y ahora, y en cualquier parte o tiempo, para no dejar nuestros mundos morir.

Daniel: Mi identidad es el sonido y el movimiento. La identidad se transforma y se transmuta. Esto solo se entiende desde la lógica del ciclo del tiempo-caracol, donde cada espacio es un tiempo, haciendo que todos los espacios, la materia, y las esencias estén en cambio constante. Para nuestra evolución interna como elementos y sujetos, nadie puede decir quién soy, ni como debo ser, más que el tiempo-espacio impregnados en mí, material y espiritualmente. Nadie puede decirme donde estar y donde no estar cuando mi energía viene y se va en el cosmos más lejos de los límites del pensamiento humano. Nadie puede enfrascar y ponerle fronteras a mi energía ni a mi esencia. Nadie puede detener mi existencia, más que yo y el tiempo/espacio. Soy de ayer, soy de hoy, y seré del mañana, al igual que cualquier otro elemento de este infinito e incomprensible pluriverso.

Pero en un mundo de fronteras y determinaciones de identidades impuestas, prefiero ser nadie; ser nadie es ser el origen, ser parte de la *rutz'ukik k'aslemal* (creación de la vida), ser parte de ti, ser tu complemento, ser parte de tu origen. Reconozco que el mundo está compuesto de complementos, que nada es permanente y que todo trasciende. Pero no somos nosotros los que determinamos esto. La naturaleza, de la cual somos parte, pero no una parte dominante, delimita su propia frontera e identidad, y no el ser humano. Somos movimiento, somos sonido, somos colores, y somos la palabra. Aunque otros humanos traten de delimitar nuestros cuerpos y movimientos, nadie puede delimitar nuestro *uk'u'x* mientras que sigamos soñando, muy profundo, con nuestros ancestros y el conocimiento antiguo. Este es el origen de la expresión artística, cual es el mismo origen del agua, aire, fuego y tierra.

Ser *xajonel q'ojomanel* es lo que seré hasta que el tiempo/espacio y mi *xe'el* (mi origen y raíz) lo permita. Soy *kaqchikel*, soy abeja, soy murciélago, soy mi nombre, soy mi existencia, soy movimiento y sonido. Si identificarse como maya *kaqchikel* (u otra nación originaria) hoy en día ante un sistema que excluye los pueblos ancestrales es una postura política-social, pues identificarse como movimiento y sonido también es una postura política.

María: Soñé durante los días que finalizábamos este ensayo que estaba preparándome para salir a un escenario, pero no había preparado nada (además, no es algo que yo hago normalmente: salir en escena). Pero en mi sueño, no tenía ni texto ni objetos, ni vestuario. Estaba en un camerino; había una madre con su cría de unos tres o cuatro años. Jugaban. Esto no me sorprendió; me pareció tan normal como los espejos, las luces, y las mesas que normalmente ocupan un camerino. Encima de las mesas y en frente de los espejos, habían cuadernos viejos y entre las páginas algunas plumas grandes, negras, como de un zopilote. Creo que las páginas del cuaderno estaban manchadas, pero no percibí escritura ni dibujos. Por un momento pensé que me apoyaría en mi presentación ante el público con el cuaderno, o las plumas, pero decidí que mejor no. Encontré una bolsita de plástico llena de un polvo rojo. Quizás era achiote, o cinabrio, u óxido rojo, pero no se. Decidí que esto me serviría y lo aparté.

También decidí utilizar una manta blanca que estaba por ahí. Sin pensarlo, me quité toda la ropa y los zapatos. Tapé mis hombros y cuerpo entero con la manta, agarré la bolsita de plástico con el polvito rojo, y salí. Una vez que entré al teatro, vi que era pequeño, oscuro, y que no había mucho público. No me importó. No sentí temor ni vergüenza. Salí al escenario.

