

1. Bernardino de Sahagún, de nombre original Bernardino de Rivera, fue un fraile franciscano llegado a la Nueva España como parte de la segunda oleada de evangelizadores que arribó en 1529, destacando su función como profesor de la élite colonial mexicana en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, donde encontraría gran parte de sus ayudantes de investigación posterior. Habiendo vivido en los conventos de Xochimilco, Huejotzingo y Cholula y servido como misionero en Puebla, Tula y Tepeapulco, a partir de 1547 su vida se habría abocado a la producción de su obra escrita y de investigación.

2. Para su análisis, esta investigación cotejó cuatro ediciones de la obra disponibles en Chile y online, correspondientes a las ediciones de 1938, 1946, 1955 y 1985, comparándose los fragmentos a tratar entre una versión y otra, decantándose finalmente por el uso de la edición de 1938, en tanto su ordenación y comentarios sirvieron de fundamento a las ediciones restantes.

3. En relación a ello, si bien la focalización que Bernardino de Sahagún realiza respecto del resto de los cronistas del siglo XVI hace aparecer la especificidad de la imagen sagrada y el rito azteca, reconociendo incluso la movilidad del concepto de imagen mesoamericana, que utiliza para referir tanto a imágenes vivas (sacerdotes y sacrificados), pinturas y esculturas, permitiendo que su obra sea hasta el día de hoy una de las fuentes etnohistóricas más reconocidas y utilizadas, la forma en que traduce los significados de ésta sigue siendo mediante un discurso occidental, que las neutraliza y las ata a la figura condenable de la idolatría.

El siguiente artículo aborda la traducción lingüístico-cultural del significado de las imágenes sagradas aztecas como proceso de iconoclasia conceptual, llevada a cabo por Fray Bernardino de Sahagún¹ en el Libro Primero y su Apéndice de su *Historia General de las Cosas de la Nueva España* (1547-1585)², tomando además como ejemplos que reiteran las estrategias allí utilizadas, fragmentos del Apéndice del Libro Segundo y el Libro Noveno.

Respecto a la selección, los libros y apéndices escogidos han sido tomados como fuentes de análisis debido a que concentran, respecto de la obra completa, la mayor cantidad de referencias en relación con las Imágenes de culto mexicas, permitiendo a partir de ellos inferir la concepción de ellas que articula la obra completa.

Transitando entre el reconocimiento de las imágenes sagradas aztecas desde una tradición humanista representativa, una teología de la imagen que condena su otredad y el registro detallado de sus símbolos y variedad en el caso de las imágenes pictóricas y rituales, planteamos que esta obra realiza una traducción de modalidad imperialista de los sentidos originales de las imágenes sagradas aztecas, por la cual éstos son borrados o neutralizados en pos de lugares comunes que habrán de resignificar sus categorías y formas recepción, en dos conceptos fundamentales correspondientes a la imagen entendida como representación y a la figura del ídolo³.

Así indicado, este artículo dará cuenta en primer lugar de los aspectos teóricos y retóricos centrales de la obra, para luego desarrollar el marco teórico con el que ésta es leída, procediendo posteriormente al análisis del texto.

LA HISTORIA UNIVERSAL Y LA TRADUCCIÓN IMPERIALISTA

Llamada originalmente *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, esta obra corresponde a la parte castellana del *Códice Florentino*, empresa de investigación de la cultura y lengua náhuatl concebida entre 1547 y 1585, compuesta por doce libros construidos como un triple registro en

náhuatl, castellano y pinturas intercaladas en el texto, en donde las tres partes responden a formas complementarias de contar el mundo mexicano anterior a la Conquista (Barisone, 153).

Concebido a partir de un sistema de cuestionarios realizados a informantes de la nobleza de Tlatelolco, Tepepulco y San Francisco de México, que como sistema mediador, orientador y acotador de las respuestas del Otro interrogado, habría buscado capturar la mirada indígena acerca del mundo en la propia lengua local (152), la *Historia General* se organizó bajo un estilo enciclopédico que habría pretendido alcanzar conocimiento cierto y completo de la otredad mexicana, ordenando encadenada y jerárquicamente a todas las criaturas del mundo náhuatl; desde los dioses al hombre y del hombre a la naturaleza, según un modelo de tradición clásica europea asociado a las historias naturales latinas y las enciclopedias medievales (Bustamante, 328-9).

Impulsada por el diagnóstico de fracaso de las primeras evangelizaciones y la necesidad de un nuevo sistema de predicación y conversión (Johansson, 139), el *Códice Florentino* y la *Historia General* como parte de él, habrían sido conscientemente proyectados y realizados como una historia universal que pudiera responder instrumentalmente a dos objetivos prácticos de la evangelización: reunir todas las formas antiguas de la vida religiosa, que permitieran su reconocimiento y la lucha contra el estatuto idolátrico que se les impuso y, a la vez, reunir el vocabulario indígena necesario para la predicación y confesión (Bustamante, 331), siendo una obra pionera en esta doble traducción lingüístico-cultural.

De esta manera, basado en la retórica ciceroniana desarrollada por San Agustín—que considera que la fuerza de la elocuencia y la eficacia de la predicación dependen directamente del poder evocador de las palabras, y por ende del conocimiento convencional y socialmente establecido respecto a ellas, alcanzable solamente por la jerarquización y categorización enciclopédica, que da cuenta de todos los temas del mundo y las palabras que le dan forma (355-9)— la Historia

de los oficiales de pluma

fo. 64.



machiotl, ic ipan micuiloa, mothila
 nia, ichoatl ipan onmotziuh intlani
 pa oalneci flacuilolli: auh inicoac
 omocencauh, inonouian micuilo
 ichcatl, inatle omolcauh, inisquich
 ic tlatlallil machiotl: niman ic ipan
 onmoçaloa ce amatl, quaoamatl, ic
 mocenoapaoa icchicaoa inichcatla
 oapaoalli. Auh niman ic mopeoaltia
 in tepuzuicteca moeui: motacalotih,
 inumpy caca lactica, xoxomolactica
 flacuilolli, ipan motequi, mo cuicui
 tepiton quauhontli initoca quauh
 tlatecomi: isquich ipan motequi, mo
 teinia, moquapainia, moquaiçaloa
 inihuitl. Auh inicoac ieonouian mo
 cuicui amamachiotl, inihqui icca
 flacuilolli: niman ic mepan onmoma
 na, uncan ipan ic micuiloa inmetl, mo
 tocatiuh in uncan omo cuicui machi
 machiotl: Inicoac omo cuicui metl:
 niman ic onmitzacuua, ipan onmoh
 cauia, ic motzacuapaoa, inichcatla
 oapaoalli, inichcatl iteoh oalmoteca
 intlantli, in tlapalli, ocnohoa qui
 tonaa: çatepan ipan mo teteça inih
 uith, mo teneoa hçac oatzalli, hçacu
 oatzalli, tel achtopa ocnongua mepa

372

Universal tendrá una visión connotativa del lenguaje y una función lexicográfica de los contenidos, mediante la que efectuará una descripción aculturada de la lengua y la cultura prehispánica azteca, en tanto las integrará a un sistema europeo de interpretación, que las normativizará y reorganizará (365).

En tal contexto, las otras imágenes (pictóricas, escultóricas y rituales) serán aprehendidas y traducidas desde lo que “son” y “representan” para la mirada occidental, ejerciéndose una condena y borratura de sus significados y usos particulares, como herencia de la neutralización cultural, religiosa y política de los procesos iconoclastas llevados a cabo por españoles en América hasta mediados del siglo XVI.

Respecto de la forma específica con la que Sahagún se aproxima a ellas, ésta puede ser leída como parte de un proceso de traducción cultural de modalidad imperialista (Robyns, 287), donde el proceso de comprensión del Otro es al mismo tiempo uno de apropiación y dominio, en tanto el traductor concibe su propia cultura como un fenómeno único y a la vez universal, centro y fin último de la historia, que hace que se expanda el discurso propio en un doble movimiento que implica la condena, deslegitimación y destrucción de aquello que intenta traducir, en un proceso violento e irreversible de transformación (287-90) que además se pretende transparente en tanto la universalidad del sistema traductor impide concebir que la comprensión del Otro esté fuera de sí mismo (291).

Ejemplificada por la percepción intercultural europea del siglo XVI, que basada en la identidad en vez de la alteridad habría concebido que el conocimiento del Otro podía ser alcanzado sólo mediante un modelo epistemológico comparativo respecto de lo propio, con categorías de clasificación fundadas en la semejanza y en la antítesis (Adorno, 56), la traducción colonizadora imperialista implicó la expansión de lugares comunes de la cultura europea concebidos como únicos, universales y verdaderos (cit. en Carneiro, 859) para la aprehensión de la heterogeneidad cultural americana, provocando en una “tendencia domesticadora” (cit. en Carneiro, 849) su reducción y uniformización (cit. en Carneiro, 851; Añón, 132).

En tal contexto, los lugares comunes de la imagen con los que Sahagún lee la visualidad sagrada azteca provendrán, como para el resto de sus coetáneos, de la teoría humanista cristiana de la imagen enunciada por Leon Battista

Alberti en su *Tratado de la Pintura* de 1436, el cual establece la noción estrictamente representativa del signo pictórico⁴, alimentada por una filosofía del lenguaje que tiene a la escritura alfabética latina como medio ontológico-trascendental de aprehensión del mundo (Mignolo, cit. en Carneiro, 853)⁵.

En este sentido, para Sahagún las imágenes en general son la figuración de una cosa a la que reemplazan en su ausencia por vías de la similitud y la semejanza (cit. en Gruzinski, 77), siendo las imágenes cristianas (icónicas, didácticas y mnemotécnicas) agentes subsidiarios evocadores por semejanza de lo sagrado cristiano, a lo que reemplazan en su ausencia, sin que esa sacralidad sea evocada.

Mediante tal forma verdadera de la imagen de culto, donde lo sagrado siempre es externo y otorgado desde una afuera de la imagen que lo representa, Sahagún aborda la imagen cultural azteca, que de modo diferente pudo responder a un tipo de signo presencial más que representacional, entendiéndose como tal que estas imágenes no eran simulacros de lo sagrado sino lo sagrado en sí (Gruzinski, 61). En comparación con el ícono cristiano entendido como representación revelada, el Ixiptla náhuatl habría sido una presencia develada⁶, generándose una diferencia conceptual entre el “evocar ahí” de la imagen occidental y el “ser ahí” de la imagen azteca, que llevará a que esta última, junto con la serie de heterogeneidades que pudieron componerla, sea domesticada, condenada y finalmente destruida por la traducción que el autor ejerce sobre ella.

LA IMAGEN-REPRESENTACIÓN Y EL ÍDOLO

En relación al marco teórico-retórico recién expuesto, la primera traducción lingüístico-cultural de la Historia Universal es realizada en el Libro Primero, llamado “En que se trata de los dioses que adoraban los naturales de esta tierra que es la Nueva España”, en el que se describen en veintidós capítulos los dioses principales del culto mexica con sus características particulares.

En este libro, Sahagún equipara el vocablo náhuatl de Ixiptla, entendido como un signo presentativo, con el de la imagen entendida como signo representativo, cuando refiere a los sacerdotes y sacrificados, cuya apariencia es descrita por los informantes a partir de la lectura pictográfica de algunos Amoxtili (Johansson, 148), llevando a cabo una neutralización religiosa y política,

4. La teoría de la imagen europea humanista del Renacimiento se alimenta de una filosofía del lenguaje que concibe la escritura fonética como representación (Gruzinski, 77), decantando como conjunto en una concepción de “literalidad” de los signos (Mignolo, 206), conceptualizados como reproducciones gráficas de la realidad, agentes subsidiarios de la voz y del mundo sensible a los cuales, como calcos universales, reemplazan en su ausencia (Carneiro, 853; Gruzinski, 77, 82), siendo ésta su forma canónica y verdadera de funcionamiento.

5. Como medio de aprehensión del mundo, la imposición de la escritura alfabética como sistema de registro y organización de las representaciones socio-culturales (Chartier, 45-62), implicará la fijación de la oralidad, la ordenación de la lengua náhuatl por la gramática latina, la suspensión de todos los soportes de signos que no se condigan con la figura del libro, la transformación de las memorias en el género narrativo histórico (Mignolo), la concepción representacional de la imagen y la figuración espacial, antropomorfa y temporal de la visualidad (Gruzinski, 17-100).

6. Sin distinción entre la esencia sagrada y el apoyo material que la cobija, el Ixiptla designaba las múltiples manifestaciones físicas de las deidades, aquellos lugares, personas y objetos donde su fuerza taumática era develada, articulando una teología de la presentación en la que la inmanencia divina quedaba atada al signo (atmosférico, geográfico, ritual, visual) que habría de develarla, siguiendo el camino inverso de la teología representativa, donde la copia evoca pero nunca es el prototipo antecedente e independiente de ella (Gruzinski, 61).

por vías de convertir la presencia de los dioses mexicas en simulacros, a los cuales detalla en sus símbolos y ritos desde las pinturas, también mencionando en múltiples ocasiones que éstas son representaciones.

Vinculado a las traducciones de Alfonso de Molina, quien define en su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (1585) que *Teixiptla* es “Imagen de alguno, sustituto o delegado” (95), *Teixiptla copinaloni* es “Molde de imagen de vaciadozo” (95) e *Ixiptlayotia* es “hacer algo a su imagen y semejanza” (45), Sahagún define “El sacerdote de este dios que ellos llamaban Ixiptla, que quiere decir su imagen” (72) mediante una traducción que lo convierte en calco idolátrico, en una doble operación de imposición sobre la imagen náhuatl que apropia la lectura que hacen los informantes de los Amochtli, desde la descripción retórico-visual de la écfrasis, privilegiando la letra europea por sobre el pictograma indígena, y al mismo tiempo lee a los sacerdotes y sacrificados como portadores corporales de signos representativos, glifos humanos (Gruzinski, 61) que desde una concepción pictórico-representativa, son convertidos de deidades a representantes ritual y visualmente semejantes a una cosa a la solamente evocan.

Así, Sahagún dice de algunos de los múltiples dioses que presenta en el Libro Primero:

A este dios hacían un oratorio de tablas pintadas, como tabernáculo, donde estaba su imagen (...). Esta imagen no era de bulto, ni pintada, sino era uno de los sátrapas, que se vestía con los ornamentos de este dios, y cuando le llevaban ibanle incensando delante con humo de copal, como llegaba esta imagen a la casa del que había de hacerle fiesta con danzas y cantares (37).

Así como:

La imagen de este dios es a manera de un hombre desnudo que tiene un lado teñido de amarillo, y el otro de leonado; tiene la cara labrada de ambas partes a manera de una tira angosta que cae desde la frente hasta la quijada; en la cabeza, a manera de un capillo de diversos colores, con unas borlas que cuelgan hacia las espaldas; tiene vestido un cuero de hombre (41).

E igualmente:

La imagen de este dios se pintaba como un indio que iba camino, con su báculo, y la cara tenía manchada de blanco y negro; en los cabellos llevaba atadas dos borlas de plumas ricas que se llamaban quetzalli; iban atadas en los cabellos

del medio de la cabeza recogidos como una gavilla de todo lo alto de la cabeza; tiene unas orejeras de oro; está cubierto con una manta azul, y sobre el azul una red negra de manera que el azul se parece por las mallas de la red (45).

La tipología descriptiva de estos párrafos se repite en el resto de los veintidós capítulos que componen el Libro, cada uno dedicado a una deidad, refiriendo en todos ellos a la imagen de culto azteca como una representación divina: pinturas que simbolizan y hombres que personifican a las deidades, pero no son nunca tal divinidad. La imagen de culto azteca es así la semejanza, el representante, el símbolo de un dios; descrita y fijada desde cómo se pinta, estableciéndose su condición de calco, así como la composición canónica de los símbolos que constituyen cada evocación.

Tras esta traducción representativa del signo ritual y pictórico, la segunda traducción que Sahagún realiza de la imagen sagrada azteca es su identificación directa con la figura del ídolo en tanto escultura, en los capítulos XIII, XIV y XV de la Confutación, en el Apéndice del Libro Primero llamado “Comienza el Apéndice del Primero Libro, en que se confuta la idolatría arriba puesta por el texto de la Sagrada Escritura, y declara el autor suficientemente el dicho texto en lengua vulgar” (53-75).

Basado en el *Libro de la Sabiduría*⁷, cuyos párrafos selecciona, edita, adapta y transforma para lograr una persuasión efectiva de los nuevos convertidos y futuros sujetos de evangelización a los que apela su texto (Johansson, 142), Sahagún lleva a cabo la reducción y homogeneización de todos los dioses y sus “representaciones” antes especificadas en detalle, en la figura genérica del ídolo escultórico, cuyo significado arquetípico impone para luego confutar, borrando cualquier especificidad americana en la referencia plural y genérica que hace de ellos.

A su vez, esta identidad idolátrica es definida como pura materialidad vacua, siendo una figura que induce al mal por vanidad en tanto su arte hace pensar que es más que materia. En este sentido, el ídolo escultórico americano sahanguntino es descrito y condenado por ser una imagen-representación que induce al engaño de creer que es aquello que solamente simula (Gruzinski, 53-7), siendo por ello condenada y jerarquizada en un nivel inferior al permitir su recepción errónea y el pecado al que puede conllevar.

7. El *Libro de la Sabiduría* es un texto bíblico de la época alejandrina en el cual se habría desarrollado un tratado (desde los capítulos XIII al XV) que habría sido una de las bases de la definición idolátrica de la tradición apologética con la cual habrían sido formados los misioneros de la Universidad de Salamanca (Johansson, 142; Botta y Campaña, 17-8).

Paynal. vicario de vitzilobuchitli.



Capitulo segundo.

fo. ibidem.

Así, a modo de ejemplo, Sahagún dice en el capítulo XIV:

Porque la codicia de ganar lo inventó, y el artifice lo fabricó con su saber (...). Mas el ídolo, que es hecho de manos, maldito es él, y quien lo hizo: este porque de cierto lo fabricó, y aquel porque no siendo sino una cosa frágil, se le dio el nombre de dios (...). Y así la obra, que fue hecha, con aquel que la hizo, padecerá tormento (...) penetrado un padre de amargo dolor, hizo la imagen del hijo, que le fue arrebatado pronto; y a aquel que entonces había muerto como hombre, comiézale a adorar ahora como a dios, y le establece entre sus siervos ceremonias y sacrificios (...). Después con el andar del tiempo, tomando cuerpo la inicua costumbre, este error fue observado como ley, y por mandato de los tiranos eran adorados los simulacros (...) Y a aquellos, a quienes los hombres no podían honrar en presencia, por estar ausentes, haciendo traer de lejos la figura de ellos, hicieron manifiesta la imagen del rey, a quien querían honrar: para con su solicitud dar culto a aquel, que estaba ausente, como si estuviera presente (...). A los ignorantes también los llevó al culto de ellos la extremada industria del artifice (...). Porque queriendo este dar-gusto al que echó mano de él, se esforzó con su arte en sacar el retrato lo mejor que pudiese (...). Y el vulgo de los hombres engañado de la hermosura de la obra, a aquel que poco antes había sido honrado como hombre, le tuvieron ahora por dios (...). Y este fué el engaño de la vida humana: porque los hombres, o por servir a la pasión, o a los reyes, dieron a las piedras y a los leños un nombre comunicable (56-7).

Denunciándolas como simulacros engañosos y condenando el peligro que su mala comprensión genera, Sahagún borra desde una visión lexicográfica y moral de la escultura americana la especificidad de ésta, siendo su identificación idolátrica la que paradójicamente impulsa la función evangelizadora de esta enciclopedia al tiempo que hace que de todos los temas del mundo, éste sea negado.

En este sentido, el Apéndice genera una primera borradura correspondiente a la de la escultura azteca entendida como presentación mediante la figura del ídolo que le otorga nueva forma e identidad, siendo la definición de tal estatuto todo lo que debe saberse de ella. No requiere de descripción, porque la inscripción ha sido hecha, convirtiéndose en una figura

omnipresente del mundo visual de los doce libros, de la que sin embargo no sabemos nunca qué es, cómo luce ni cuáles son los contornos de eso que aquella mirada observa.

Con ello, el Apéndice genera una segunda domesticación, en tanto al ser parte del Libro I, todas aquellas imágenes detalladamente descritas y pintadas en él (en el caso del *Códice Florentino*) son identificadas como las representaciones de los ídolos que esta confutación condena, convirtiéndolas por analogía en pura materia y a sus símbolos descritos antes en detalle, en puro adorno y artefacto. Esta desacralización se concreta cuando al final de la confutación Sahagún nombra a cada deidad mencionada en el Libro Primero como ídolo, restringiendo y fijando la concepción divina mexicana a su pura expresión material, evidenciando a la pintura, el sacerdote y el sacrificado como representaciones de una imagen que funciona mal.

Tal condición de simulacro idolátrico aparece reforzada en el caso del Apéndice del Libro Segundo, en el cual sin embargo el ídolo aparece articulado como un dios falso, a cuya imagen-representación se le rinde culto. Así, Sahagún indica:

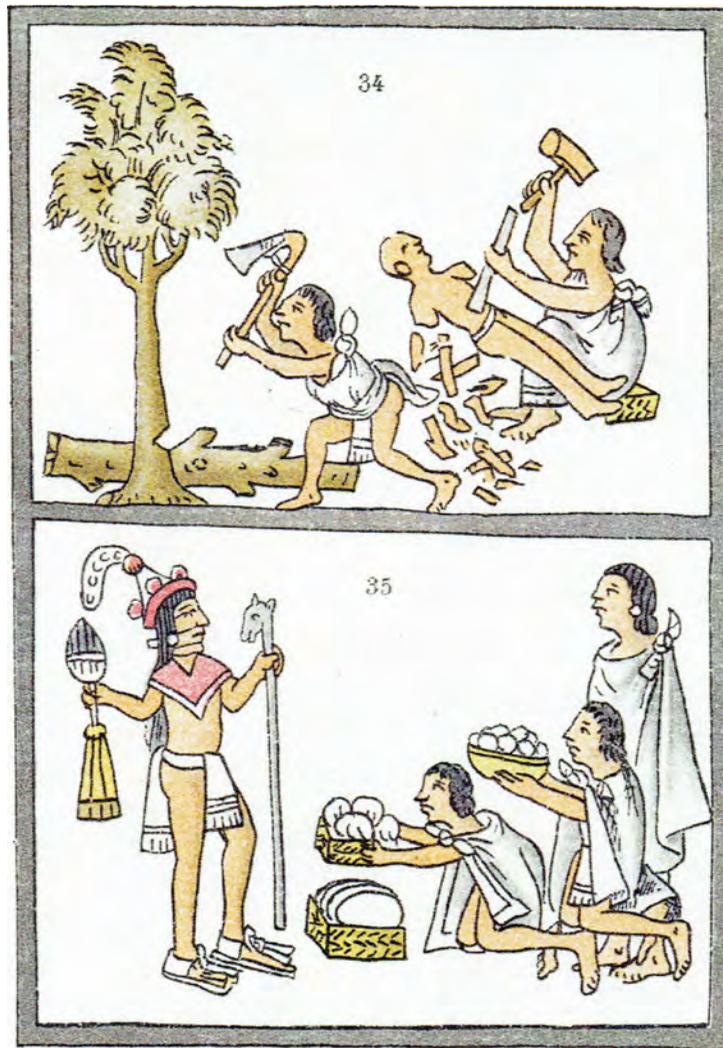
Usaban una ceremonia generalmente en toda esta tierra, hombres y mujeres, niños y niñas, que cuando entraban en algún lugar donde había imágenes de los ídolos, una o muchas, luego tocaban en la tierra con el dedo y luego le llegaban a la boca, o a la lengua; a esto llamaban comer tierra, hacíanlo en reverencia de sus dioses (231).

Usaban también hacer procesión en muchas de sus fiestas, y traían en andas las imágenes de los ídolos, algunas veces alrededor de los cúes, y otras veces por lugares más lejos, y acudía todo el pueblo a estas procesiones (235).

Del mismo modo:

Esta ceremonia hacían cuando pasaban delante de algún ídolo: arrancaban una manada de heno y esparcíanla delante de la imagen del ídolo, haciendo reverencia o acatamiento (236).

En relación a esta identificación, Sahagún realiza en último lugar una borradura en el Libro Nueve “De los Mercaderes, oficiales de Oro y piedras preciosas y pluma rica”, donde el autor describe con sumo detalle los oficios de la plumaria, la orfebrería y, en el caso de la parte náhuatl del *Códice*, el trabajo con piedras preciosas,



Anónimo, *Producción y adoración de ídolos*, Códice Florentino, capítulo 13, apéndice Libro I (1569)

destacando la historia y mitos de los gremios, la división de éstos, los simbolismos de los materiales y la forma de producción, dando cuenta como conjunto de “la mano de hombre” y del artificio de estas imágenes que, concebidas occidentalmente como lujos y símbolos de élite, no son un peligro, en tanto para el autor son vistas como pura materia.

En relación con esto, de todos los oficios descritos, el de la escultura y la pintura de los Amoxtli no aparecen mencionados. La ausencia justamente de las dos materias por las cuales las imágenes sagradas aztecas habrían sido codificadas y producidas, dentro de un sistema enciclopédico que pretende abarcar con detalle todas las

cosas del mundo y sus vocablos, llama la atención y su omisión podría tener respuesta en la concepción connotativa (en donde lo que importa no es la forma sino el contenido) que Sahagún articula respecto a ellos en el Libro Primero, implicando que lo único que es necesario saber de ellas es la definición idolátrica que la Sagrada Escritura les otorga.

De esta manera, el Libro Noveno reitera la forma en que Sahagún traduce los tipos de imágenes aztecas y distingue y jerarquiza a éstas desde una teología de la imagen cristiana, siendo objeto de estudio aquellas que, para el autor, no son recipientes de una sacralidad Otra, necesaria de dominar y destruir.

CONCLUSIÓN

Como hemos señalado, el Libro Primero de la Historia General/Universal, en conjunto con el Apéndice del Libro Segundo y el Libro Noveno, lleva a cabo un doble movimiento por el cual la imagen azteca queda registrada en sus formas y contenidos, en el caso de su soporte ritual, pictórico, plumario y orfebre al tiempo que, a través de su traducción como representación y materia y su asociación con la escultura identificada como idolátrica, es neutralizada religiosamente, domesticada mediante arquetipos y traducida connotativamente, generándose su desacralización.

En este sentido, la traducción conceptual que realiza la *Historia General* se presenta como un acto iconoclasta en primer lugar, por la imposición sobre el vocablo *Ixiptla* del concepto de imagen entendida como simulacro, “corrigiendo” su concepción de presentación por uno de representación y por ende anulando su fuerza taumatúrgica, y en segundo lugar, por la identificación de la ahora representación azteca con la figura bíblica del ídolo, que niega su especificidad escultórica y cosifica su “representación” ritual y pictórica

en una lectura donde el reconocimiento ideológico se impone sobre las formas originales, y en tercer lugar, por la focalización sobre imágenes matéricas que no presentan un peligro cultural y la omisión en relación con ella de las que sí lo hacen, generando con diversas etapas o puntos traducitivos un acto de neutralización y borrado de los sentidos originales de las imágenes que habrían sido parte de la religión Otra contra la que la obra como conjunto se alza.

Como parte de una forma de conocer y apropiarse del Otro, la obra de Sahagún se inserta en la multiplicidad de crónicas del siglo XVI que, como discursos paralelos a los actos iconoclastas realizados por españoles en el territorio mesoamericano, habrán de traducir las imágenes sagradas de los indígenas a distintas categorías europeas que, alimentadas por un ojo de la época cristiano y representativo, llevarán a la anulación de sus sentidos originales así como de sus potencias políticas y religiosas, transitando como diversas focalizaciones del Otro americano, entre su registro, definición, anulación y transformación ●

MARÍA EUGENIA RUIZ JARA

(Santiago de Chile, 1986) es Magíster en Estudios Latinoamericanos, del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y Licenciada en Teoría e Historia del Arte, por la misma universidad. Actualmente se desempeña como profesora de Arte Precolombino en las carreras de Pedagogía en Artes Visuales y Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Su especialización corresponde a iconografía de arte prehispánico de Mesoamérica y Andes Centrales, habiendo realizado estudios además en Historiografía de Arte Precolombino.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28, 1998: 55-68.
- Alberti, Leon. *Tratado de Pintura*. México D.F.: Amalgama Arte Editorial, 1998.
- Añon, Valeria. “Autoficciones y cartografías de la alteridad. Crónicas de la conquista de México”. En Noé Jitrik (Comp.). *Aventuras de la crítica: Escrituras latinoamericanas en el Siglo XXI*, Córdoba: Alción, 2006, 129-140.
- Barisone, José. “Construyendo alteridad: Códice Florentino de Bernardino de Sahagún”. En Noé Jitrik. (Comp.), *Aventuras de la crítica: Escrituras latinoamericanas en el Siglo XXI*, Córdoba: Alción, 2006, 149-155.
- Botta, Sergio y Mario Campaña. “El politeísmo como sistema de traducción. La obra misionera de Toribio de Benavente Motolinía frente a la alteridad religiosa de la Nueva España”. *Guaragua*, 28, 2008: 9-26.
- Bustamante, Jesús. “Retórica, traducción y responsabilidad histórica: claves humanísticas en la obra de Bernardino de Sahagún”. En Berta Ares et al. *Humanismo y visión del Otro en la España Moderna*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, 244-375.
- Carneiro, Sarissa. “Palabras peregrinas: El lenguaje americano en dos crónicas”. *Revista Iberoamericana*, LXVII, 2011: 829-848.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Gruzinski, Serge. *La Guerra de las Imágenes*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Johansson, Patrick. “Las estrategias discursivas de Sahagún en una refutación en náhuatl del libro I del Códice florentino”. *Estudios de cultura náhuatl*, 42, 2011: 139-165.
- Lambert, José. “Literatura, Traducción y (Des)colonización”. En Montserrat Iglesias (coord.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, 257-280.
- Mignolo, Walter. “La colonización del lenguaje y la memoria: complicidades de la letra, el libro y la historia”. En Iris Zavala (coord.), *Discursos sobre la “Invencción” de América*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1992, 183-220.
- Molina, Alfonso. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1944.
- Robyns, Clem. “Traducción e identidad discursiva”. En Montserrat Iglesias (coord.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid: Arco/Libros, 1999, 281-309.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México D.F.: Pedro Robredo, 1938.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Book 1: The Gods*. Arthur Anderson y Charles Dibble (eds.). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain. Book 9: The Merchants*. Arthur Anderson y Charles Dibble (eds.). Salt Lake City: The University of Utah Press, 2012.