Quité la manta de mis hombros y la extendí en el suelo. Me paré en el centro de la manta, un cuadro blanco. Al centro de este cuadro de tela, coloqué el polvo rojo, en forma de montañita pequeña. Procedí a agarrar pellizcos de polvo rojo del centro y colocarlo en cada esquina de la manta. Me paré en el centro, cerca del polvo que quedó. Agarré otro pellizco de polvo y lo coloqué en la coronilla de mi cráneo. Seguí con esta acción; agarrando pellizcos de polvo y con ello marcando mi frente, mi cara, trazando la línea central de mi cuerpo, hasta debajo de mi ombligo. Me desperté.

Al despertar, pensé que el resto de esta acción en escena la tendría que completar despierta, y fuera de la escena. Sabía que no era cuestión de hacer una danza, o un *performantli*, o algo así. Consideré que, en estos días, en cual el progreso sigue su curso aun catastrófico, me siento llamada a hacer otras cosas. Me cuesta articularlo, pero se asemeja a lo que el dramaturgo Steve Valk (Kliën and Valk 2007) describió así:

Cuando miramos nuestra situación actual como especie, está claro que la superficie hirviente de nuestro planeta giratorio es la danza que ahora nos preocupa más urgentemente. Los efectos que nuestras acciones humanas están teniendo en los patrones entrelazados de esa danza son de la más vital importancia. (pág. 224)²³

El sueño me empuja a una especie de acción intencional perpetua: el movimiento como acto curativo de una enfermedad crónica, un intento de reparar lo irreparable, pero esto también se siente inútil.²⁴ ¿Será un impulso hacia la catástrofe? No la catástrofe recurrente que Benjamin describió, sino la otra *katastrofe*, la que baja hacia lo telúrico, hacia la vida, poniéndole fin a un progreso mortífero. Pero pronto me recuerdo que el más mínimo movimiento, en este planeta ineludiblemente interconectado, tiene

²³ Traducción del original de Firmino-Castillo.

²⁴ Agradezco a mi estudiante doctoral, Rosalia Lerner (Universidad de California, Riverside; Estudios Críticos de Danza) por introducirme a su teorización del papel crítico de la enfermedad crónica dentro de las ontologías neoliberales.

repercusiones que transgreden las superficies porosas de nuestras pieles. Esto implica que el movimiento debe ser cuidadoso, lento, como cuando uno camina en la obscuridad y ya no se distingue visualmente la supuesta división entre un cuerpo y otro;²⁵ solo se percibe y se reconoce con “otras facultades” (como dijo Brito Bernal anteriormente): el olfato, el tacto—quizá el *retal* que mencionó Guarcax González—y otros sentidos que aun hemos de desarrollar.

Referências

BARRIOS, Lina E. *Alcaldía Indígena en la Época Colonial*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: Universidad Rafael Landívar, Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (The Arcades Project)*. Traducido por Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press / Harvard University Press, 1999 (2002).

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 4 (1938-1940)*. Traducido por E. Jephcott y otros. Editado por H. Eiland y M.W. Jennings. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1940 (2003).

BLU WAKPA, Makha. *Cyclical Continuity and Multimodal Language Planning for Indigenous North America*. 171 pages. Doctoral Dissertation. Department of Teaching, Learning, and Sociocultural Studies. University of Arizona. Phoenix, 2017. <https://repository.arizona.edu/handle/10150/626148>

FIRMINO CASTILLO, María Regina; GUARCAX GONZÁLEZ, Daniel Fernando y Tohil Fidel BRITO BERNAL. “Beyond the Border: Embodied Mesoamerican Transmotions.” *Movement Research Performance Journal*. New York, NY. (Special Issue #52/53) *Sovereign Movements: Native Dance and Performance*, guest edited by Rosy Simas and Ahimsa Timotéo Bodhran. Pág. 34-41. 2019. <https://movementresearch.org/publications/performance-journal/issue-52-53>. Accedido 7 mayo 2022.

FORENSIC ARCHITECTURE. “Genocide in the Ixil Triangle.” 2014. Disponible en: <https://forensic-architecture.org/investigation/environmental-violence-and-genocide-in-the-ixil-triangle#resources>. Accedido 7 mayo 2022.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *The New World Border: Prophecies, Poems, & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco, California: City Lights, 1996.

GRUPO SOTZ’IL. *Ati’t Xajoj*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: Cholsamaj, 2015.

JACKSON, Zakiyyah Iman. *Becoming Human: Matter and Meaning in an Antiracist World*. New York, New York: New York University Press, 2020.

KLIËN, Michael and Steve Valk. “What Do You Choreograph at the End of the World?” In *Zodiak: Uuden Taussin Taehen*. Like, Finland, 2007. Disponible en: <http://www.michaelklien.com/onchoreography.html>. Accedido 18 febrero 2019.

²⁵ De nuevo, agradezco a Ni’Ja Whitson por sus exploraciones coreográficas de la obscuridad y por contribuir a esta resignificación de lo oscuro.

LIJSTER, Thijs. "Corresponding Catastrophes – Walter Benjamin on Allegory and History." en *Tickle your catastrophe: Imagining catastrophe in art, architecture, and philosophy*. Editado por Frederick R. Le Roy, Nele Wynants, Dominiek Hoens, y Robrecht Vanderbeeken. Thorn, The Netherlands: Academia Press – studies in performing arts & media #9. 2011. pág. 63-74.

LOIS, Ximena and Valentina Vapnarsky, et al. "Polycategoriality and Hybridity Across Mayan Languages: Action Nouns and Ergative Splits." In *Lexical Polycategoriality: Cross-linguistic, cross-theoretical and language acquisition approaches*. Eds. Valentina Vapnarsky, Edy Veneziano. Volume 182 of Studies in Language Companion Series. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2017. pág. 101–153. Disponible en: <https://benjamins.com/catalog/slcs.182.05loi>. Accedido 9 mayo 2022.

LOOPER, Matthew G. *To Be Like Gods: Dance in Ancient Maya Civilization*. Austin, Texas: University of Texas. 2009.

MARTÍ, Samuel. *Mudra: manos simbólicas en Asia y América*. Ciudad de México, México: Litexa, 1971 (2000).

PENSKY, Maxim. "Method and Time: Walter Benjamin's Dialectical Images," en *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. David Ferris, editor. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2004. pág. 177-198.

ROMERO, Sergio. "Language, Catechisms, and Mesoamerican Lords in Highland Guatemala: Addressing 'God' after the Spanish Conquest." *Ethnohistory* 62:3. 2015. pág. 623-649. DOI 10.1215/00141801-2890273

SCOLIERI, Paul. *Dancing the New World: Aztecs, Spaniards, and the Choreography of Conquest*. Austin: University of Texas Press, 2013.

SOLÓRZANO FONSECA, Juan Carlos. "Pueblos de indios y explotación en la Guatemala y El Salvador coloniales." In *Anuario de Estudios Centroamericanos*. 8: 125-113. 1982. Disponible en: DOI: <https://doi.org/10.15517/aeca.v8i1.3288>. Accedido 12 diciembre 2019.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Chapel Hill, North Carolina: Duke University Press, 2003.

VON ARB, Justine. "The Changing Nature of Catastrophe: A History of Semantic Shift." Honors Program Projects. 84. 2016. Disponible en: https://digitalcommons.olivet.edu/honr_proj/84. Accedido 6 mayo 2022.

VALENCIA RIVERA, Rogelio. "The Politics of Dancing." In *Socio-Political Strategies among the Maya from the Classic Period to the Present: An introduction*. Veronica Vasquez, Rogelio Valencia Rivera, Eugenia Gutierrez, Eds. Oxford, UK: Archaeopress / British Archaeological Reports, 2014.

VIZENOR, Gerald. *Fugitive Poses. Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln, Nebraska y London, UK: University of Nebraska Press, 1998 (2000).

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1996.

Recebido em 18 de maio de 2022
Aprovado em 02 de julho de 2022

REALIZAÇÃO



UFRJ

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança