



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

La imagen prehispánica como documento historiográfico.
El caso de la *Lámina 56 del Códice Borgia*

TESIS
Que para obtener el título de
LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA
DIEGO JESÚS FLORES OLMEDO

ASESOR:
DR. PATRICK JOHANSSON KERAUDREN

México D.F

OCTUBRE 2011





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedico este trabajo a Cristina, mi madre;
a Elsa y Andrea, mis hermanas;
y a Jorge, mi compañero.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Filosofía y Letras por abrirme sus puertas, por enseñarme tanto y por ayudarme a forjar una formación humana, imposible de reducir. De la Universidad he tomado tanto que me constituye y que traza mi historia, el amor, los profesores y los amigos entrañables. A todos ellos, compañeros de vida, gracias.

Gracias al Dr. Patrick Johansson por la dedicación y cuidado que puso en mi proyecto, por su dirección; a la Dra. Dúrdica Šégota, mi maestra, mi guía, mi formadora; a la Dra. Elia Espinosa, por su amistad, su escucha y su compromiso con las cosas de la vida, por todas las cosas que me ha enseñado. Gracias también a la Dra. Patricia Galeana, al Dr. José Rubén Romero Galván, al Mtro. Salvador Reyes Equiguas, a la Dra. Emilie Carreón, al Mtro. Alfonso Arellano y a la Dra. Verónica Rébsamen. A ellos mi gratitud por su tiempo, por su compromiso, por sus observaciones y por la atención que brindaron a mi trabajo y formación.

Agradezco a la Coordinación del Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Gracias al Dr. Javier Rico Moreno al y a su equipo de trabajo por toda la atención y el tiempo que me brindaron durante mi proceso de titulación.

Agradezco a mi madre, Cristina Olmedo, a mis hermanas, Andrea y Elsa Olmedo, y a mi abuela, Guadalupe Sánchez (†), mi familia, que siempre me acompaña con su apoyo y su impulso. Son mi historia primera, mi punto de partida. Agradezco también a mis tíos Guillermo Olmedo, María Eugenia Montes y Jorge Olmedo (†), fundamentales en mi camino.

Agradezco especialmente a Jorge Carlos Badillo, mi compañero en el más amplio de los sentidos, mi apoyo más grande, mi compañía en el camino. Este trabajo también es tuyo.

A mis amigos, que ya hace un buen rato han estado conmigo y que, no hay duda, son parte integral de este trabajo. De su ayuda, sus pláticas, sus consejos, sus observaciones, sus regaños y sus atenciones está hecho este texto. Agradezco a Valentina Morales, a Paola Montoya, a Cecilia Pompa, a Fernando Urbina, a Gisela Escalera, a Camilo Vicente, a Heydi Enríquez, a José Manuel Zeballos, a Samuel Heredia, a Natalia Barraza, a Nelyda Hernández, a Grace Morgan, a Lucía Hermida, a Claudia Ávila, a Rubén Henríquez, a Rocío Boliver “La Congelada de Uva”, a Daniel Gutiérrez, a Margarita Romero (†) y a María de Los Ángeles Lobato (†).

Quiero agradecer también a la Dirección del Patrimonio Cultural Urbano (antes Dirección de Sitios Patrimoniales y Monumentos Históricos) de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Distrito Federal, mi lugar de trabajo, en el que he aprendido tanto, y a todos mis compañeros, especialmente a la Arq. Elena Gutiérrez, cuyo apoyo e impulso han sido fundamentales para el desarrollo y conclusión de esta tesis.

La imagen prehispánica como documento historiográfico.

El caso de la *Lámina 56 del Códice Borgia*

Índice

Introducción

p. 1

Marco teórico

p. 12

Capítulo I. El *Códice Borgia* y su escritura

p. 28

La escritura del código p.38

Capítulo II. Antecedentes

p. 45

Capítulo III. Descripción

p. 61

La Lámina 56 del Códice Borgia. p. 61

El primer conjunto principal: Mictlantecuhtli y Ehécatl p.61

La tierra p. 70

Los días del *tonalpohualli* p. 72

Capítulo IV. Los núcleos significantes

p. 75

Mictlantecuhtli p.75

Ehécatl p.85

Tlaltéotl p.95

Signos-días p.100

El modo de hacer p.102

Capítulo V. La lámina en movimiento

p. 106

Ehécatl y Mictlantecuhtli, el *yollotl* (corazón) p.106

El movimiento *Ollin* p.119

Conclusión

p. 136

Anexo

p. 143

Bibliografía

p. 150

Índice de imágenes

Figura 1. Lámina 56 del *Códice Borgia*.

p. 11

Figura 2. Izquierda: Tezcatlipoca de Tizatlán, Tlaxcala. Pintura mural. Derecha:

Tezcatlipoca de la Lámina 17 del *Códice Borgia*.

p.30

Figura 3. Lámina 14 del *Códice Zoche-Nuttal*.

p. 31

Figura 4. Izquierda: Lámina 49; derecha:

Lámina 9 del *Códice Borgia*.

p. 37

Figura 5. Lámina 20 del *Códice Borbónico*

p. 46

Figura 6. Lámina 76 del *Códice Vaticano B*

p. 48

Figura 7. Lámina 73 del *Códice Borgia*

p.49

Figura 8. Lámina 75 del *Códice Vaticano B*

p. 50

Figura 9. Lámina 44 del *Códice Laud*

p. 51

Figura 10. “Primer conjunto principal”:

Mictlantecuhtli y Ehécatl-Quetzalcóatl.

p. 60

Figura 11. Mictlantecuhtli

p. 63

Figura 12. Ehécatl-Quetzalcóatl

p. 67

Imagen 13. *Tlalli* o *Tlaltéotl*, la “tierra”

p. 71

Figura 14. Los veinte signos de los días.

p. 73

Figura 15. El movimiento de lectura de la Lámina 56 del *Códice Borgia*, según Eduard Seler

p.74

Figura 16. Lámina 27 del *Códice Laud*

p.76

Figura 17. Elementos que indican muerte en Mictlantecuhtli

p. 76

Figura 18. Lámina 19 del *Códice Borgia*

(detalle)

p. 78

Figura 19. Elementos relacionados con la generación de vida en Mictlantecuhtli.

p. 79

Figura 20. Lámina 26 del *Códice Borgia*

p. 80

Figura 21. Elementos de dignidad o distintivos de Mictlantecuhtli

p. 82

Figura 22: Láminas 11 y 30 del *Códice Laud* y 57 del *Borgia* (detalle)

p. 83

Figura 23. Elementos característicos de Ehécatl

p. 87

Figura 24. Láminas 9,16 y 19, del *Códice Borgia* (detalles)

p. 89

Figura 25. Láminas 13 del *Códice Borgia* (detalle)

p. 90

Figura 26. Láminas 33 y 66, del *Códice Borgia*

p. 92

Figura 27. Aspectos que relacionan a Ehécatl con lo oscuro y terrenal

p. 94

Figura 28. Elementos de dignidad de Ehécatl

p. 94

Figura 29. Arriba: Lámina 1 del *Códice Fejérvary-Mayer*. Abajo: Láminas 75 y 76 del *Códice Tro-Cortesiano* o *Madrid*

p. 97

Figura 30: Línea de la dualidad en la Lámina 56

p. 108

Figura 31: Lámina 1 del *Códice Fejérvary-Mayer*

p. 108

Figura 32: La figura trazada por el movimiento del tonalpohualli de Lámina 1 del *Códice Fejérvary-Mayer* identificada en la representación de los dioses principales de la Lámina 56

p. 112

Figura 33: Cuadrángulos que trazan los componentes de la Lámina 56

p. 114

Figura 34: Círculos que trazan los componentes de la Lámina 56

p. 115

Figura 35. El signo *ollin*, “movimiento”. Se puede ver el “entrecruzamiento” de las tiras que lo componen. Tomado de la *Lámina 10* del *Códice Borgia*.

p. 119

Figura 36: Ejes de la dualidad en la *Lámina 56*

p. 120

Figura 37: Modelo del movimiento cíclico general del tonalpohualli de la *Lámina 56*

p. 121

Figura 38. *Lámina 56*. Lados y ejes este-oeste (izquierda) y norte-sur (derecha), con su respectivo movimiento entrecruzado.

p. 123

Figura 39. Lectura propia de la dirección conceptual de la primera trecena del *tonalpohualli* de la *Lámina 56*, la de *cipactli*.

p. 126

Figura 40. Lectura propia de la dirección conceptual de la segunda trecena del *tonalpohualli* de la *Lámina 56*, la de *ocelotl*.

p. 127

Figura 41. Movimiento a nivel conceptual según la consecución de los veinte signos de los días.

p. 129

Figura 42. *Lámina 23* del *Códice Fejérvary-Mayer*

p. 130

Figuras 43 a 60. Movimiento a nivel conceptual de la tercera a la vigésima trecena (lectura propia)

p. 143 a 148

Figura 61. Movimiento general a nivel conceptual de las treceñas del *tonalpohualli* de la *Lámina 56*

p. 149

Cuadros

Cuadro 1. Los temas del *Códice Borgia*, según Eduard Seler.

p. 35

Cuadro 2. Los temas del *Códice Borgia*, según Anders, Jansen y Reyes García.

p. 36.

Cuadro 3. “Los niveles del universo”.

p.99

Introducción

La historiografía del México precolombino se ha construido a partir de tres importantes bases: las fuentes escritas en el siglo XVI, la producción de los pueblos prehispánicos que sobrevive hasta nuestros días y los estudios historiográficos sobre el tema, mismos que se han enriquecido por los hallazgos arqueológicos, estudios antropológicos y nuevas teorías y análisis de las piezas originales y de las fuentes.

Las fuentes del XVI fueron escritas por frailes, conquistadores, cronistas y otros autores durante la Conquista y la primera época de la Colonia, cuando aún vivían nativos que contaban con la sabiduría de la cultura antigua. Tal es el caso de la obra de fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, nutrida con los conocimientos de sus informantes indígenas. La producción precolombina que sobrevive hasta hoy abarca desde vestigios arqueológicos arquitectónicos, artísticos o votivos hasta piezas de diferente soporte material, función y forma. En este rubro se podrían considerar incluso los ritos, las costumbres y las tradiciones de los pueblos indígenas que habitan actualmente en el país, en los que de una u otra forma persisten rasgos y elementos de los pueblos antiguos. Por último, los estudios historiográficos sobre el período prehispánico de México han aportado nuevas perspectivas para comprender ese pasado, al mismo tiempo que han perfilado nuevas maneras de pensar los problemas que se presentan al escribir la historia de una cultura ajena a la nuestra.

Entre estas tres bases, las fuentes escritas del siglo XVI han sido privilegiadas dentro de la historiografía prehispánica pues durante mucho tiempo su contenido ha sido aplicado tanto en los estudios del material antiguo como de los descubrimientos arqueológicos que se han sucedido. Con ello, se ha hecho de la producción original de las culturas precolombinas una especie de material confirmatorio respecto de lo escrito por los europeos o por los autores americanos europeizados del XVI. Esta situación, lejos de ser un error, resulta una consecuencia comprensible de la diferencia cultural, que entre las disparidades que contempla reproduce la forma de llevar a cabo la tarea de hacer la historia.

Para Europa, y para nosotros, el registro, el *documento* escrito es la forma privilegiada de la que parte la producción histórica, pues, como *documento* se considera el registro fidedigno y portador de la veracidad, por lo menos así ha sido desde la perspectiva de la modernidad. En cambio, para los antiguos habitantes de México, la oralidad era la manera principal de transmitir el conocimiento en general, entre lo que cabía el saber histórico. Por supuesto, también la historia se registraba en varios soportes materiales —piedra, papel, piel de venado, telas, etc.—, y esto variaba de pueblo en pueblo, pues debemos recordar que en el México antiguo confluyeron culturas con lenguaje, territorio e historicidad propia, siendo la zona denominada como “Mesoamérica” el espacio en el que se compartían muchos rasgos culturales.

Los antiguos nahuas,¹ como otras culturas mesoamericanas, tuvieron dentro de su producción la creación de libros en los que registraban diversos temas de corte religioso, mítico, cosmogónico e histórico: los llamaban *amoxtli*, y sin duda alguna fueron objetos muy preciados que contenían de forma escrita gran parte del saber de los antiguos pueblos precolombinos de Mesoamérica. Por esta razón, los *amoxtli* —también conocidos y nombrados como “códices” por nosotros— fueron celosamente guardados en lugares especiales para su conservación, y fueron además custodiados por sabios, sacerdotes y nobles, quienes, a su vez, eran los únicos capacitados para leerlos y fabricarlos.

En la mayoría de los casos —o al menos es la idea que tenemos por los códices que sobreviven—, los *amoxtli* fueron hechos con largas tiras de piel de venado estucadas, que se doblaban en forma de biombo para dar lugar a espacios rectangulares en los que se pintaron o “escribieron” las escenas del tema a representar, y que nosotros nombramos “láminas”. En otros casos, el soporte material fue papel hecho de fibras de *amatl* —del árbol de amate—. Por lo regular, a la primera y última de las láminas de un códice se adherían unas placas de madera que hacían las veces de “tapas” del objeto. El modo de leer las escenas fue diverso, dependía en cualquier caso del contenido y de la finalidad; a veces se comenzaba desde el extremo inferior derecho y se seguía la lectura de derecha a

¹ En este trabajo se escribirá nahua o nahuas para referirse al gentilicio de esta cultura, mientras que la palabra náhuatl será designada para enunciar su lengua y su cultura.

izquierda hacia arriba, algunas veces se hacía como la de nuestros libros; también existía una forma de leer en *zigzag* o *bustrofedón*.² La escritura permitía formas distintas de leer.

Decir que los *amoxtli* son escritos supone un problema, pues nuestros cánones de escritura son muy distintos de los que fueron los de los nahuas y otros pueblos de Mesoamérica. Esta problemática, sin embargo, deviene de otra que podemos considerar anterior y que es posible plantear a partir de la supremacía que concedemos a las fuentes escritas del XVI sobre los objetos precolombinos antiguos. Problemática que, incluso, se presenta cuando definimos la forma de registro de los códices como “pictográfica”, es decir, una “escritura” hecha a partir de pinturas.

Ante la distancia cultural, temporal y conceptual que se distiende entre nosotros y el objeto histórico al que nos enfrentamos cuando escribimos de la historia precolombina, es necesario tomar una postura. Por la que se optó, en este trabajo, es la que se produce a modo de consecuencia respecto de la existencia de un objeto histórico como tal. Si existe éste, entonces existen las condiciones para que la enunciación, la categorización del documento histórico y su lectura sean posibles. Al abrirse la posibilidad de lectura, se da paso a la transformación del objeto histórico en documento historiográfico. Dicho tránsito se sostiene sobre la concepción del producto de una cultura ajena a la nuestra (el códice) como un documento escrito en el sentido en que su producción permite atribuirle una cierta función de significante. Por tanto, sobre el entendido de que la historiografía se refiere a un método aplicado sobre algo que se ha designado como el “objeto de estudio”, la cualidad de ser historiográfico no es en ningún caso susceptible de establecer identidad con el objeto, sino con el modo con el que nos relacionamos con él durante la lectura. La historiografía, en este sentido, se entiende no como una esencia del objeto, sino como una metodología con la que se analiza dicho objeto, como una relación que se tiende con el mismo. El paso de objeto histórico a documento historiográfico estará justificado en el “Marco

² Cf. Šégota, Dúrdica, "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en Beatriz de la Fuente, coord., *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, vol. 2, México, Editorial Azabache, 1994. p. 250.

Teórico” de este trabajo; por ahora, es preciso sólo mencionar que la historiografía parte del supuesto de la existencia de un objeto histórico y de un documento histórico que son permeados y determinados por una idea de la historia que los hace su materia prima.

Para poner en práctica la consecuencia de tal postura, hemos decidido elegir un objeto de estudio perteneciente a la cultura náhuatl prehispánica cuyas producciones documentales no se rigieron bajo los cánones del alfabeto, sino por los del signo y la imagen. El objeto que hemos elegido para desarrollar la postura enunciada es la *Lámina 56* del *Códice Borgia*.

Uno de los pioneros en el estudio del *Borgia* fue el prusiano Eduard Seler, quien a principios del siglo XX realizó el primer gran estudio de la iconografía del códice y de su relación con la cultura náhuatl. Para poder sostener tal relación, Seler se basó en el panteón representado en el texto, así como en algunos temas religiosos y en los calendarios que contiene. Por otra parte, se encuentra el estudio que del *Códice Borgia* realizó Karl Nowotny, mismo que establece la correspondencia de la *Lámina 56* con la representación de un *tonalpohualli*, uno de los calendarios de los antiguos nahuas.

Las visiones de estos dos autores nos resultan imprescindibles para el estudio de nuestra lámina. Seler la ubica en una cultura determinada —pues aún no se sabe la procedencia ni la fecha exacta de la manufactura del *Borgia*—, y Nowotny propone una hipótesis verosímil del significado de la escena representada, obtenida mediante el análisis y la comparación de sus elementos. Bajo el amparo de la teoría que propone cada uno de estos dos autores hemos asumido que la *Lámina 56* es una producción de la cultura náhuatl precolombina, y que esta escena representa un *tonalpohualli*. No obstante, habría que tomar en cuenta que ésta no es la única representación que de dicho calendario se encuentra en el códice. Existen otras, y muy variadas. Por ello, cabría preguntarse ¿qué es lo que en la *Lámina 56* se representa del *tonalpohualli*? Habrá que aclarar algunos puntos.

En la *Lámina 56*, en la parte central, se hallan representadas dos deidades identificadas con el panteón náhuatl; a saber, Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli. Ambas figuras se juntan por la espalda, aunque la juntura sea, más bien, contraposición; se muestran de costado, realizan un gesto corporal similar, sus atavíos son diferentes. Bajo los dioses se halla una calavera puesta invertida o “de cabeza” y en los extremos derecho e izquierdo de la escena se representan los veinte signos calendáricos de los días. Se reparten diez y diez por cada lado. Por último, en los extremos superior e inferior de la lámina se encuentran veinticuatro círculos rojos, doce arriba y doce abajo (figura 1). Por estos elementos, y por los dioses que se representan, entre otros elementos compositivos que se analizarán detenidamente, se puede adivinar el carácter calendárico de la lámina, y es posible reafirmar las premisas que tomamos de Seler y Nowotny.

El *tonalpohualli*, cuyo nombre puede interpretarse como “cuenta de los días” o “cuenta de los destinos”, fue uno de los elementos más importantes de la cultura náhuatl antigua pues constituyó un calendario religioso-cívico-ritual-administrativo (entendiendo administrativo en un sentido amplio) de doscientos sesenta días. Esta cuenta se pensó lunar en un principio —pues existió un calendario solar llamado *xiuhpohualli*—, pero con el paso del tiempo se ha visto que no se corresponde de manera estricta ni exclusiva con los ciclos de ningún cuerpo celeste. La cuenta del *tonalpohualli*, más que la representación de un astro, fue la base con la que los nahuas antiguos designaron una parte del funcionamiento mismo del tiempo.

En la *Lámina 56*, el *tonalpohualli*, de cierto modo, se encuentra representado totalmente, de una sola vez, a diferencia de como aparece en otras láminas del códice. Por ejemplo, en las primeras ocho láminas, éste se halla totalmente desglosado y segmentado bajo otra lógica.

Esta última condición, la del *tonalpohualli* representado en una sola escena, junto con la idea de que con este calendario se entendió y se determinó el funcionamiento del tiempo, nos lleva a retomar la sentencia de que toda producción cultural es susceptible de ser el soporte de la atribución del carácter

histórico en tanto que *objeto*. Dado que nuestra postura es justamente ésta, de ella se deriva, por consecuencia, la inherencia del objeto al registro del lenguaje de la cultura en cuestión. Por tanto, el objeto histórico es objeto del lenguaje, y por asumirlo, estamos en una posición que permite asegurar que nos hallamos frente a una concepción del tiempo. Específicamente frente a la *representación del concepto del tonalpohualli*.

Entender la lámina de este modo también justifica el hecho de estudiar sólo ésta, pues cuando se forma un concepto se concreta también una unidad del pensamiento, perfectamente susceptible de un análisis específico. Sin embargo, para este trabajo no sólo es importante tener claro el significado de la *Lámina 56*, es decir, no basta con aseverar que se trata del concepto del *tonalpohualli*, sino que habrá que entender cómo “funciona” dicho concepto. Saber de su funcionamiento, creo, es el paso que puede abrirnos la puerta a la posibilidad de tratar la lámina como documento historiográfico, es decir, de estudiarla bajo un método de corte historiográfico.

En apariencia, no resulta problemático entender la *Lámina 56* como *objeto histórico*. Lo que sí puede causar resistencia es asumirla como *documento historiográfico*, cuando la lámina no fue pensada como tal documento ni pertenece a nuestra cultura ni a nuestro tiempo y además resulta ser —también— una pintura, una imagen que, en el mejor de los casos, se ha entendido bajo la categoría de la “pictografía” o “escritura pictográfica”. En este trabajo tenemos la idea de que lo registrado en la *Lámina 56* está más allá de la mera categoría de lo pictográfico, y que los signos, símbolos, figuras y demás elementos —todos significantes— con que se teje constituyen verdaderos elementos de una escritura ejercida según los cánones particulares de una cultura, en este caso, la náhuatl. No se trata de hacer caber esta obra en la historia de la historiografía, más bien, la posición que se toma es que tanto la *Lámina 56* como el códice que la contiene pueden ser tratados bajo el método historiográfico en la medida que sirven a la labor historiográfica. Esto hace pensar que la *imagen sí puede constituir un documento historiográfico*, pues no se trata de un “lenguaje pictográfico” inscrito

en la lámina, sino del lenguaje de una cultura inscrito bajo ciertas condiciones que esa misma cultura impuso.

Bajo esta directriz, se puede entender por qué el presente estudio se inserta en el campo de la historiografía. Primero, porque el *concepto* pertenece invariablemente al ámbito del pensamiento, y es bien sabido que tanto los conceptos como el pensamiento mismo tienen la condición de ser históricos. Por otro lado, entender la lámina como la representación del concepto del *tonalpohualli* significa reafirmar la existencia de un registro del lenguaje (el objeto) que, por lo tanto, nos obliga a reconocerlo como escritura, al mismo tiempo que nos obliga a entenderlo como *documento histórico* y planteranos la posibilidad de relacionarnos con éste mediante la historiografía. Este es el núcleo de mi hipótesis: *la imagen prehispánica como un documento historiográfico*, relacionarme con la obra bajo la dirección del método historiográfico, darle peso a ese “como”, transformarla en un documento historiográfico susceptible de un análisis de tipo historiográfico. Con esto se puede pensar que la *Lámina 56* constituye un documento con un carácter determinado en el que es posible hallar el registro de procesos del pensamiento referentes a la concepción del *tonalpohualli*. Se trata de hacer más por la pieza prehispánica original y no tratar de subordinarla completamente a lo dicho por las fuentes del siglo XVI; se trata de hacer una lectura de la escritura que es la obra, de actualizarla en el pensamiento.

Para dicha tarea, he diseñado un marco teórico en el que —como ya se mencionó— se dilucidará de forma breve acerca de lo que se entiende aquí por *objeto histórico* y *documento histórico*. A este pasaje le siguen las cuatro ideas que sostienen la metodología de este trabajo. La primera es la idea de *núcleo duro* de Alfredo López Austin, que nos permite hacer comparaciones entre diversas producciones mesoamericanas y establecer una directriz en este campo. La segunda, fundamental para el desarrollo de este trabajo, es la definición de *concepto* que hacen Gilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *¿Qué es la filosofía?*, de ella depende mucho la lectura que hacemos de la lámina, pues bajo las premisas de la definición de estos dos autores se delinea la forma en que se aprecia la representación. La tercera idea la tomo de Patrick Johansson, quien

distingue el carácter *polisintético* y *aglutinante* de la lengua náhuatl en la introducción que hace a su versión en náhuatl de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett. La lengua es el soporte material *sine qua non* del lenguaje, al tiempo que contribuye como uno de sus registros. Por último, la cuarta idea constituye la forma con la cual se analiza la lámina y la he tomado de Dúrdica Šégota, de su texto *Valores plásticos del arte mexicana*, a saber: un método de inspiración semiótica.

Tales premisas de trabajo nos ayudan a abordar la *Lámina 56* de forma teórica, ya que nos permiten partir de ésta como un documento histórico de primera mano: una fuente. Sin embargo, este estudio, por ser de índole historiográfica, necesita también de otra documentación imprescindible para todo estudio de la cultura náhuatl precolombina. Me refiero a las fuentes históricas del siglo XVI como las obras de fray Bernardino de Sahagún y de fray Diego de Durán, que constituyen dos fuentes fundamentales para el estudio de los nahuas prehispánicos y del primer siglo de dominación española. Junto a estas fuentes, habremos de recurrir a otros códices cuyo contenido pueda compararse con el de nuestra lámina cuando sea necesario. Finalmente, habremos de recurrir a otros estudios que se han hecho de temas prehispánicos, y a otras obras que nos aporten conceptos y teorías para el desarrollo de esta tesis.

La conjunción del marco teórico, fuentes históricas (incluida la lámina y otros *amoxtli*) y estudios historiográficos posteriores pueden ayudarnos a crear una metodología hipotético-deductiva, propia de una nueva lectura de tal o cual documento historiográfico y del ámbito de la semiótica.

La primera parte de este trabajo es el desarrollo de las cuatro ideas arriba mencionadas, mismas que constituyen nuestro marco teórico, y que son descritas con mayor detalle en esta parte del texto. Después de descrito el marco teórico, continúo con los capítulos que conforman esta tesis.

En el primer capítulo el lector encontrará una breve referencia contextual del *Códice Borgia*, conjunto que contiene la imagen que estudio. Esta referencia no precisa, porque no se conoce con exactitud, el lugar de origen ni el tiempo en que

fue creado el códice. En cambio sí se conoce más su historia desde que llegó a Europa. También en esta parte se aborda, en cierto nivel, el tema de la escritura del *Borgia* y se justifica el por qué se concibe el códice como documento escrito.

En el segundo capítulo expongo los estudios más relevantes que de la *Lámina 56* se han elaborado hasta hoy. En ciertas ocasiones coincido con algunas hipótesis, en otras, difiero, a la vez que perfilo una lectura propia con una argumentación del desacuerdo.

En el tercer capítulo elaboro una descripción formal de la *Lámina 56*. Enuncio sus elementos y colores, es decir, el contenido formal del objeto. De este paso dependen muchas concepciones posteriores de mi análisis, puesto que aquí es donde se pueden identificar las características que forman la lámina.³

En el cuarto capítulo elaboro un análisis iconográfico de los elementos compositivos con más peso a nivel conceptual inscritos en la *Lámina 56*, derivado de la descripción que hice en el capítulo anterior. En este punto busco ofrecer un panorama del sentido y de la pertinencia de cada uno de los elementos que conforman la escena. Es éste el paso que va perfilando el entendimiento de la obra en su conjunto y en el que las fuentes del siglo XVI y los estudios historiográficos tienen mayor cabida en el presente trabajo.

En el quinto y último capítulo profundizo la hipótesis de trabajo en relación con una semiótica propia, es decir, aquí es donde cobra forma la lectura que hago de la imagen, donde busco su intelección tomando en cuenta la conjunción y participación de todos sus elementos, de los trazos geométricos y estructurales que marcan sus componentes, y, en especial, del movimiento de los mismos que estructura, a su vez, el del tiempo.

La última parte del estudio la ocupa la conclusión a la que llego después del análisis de la lámina. De esta forma, reafirmo mi lectura de la *Lámina 56*, y

³ Es preciso aclarar aquí que, debido a la variedad de versiones que del *Códice Borgia* existen, algunas veces las tonalidades de los colores difieren. En este trabajo, la versión del códice que se estudia y a la que me atengo, es la del Fondo de Cultura Económica de 1963, que viene acompañada de los comentarios de Eduard Seler.

apelo a que tratar de pensar el pensamiento del “otro histórico” constituye ya un ejercicio de reflexión historiográfica.



Figura 1. Lámina 56 del Códice Borgia. Tomada de www.famsi.org.

Marco teórico

Para dar pie a nuestro marco teórico, parece fundamental tener claro el por qué tratamos aquí a la *Lámina 56* como documento historiográfico. Recurrimos entonces a José Rubén Romero Galván, historiador que en diversos trabajos se ha dedicado a definir la *historiografía*.

Tanto para el autor como para este trabajo, la historia y la historiografía tienen por objeto de estudio el pasado del hombre.¹ Para la construcción de la historia, por tanto, es imprescindible el *objeto*: aquel elemento que constituye un todo, un conjunto significativo cuya organización y articulación son autónomas. Para el discurso de la historia, tanto como para su historia misma, el *objeto* es histórico siempre y cuando presente ciertas condiciones. En este sentido, sobre la base del objeto se construye su historicidad con las condiciones históricas del discurso de la historia. De este modo, el *objeto* histórico es la condición para todo quehacer historiográfico. Pero, ¿qué es aquello que otorga la calidad de “histórico” a un *objeto*? Es decir, ¿cuáles son las condiciones para que un *objeto* sea susceptible de soportar dicha atribución?

En primer término, habrá que tener bien clara la calidad significativa del *objeto*. Es decir, aquello que lo inscribe como *objeto* del lenguaje. Al estar atravesado por éste, pues es innegable que en la medida en la que es objeto del lenguaje lo es al propio tiempo de la cultura, el objeto se encuentra entonces determinado plenamente por las condiciones específicas del lenguaje para existir.

En segundo término, habrá que considerar que el lenguaje siempre es histórico, siempre es una cifra específica de cualquier momento de la historia. Nada, en ningún tiempo, ha escapado a la normatividad del lenguaje, en cualquiera de sus expresiones.

Bajo estos dos términos —que más bien resultan condiciones—, se entenderá entonces por qué puede otorgarse a un objeto la calidad de histórico: el *objeto*

¹ Romero Galván, José Rubén, “Introducción” en Ortega y Medina Juan A, y Rosa Camelo (coordinación general), *Historiografía Mexicana*, volumen I, *Historiografía novohispana de tradición indígena*, José Rubén Romero Galván (coordinador), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2003, 366pp. Pp 9-20. P. 9.

histórico es aquel donde existe una inscripción del lenguaje, misma que constituye su registro. Precisamente, el lenguaje es aquella condición primordial de la historicidad de todo objeto: depende de la especificidad de las cifras con las que se define el lenguaje inscrito o registrado para que se abra la posibilidad de determinar el contexto histórico del objeto histórico mismo.

Otro elemento básico para el ejercicio historiográfico es una concepción propia de la historia y de dicho ejercicio. Romero Galván distingue entre “dos modos” de historia: aquella que se refiere simplemente a aquello que ha ocurrido al hombre y otra que “es producto de una elaboración intelectual, cuya materialización es el discurso que produce el historiador. A esta otra historia la llamamos historiografía, etimológicamente historia escrita.”² Y después sentencia: “Queda como condición indiscutible que, para que un discurso sea una producción historiográfica, sea éste producto de una indagación, y sea, asimismo, producto surgido de una intención de historiar.”³ En otro texto, el mismo autor afirma que la creación historiográfica “no es otra cosa que la reelaboración del recuerdo del pasado desde un presente determinado”; pues a su vez considera que en el estudio y la construcción de la historia existe una dinámica transformadora de aquello pasado que a su vez se ha acotado y se tiene por trascendental. El autor considera que esto se refiere a la creación de un nuevo conocimiento, el conocimiento de la historia.⁴

Con lo dicho por Romero Galván podemos pensar que la creación historiográfica se refiere a un discurso inscrito en una tradición de estudio, que tal discurso es llevado a cabo mediante la labor del historiador y que tiene como una de sus materias primas al documento escrito. Pero el autor también es concreto y ante quienes aseveran que todo es historiografía, fundándose en que todo lo que nos rodea puede ser considerado un discurso por poseer y transmitir una carga histórica,

² Romero Galván, José Rubén, “El mundo indígena, el pasado novohispano y la historiografía mexicana” en *El Historiador frente a la historia: perfiles y rumbos de la historia: sesenta años de investigación histórica en México*; coordinación Virginia Guedea, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2007, 218 pp. Pp. 15-29. P. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Romero Galván, 2003, pp. 10 -11.

él extiende una negativa: no todo nuestro entorno puede ser considerado historiografía, pues entonces ésta no tendría especificidad alguna y no existiría.⁵

Coincido con el autor en que no todo es historiografía, y coincido porque no considero que ésta sea una sustancia de las cosas sino una labor, una metodología, un trabajo aplicado sobre los objetos. Hago mía la cuestión que pone sobre la mesa Javier Rico: “¿Puede afirmarse la existencia de una obra historiográfica sin el lector que la interprete mediante el acto de lectura?”⁶ Es decir, ¿existe obra alguna fuera de los alcances de la lectura? Considero que no, que no existe obra y menos obra historiográfica alguna que no conlleve un acto de lectura bajo los términos de la historiografía misma, porque, insisto, la historiografía no es una esencia de los objetos sino un método aplicado a éstos, un acto que implica escritura y lectura de los mismos y al mismo tiempo.

No habría identificación del contexto histórico de ningún *objeto* si no existiera una lectura del mismo, y toda lectura responde a un contexto determinado de concepciones y de temporalidad que se contraponen a los del objeto sobre el que se realiza el ejercicio de leer. La lectura es también el análisis del *objeto* o del hecho histórico, y es además la posibilidad de su escritura, de su registro. Es condición fundamental para el ejercicio historiográfico.

Tanto lectura como escritura se ejercen siempre a la luz del contexto histórico de quien lee y escribe, pero esto, lejos de constituir una contrariedad, conforma una parte íntima de la labor historiográfica. Escribir historia, digamos, es procurar que el acontecimiento histórico tenga nuevamente un lugar en el pensamiento a través de la actualidad de los conceptos con los que piensa el historiador. De allí también que la escritura de la historia sea, al mismo tiempo, un ejercicio de creación, susceptible de originalidad, autenticidad y apertura.

Se puede aseverar que lo que hace a un *objeto* ser *objeto histórico* es el ejercicio historiográfico mismo, pero también debe tenerse claro que para desarrollar tal ejercicio no basta sólo con la existencia del *objeto histórico*. Éste debe ser transformado, y tiene que aparecer, presentarse, como testimonio empatado con el

⁵ Cf. Romero Galván, 2007, p. 18.

⁶ Rico Moreno, Javier, *Pasado y futuro en la historiografía de la Revolución mexicana*, México, UAM Azcapotzalco-CONACULTA-INAH, 272 pp. [Colección. Ensayos # 8]. P. 25.

discurso de verosimilitud que corre por las venas de todo trabajo historiográfico —por lo menos ésta ha sido la postura moderna—. Entonces, el *objeto histórico* debe cobrar un nuevo estatuto y devenir *documento histórico*. Es decir, ser el testimonio material de la verosimilitud de un hecho histórico. Ya lo vimos con Romero Galván, se trata de una dinámica de transformación, de la creación de un nuevo conocimiento.

Para la elaboración de la historiografía, durante siglos, se han privilegiado los documentos alfabetizados como los principales documentos históricos e historiográficos, justamente por estar escritos. Sin embargo, la frontera de la escritura y de lo histórico se ha movido con el paso del tiempo al enfrentarnos con nuevas condiciones culturales. Hoy no se puede decir que se estudia la “Historia” como si se tratara de una sola entidad magnífica, sino que, más bien, se estudian diversas historias cuyas relaciones pueden ser próximas en el sentido de la causalidad o de la continuidad, o bien, que surgen a partir de diferentes momentos históricos y desde diferentes culturas que en algún punto se tocan. Por lo tanto, el registro del lenguaje se establece como el diferencial, y la producción de sus objetos y *documentos históricos* está determinada por las condiciones culturales y temporales de quien los crea.

Ante la distancia cultural, temporal y conceptual, que se distiende entre *nosotros* y el *objeto histórico*, la posición que hemos tomado en el presente trabajo es que, si existe *objeto histórico*, existen entonces las condiciones del *documento histórico* y de su lectura. Al abrirse la posibilidad de lectura, entonces, se da paso a la transformación del *documento* en *documento historiográfico*. Es decir, se concibe al documento como un documento susceptible de ser estudiado desde la tradición metodológica de la historiografía.

Para poner en práctica tal posición, hemos decidido elegir un objeto de estudio perteneciente a la cultura náhuatl prehispánica, cuyas producciones documentales no se rigieron bajo los cánones del alfabeto significado sino por los del signo de la imagen. El objeto que hemos elegido para desarrollar la postura enunciada es la *Lámina 56* del Códice *Borgia*.

Debo insistir que no se trata de hacer caber una postura en otra, de hacer de la lámina un documento histórico a la fuerza, sino que la historiografía, por su constitución —su ejercicio—, permite que los objetos de otras culturas puedan ser incorporados al discurso historiográfico, metódico.

Una vez determinado por qué se trata aquí a la Lámina 56 como documento historiográfico, es necesario exponer el marco teórico que sustentará la metodología para el estudio de la lámina, paso con el que se confirma que para llevar a cabo el ejercicio historiográfico, no basta con la existencia del documento sino que es precisa una idea de la historia.

El marco teórico de este trabajo, como ya se mencionó, se compone de cuatro ideas o tesis que aquí son fundamentales. Dichas ideas (que enseguida presento) han sido recuperadas de los planteamientos acerca de la cultura mesoamericana, de objetos artísticos específicos, del lenguaje y de la filosofía. El núcleo duro que plantea Alfredo López Austin, la definición propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari acerca de lo que es un concepto, los caracteres aglutinante y polisintético de la lengua náhuatl que delinea Patrick Johansson y, por último, el método semiótico de lectura realizado por Dúrdica Šégota sobre la vasija de Tláloc, perteneciente a la ofrenda número 56 del Templo Mayor de Tenochtitlan. Dichas ideas han sido tomadas porque, juntas, perfilan o han compuesto armónicamente la línea argumentativa de este estudio y permiten, a modo de condiciones, la lectura de la *Lámina 56* que aquí se propone. Por lo anterior, es importante explicitar en qué sentido se han tomado los planteamientos e ideas que conforman nuestra base de lectura.

Alfredo López Austin distingue la existencia de un *núcleo duro* en la cultura mesoamericana y lo define como “la similitud profunda [que] radicaba en un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistentes al cambio, que actuaban como estructurantes del acervo tradicional y permitían que los nuevos elementos se incorporaran a dicho acervo en un sentido congruente en el contexto cultural”.⁷

⁷ López Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Broda, Johanna y Félix Báez, Jorge Coords., *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 2001: pp. 47-65.

Lo que López Austin destaca es la idea de “similitud profunda”, misma que es soportada con base en una revisión de similitudes y diferencias culturales entre los diversos pueblos mesoamericanos. Según el autor, las similitudes radicaban en los antecedentes históricos comunes, el desarrollo en un mismo contexto histórico, el predominio económico, político y cultural de unas sociedades sobre otras y la creación coincidente.⁸ Las diferencias las sitúa en la influencia del medio, en las concepciones del universo, los distintos niveles de desarrollo social, las particularidades etnolingüísticas, la conformación histórica particular, la posición particular de las sociedades en las interrelaciones asimétricas de carácter económico, político o cultural y, por último, en la construcción identitaria.⁹

Al proponer la existencia de un *núcleo duro*, el autor busca definir las características culturales que se comparten entre los diferentes pueblos mesoamericanos. En este sentido, lo importante aquí es tener presente que una idea como esta permite que los estudios prehispánicos, que si bien pueden ser específicos —como es el caso—, pueden extender su visión a la producción cultural de las diferentes sociedades de Mesoamérica, en donde se puede encontrar apoyo para llegar a formular hipótesis sobre el tema.¹⁰

Por este motivo, el *núcleo duro* es pertinente dentro de este texto ya que permite contemplar la comparación entre otros productos culturales mesoamericanos y la *Lámina 56*, de la que no se sabe ni su procedencia ni la fecha en que se realizó, pero de la que sí se puede inferir una pertenencia cultural.

⁸Cf. *Ibid.*, pp. 53-55.

⁹*Ibid.* pp: 55-57.

¹⁰ Considero que un antecedente de la idea de *núcleo duro* de López Austin, para el caso de Mesoamérica, puede ser lo que hizo Kirchoff al definir, precisamente, lo que hoy llamamos “Mesoamérica”. En su trabajo, Kirchoff definió y concibió una región cultural y geopolítica en la que encontró similitudes culturales sólidas que eran compartidas por distintos pueblos en cierto momento histórico. Cf. Kirchoff, Paul, *Mesoamérica. Sus límites, composición étnica y caracteres culturales*, 3ª edición suplemento de la revista *Tlatoani*, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1967, 15 pp. Por supuesto, también se puede detectar la idea de una estructura cultural compartida en el trabajo de Fernand Braudel *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en el tiempo de Felipe II*.

La segunda tesis sobre la que descansa el marco teórico es fundamental para esta investigación. Me refiero a la definición de *concepto* que Gilles Deleuze y Félix Guattari realizan en 1991 en su libro *¿Qué es la filosofía?*¹¹

La definición que Deleuze y Guattari hacen del *concepto* difiere de otras que buscan exponer una esencia que le es propia. A diferencia de la tradición hegeliana, Deleuze y Guattari se distancian de un esencialismo para abrazar una operatividad, un mecanismo, un proceso. Así, un concepto no es, si no es una acción, una producción, un estado de cosas. Algo muy similar ocurre en este trabajo, en el que ya se sabe qué es la *Lámina 56*; esto es, sabemos que la lámina es la representación del *tonalpohualli*.¹² La pertinencia de esta investigación será hacer una lectura no de lo que es, sino de cómo opera, cómo se mueve y qué hace dicha representación en un registro conceptual.

Deleuze y Guattari advierten que no existe *concepto* simple. Esta sentencia, que pudiera parecer una obviedad, resulta contundente, puesto que afirma la existencia de una *multiplicidad* de elementos que conforman un *concepto*, lo que ellos llamarán su *endoconsistencia*. De aquí parte una primera observación de lo que pasa en el *concepto*: que éste “es cuestión de articulación, de repartición, de intersección”¹³ de los elementos que lo componen; mismos que además lo delimitan, pues de no ser así todo concepto “sería entonces pura y sencillamente un caos”.¹⁴ En la *Lámina 56* es visible la multiplicidad de elementos que también se articulan, se reparten e interceptan, que además resultan ser limitados y ser única y específicamente los que ahí se encuentran. De ser otros, más o menos de los que se presentan, estaríamos hablando de otra cosa distinta de la lámina.

¹¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993. pp 21-38

¹² Véanse *Códice Borgia: Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, introducción y explicación Ferdinand Anders, Marten Jansen y Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 301 y 302; Nowotny Karl Anton, *Tlacuilloli: style and contents of the mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia Group*, translated and edited by George A. Everett, Jr. and Edward B. Sisson, foreword by Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma, 2005, 349 pp. p. 37; y Landa Abrego María Elena, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Puebla, Comité de la Feria de Puebla, 1994, 200 pp. IIs.

¹³ Deleuze y Guattari, 1993.p. 21.

¹⁴ *Ibid.*

El *concepto* no sólo posee *endoconsistencia*, sino también una *exoconsistencia* que radica en lo que los autores llaman “puentes”, es decir, recursos que le permiten relacionarse con otros conceptos en un mismo plano.¹⁵ Un *concepto* no se encuentra aislado de otros, sino que forma parte de un conjunto mayor; como ocurre en la historia, donde no existen jamás acontecimientos aislados de toda una trama de acontecimientos previos, simultáneos y ulteriores.

En este punto debe recalcarse algo que los autores mencionan y que es consecuencia de la movilidad inherente del *concepto*, a saber: *su historicidad*. El *concepto*, como “recurso” del pensamiento que es, se encuentra inscrito en un registro histórico; allí actúa, aclara un problema o problemas que necesitan ser concebidos; además produce sentido, aunque no lo posea en sí mismo. La *Lámina 56*, el *concepto* que en ella se representa, responde a todo un contexto histórico en el que se resolvió un problema específico al tiempo que se muestra como uno de los resultados de ese mismo contexto.

Consecuentemente, es posible asegurar que definir cualquier concepto como histórico, necesariamente requiere definir cómo opera, qué es lo que hace. Un buen ejemplo de la anterior sentencia es posible observarlo en Deleuze y Guattari: “El concepto de un pájaro no reside en su género o su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos”.¹⁶ Si se ejerce un símil de lo anterior con lo que ocurre en ciertos aspectos de la ideología náhua —la asignación de representaciones, por ejemplo, a través de entes o imágenes— es notorio el estatuto que Deleuze y Guattari confieren al concepto como producto cultural; pleno de coincidencia y de consistencia. Se sabe que en la ideología náhua los cuatro rumbos del universo tienen, también, asignado un ave que distingue ese rumbo de los otros tres.¹⁷ No se trata de aves puestas al azar, sino de unas cuyo *hacer* específico —en el que se encuentran incluidas su apariencia y situación— se integró a todo un sistema conceptual del espacio y del tiempo que dio como resultado la asignación particular

¹⁵ Cf. Deleuze y Guattari, 1993.p.25.

¹⁶ *Ibid.*p.26.

¹⁷ Cf. López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989. Il. [serie antropológica # 39]. pp. 65-70. También véase la *Lámina 1* del Códice *Fejérvary-Mayer* y las láminas 49 a 52 del *Borgia*, en donde se pueden apreciar las aves y otros elementos característicos de cada rumbo del universo.

de ese ave a tal o cual rumbo. Con esto, el ave es aprehendida por el pensamiento, esto es, se envuelve con una carga semántica, dada como posible por un mecanismo conceptual específico.

Al *ser* el concepto del ave lo que ésta *hace*, se entenderá entonces que el *concepto* expresa el acontecimiento de las cosas, no su “esencia”.¹⁸ La misma situación ocurre en la Historia, pues ella misma se configura por los sucesos de los que está hecha, en los cuales no descansa esencia alguna sino puro *acontecimiento* devenido continuidad, narrativa, afirmación. El *acontecimiento*, entonces, no se agota en el hecho histórico o hechos “en sí”, sino que se refiere también a la construcción misma de la que se forma un objeto u objeto de estudio.

El *acontecimiento* es particular pese a que también se encuentra definido por componentes o elementos heterogéneos. Los componentes resultan ser indisolubles, pues de otro modo un acontecimiento no sería ni el mismo ni el único. Pensemos en un ejemplo: la Conquista de México. Si se dejara fuera la participación de Hernán Cortés en ella, es decir, si se omitiera, incurriríamos en una falsedad del hecho y dejaríamos cabos sueltos que la componen intrínsecamente. Lo mismo pasaría si dicha participación fuese entendida de un modo exacerbado. Por ello, pensar el *concepto* como *acontecimiento* nos remite a una unidad bien definida de un *hacer*, que vincula íntimamente sus componentes.

La idea del *concepto* como multiplicidad, como finitud, como cuestión de articulación, de repartición, de intersección y como acontecimiento puro y por ello histórico, lleva a Deleuze y Guattari a esbozar una idea de lo que pudiera definirse como *concepto*: “El concepto se define por la *inseparabilidad de un número finito de componentes heterogéneos, recorridos por un punto en sobrevuelo absoluto, a velocidad infinita*”.¹⁹

Tal definición se encuentra más en concordancia con un cómo opera el concepto que con la búsqueda de una esencia. Asimismo, esta definición toma en cuenta la heterogeneidad de la que se compone un concepto, pero hace resaltar un hecho importante al mencionar la existencia de “un punto en sobrevuelo”. Para

¹⁸ Cf. Deleuze y Guattari, 1993, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*

explicar esto remito al lector a pensar en una fotografía, por ejemplo en la foto de una mesa, de la cuál sólo se ve la tabla (es decir, el punto focal es desde arriba) y sobre ella un encendedor, un vaso de cristal, un cigarro, una manzana y apenas se aprecia el respaldo de una silla. Si tuviéramos los mismos elementos, pero tomados desde otro punto focal, la mesa apreciada en escorzo, sabríamos que se trata de una fotografía diferente de la primera. Esto pasa con “el punto en sobrevuelo” del *concepto*; es un punto específico que toma la generalidad de todos los componentes del *concepto* y los envuelve en una particularidad que produce significado porque produce diferencia. De manera casi inmediata aparece “la velocidad infinita” del punto en sobrevuelo. Dicha velocidad puede entenderse si pensamos que el *concepto* —recorrido por el punto mencionado— funge como un totalizador de sus componentes, y al totalizarlos los conjunta y relaciona a una velocidad tal que permite su cohesión, su definición y su particularidad. La velocidad infinita sería esa a la que se mueve el *concepto* y lo recorre todo de una sola vez.

Como es posible ver, no existe “punto en sobrevuelo” sin “velocidad infinita” y viceversa. Es decir, para Deleuze y Guattari no existe *concepto* alguno que no implique una operación, una movilidad, un *hacer*. Me refiero a un *hacer* que se inscribe en el registro del pensamiento y del lenguaje y que, al acaecer, inscribe en sí elementos que respecto de éste puedan ser contenidos, asumidos, afectados.

Otros dos aspectos importantes que ponen de relieve los dos autores franceses son: que el *concepto* no posee *cuerpo* —aunque se encarne en los cuerpos—, y que es *autorreferencial*.

Porque los *conceptos* son puro acontecimiento, Deleuze y Guattari los definen como “centros de vibración”,²⁰ como poseedores “sólo de intensidades”.²¹ Cualquier concepto será un principio dinámico del pensamiento, el recurso base siempre en movimiento, aunque no por ello “disparado” hasta encontrar su deformación; por ello cuenta con una multiplicidad de elementos que lo constituyen y lo definen. Así, que el concepto no tenga cuerpo no implica que no se inscriba en los cuerpos. Inscrito, operativamente escrito, el concepto hace contener en sí los cuerpos por él afectados.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 26

Un calendario adivinatorio es un ejemplo privilegiado de esto. En el mismo sentido, al igual que un acontecimiento, y por ser el *concepto* uno, la definición de la corporalidad no es nunca del concepto sino de sus afectos. Pensemos de nuevo en un suceso como la Conquista de México, ¿cuál sería su cuerpo? Por sí misma, la Conquista no lo tiene. Sin embargo, el hecho histórico se inscribió en muchos cuerpos (Cortés, Moctezuma, Tenochtitlan, los lenguajes, la tierra, las armas, la sangre, etc.), en un contexto determinado. También se puede pensar en la *Lámina 56*, de cuyos trazos no se puede afirmar que sean “el cuerpo del *tonalpohualli*”, sino una representación de éste.

Todo lo anterior sirve como base para afirmar que el *concepto* es *autorreferencial*. Si el *concepto* no es cuerpo ni su representación, no puede, por lo tanto, agotarse en un solo elemento que pueda constituir su referencia. Si acaso existiera una referencia del *concepto*, no se encontraría en un plano ajeno a él, sino intrínsecamente en él, mientras va aconteciendo o ya escrito como memoria.

En resumen, puede pensarse el *concepto* como una fuerza del pensamiento, aquella que se inscribe e instituye como la base dinámica de éste y del lenguaje que, por otro lado, no es distinto ni del pensamiento ni del lenguaje. Tal dinamismo es evidencia de su carácter histórico, puesto que el *concepto* actúa en el registro de la historia, ahí resuelve problemas, produce sentido. Es por ello que la revisión de esta fuerza del pensamiento tiene cabida dentro de un estudio historiográfico, pues al hablar del *concepto* también se habla de historia, de la historia de ese *concepto* en particular y de la que traza y articula el concepto mismo de historia a través de los objetos que son propios de la cultura.

Toda vez que entendemos que el *concepto* está irremediabilmente inmiscuido en el ámbito del pensamiento y del lenguaje, se puede transitar a la tercera idea básica de este trabajo: el de los caracteres *aglutinante* y *polisintético* de la lengua náhuatl que distingue Patrick Johansson en la introducción que hace a su versión náhuatl de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.²²

²² Beckett, Samuel, *In oc ticchiáh in Godot. Esperando a Godot*, versión al náhuatl de Patrick Johansson, México, Libros de Godot, 2007. 273 pp.

Johansson dice que “El náhuatl es una lengua aglutinante, polisintética, que permite la composición de bloques nominales o verbales compactos donde los adjetivos, los adverbios y complementos se funden con los radicales sustantivos o verbales en una masa sonora, unidad expresiva reacia en separar lo circunstancial de lo esencial, reflejo a su vez de un mundo en el que la circunstancia y la esencia resultan inseparables”.²³

El panorama que plantea Johansson respecto de la lengua náhuatl puede ser de utilidad al observar la *Lámina 56* del *Borgia* puesto que es posible intentar establecer un lazo entre la imagen y la lengua. Esta afirmación la formulo al asumir la lámina como una obra de la cultura náhua y como la representación del concepto del *tonalpohualli*. Esta situación inscribe la lámina dentro del registro del pensamiento y del lenguaje nahuas, por un lado, y por el carácter sintético de la imagen en tanto que bidimensionalidad, como imagen-objeto de dicho registro. Una imagen como la que se analiza aquí puede ser susceptible de atribuciones como la de sintetismo o polisintetismo en la medida en la que conviven multiplicidades de elementos singulares en un mismo espacio, enmarcado por la representación tanto como por la lectura.

La lengua, expresa el pensamiento y las concepciones de los pueblos. Mucho del acervo simbólico quedó registrado en los libros, como son los casos de los códices mesoamericanos. Gracias a la representación de ese acervo hoy podemos determinar valores lingüísticos, artísticos y semánticos, a los que en primera instancia nos está vedado el acceso. Dichos valores lingüísticos, artísticos y semánticos pertenecen al orden de lo simbólico y adquieren aquí el estatuto del signo. Por simbólico, entiendo una relación de representación entre el mundo y el ejercicio del lenguaje. Así, los signos —que en todos los casos tienen un lugar en el registro de la cultura, es decir, de lo simbólico— se desvelan ante la lectura como funciones, antes que como significados puros.

La vinculación de la lengua con la imagen es una consecuencia de asumir la imagen como documento histórico. La imagen, entendida como escritura, es posible leerla. El carácter polisintético de la imagen es el que la conforma como tal, como un

²³ *Ibid.* pp. 27 y 28

objeto de cuya experiencia pueden desprenderse experiencias distintas que en todo caso remitirán a una sola experiencia. El enfrentamiento que padecemos con la lámina es uno, uno pletórico de multiplicidades. Su experiencia va del afecto de la complejidad a la posibilidad analítica de la comprensión, de la imposición de una multiplicidad que representa una totalidad y una finitud a la asunción de dicha multiplicidad como posibilidad operativa, reguladora de significado. En este punto es posible preguntarse si ¿la bidimensionalidad de la imagen puede servirnos como base para plantear la bidimensionalidad de la lengua? Esto es, en algún sentido ¿puede la imagen, por su carácter *aglutinante* en tanto que representación, servir como clave de lectura de un tiempo y un espacio, determinados como el movimiento o los movimientos intrínsecos de la *Lámina 56*?

Si se observa el *Códice Borgia*, se encontrará que existen referencias a la forma de la lengua náhuatl como lo expone Johansson. La escena que presenta la *Lámina 56* está hecha de modo *polisintético*, como un todo expresado de golpe. Con esto me refiero a que la *Lámina 56* es la unidad abstracta y compleja que, de cierta forma, sintetiza las primeras ocho láminas del *Códice*, que no son distintas absolutamente de la que nos ocupa, sino que presentan un mismo contenido — significado— de modo desglosado o analítico. Es necesario aclarar que las ocho primeras láminas del *Borgia* mencionadas desglosan el significado de un modo casi idéntico al que lo hacen otros *tonalpohualli*. Las diferencias entre éstos y el *tonalpohualli* que representa la *Lámina 56* se abordarán en su momento, aquí, sólo se intenta hacer explícito que no se trata de la suma de elementos aglutinados, sino de la creación de una nueva operación, de una nueva acción, de la que no encuentro diferencias consistentes respecto de una palabra nueva o por hacerse.

Otras aristas fundamentales del planteamiento de Johansson son aquellas que nos han servido como claves de lectura. Dice Johansson que en el náhuatl no hay construcción de sentido sino expectativa de un sentido posible. A partir de un impulso afectivo —dice— el camino verbal de la expresión encuentra un camino que se aleja de “lo” que se dice, y produce sentido a partir de las inflexiones tonales de la enunciación que enmarca una relación locutiva. El lugar que tiene el afecto de la palabra está dado por la voz y por los tonos de quien habla. De este modo, se

presenta una relación de producción entre el hablante y el escucha, entre el *tonalpouhqui* que interpretaba y la persona que acudía a consulta. Para que la expectativa de sentido acaezca, para que el afecto de la palabra transite el espacio y produzca, es necesaria una experiencia de enunciación que en algún sentido se inscriba en una de interlocución. El estatuto de la sensibilidad se da entre el que habla y el que escucha, va del primero hacia el segundo y es precisamente en éste en quien se inscribe y se escribe. Dicha sensibilidad está codificada dentro de la totalidad del plexo semántico posible, ni más ni menos, lográndose con esto que la expectativa de sentido, es decir, eso que se espera, sea ya algo conocido.

La última idea fundamental de este trabajo se refiere a la forma que aplico para analizar la lámina, es decir, el método. Dicho método lo tomé del que empleó Dúrdica Šégota en su texto *Valores plásticos del arte mexicana*,²⁴ y que es de inspiración semiótica. Si bien he afirmado que la intención principal es echar mano de un método historiográfico, la metodología semiótica de Šégota está enfocada hacia la historia, la historia del arte para ser más precisos, por lo cual dicha metodología resulta pertinente en el presente texto.

Bajo este método, que no es rigurosamente semiótico, Šégota busca plantear su hipótesis “interrogando” al objeto arqueológico; propone, entonces, un movimiento analítico que pone en primer plano la pieza que estudia y en uno segundo las fuentes escritas del siglo XVI. Así, la autora busca “hacer hablar” al objeto y, a partir de lo que éste “dijo”, buscó apoyo —que no respuesta— en lo que escribieron frailes, cronistas y estudiosos del siglo XVI sobre el tema en cuestión. El objeto arqueológico al que se hace referencia, en este caso, es una vasija con la efigie del dios Tláloc, extraído de la ofrenda 21 del Templo Mayor de Tenochtitlan. La pieza “tipo” delimita la investigación y lejos de convertirse en una particularidad llana, Šégota la sostiene como la *síntesis* del *corpus* —bastante nutrido— que revisó y analizó (el cual contiene una cantidad importante de otros objetos que representan el mismo dios).

La forma en que la autora logra “hacer hablar” la vasija de Tláloc —y con ello concretar su método— es mediante la identificación y la lectura de lo que está *escrito*

²⁴ Šégota, Dúrdica, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1995, 240pp. Il.

en la pieza, es decir, lo que Šégota califica como *valores plásticos*. Dichos *valores*, en términos conceptuales, pueden tener un equivalente en los cánones, consensos y convergencias culturales que se establecieron como un modo de *hacer* específico, en este caso, la pieza votiva y su función. De esta manera, buscar *valores plásticos* significa plantearse un acceso a la lectura del pensamiento histórico y cultural de los mexicas, así como un acceso a su lenguaje, a través de los signos, que también son los objetos. En este sentido, el acto de lectura logra poner énfasis en el modo en el que operan los *valores* encontrados.

He considerado dicho método como adecuado respecto de la línea argumentativa de esta investigación porque, en más de un sentido, es armónico con lo que Deleuze y Guattari hacen al definir el *concepto*, así como con *el núcleo duro* de López Austin y con lo que nos dice Johansson acerca de la lengua náhuatl. Me refiero a que, tanto en el trabajo de Šégota como en el de los otros autores, se pone énfasis en entender la forma en la que operan sus objetos de estudio, en cómo funcionan y se hacen hipótesis acerca de su repercusión social. En *Valores plásticos*, la autora analiza una vasija de Tláloc y aunque ya se sabe de qué dios se trata — puesto que el criterio de selección de su *corpus* fue iconográfico—, dicho estudio define su objeto más por lo que hace, que por una “esencia”, ya metafísica, ya histórica.

La inclusión del método de Šégota hace remarcar una característica fundamental de la *Lámina 56* que, ya por prejuicio, ya por costumbre, se tiende a olvidar: que se trata de un *objeto*. Si se toma la lámina como tal, se entiende entonces su calidad de *representación*, que no rebasa la materialidad física ni la materialidad semántica de una producción determinada por parámetros culturales dados. Con esta misma lógica, entiendo la vasija “tipo” de Tláloc en el mismo estatuto que la *Lámina 56*; esto es, como objetos cuya organicidad se desdobra en autonomía por ser ambos totalidades significativas, tanto como totalidades significantes, articuladas por dentro y hacia afuera de sí mismas. Y es así que, como conjunto signifiante, es posible plantearse la lectura de la lámina; ser el *objeto* le confiere la calidad de documento escrito, susceptible de *hacer lectura*.

En términos generales, las cuatro ideas en las que se sostiene este marco teórico responden a la inquietud de pensar la *Lámina 56* como producto del pensamiento y a la vez como el registro de dicho producto, es decir, como objeto. En concordancia con esto se puede afirmar que no se trata de afirmar o “descubrir” qué es el objeto, eso ya está dicho, se trata de analizarlo en otro sentido y así determinar su movilidad, plantear cómo acontece, su movimiento y con esto dar una lectura posible de su funcionamiento.

I. El Códice Borgia y su escritura

El *Códice Borgia* tiene fama de ser uno de los códices más finamente elaborados y complejos del México prehispánico que han sobrevivido hasta hoy. Su contenido ha sido motivo de diversos estudios y sigue generando admiración por su refinamiento pictórico y su complejo atractivo conceptual. Al igual que otros códices del México antiguo, el *Borgia* se encuentra en Europa y la historia de su supervivencia ha sido azarosa y un tanto oscura. Se le conoce también con los nombres de *Codex Borgianus*, *Códice Borgiano* y Manuscrito de Velletri.¹ Este último nombre le fue asignado, erróneamente, por el barón Alexander von Humboldt, en 1805.²

No se sabe cuándo ni cómo llegó a Europa, aunque se cree que su primer dueño conocido fue la familia Giustiniani, de Roma. Se dice que en el Palazzo Giustiniani el documento sufrió un accidente casi fatal: las personas encargadas del cuidado de los niños de la casa decidieron entretenerlos con el libro de "dibujos". Los niños optaron por arrojar los "monstruos" a la hoguera, alcanzando a quemar las partes superiores de algunas de las primeras y de las últimas láminas. Afortunadamente, fueron salvados con oportunidad, al parecer, por un amigo de la familia, el cardenal Stefano Borgia (1731-1804). El cardenal, percatándose del valor del documento, lo adquirió para su colección, razón por la que ahora lleva su nombre. La información aquí proporcionada acerca de los Giustiniani la dio Von Humboldt, misma que después recogieron Ehrle y Seler, y que se ha tomado como parte de la historia del códice. Según Seler dicha información es correcta ya que "el *palazzo* Giustiniani estaba cerca de donde habitaba el Cardenal Borgia"; además de que "la familia principesca de los Giustiniani poseía una importante colección de antigüedades y otras curiosidades por lo que es muy posible que el *cavalier* Camilo Borgia, sobrino del difunto Cardenal y muy amigo de Von Humboldt, le haya hablado a éste de la adquisición del Códice por su tío."³ A la

¹ Šégota, Dúrdica, "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en Beatriz de la Fuente, coord., *México en el mundo de las colecciones de arte. Mesoamérica*, vol. 2, México, Editorial Azabache, 1994. p. 288.

² Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, trad. Mariana Frenk, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. IIs. p. 9. Seler no aclara el por qué Von Humboldt llama al códice "Manuscrito de Velletri".

³ *Ibid.*

muerte del Cardenal, en 1804, en Lyon, la heredera de sus bienes fue la Congregación *Propaganda Fide*, que él mismo había dirigido.

En 1833 se creó en el segundo piso del palacio de la Congregación, en las salas que dan a la *Piazza di Spagna*, un Museo Etnográfico Borgiano, en el que naturalmente se asignó un lugar a la pictografía mexicana.⁴ Finalmente, con el fin de asegurar mejores condiciones para su conservación, pasó de ahí a la Biblioteca Apostólica Vaticana, en donde se guarda hasta hoy.

Con respecto a la manufactura del códice, éste ha sido elaborado sobre catorce tiras de piel de venado unidas, recubiertas de un estuco muy fino, bien pulido y dobladas en forma de biombo.⁵ Al doblarse las tiras forman treinta y nueve láminas en cada lado, dos de ellas, la primera y la última son las únicas que no contienen pinturas pues eran las “tapas” hechas de madera y adheridas al códice. Las tapas que ahora posee no son las originales. Las láminas restantes, todas, están pintadas, dando un total de setenta y seis escenas. Cada lámina mide 26.5 cm. de largo por 27 cm. de alto; el total de largo del códice es de 10.34 cm. Puesto que la tira de piel está pintada por ambos lados, tenemos un texto de setenta y seis láminas y de más de 20 metros y medio de longitud.⁶

Se ha mencionado que las láminas del códice están “pintadas”, sin embargo habría que precisar que este término: “pintadas”, debe entenderse como “escritas”; lo que quiere decir que el códice es una obra escrita pero que utiliza la pictografía para su desarrollo, es decir, su trama y su realización fueron pensadas como algo que debía ser pintado. La mayoría de las veces, el sentido de la lectura de las láminas es de derecha a izquierda y de arriba abajo, aunque existen algunas que requieren de otros modos de lectura dependiendo del contenido de cada escena.

Por otra parte, resulta problemático establecer la procedencia del *Códice Borgia*. Alfonso Caso en 1927, presentó la hipótesis de que “el grupo Borgia” (grupo establecido por Eduard Seler y al que pertenece el códice en cuestión) procedía de la región Puebla-Tlaxcala. Su afirmación se basa fundamentalmente en dos argumentos: 1) la afinidad estilística existente entre los códices del “grupo Borgia” y la cerámica policroma de Cholula, y 2) la extraordinaria similitud

⁴ *Ibid.*

⁵ Šégota, *Op. Cit.*

⁶ *Ibid.*

existente entre una imagen de Tezcatlipoca hallada en un mural de Tizatlán, Tlaxcala (figura 2) y la representación de este dios en el *Códice Borgia*.⁷ Por otro lado, según Pablo Escalante, H. B. Nicholson se refirió a la presencia de Tezcatlipoca en el *Códice Borgia*, como lo habían hecho Caso y Martínez Marín, y reconoció que dicho dios estaba ausente de los códices mixtecos, lo cual es falso, pues esta deidad se encuentra representada en la *Lámina 14* del *Códice Zucche-Nuttall* (figura 3). Ahora bien, Nicholson, que aceptaba la pertenencia del *Borgia* a la zona poblano-tlaxcalteca, se inclinó específicamente por Cholula como lugar de origen.⁸ En contraposición, Rossel y Ojeda Díaz dicen que la tradición iconográfica representada en el código nos remite al siglo XIII —aunque el panteón representado es más antiguo—, pero sobre todo, aseguran que pertenece a la cultura mixteca.⁹



Figura 2. Izquierda: Tezcatlipoca de Tizatlán, Tlaxcala. Pintura mural. Tomado de Caso, 1927. Derecha: Tezcatlipoca de la *Lámina 17* del *Códice Borgia*. Tomado de www.famsi.org.

Con respecto a la procedencia original del código, no se puede asegurar nada aún, ya que tanto Cholula como otros lugares de Puebla-Tlaxcala y la Mixteca, han sido propuestas por sus autores basándose sobre sólidos argumentos. Igualmente

⁷ Cf. Caso, Alfonso “Las ruinas de Tizatlán (Tlax.)” en *Revista Mexicana de Estudios Históricas*, tomo I, núm. 4, julio-agosto 1927, México, Editorial Cultura: pp. 139-172.

⁸ Cf. Escalante Gonzalbo, Pablo, *Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI*, tesis para obtener el grado de Doctor en Historia, México, tomo I, 1996. p. 84.

⁹ Rossel, Cecilia y Ojeda Díaz, María de los Ángeles, *Las mujeres y diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Porrúa, 2003, 188 pp. IIs pp. 117 y 118.

ocurre con el panteón identificado en el documento, pues figuras de dicho panteón pueden ser identificables con la cultura mixteca, (si se hace caso a lo que Rossel y Ojeda dicen), aunque por otra parte, la semejanza que Caso encuentra entre el Tezcatlipoca pintado en los murales de Tizatlán y el Tezcatlipoca representado en el *Borgia*, logran acercar al códice a la cultura náhuatl.¹⁰

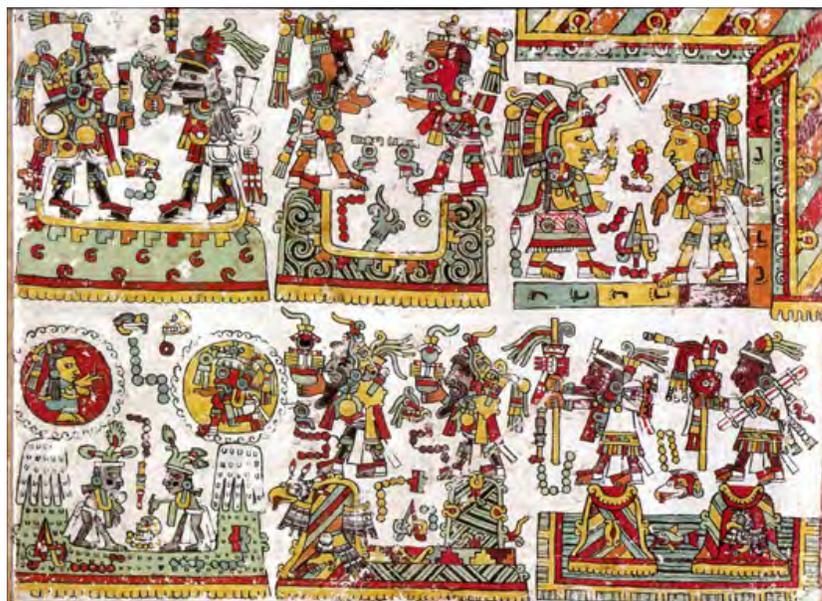


Figura 3. Lámina 14 del *Códice Zuche-Nuttal*. En el extremo superior izquierdo se encuentra Tezcatlipoca con su pintura facial en gris y negro, el aro amarillo sostenido por correas rojas y su escudo. Tomado de www.famsi.org.

Ante estos hechos aquí sólo resta notar algo: los estudios que se han hecho del *Códice Borgia* se han apoyado más en la cultura náhuatl, puesto que existe más información de ésta y al parecer se han hallado más relaciones con dicha

¹⁰ Silvye Peperstraete en su artículo “Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del *Códice Borgia*”, publicado en el volumen 37 de *Estudios de Cultura Náhuatl* (2006); realiza un recuento de los estudios que se han enfocado en la resolución de la incógnita que presenta la procedencia del *Códice Borgia*, al mismo tiempo que toma una posición al respecto mediante el análisis de las pinturas murales ubicadas en Ocotelulco, Tlaxcala. Aquí, la autora se apega más a una procedencia poblano-tlaxcalteca del códice y a una pertenencia del mismo a la cultura náhuatl, ya que encuentra similitudes entre las expresiones gráficas representadas en los murales y algunas escenas del *Borgia*. Es preciso mencionar que un estudio anterior de los mismos murales fue llevado a cabo por José Eduardo Contreras Martínez quien escribió “La pintura mural de la zona arqueológica de Ocotelulco”, texto contenido en *La escritura pictográfica en Tlaxcala. Dos mil años de experiencia mesoamericana*, ed. Luis Reyes García, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1993, pp. 54-61.

cultura. Por este motivo, en este trabajo, la cultura náhuatl¹¹ resulta el punto mayor de convergencia para abordar el estudio del códice y la *Lámina 56*.

El contenido temático del *Códice Borgia* es muy rico, eminentemente religioso y con especial énfasis en la elaboración del calendario adivinatorio *tonalpohualli*. Aquí es preciso hacer una distinción entre dos términos que a veces producen confusión, el de *tonalamatl* y *tonalpohualli*. El primero se compone de *tonalli*, que significa “día o destino”, y *amatl*, que vale tanto como “papel o libro”. *Tonalamatl* es un libro en el que, de diversas formas, se hace el registro de la cuenta calendárica o adivinatoria de 260 días y los destinos de ésta, es decir del *tonalpohualli*. La palabra *pohualli* significa “cuenta”,¹² es decir “cuenta de los días o cuenta de los destinos”. Luego entonces el *tonalamatl* es el libro que contiene la cuenta, es decir, el *tonalpohualli*.¹³

Esta cuenta adivinatoria se volvió un elemento fundamental en las sociedades nahuas prehispánicas, se filtraba en sus acciones cotidianas y más íntimas, incluso como un elemento que podía determinar el actuar de cada persona — común o noble. En este sentido, lo que el *tonalpohualli* contenía y decía, exponía todo un orden y una sapiencia del mundo circundante, de lo existente, de cómo relacionarse con ello de manera adecuada, incluso, de lo que la persona misma era en sí y en el todo. De esta forma, para el hombre prehispánico que utilizaba el *tonalpohualli*, el orden del tiempo equivalía a destino.

Aunados al *tonalpohualli* existen otros temas en el códice. En este rubro el trabajo de Seler es un parteaguas para el estudio de los códices mesoamericanos

¹¹ Entiendo por “náhuas” a la cultura que se desarrolló y extendió en la parte central de México (Distrito Federal y Estado de México) así como en varios estados del país como Morelos, Hidalgo, Tlaxcala, Veracruz, Puebla y algunas zonas de Oaxaca, Tabasco, Colima, Durango y en países centroamericanos como El Salvador. Esta cultura tiene como uno de sus rasgos distintivos, que además constituye uno de sus lazos más fuertes, su lengua, el náhuatl (con varios usos dialectales), así como un corpus conceptual compartido además de ritos, costumbres y prácticas. En la época de la Conquista, los pueblos náhuas, encabezados por los mexicas, fueron el grupo dominante en Mesoamérica y su lengua la de mayor difusión y uso en la región. Más que otras culturas del Altiplano central y de otras zonas del país, los náhuas crearon ciudades, instituciones políticas, religiosas y económicas, además de un urbanismo propio, producción literaria e histórica y demás elementos que tenemos por civilizatorios, que los colocan hoy como actores principales de la historia antigua de México.

¹² León-Portilla, Miguel en *Arqueología Mexicana*, número 18, Edición especial de Códices: *El tonalamatl de los pochtecas (Códice Féjerváry-Mayer)*, México, Editorial Raíces S.A de C.V., 2004. IIs. p. 6.

¹³ Para tener más claro el funcionamiento del calendario véase: Caso, Alfonso “Calendarical systems of central Mexico” en *Handbook of Middle American Indians*, Robert Wauchop (coord. Gral.), vol. 10, Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal (volumen editors), Austin, University of Texas Press, 1971.

y gracias a él se han distinguido las secciones y contenidos del *Códice Borgia*. Por supuesto, en el transcurso de los años se han hecho las aclaraciones pertinentes respecto de algunas de las conclusiones e hipótesis a las que llega el prusiano. Sin embargo, su estudio no ha dejado de ser un material de mucho aprecio y una guía.

En lo que respecta al contenido del *Códice Borgia*, según Seler, el documento se divide en las siguientes secciones: El *tonalamatl* (láminas 1 a 8, 27 y 61-70, eran las bases para los vaticinios); los veinte signos de los días y sus deidades (láms. 9-13); los nueve señores de las horas de la noche (lám. 14); los temas relacionados con el planeta Venus y sus períodos (láms. 15-17, 25-26, 28-46, 53-54); los signos de los días y las partes del cuerpo (lám. 17); las seis regiones del mundo (láms. 18-21); serie de veinte deidades (láms. 22-24, partes inferiores); las cinco *cihuateteo* y las cinco *ahuiateteo* (láms. 47-48); las cinco regiones del mundo y sus deidades (láms. 49-52 [53],¹⁴ mitades inferiores); los cuatro sostenes del cielo y columnas de la tierra (láms. 49-53, partes superiores) de la lámina 60 a la final 76 se exponen variados temas sobre diversas deidades, parejas divinas, el Sol y la Luna, etcétera.¹⁵

Para Anders, Jansen y Reyes García el documento contiene los siguientes temas (que dividen en páginas, no en láminas, pero que para el caso es algo que se corresponde): La cuenta de los días (pp. 1-8); Los Señores de los veinte días (pp. 9-13); Los nueve Señores de la noche (p. 14); Los patronos de los nacimientos (p. 15-17); Tezcatlipoca Señor de los días (p. 17); Los periodos aciagos (pp. 18-21); Los dos venados (p. 22); Aspectos adicionales de la veintena (pp. 22-24); Los cuatro dioses del día Movimiento (p. 25); Los cuatro dioses de los Bultos Mortuorios (p. 26); Las cinco manifestaciones del dios de la Lluvia (pp. 27-28); Los nueve ritos para la Luz, la Vida y el Maíz (pp. 29-47); Cinco *cihuateteoh* y cinco *Tonallehqueh* (pp. 47-48); Los cuatro rumbos (pp. 49-53 abajo); Los cargadores del cielo (pp. 49-53 arriba), El Venado de nuestra existencia (p. 53);

¹⁴ Esta cifra entre corchetes la expongo ya que he encontrado en los *Comentarios al Códice Borgia* que hace Seler, que el tema de “Las cinco regiones del mundo y sus deidades” se mencionan hasta la lámina 53 y no hasta la 52 como dice la autora de la cita de la que echo mano: Šégota. Seler ubica la quinta región “el centro” en la *Lámina 53* del código.

¹⁵ Šégota, 1994, p. 288. Pongo “*tonalamatl*” porque éste es el nombre con el que Seler se refiere indistintamente al *tonalpohualli* y al *tonalamatl*.

Los ataques de Venus (pp. 53-54); Los seis caminantes (p. 55); Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, Señores de las trecenas (p. 56); Las seis parejas (p. 57); Pronósticos para los matrimonios (pp. 58-60); Los Señores de las veinte trecenas (pp. 61-70); Trece aves agoreras alrededor del Sol (p. 71); Los cuatro dioses de nuestra existencia , rodeados por serpientes (p. 72); Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, Señores de los días (p. 73); La casa de la mujer y la casa del hombre (p. 74) y; Los Señores de las trecenas divididas (pp. 75-76).¹⁶

Tanto en el trabajo de Seler como en el trabajo conjunto de Anders, Jansen y Reyes, existen coincidencias en el título de algunas láminas y la presencia del *tonalpohualli* es sumamente importante dentro de la temática y desarrollo del *Códice Borgia*; pero es importante resaltar las diferencias. Seler se aplica más en interpretar el contenido del códice mediante una correlación entre elementos naturales —y la apropiación de éstos por parte de los indios— y la identidad de las deidades y, en general, de las representaciones de cada escena; aunque claro, cuando se desglosan ciertas temáticas como la del *tonalpohualli* de las ocho primeras láminas, el autor hace una lectura más en sentido social, interpretando ritos y demás acciones que seguramente se llevaban a cabo en los días señalados. Por su parte, Anders, Jansen y Reyes enfocan más el contenido del *amoxtli*, digamos, en un sentido más social, con ello me refiero a uno que se inmiscuía en los aspectos más cotidianos de la vida de aquellas personas: el matrimonio, el nacimiento, el comercio, etcétera; todos regidos bajo la tutela de los designios ya establecidos del *tonalpohualli*, señalados por el nombre de cada uno de sus días.

Para completar la información que se da en el párrafo anterior considero pertinente consignar los siguientes cuadros que contiene el título que le dan Seler y los otros tres autores a cada una de las láminas del documento y el número de la lámina o láminas que abarcan un mismo tema:

¹⁶ *Códice Borgia: Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, introducción y explicación Ferdinand Anders, Marten Jansen y Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, 394 pp.

	TÍTULO DE LA LÁMINA	NÚMERO DE LÁMINA
1	<i>El Tonalamatl. Dividido en columnas de cinco miembros</i>	1 a la 8
2	<i>Los veinte signos de los días y sus deidades</i>	9 a la 13
3	<i>Los nueve señores de las horas nocturnas</i>	14
4	<i>Los cuatro veces cinco guardianes de los periodos de Venus</i>	15 a la 17
5	<i>Yayauhqui Tezcatlipoca, el Tezcatlipoca negro, y los veinte signos de los días</i>	17
6	<i>Las seis regiones del mundo</i>	18 a la 21
7	<i>El ciervo del este y el ciervo del norte</i>	22
8	<i>Otra serie de veinte deidades</i>	22 a la 24
9	<i>Los cinco periodos de Venus y sus guardianes</i>	25
10	<i>Los dioses muertos o la serie del lucero Vespertino</i>	26
11	<i>Los cuatro años y las cuatro secciones del Tonalamatl</i>	27
12	<i>Los cinco años y los periodos de Venus</i>	28
13	<i>El viaje de Venus por el Infierno</i>	29 a la 46
14	<i>Las cinco Cihuateteo, mujeres deificadas, genios del oeste, y los cinco Ahuiteteo, dioses de la voluptuosidad, genios del sur</i>	47 y 48
15	<i>Los cuatro Sostenes del Cielo y las cuatro Columnas de la Tierra</i>	49 a la 53
16	<i>Las Cinco regiones del Mundo y sus deidades</i>	49 a la 53
17	<i>Xochipilli, dios del placer</i>	53
18	<i>Los trece veces cinco periodos del planeta Venus</i>	53 y 54
19	<i>Los seis caminantes celestes</i>	55
20	<i>El dios de la vida y el dios de la muerte en la región terrenal</i>	56
21	<i>Las seis parejas divinas</i>	57
22	<i>Las veinticinco parejas divinas</i>	58 a la 60
23	<i>El Tonalamatl. Dispuesto en veinte trecenas</i>	61 a la 70
24	<i>El Sol, la Luna, el Lucero del Alba y los trece pájaros</i>	71
25	<i>Las cuatro Serpientes Emplumadas</i>	72
26	<i>El dios de la vida y el dios de la muerte en la región celeste</i>	73
27	<i>Los dioses de la voluptuosidad y sus signos</i>	74
28	<i>Las cuatro deidades luminosas y sus diferentes aspectos</i>	75 y 76

Cuadro 1. Los temas del *Códice Borgia*, según Eduard Seler . Tomado de Eduard Seler, 1963.

	TÍTULO DE LA LÁMINA	NÚMERO DE LÁMINA
1	<i>La cuenta de los días</i>	1 a la 8
2	<i>Los Señores de los veinte días</i>	9 a la 13
3	<i>Los nueve Señores de la noche</i>	14
4	<i>Los patronos de los nacimientos</i>	15 a la 17
5	<i>Tezcatlipoca Señor de los días</i>	17
6	<i>Los periodos aciagos</i>	18-21
7	<i>Los dos venados</i>	22
8	<i>Aspectos adicionales de la veintena</i>	22 a la 24
9	<i>Los cuatro dioses del día Movimiento</i>	25
10	<i>Los cuatro dioses de los Bultos Mortuorios</i>	26
11	<i>Las cinco manifestaciones del dios de la Lluvia</i>	27 y 28
12	<i>Los nueve ritos para la Luz, la Vida y el Maíz</i>	29 a la 47
13	<i>Cinco cihuateteoh y cinco Tonallehqueh</i>	47 y 48
14	<i>Los cuatro rumbos</i>	49 a la 53 (abajo)
15	<i>Los cargadores del cielo</i>	49 a la 53 (arriba)
16	<i>El Venado de nuestra existencia</i>	53
17	<i>Los ataques de Venus</i>	53 y 54
18	<i>Los seis caminantes</i>	55
19	<i>Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, Señores de las trecenas</i>	56
20	<i>Las seis parejas</i>	57
21	<i>Pronósticos para los matrimonios</i>	58 a la 60
22	<i>Los Señores de las veinte trecenas</i>	61a a la 70
23	<i>Trece aves agoreras alrededor del Sol</i>	71
24	<i>Los cuatro dioses de nuestra existencia , rodeados por serpientes</i>	72
25	<i>Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, Señores de los días</i>	73
26	<i>La casa de la mujer y la casa del hombre</i>	74
27	<i>Los Señores de las trecenas divididas</i>	75 y 76

Cuadro 2. Los temas del *Códice Borgia*, según Anders, Jansen y Reyes García. Tomado de Andres, Jansen y Reyes García, 1993.

Como se puede apreciar en la tabla, el contenido del *Códice Borgia* abarca varios temas seriados, entre los que más se repiten están los del *tonalpohualli* contenido en lo que en los títulos aparece como *tonalamatl*, y los que se refieren a los periodos del planeta Venus o Lucero del Alba. Esto debe tomarse en cuenta pues indica que habría una marcada presencia de Quetzalcóatl en el documento, y

como es sabido, esta deidad en Mesoamérica era también entendido como dicho planeta.

En el manuscrito también es importante lo que se refiere a cómo es entendido el *espacio* y el *tiempo*. Esto se manifiesta en la presencia de varias series que hablan de *los rumbos*, ya sean los terrenales, los celestes o los que comprenden todo el universo. Asimismo, sobre esta misma línea, se abordan elementos como la “cuenta de los días”, los signos de los días (su posición y desarrollo), los periodos astrales y los viajes de los númenes, entre otras cosas.

Nada ajenos al tiempo y al espacio, e íntimamente relacionados con el desarrollo de éstos, se encuentran las diversas deidades que se plasman a lo largo del documento. Por ejemplo, nos podemos remitir a láminas como la 49, que forma parte de la serie que habla de “las cinco regiones del mundo y sus deidades” y la de “Los Cuatro Sostenes del Cielo y las Cuatro Columnas de la Tierra”; o la *Lámina 9*, que es una parte de la serie que se refiere a “Los veinte signos de los días y sus deidades”. (Figura 4)



Figura 4. Izquierda: *Lámina 49*; derecha: *Lámina 9* del *Códice Borgia*. Tomado de www.famsi.org.

Los dioses o númenes o deidades —o como sea pertinente llamarlos, aunque siempre teniendo en cuenta su carácter sagrado— son parte vital en el tejido discursivo, ideológico y temático del *Códice Borgia*. Son ellos los componentes que *mueven*, *con-forman*, *trans-forman* e, incluso, *re-forman* el destino de los

hombres y del mundo, son parte fundamental en *la configuración del Códice Borgia*.

Por este motivo es crucial estudiar cómo son estos componentes, es decir, hay que saber lo que significan y cómo significan las deidades y demás elementos en el códice y, en el caso específico del presente trabajo, en la *Lámina 56*. Para ello es preciso traer a cuenta el medio por el cual quedan plasmadas todas las ideas y los signos que conforman los códices prehispánicos. Me refiero a la escritura.

La escritura del códice

La escritura, ya como puro registro, ya como testimonio o instrumento estético, es la resultante de un proceso histórico complejo. Se presenta como una de las formas “tangibles” del lenguaje, y como la resultante de la convención social que crea los signos e instrumentos necesarios para dar origen y desarrollar tal ejercicio, es decir, se crea una inscripción del signo. Para Ferdinand de Saussure la escritura es “un procedimiento por el que se representa continuamente a la lengua”¹⁷, aunque también distingue “cuán independiente es la lengua de la escritura”.¹⁸ Además, el autor afirma la existencia de solamente dos sistemas escriturarios: el ideográfico y el “fonético”; en el primer caso, la palabra puede ser representada por un solo signo, como en el idioma japonés; en el otro caso, el signo o signos representan los sonidos que se suceden en la conformación de la palabra.¹⁹

De Saussure es claro, la escritura es la representación de la lengua, es su registro. No se puede afirmar que lo representado en la *Lámina 56* y en todo el *Códice Borgia* sea la representación fonética o ideográfica de palabras de una lengua, entendida ésta solo como el ejercicio del habla. No son palabras lo que está aquí presente, pero invariablemente se hallan elementos de lenguaje del pueblo que realizó el códice. Es decir, se hallan elementos registrados, significados, del corpus conceptual de dicho pueblo —que presumimos es el náhuatl prehispánico—. Parece, entonces, que es el lenguaje la condición de

¹⁷ Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Akal, 2006, 319 pp. Serie Universitaria. P. 52.

¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.* P. 55.

posibilidad que tiene el *Borgia* y otros productos prehispánicos de diferente soporte material, para que se les pueda tener por escritura. Un ejemplo: en la actualidad se habla de escritura pictográfica, ideográfica y de otras maneras que no entrarían dentro de la categoría que de Saussure menciona y que el enfrentamiento con los productos culturales e históricos de otros pueblos nos ponen a reflexionar al respecto; sin embargo, al saber que dichas “escrituras” son representaciones de un lenguaje histórico, con códigos, cánones y reglas propias, entonces se puede formular la existencia de un “tipo de escritura” que da origen a nuevas categorías del mismo tema. De Saussure menciona que lengua y escritura son operaciones independientes, aunque claro, íntimamente ligadas. En este sentido, entiendo la escritura como una práctica de inscripción y de representación de la memoria, lo que la hace una práctica íntimamente ligada con la historia.

En tiempos precolombinos, aquellos encargados de leer los códices eran los *tlataminime* “los sabios”. Los que leían e interpretaban específicamente el *tonalpohualli* recibían el nombre de *tonalpouhque* “los que cuentan (en sentido matemático y narrativo) el *tonalli*, es decir, el día, el signo”. Aquel que pintaba el códice era el *tlacuilo*. Aún no es claro si el *tlatamini*²⁰ era quien también se encargaba de pintar el libro y leer el *tonalpohualli*, o si eran funciones perfectamente separadas para personas distintas, pero es correcto saber que el sabio, por fuerza, sabía leer los libros. En todo caso, lo que aquí conviene traer a cuenta es que estos tres personajes eran quienes contaban con un bagaje cultural muy amplio que los hacía conocedores de los mitos, de los ritos y —principalmente— del saber del mundo. Es muy posible que la mayoría fueran sacerdotes o tuvieran relación con actividades religiosas exclusivas a la élite gobernante. Sólo los sabios eran los que conocían la forma de hacer los códices y leerlos. Que la gente común tuviera acceso a estos documentos era en extremo difícil, sino es que imposible, el único acercamiento que tenían a ellos era cuando consultaban al *tonalpouhque*, de ningún otro modo. Esto significa que los libros estaban en poder de la grupo gobernante y sacerdotal y que eran objetos exclusivos.

²⁰ *Tlatamini* “el sabio”; *tlataminime* “los sabios”.

Debido a estas condiciones, al parecer la temática de la que versan los códices prehispánicos es “limitada”, principalmente en lo religioso —que incluían los mitos, las fiestas y los ritos, cosmogónicos, administrativos, históricos y calendáricos— en los que se abordaba el *tonalpohualli*, que era uno de los puntos donde se involucraba todo el cuerpo social. Por eso entrecomillo la palabra “limitada” en referencia a los posibles contenidos del códice, puesto que en aquellos tiempos lo religioso no era diferente de lo político y viceversa.

Por abordar una temática específica que debía ser leída, los hacedores y lectores de códices debían recurrir a un sistema específico de signos e inscripciones. Dependiendo la procedencia cultural, espacio-temporal o incluso el tema, se escribe el documento. Es decir, que cada códice es un producto social que al ser escrito se rige por las convenciones que permiten su lectura.

El *Códice Borgia* y en general muchos de los códices de manufactura precolombina, son considerados también como objetos artísticos e incluso estudiados bajo tal consideración.

Eduard Seler bautizó un número de cinco manuscritos como “Grupo Borgia”, al cual da nombre el códice que contiene la *Lámina 56* que estudio.²¹ Una de las características que el autor prusiano observó para emparentar estos documentos fue, precisamente, el estilo bajo el cual fueron hechos y algunos otros aspectos como los temas que desarrollaban en común y el panteón.

El *Borgia* y los de su grupo, se han pintado bajo los parámetros de un estilo pictográfico que floreció entre los mixtecos de Oaxaca y la zona de Puebla-Tlaxcala, el estilo que se ha denominado Mixteca-Puebla. Claro está que no todos los manuscritos del grupo cumplen cabalmente con tal estilo; por ejemplo, en el caso del *Laud* o el *Fejérvary-Mayer* pueden hallarse caracteres que se asocian con el sistema numeral de los mixtecos y de los mayas, a saber: la barra y el punto, que no existen en el *Borgia*.

El estilo —concepto éste por demás complicado—, aquí se tomará a partir de lo dicho por Jan Białostocki quien lo entiende como “manifestación de una cultura

²¹ Los códices que componen este grupo son el *Borgia*, el *Vaticano B* o 3773, el *Laud*, el *Fejérvary-Mayer* y el *Cospí*. El grupo fue creado por Eduard Seler quien los empezó a estudiar en 1887 y los correlacionó entre sí teniendo como base su contenido (muy similar en casi todos los casos y en casi todos los temas) y el estilo. Todavía hoy esta agrupación es materia de debate.

como un todo [...] como característica visible de su unidad [...] como una suma de cualidades que son el resultado de innumerables factores de condicionamiento social, espiritual y artístico.”²²

Tal suma siempre es representación de la supuesta unidad social, de las convenciones culturales a las que ésta llega en un determinado momento histórico, entre las que se encuentra la escritura como uno de sus más preclaros ejemplos. Lejos de sólo aludir a la forma o a la técnica, el estilo —en este caso el Mixteca-Puebla— se transforma en una producción cultural inevitablemente atravesada por la historia de la que es a la vez susceptible y portador.

Cecilia Rossel y María de los Ángeles Ojeda, dicen que el estilo Mixteca-Puebla tuvo su origen en la época del Epiclásico (700-900), y que su desarrollo ocurrió durante el Posclásico (900-1500), e incluso hasta ya consumada la colonización a mediados del siglo XVI.²³

El término Mixteca-Puebla fue creado por George Vaillant en los años 40, para referirse a una cultura o civilización que el investigador ubicó —en principio— en el área de Cholula, estado de Puebla y en el noroeste del actual estado de Oaxaca, en la zona mixteca. Según el autor, los elementos principales de ese complejo cultural son: el politeísmo, el calendario *tonalpohualli*, el ciclo de 52 años, la escritura pictórica estilizada, el linaje de jefatura, la guerra formal, las deidades distintivas y ciertas prácticas ceremoniales características. La propuesta de Vaillant fue aceptada por los mesoamericanistas, y en la Segunda Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en 1942 se reconoció a la cultura Mixteca-Puebla como el cuarto y último horizonte cultural en Mesoamérica.²⁴ Años después, la aplicación del término como nombre para una cultura fue cuestionado, y más bien se ha utilizado para nombrar un estilo más bien plástico y visual.

El estilo Mixteca-Puebla —en el caso especial del *Códice Borgia*— utiliza sobretudo pictogramas que, según Rossel y Ojeda, “se empleaban tanto para registrar la información, como para transmitirla. Esto se lograba mediante una

²² Białostocki, Jan, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, trad. José M. Pomares, Barcelona, Barral Editores S.A., 1972, 238pp. p.13.

²³ Rossel y Ojeda Díaz, 2003, p. 13.

²⁴ Cf. Yanagisawa, Saeko, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, 2005. pp. 12 y 13.

doble función que cumplían las figuras, como pinturas y como signos de escritura, es decir, no existe separación entre la imagen y el texto.”²⁵ Las mismas autoras aseguran que debido a esto, el análisis de dichas figuras se realiza en varios niveles, comenzando por conocer la manera como se representaban gráficamente los seres y las cosas, ya que ello permite su correcta identificación para poder efectuar así su lectura semántica o interpretación.²⁶ Pero es difícil asegurar que lo plasmado en los códices tuviera la “doble función” de ser pintura y ser registro escrito de signos a la vez. Nosotros hacemos la separación entre pintura y escritura y al enfrentarnos a lo que está representado en el código prehispánico sólo podemos hacerlo bajo las concepciones culturales que nos determinan. No conocemos a ciencia cierta la función del sistema de escritura prehispánico, sólo lo relacionamos con lo que sabemos, aunque sí puede pensarse que para la cultura náhuatl *lo pintado* es ya el *registro*. Es por ello que entender la escritura de los códices nahuas como *pictográfica* no es un término descabellado si atendemos a que, por medio de la pintura se logra el ejercicio de inscripción y representación del pensamiento, es decir, escritura. Existe una locución náhuatl precolombina para designar la escritura y el saber e, incluso, al sabio: “la tinta negra y roja”.²⁷

Si nos fijamos, en la mayoría de los códices estos dos colores son los predominantes, el rojo las más de las veces delimita espacios y el negro figuras o partes de una figura mayor —figuras antropomorfas, de animales y objetos. De esto se puede deducir que el saber también significa saber escribirlo. Es decir, aquel que posee la sabiduría —el *tlamatinī*— posee los instrumentos para representarla, plasmarla, transmitirla y leerla. El que sabe, sabe escribir, sabe usar la tinta negra y la tinta roja. En suma, es posible plantear que resulta fundamental entender a los códices como un documento escrito, sin hacer mella de su enorme contenido estético.

En lo que respecta a la forma de llevar a cabo esta escritura se observa que las figuras, aunque son imágenes que remiten a seres o cosas, no se representan de tal forma que parezcan un retrato, sino que interviene un nivel de abstracción

²⁵ Rossel y Ojeda, 2003., p. 20.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. León-Portilla Miguel, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Historia, 1958. 173 pp. Il. p. 117.

del pensamiento que las transforma en signos o símbolos que forman parte de un sistema específico de inscripción. De esta manera es posible pensar que cada figura es más una idea, o un conjunto de ideas, que un retrato. Luego entonces, cada figura es abstracción de una idea, de un concepto o concepciones determinadas cultural e históricamente.

La posibilidad de ser concepto escrito, hace de la figura un elemento que puede ser leído. Su inmersión dentro de un sistema de escritura reafirma y hace factible sus posibilidades de lectura. Es por ello que la forma de escribir resulta tan importante, puesto que se encuentra determinada por el contexto histórico al que pertenece y sólo a este, como ocurre en el caso del estilo Mixteca-Puebla, estilo histórico que al utilizar pictogramas remite a arquetipos determinados que logran la construcción estética de cada figura.

Los arquetipos, según Jan Białostocki (apoyado en Carl Jung) “son modelos a alcanzar en el plano transhumano, que se refieren a modelos o normas de conducta mental y emotiva. Los cuales se expresan a través de los elementos de la vida psíquica que, cristalizados en forma de imagen arquetípica, penetran en la atmósfera del inconsciente.”²⁸

En el caso que aquí compete —el códice y la lámina— los modelos del arquetipo se cristalizan en cada una de las formas y las figuras que se han dibujado en el códice. Tales arquetipos resultarían modelos o normas seguir en tanto que orden del mundo y constitución del pensamiento.

Por otro lado, los arquetipos que se pueden hallar en el *Códice Borgia* y en especial en la *Lámina 56*, se revelan a través de los mitos religiosos que han dictado cómo es la construcción y los atributos de tal o cual deidad, su contexto, su movimiento y su conducta. De ahí se toman los modelos y las normas. Es decir que “la lectura de un códice no podrá prescindir del relato que entraña.”²⁹

En el caso de la *Lámina 56*, el arquetipo se halla en la representación del cuerpo, en la de los atavíos e incluso en la disposición y movimiento parcial y total de la obra. Esto obedece a la misma naturaleza del documento que soporta la

²⁸ Białostocki, *op. cit.* p.117.

²⁹ Johansson Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004. 480 pp. Il. Serie “Cultura Náhuatl. Monografía” # 29. p.11.

lámina, el cual es un registro que cae en el orden de lo sagrado, y como tal, responde y cubre toda una necesidad en este rubro del pensamiento de los antiguos nahuas. Esto significa que el códice y la lámina tienen una función específica en su contexto, y que se trata de un objeto estético-ético, como lo dice Dúrdica Šégota, para quien “lo estético-ético es, en primer lugar, lo eficaz ritualmente.”³⁰ La eficacia ritual en este caso obedece a la configuración, función y sentido de la *Lámina 56*, es decir, al ritual adivinatorio en el que, por otra parte, la eficacia también se da a través del lenguaje y es aquí donde entra la pertinencia del *tonalpohualli* como concepto.

El arquetipo, al tener como bagaje para su constitución los mitos y otros contextos culturales e históricos, está sujeto a la interpretación individual y colectiva, la cual se ve afectada también por la acción del tiempo y el espacio. Sin embargo, el contexto en que nos sumerge el estilo propio del documento y la escritura que utiliza, permiten que la lectura que de él se haga sea una apegada a la realidad histórica de la que es testimonio; de la que es memoria. Es por ello posible ver a un documento pictográfico, específicamente a la imagen, como fuente histórica y presentar una lectura, en sentido histórico acerca de la misma.

En suma, se puede decir que la escritura náhuatl prehispánica de los códices es posible entenderla como “picto-lógica”, pues hace de algo pintado el signo y la inscripción fundamental de la que parte su escritura. Esta escritura funciona al amparo de un estilo, que en el caso del *Códice Borgia* y la *Lámina 56* se ha denominado Mixteca-Puebla. Dicho estilo constituye la convención histórica y cultural de la que parte la hechura de todos los signos e inscripciones que lo conforman. Por último, el estilo —como suma de un todo cultural— tiene como una de sus partes constituyentes al arquetipo, que es el modelo o los modelos y las normas de conducta mental y emotiva que quedan cristalizadas por medio del estilo, es decir, sus particularidades constitutivas.

³⁰ Šégota Dúrdica, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 240pp. Il. p. 128.

II. Antecedentes sobre el estudio de la *Lámina 56*

La primera interpretación acerca de la lámina que he encontrado ha sido la que Alfredo Chavero hace en la introducción al tomo primero de *México a través de los siglos*. Chavero pone la imagen de Ehécatl-Quetzalcóatl, Mictlantecuhtli y de *tlalli* “la tierra”, que se representan en la *Lámina 56* del *Códice Borgia* para usarlo como un ejemplo ilustrativo del documento con un comentario: “Códice Borgiano- La estrella matutina y vespertina.”¹ En este sentido, el autor estaría asegurando que se trata de dos fases del planeta Venus.

Años después, apenas entrado el siglo XX, Seler brindó su interpretación de la *Lámina 56* del *Borgia*. El autor la nombra “El dios de la vida y el dios de la muerte en la región terrenal”, por los elementos que se representan en la obra. Seler interpretó dicha representación de la siguiente forma:

Si pasamos ahora a ocuparnos del sentido de estas imágenes, podemos afirmar que los dos personajes míticos, representados espalda con espalda, plasman ambos aspectos de la existencia, la vida y la muerte. (...).

Creo que en esta representación de la vida y la muerte, hay que pensar sobre todo en la potencia divina que era encarnación de la vida y la muerte, del perecer y el resucitar: en el gran astro de la noche, la Luna, que sin duda alguna influyó profundamente en el pensamiento y las concepciones de aquellos pueblos, como de todos los pueblos. Si admitimos esta suposición, se explican fácilmente la existencia de esta doble imagen en nuestros manuscritos, así como su asociación con los signos calendáricos. Pues la Luna es en realidad el $\mu\eta\nu$, el “m-e-n-s-i-s”, es decir “el que establece la medida, $\mu\epsilon\tau\rho\eta\eta\acute{\iota}\varsigma$, mensōr, el medidor del tiempo. Y Quetzalcóatl, que aparece aquí como una de las dos figuras, no sólo suele mencionarse como inventor del calendario, sino que por su naturaleza esencial hasta es la Luna misma. Por lo tanto, interpreto estas representaciones de los dos númenes en los códices Borgia y Vaticano 3773 como paralelos de otra doble imagen, que se encuentra en el *Códice Borbónico* y que reproduzco en la figura 150 [láminas 19 y 20 del *Códice Borbónico*, figura 5] Se trata de un dibujo que muestra, frente a los otros dos dioses calendáricos -Oxomoco y Cipactónal, los brujos ancianos- a Quetzalcóatl y Tezcatlipoca; aunque no figuran junto a éstos los

¹ Chavero, Alfredo, “Introducción”, tomo I, en Riva Palacio, Vicente (director), *México a través de los siglos*, diez tomos, México, Editorial Cumbre, 1983. p. XV.

signos de las veinte trecenas del *Tonalámatl*, sino los del ciclo de cincuenta y dos años, no hay duda de que aquí están representados como númenes calendáricos.²



Figura 5. Lámina 20 del *Códice Borbónico* en la que se muestra a Ehécatl Quetzalcóatl y Tezcatlipoca frente a frente rodeados por los signos calendáricos de los años en el ciclo de 52 años, según Seler. Tomado de www.famsi.org.

Miguel León-Portilla en su texto *Los antiguos mexicanos por sus crónicas y cantares* utiliza a los dos dioses principales de la lámina como ilustración para ejemplificar la “*Dualidad divina*”.³ No aborda más sobre la obra.

Otra interpretación acerca de esta lámina nos la brinda Laurette Séjourné en su texto titulado *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. La autora interpreta y elabora una tesis de lo que ocurre en la lámina en función

² Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, trad. Mariana Frenk, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. IIs. pp. 139 y 140.

³ León-Portilla, Miguel, *Los antiguos mexicanos por sus crónicas y cantares*, dibujos de Alberto Beltrán, México, Fondo de Cultura Económica, 1972. 198pp. IIs. p. 140, figura 13.

del estudio que hace de la acción que ejerce Quetzalcóatl en calidad de regidor del segundo día, de los veinte que conforman el calendario antiguo náhuatl. Según Séjourné, Quetzalcóatl, bajo la acepción de Ehécatl sustituye a *cipactli*, que identifica con Ometeótl, el dios creador, dual y supremo; dicha sustitución se entendería de la siguiente forma:

Es decir que, en el interior de los segundos 13 días del año, los dos nombres de la pareja cambian; Ometecuhtli es remplazado por Ehécatl-Quetzalcóatl y este último por un simple mortal. [...] el ciclo de 52 años que en el pensamiento corta en la materia del Universo implica una aceptación de la muerte y la comprensión de que lo específico humano reside en la conciencia de una continuidad temporal que trasciende la caducidad del individuo. Esta noción, demostrada ampliamente por el simbolismo de los caracteres siguientes, lleva a los artistas a pintar a Ehécatl-Quetzalcóatl espalda contra espalda con un esqueleto. El hecho de que ese par esté a veces rodeado por los nombres de las series que confieren el significado a cada día del ciclo de 52 años, corrobora el *concepto* de una realidad mental que engloba y sobre pasa el momento existencial de cada individuo.⁴

Debo aclarar que la autora usa para ejemplificar esta tesis la *Lámina 76 del Códice Vaticano B o 3773* (figura 6), la imagen de la mitad inferior derecha de la *Lámina 44 del Códice Laud* (figura 9), la *Lámina 75* también del *Vaticano B* (figura 8) y la *73 del Códice Borgia* (figura 7). No obstante, he tomado como parte de una interpretación cercana de nuestra *Lámina 56* esta hipótesis de Séjourné, por las siguientes razones: aunque no menciona explícitamente a nuestro objeto de estudio sí menciona la *Lámina 76 del Vaticano B* que es muy parecida a la *56 del Borgia* —incluso Seler la utiliza al estudiarla. Asimismo las láminas *73*, también del *Borgia* y la *75 del Vaticano B* son paralelas entre sí; y éstas a su vez son parecidas en cuanto a la estructura de los dos dioses principales con la *Lámina 56* —Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli—; aunque no logró relacionar la imagen de la *Lámina 44 del Laud* con el sentido de la *Lámina 56* o las otras que he mencionado; más bien creo que la autora la utilizó en el sentido del concepto de vida y muerte que pudiera atribuírsele a nuestro objeto de estudio.

⁴ Séjourné, Laurette, *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*, trad. Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI, 2004, 407pp. Il. Colección América Nuestra. América indígena no. 35. pp. 243 y 244.

Asimismo, también Laurette Séjourné, en otro texto suyo llamado *Pensamiento y religión en el México Antiguo*,⁵ aborda directamente la *Lámina 56*, aunque sólo se refiere a las dos figuras principales de ésta —Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli—. Es a partir del primer dios que interpreta la obra de esta manera: “Esta imagen de Quetzalcóatl insuflando vida a un esqueleto nos habla de su función creadora como Dios del Viento.”⁶

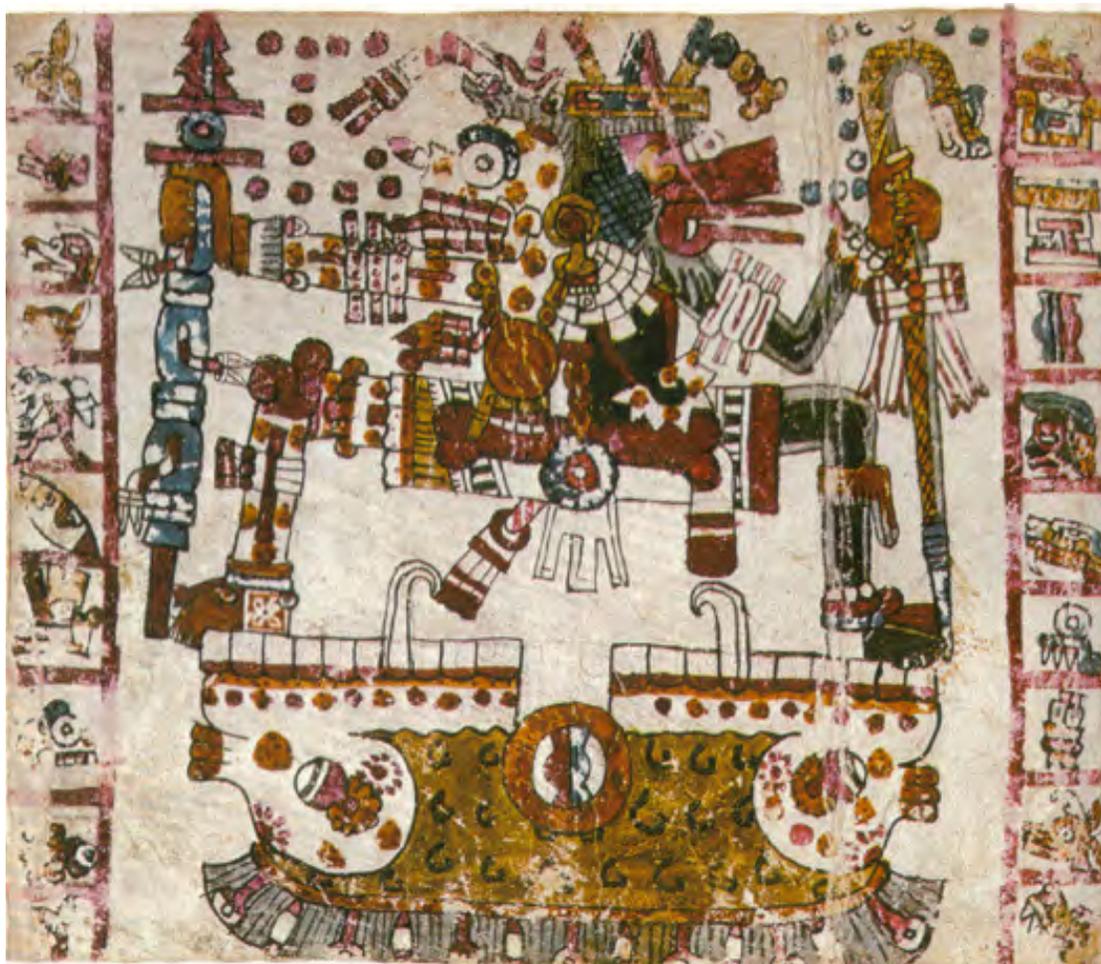


Figura 6. *Lámina 76 del Códice Vaticano B*, que tiene correspondencia temática con la *Lámina 56 del Códice Borgia*. Tomado de www.famsi.org.

⁵ Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, trad. A. Orfila Reynal, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 220 pp. Ils. Breviarios no. 128.

⁶ *Ibid.* p. 150.



Figura 7. Lámina 73 del Códice Borgia. Tomado de www.famsi.org.



Figura 8. Lámina 75 del Códice Vaticano B. Tomado de www.famsi.org.

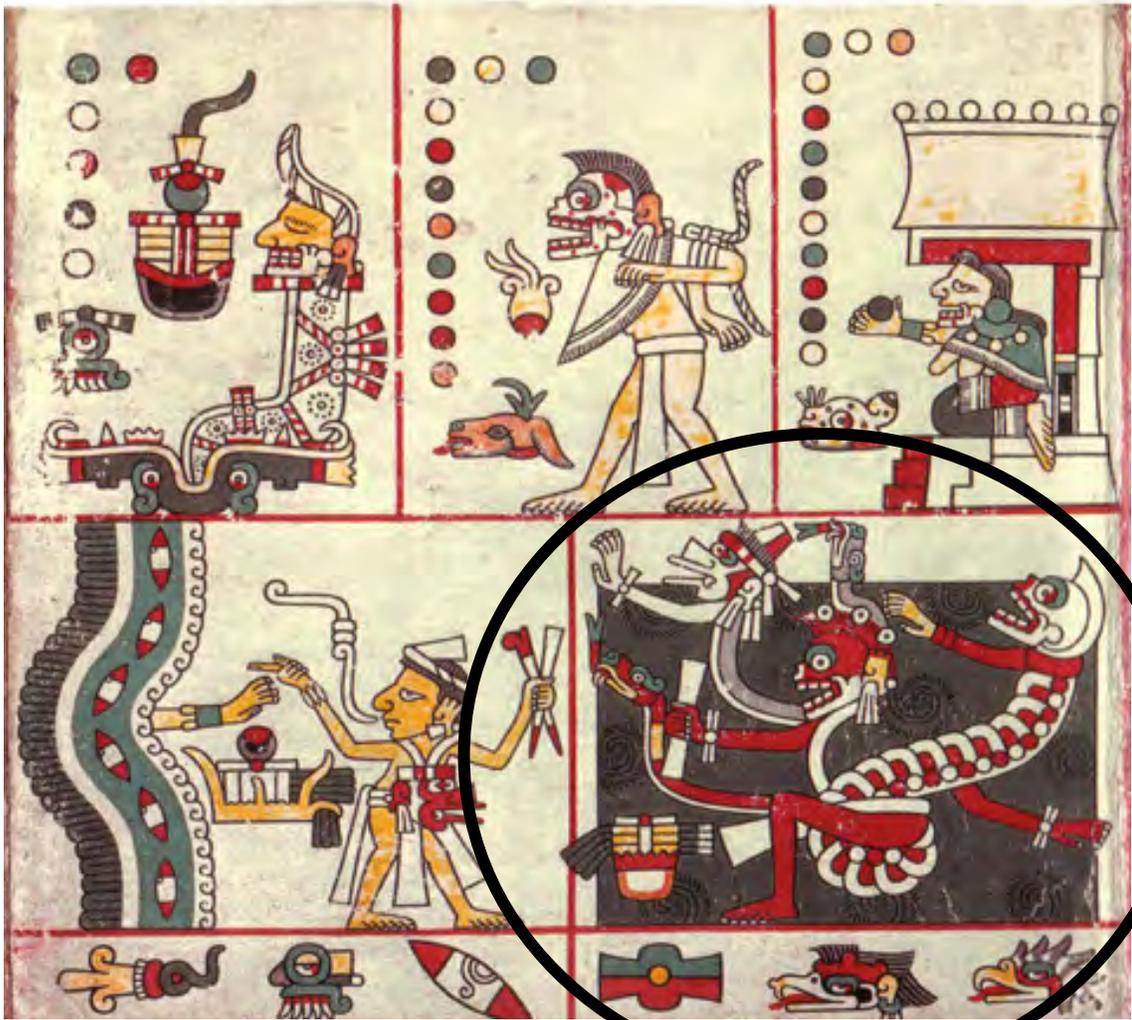


Figura 9. Lámina 44 del *Códice Laud*. La imagen que está dentro del círculo es la que Séjourné utiliza para ejemplificar la teoría de interpretación del hecho que ocurre en las láminas 73 del *Borgia*, 75 y 76 del *Vaticano B*. Tomado de www.famsi.org.

Por otra parte, Patrick Johansson en su artículo "La muerte en Mesoamérica",⁷ también utiliza la *Lámina 56* como ilustración de su texto y acerca de ella menciona que:

Según la cosmogonía náhua, la vida es producto de una dualidad, como la que se muestra en esta imagen del *Códice Borgia* (lám. 56), en la que se representa a Mictlantecuhtli y Ehécatl: la muerte y la existencia, respectivamente.⁸

Hasta ahora todos los autores han enfocado en la cultura náhuatl la producción de la *Lámina 56* y, por tanto, del *Códice Borgia* también. Por el momento no he encontrado algún texto que la aborde desde la cultura mixteca. De igual modo, la mayoría de las interpretaciones que de la obra se han ofrecido se enfocan más a los dos personajes principales: Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli; sólo las interpretaciones de Seler y la de Séjourné han incluido los signos calendáricos que rodean la lámina, y de estos dos autores, sólo el primero contempla a la "tierra" que está a los pies de los personajes centrales.

Chavero, con su texto explicativo, da una interpretación posible de sólo una parte de la lámina (las deidades), por lo cuál no profundiza en ella. Aunque resulta muy interesante su propuesta de que los númenes correspondan a un ciclo completo de Venus. Existe la posibilidad de que el autor obtuviera esta idea partiendo del resto del contenido del *Códice Borgia*, donde Quetzalcóatl, que también es Venus, aparece en la mayoría de las escenas. Sin embargo, no creo que esta situación pueda atender a lo que se contiene en la *Lámina 56*, pues, aunque la presencia de Quetzalcóatl es evidente, el hecho de que este dios aparezca como Ehécatl, le otorga un sentido muy distinto al contenido de la lámina: hay claridad, aquí Quetzalcóatl es Ehécatl. Por otra parte, el notable esmero en la elaboración de Mictlantecuhtli y su peso en la composición obligan a tomarlo en cuenta como un *opositor* de Ehécatl, es decir, que no se trata de un mismo personaje en dos fases, sino un perfecto acoplamiento de contrarios que se complementan y que así funcionan.

⁷ Johansson K., Patrick, "La muerte en mesoamérica", en *Arqueología mexicana*, Vol. X, número 60: El ciclo de la vida. Las edades del hombre en Mesoamérica, marzo-abril 2003, México, Editorial Raíces S.A de C.V.

⁸ *Ibid.* p. 49.

Tal vez la interpretación más sólida de todas las que hasta el momento se han expuesto es la de Seler, quien al asegurar que los dos númenes principales de la obra son la *Luna*, descubre en la obra plena consistencia calendárica y religiosa. Calendárica porque ve en el astro nocturno uno de los principales elementos propiciatorios para ordenar y medir el tiempo; religiosa porque el calendario, entre los antiguos nahuas estaba ligado de forma íntima con los quehaceres y concepciones religiosas, aunadas a las políticas y sociales, tres aspectos que en los nahuas prehispánicos no presentaban diferencia. Aunque habría que exponer que tengo dos puntos en discordancia con el autor. El primero es que creo que la *Luna* no “influyó” en los pueblos mesoamericanos. Me parece que la palabra “influir” involucra una voluntad propia y hasta donde sabemos, la luna no la tiene, lo que tiene son funciones. “Influir”, en otro caso, es parte del lenguaje y remite a un objeto o producción de la cultura que afecta a otro objeto o producción cultural. La luna, en sentido estricto, no es una creación de la cultura, sino una de sus *construcciones*, es decir, una *apropiación* de algo ajeno a la producción humana. En este sentido, puede decirse que la luna es en la medida en que la cultura se la apropia y entonces entra en los esquemas del pensamiento y el lenguaje. Por ello se puede decir que lo que tenemos es el *concepto* de la luna, no a la luna en sí, pues en la cultura las cosas no son por sí solas hasta que no entran en los cánones del lenguaje.

Para reforzar las sentencias del párrafo anterior recurro a Deleuze y Guattari. Según estos autores “El concepto de un pájaro no reside en su género o en su especie, sino en la composición de sus poses, de su colorido y de sus trinos (...)”.⁹ Si en vez de un pájaro lo que ponemos ahí es la luna, entonces podríamos pensar que su concepto se ha formado a partir de las funciones que se han identificado como suyas. No necesitamos tener un pedazo de la luna para saber lo que ésta es ni tampoco para representarla, con lo que hace basta para formarse un concepto de ésta. No se trata entonces de una esencia imperceptible al ojo humano, el hacer de la luna, su movimiento, propicia su

⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, 221 pp. p. 26.

relación con la humanidad. Entonces, hacer de la luna parte del lenguaje y de la cultura se trata no de un ejercicio explicativo, sino de implicación, de apropiación. Por ello las funciones de la luna pueden llevarse como directrices de un calendario o de otro producto cultural, ya que en ese momento se vuelve parte del lenguaje. Con esto se abre para el objeto en cuestión un abanico de significados y sentidos determinados por su contexto y el de la cultura que lo implica. En suma, decir “luna” o representarla significa un ejercicio de abstracción del pensamiento que involucra más que la simple representación de una entidad natural. Es una apropiación y como tal involucra el entendimiento de sus relaciones con otros productos culturales y con el hombre mismo. Por eso no influye, se le apropia y se le relaciona en el plexo cultural. Considero dudoso que la representación de las deidades principales, a su vez, sea la de luna; pues el calendario y sus partes son ejercicios del pensamiento y del lenguaje.

La otra discrepancia con Seler se refiere a que al decir este autor que Ehécatl y Mictlantecuhtli son la *Luna* porque ésta es la representante astral máxima de “la vida y la muerte”, me resulta una visión un tanto parcial de las dos deidades en la lámina. Es probable que la *Luna* sirviera a los antiguos nahuas como uno de los objetos para medir el tiempo y crear calendarios como el *tonalpohualli*, pero también es cierto que Mictlantecuhtli y Ehécatl presentan una contraposición el uno del otro y que significan más que solo un astro; cada uno son posibilidades distintas del universo aunque complementarias. No creo que estos dioses puedan ser encasillados como el aspecto de una sola entidad —en este caso la *Luna*—, pues si tomamos la totalidad de la *Lámina 56*, encontraremos que su sentido es mucho más complejo que el que sólo pudiera dar la representación de seres o cosas “de la naturaleza”. Pero en este último punto habría que subrayar que el trabajo de Seler sigue un contexto en el que se creía que en la producción de culturas ajenas, antiguas o “primitivas”, sus signos, símbolos y demás componentes materiales, se hallaba la representación de elementos naturales, singularmente representados como alegorías astronómicas. Aunque en el estudio iconográfico y la identificación de

elementos del *Códice*, el trabajo de Seler sigue siendo actual e imprescindible para cualquier otro estudio futuro sobre el tema.¹⁰

En lo que respecta a lo dicho por Séjourné, debo apuntar que la interpretación que da específicamente de la *Lámina 56* contraviene lo que asevera en *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. Esta observación la hago sabiendo que la autora, para dar su lectura del tema, se refiere más a los dos dioses principales de las láminas emparentadas. En el primer caso, Séjourné apela a la “insuflación de vida” por parte de Quetzalcóatl en un “esqueleto”, mientras que en el segundo caso atribuye trascendencia al mismo dios después de la “muerte”. Es decir, el personaje con quien se encuentra unido de espaldas, a quien llama “esqueleto”. Con esta posición, la autora anula identidad a Mictlantecuhtli, que llama “esqueleto” y, además, anula toda participación activa de este dios. Como resultado de dicha anulación, deja en la ambigüedad la acción de Quetzalcóatl. Aunque, por otra parte, Séjourné es la única, hasta este momento, que menciona la palabra *concepto* como contenido de la escena.

Ahora bien, es muy comprensible que en la representación de los dioses se lea la representación del concepto de *vida y muerte* en la *Lámina 56*, aunque retomando la interpretación que Patrick Johansson nos ha ofrecido de la lámina se puede obtener otra postura sobre este tema. Una de las posibilidades que representan las dos deidades en este caso no sería la de representar la “vida” y la “muerte”, sino la *existencia y la muerte*; dualidad que produce “la vida”. Esto da un giro al entendimiento de los dioses y de la obra que estudiamos, pues ofrece un panorama más amplio de los elementos que la conforman. No la anuncian como la representación de un “hecho de la naturaleza”, sino que la conforman como una apropiación, hecho cultural que involucra ya todo un proceso de pensamiento humano. Pero hay que tomar postura, pues me parece que más bien el producto final de la representación de estos dioses es que “existen”, es decir, más que la vida y la muerte, o la existencia o la muerte, para el pensamiento náhuatl precolombino era la completud de un producto el

¹⁰ Cf. *Códice Borgia: Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, introducción y explicación Ferdinand Anders, Marten Jansen y Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica, 1993. p.45.

resultado de la interrelación de contrarios, eso determinaba la existencia de las cosas, de todas las cosas vivas en las que habitaba la misma operación: la dualidad, no como binomio, sino como parte constitutiva, “esencial”.

Si se atiende a lo que las interpretaciones que hasta el momento se han expuesto, resulta que las de Seler son mucho más cercanas a lo que aquí se quiere exponer, en el sentido de que pone en evidencia el carácter calendárico de la obra. En esta línea (calendárica) es que se encuentran también las siguientes interpretaciones que se hacen de la lámina.

La primera de ellas la he tomado de Anders, Jansen y Reyes García en el texto que hacen al *Códice Borgia*, titulado *Los templos del cielo y de la oscuridad, oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia*, identifican esta lámina como “Quetzalcoatl y Mictlantecuhtli, Señores de las trecenas. Las trecenas nones quedan bajo la supervisión de Quetzalcóatl (vida) y las trecenas pares bajo la de Mictlantecuhtli (muerte).”¹¹

Esto implicaría que la escena de la lámina refiere un calendario, en este caso el *tonalpohualli* que es el que se compone de trecenas. Esto los autores no lo dicen explícitamente. El que sí concibe a la lámina como *tonalpohualli* es Karl Nowotny, quien lo identifica anteriormente a los tres autores citados arriba. Dice de esta obra lo siguiente:

El Tonalpohualli de diez veces veintiséis días (título). El Tonalpohualli, dividido diez veces en veintiséis días, está separado en dos partes iguales; Quetzalcóatl rige la primera y Mictlantecuhtli la segunda. Ambos dioses están unidos en una imagen y se dan la espalda el uno al otro. Los dos representan el pronóstico favorable y desfavorable, vida y muerte. Se arrodillan sobre un cráneo. Al observar tales imágenes, uno debe recordar siempre que los esqueletos no tenían el mismo significado horrible que tenía para los europeos de la temprana modernidad. Los huesos en México eran la semilla para la vida futura.¹²

¹¹ *Ibid.* pp. 301 y 302.

¹² El texto dice así: “Tonalpohualli of ten times twenty-six Days Quetzalcoatl and Mictlantecuhtli. [...] The Tonalpohualli divided into ten times twenty-six days is separated into two equals parts; Quetzalcoatl oversees the first, and Mictlantecuhtli the second. Both gods are united in one picture and turn their backs to each other. The two represent the favorable and unfavorable prognosis, life and death. They kneel on an inverted skull. In evaluating such pictures, one must always remember that skeletons did not have the same horrible significance for mexicans that they had for early modern europeans. Bones in Mexico are the seeds for future life.” Nowotny, Karl Anton, *Tlacuilloli: style and contents of the mexican*

Una última interpretación es la que nos ofrece María Elena Landa Abrego en su texto *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*.¹³ En él la autora titula la lámina como “La unificación del Sol y Venus en el tiempo”;¹⁴ y en este sentido va su interpretación: “Esta lámina 56 significa la reunión del espacio-tiempo personificada en el Sol y Venus ya que Ehécatl representa al Sol, señor del arriba y Miquiztli [Mictlantecuhtli] a Venus, señor del abajo. Por lo tanto, los números que resultan de la cuenta de los días marcados en esta lámina comprueban la totalización de los espacios-tiempos, convertido en esta expresión gráfica de la vida y la muerte, que ya muchos investigadores han señalado como Ometéotl.”¹⁵ Bajo esta premisa, la autora llega a observar una buena cantidad de cuentas temporales en la obra.

(..) en el lado derecho de la lámina que corresponde a Ehécatl o al espacio del tiempo solar tenemos 10 divisiones que incluyen a seis días cada una, es decir 60 días; inician con cipactli como guardián de su grupo, sigue mazatl y así sucesivamente hasta cuauhtli más doce días de los puntos rojos, son 72 días. La cuenta numérica siguiente comprueba la unidad e integración de los ciclos solares venusinos en ciclos mayores ya mencionados anteriormente.

$10 \times 6 = 60$ días + 12 días de los puntos = 72.

72×5 espacios venusinos = 360 + 5 *nemontemi* = 365 días o un año solar.

$360 \div 20$ días = 18 meses.

$20 \div 5 = 4$ rumbos solares.

$4 \times 13 = 52$ un ciclo solar, correspondiente a la mitad de la lámina.

$52 \times 2 = 104$ años, o un atado de años de las dos mitades.¹⁶

Anders, Jansen y Reyes García al igual que Seler observan la aparición de un tiempo ordenado al dar cuenta de las trecenas del *tonalpohualli*.

pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia Group, translated and edited by George A. Everett, Jr. and Edward B. Sisson, foreword by Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma, 2005, 349 pp. p. 37. Traducción mía.

¹³ Landa Abrego, María Elena, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Puebla, Comité de la Feria de Puebla, 1994, 200 pp. IIs.

¹⁴ *Ibid.* p. 164.

¹⁵ *Ibid.* pp. 164 y 165.

¹⁶ *Ibid.* p. 167.

Por su parte, Nowotny es quien llama *tonalpohualli* a la obra representada en la *Lámina 56* y antes que ellos, encuentra la dualidad en la lámina y el equilibrio de la misma. Incluso estos mismos autores califican al trabajo de Nowotny como una “nueva exégesis del *Códice Borgia*”,¹⁷ al enfocar con relevancia la estructura calendárica, simbólica y mística del *amoxtli* en cuestión. Discrepo en creer que haya contenidos del código que puedan adquirir el calificativo de “místico”; reitero, me parece que el contenido está en el orden de lo simbólico, y con ello en el registro de las concepciones, es decir, del sistema de pensamiento. Por otro lado, sólo tengo una discrepancia con Nowotny, y ésta tiene que ver con la cuenta que observa en la lámina.

No estoy del todo de acuerdo con esta interpretación pues no encuentro los elementos en la lámina para poder asegurar la existencia de la cuenta que lee el autor. La *Lámina 56* tiene los veinte signos de los días en los costados de la escena y una serie de doce círculos rojos en los extremos superior e inferior que, se infiere, son los numerales restantes de cada uno de los días; teniendo en cuenta que el primer día es la representación gráfica del mismo signo.

Ahora bien, si se atiende a lo que Nowotny dice, cada día tendría una trayectoria doble, indicada por la dualidad superior que en este caso está representada por Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli. De esta forma la lámina quedaría como una suerte de espejo en el que sólo un lado sería el que cuenta, mientras que el otro lado es el reflejo, la otra cara de la moneda del mismo signo. Pondré un ejemplo: el primer signo del *tonalpohualli* es *cipactli* regido por Quetzalcóatl, éste sería el signo “verdadero” y afortunado, el siguiente signo *ocelotl* regido por Mictlantecuhtli, sería la parte desafortunada, el ocaso del mismo signo, y esto ocurriría con todos los demás signos. No creo factible esto pues con esta interpretación se borra la autonomía de cada signo, sus vaivenes, incluso la de los dioses principales. Es verdad que las deidades centrales están unidas, parecen una sola cosa. Sin embargo, la misma representación plástica les confiere autonomía. En ellos se nota oposición, pero un trabajo en conjunto que logra la completud de un todo que representan ellos mismos. Igual ocurre con los días, son autónomos y trabajan en conjunto con

¹⁷ *Códice Borgia*, 1993, p. 45.

todos los elementos de la escena. El autor olvida dos elementos que en la lámina están muy presentes. Me refiero a lo que el mismo Nowotny llama “cráneo invertido” y Seler llama “la tierra (*tlalli*) que es la única representación que se encuentra mirando de frente y no de perfil como todos los demás y por lo tanto es la única completa y que cubre la total dualidad en ella misma. El otro elemento que olvida Nowotny es la situación de los círculos rojos en la lámina. No es gratuito que estén unos arriba y otros abajo. Por lo tanto, puedo decir que en todo caso, tanto cuentas como demás elementos de la *Lámina 56* no tratan de dos lados de una misma cosa, sino siempre se constituyen como elementos contrarios que construyen un todo específico.

Por otra parte, la interpretación de Landa Abrego sí difiere más de las de los autores antedichos, pues esta autora para nombrar la lámina se basa en las constantes apariciones de Venus en el códice. Recordemos que en el objeto de estudio no se encuentra muy lejos de la parte del códice en que se desarrolla el “Viaje de Venus por el inframundo” (láminas 29 a 46), así como también debe tenerse muy presente que en gran parte del documento aparece Quetzalcóatl, y éste (entre muchas de las formas en que aparece) también es *Tlahuizcalpantecuhtli*, quien se ha identificado con el planeta Venus.

Sin embargo, aquí no se puede ver al mismo personaje —Quetzalcóatl en este caso— rigiendo él solo la escena y además la representación es clara: aquí se trata de Ehécatl. Para aclarar lo que digo haré alusión a la *Lámina 20* del *Códice Borbónico* de la que ya se ha mencionado su relación de parentesco con la lámina que nos compete (ver figura 5).

En la *Lámina 20* del *Códice Borbónico* aparecen al centro de la lámina Quetzalcóatl y Tezcatlipoca; el uno a la izquierda y el otro a la derecha. Los rodean a manera de marco la cuenta del ciclo anual el *xiuhpohualli* o “cuenta de los años”. Lo que rescato de esta lámina es precisamente el encuentro de contrarios (Quetzalcóatl y Tezcatlipoca) que indiscutiblemente ayudan a dar el sentido a la obra y la dotan de una dualidad propia. Si se toma en cuenta esto para la *Lámina 56* del *Borgia* entenderemos que la representación de los númenes en la escena no responde a dos facetas de un mismo personaje (Quetzalcóatl) como sugiere Landa Abrego.

Por otra parte, creo que la autora encuentra demasiadas cuentas en la *Lámina 56*, y pienso que esto responde al entendimiento que Landa Abrego hace de la misma. Es cierto, la lámina se divide y una parte corresponde a Ehécatl y otra a Mictlantecuhtli y que “la tierra” es el espacio principal donde se desarrolla la escena. Esto, a mi parecer, no significa el fraccionamiento tan variado que hace la autora, puesto que se busca la armonía y unidad de la obra.

Recurro de nuevo a la *Lámina 20* del *Borbónico*, en la cual veremos que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl son parte integral de una sola cuenta, la del *xiuhpohualli* —la cuenta anual de 360 días más 5 días nefastos (*nemontemi*). Con esto quiero decir que dicha lámina no pretende su fraccionamiento hasta lograr la representación del mayor número de cuentas calendáricas existentes. Por el contrario, es específica, y aunque puede guardar relación con otras cuentas y otros temas de la cosmovisión y la ideología náhuatl mesoamericana, sí conserva un sentido que le es propio y le permite concatenarse con otras. Lo mismo ocurre en la *Lámina 56* donde es clara la representación de las trecenas del calendario del *tonalpohualli* y de solamente éste; “un concepto no puede contener todos los elementos, puesto que sería entonces pura y sencillamente un caos”;¹⁸ dicen Deleuze y Guattari y creo que lo que propone Landa Abrego apela más a un caos que al orden del tiempo.

Para lo que respecta a este trabajo, lo que dicen Seler, Nowotny y León-Portilla es mucho más prudente. Es decir, que la *Lámina 56* es la representación de una escena calendárica, específicamente la del *tonalpohualli* regido de un lado por Ehécatl y del otro por Mictlantecuhtli, que son dualidad compuesta por contrarios —que no contradictorios—, no por facetas de un mismo personaje. A esto se debe agregar que esta representación del calendario, aquí también se entiende como la representación del *concepto* de dicho calendario.

¹⁸ Deleuze y Guattari, 1993, p.21.

III. Descripción de la *Lámina 56* del *Códice Borgia*

La *Lámina 56* del *Códice Borgia* (figura 1) es una escena compleja que consta de una cantidad notable de componentes. La descripción que a continuación brindo es de carácter iconográfico y para proceder a ella he dividido la obra en tres conjuntos principales. El primero de ellos es el más notorio, el cual se ubica en la parte central de la lámina. Se trata de dos figuras antropomorfas puestas de perfil que se encuentran por la espalda, la una mira hacia la derecha y la otra hacia la izquierda. Debajo de estas figuras se encuentra otra de forma oblonga y puesta de revés viendo hacia el frente y flanqueada por dos elementos más que parecen estar amarrados, lo cual constituye el segundo conjunto principal. El tercero lo forman veinte figuras y una serie de veinticuatro círculos rojos que marcan el perímetro de la lámina. Las figuras se distribuyen de diez a la izquierda y diez a la derecha, mientras que los círculos lo hacen doce y doce en los límites superior e inferior.

Si se sigue el estudio que de esta lámina hizo Seler,¹ se podrá identificar al primer conjunto principal como la representación de los dioses Ehécatl-Quetzalcóatl (derecha) y Mictlantecuhtli (izquierda) —dios del viento y de la muerte, respectivamente—; al segundo con *tlalli* “la tierra”, o mejor dicho, como Tlaltéotl o Tlaltecuhli, el señor de la tierra. En cuanto a las veinte figuras y veinticuatro círculos, las primeras corresponden a los veinte días del calendario ritual *tonalpohualli* y los segundos son la continuación de la trecena que preside cada uno de los días, es decir, los días que siguen al signo (figura 10).

Asentada esta somera descripción, a continuación procederé a describir más detalladamente cada uno de los componentes de la obra que analizo.

El primer conjunto principal: Mictlantecuhtli y Ehécatl-Quetzalcóatl.

Mictlantecuhtli, “Señor del Mictlan (la región de los muertos)” y Ehécatl-Quetzalcóatl, “Viento”-“Serpiente emplumada” o “serpiente preciosa” o “Gemelo precioso”, son los dioses que dominan la *Lámina 56*, hablando en términos generales de su composición visual (figura 10).

¹ Seler, Eduard, *Comentarios al Código Borgia*, trad. Mariana Frenk, tomo II, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. IIs. pp. 136-140.



Figura 10. "Primer conjunto principal": Mictlantecuhtli y Ehécatl-Quetzalcóatl.

Mictlantecuhtli aparece en esta lámina como una figura antropomorfa que se muestra de perfil mirando a la izquierda. Mantiene ambos brazos hacia el frente. Uno lo flexiona a 90° aproximadamente, el otro (ubicado más abajo) lo flexiona entre los 45° y los 50° . En la mano de este brazo sostiene una especie de bastón. Las piernas también se flexionan: una casi a 45° , la otra está totalmente flexionada, haciendo parecer que el dios casi se sienta sobre ella (figura 11)



Figura 11. Mictlantecuhtli.

Su cabeza es casi descarnada pero se nota que tiene un ojo, lengua, una oreja y cabello (erizado y que recorre el cráneo de forma longitudinal).² El ojo se compone de un círculo con las tres quintas partes pintadas de blanco y las dos restantes de rojo, su iris es una línea negra de mediano grosor y su pupila —de notable dilatación— es amarilla. Al ojo lo enmarca una gruesa ceja azul. Su lengua sale de entre su quijada abierta y el maxilar superior, partes en las que se muestran las hileras de dientes blancos con una sección pintada de rojo en el área de las encías. Cada diente tiene en medio una línea vertical parecida a un arco alargado. La oreja es grande y porta una orejera que es una mano con las uñas largas de color azul oscuro y rojas en la parte de la lúnula. El cabello recorre el

² Es posible que la presencia de “el ojo” y “la oreja” refiera a la existencia del par, sin embargo, para ser fieles a lo que en la imagen puede apreciarse, se nombrará sólo lo que se ve.

cráneo desde la ceja hasta por detrás de la oreja, es de color gris oscuro y negro, lleva tocado y algunos ojos.

Por otra parte, el cráneo de esta deidad está lleno de manchas amarillas con puntos rojos y en el área de la nariz tiene un pedernal, mitad blanco, mitad rojo. Finalmente, un poco más atrás de la sien, tiene un círculo que es el de mayor tamaño en esta área, el cual se compone de círculos concéntricos; el de mayor tamaño es amarillo, el siguiente rojo y el del centro es azul. Este último tiene un diseño particular, pues en la mitad de su superficie tiene dibujadas una serie de líneas verticales a manera de fleco, mientras que en la otra parte se trazaron dos líneas con forma de “medio círculo”.

El tocado del dios consta de varias partes. La primera es un gorro cónico de punta achatada que tiene como base un medio círculo. Dicha base, al igual que todo el conjunto, apenas se distingue estriada y está decorada con cuatro medios arcos en color rojo y amarillo intercalados. El cono tiene los mismos colores y está seccionado en tres partes. Del gorro sale una gruesa tira, primero de forma vertical, pero que inmediatamente se tuerce de manera horizontal hacia el frente. Esta tira es de color amarillo y se seccionó en siete partes con los mismos colores del gorro, pero en su parte media tiene una “cruz griega” blanca sobre rojo. De esta gruesa tira sale otra menos grande y de ésta última otras dos delgadas, todas ellas con los colores antedichos.

El cuerpo es esquelético pero con manos y pies encarnados. Toda el área que muestra hueso tiene las manchas amarillas con puntos rojos, aunque en brazos y piernas se dibuja una especie de hendidura longitudinal de color azul-grisácea con puntos negros.

El *cuello* del numen es una figura que se repite también en las dos costillas del dios. Se trata de un área ovoide color rojo con una gruesa línea arqueada en color amarillo. Dentro de la parte roja se encuentran unos círculos concéntricos, el del cuello y el de la costilla inferior son color azul, mientras que el de la costilla superior es verde, todos éstos con el centro rojo (posiblemente dejando ver el área sobre la que se hallan).

Del cuello penden dos collares. El primero es verde y se encuentra seccionado por una serie de líneas paralelas que forman una especie de cuadrángulos con un

punto en su centro. El segundo collar es de color azul y está seccionado de la misma forma que el anterior. De este último penden unos círculos en color amarillo oscuro

La caja torácica se compone de dos costillas y un elemento tripartito que pende de ellas. Estas costillas se construyen a partir de dos gruesas líneas curvadas, cuyo interior es semejante al del cuello y que arriba ya he descrito. Ambas costillas, blancas, tienen manchas amarillas con puntos rojos. Por otro lado, el elemento que pende de las costillas guarda semejanza en su parte central con las representaciones que del corazón existen en otras láminas del Códice *Borgia*.³ Sin embargo, la forma en que esta figura central concluye y las otras dos partes que la flanquean, hacen dudar que se trate, efectivamente, de un corazón, debido a que compartiría más semejanza con el hígado —que se encuentra dividido en tres partes—, al que también los antiguos nahuas relacionaban con aspectos mortuorios.

La figura central a la que he referido es de forma oval, color rojo, pero en su parte media es atravesada por una franja horizontal de color amarillo. Inmediatamente arriba de ésta se halla otra, más delgada y color azul con tres pequeños círculos blancos. Otro medio círculo en color ocre, apenas visible, se localiza en su extremo superior. Toda esta figura central termina con dos líneas amarillas en forma de “L” y “L” invertida que parecen salir del interior. Los flancos son muy parecidos en su constitución a la del cuello, con los mismos colores incluso los círculos dentro del área roja, sólo que la forma de estos flancos es parecida a la de una “U” mientras que sus círculos interiores se distinguen por ser verde el de la izquierda (semejante por su color al collar del dios) y azul el de la derecha.

La columna vertebral se representa mediante círculos blancos y amarillos con puntos rojos.

Los brazos aparecen como de hueso y con una hendidura azul-grisácea. Las manos están encarnadas y con uñas largas de color azul oscuro y con la lúnula roja. En los antebrazos hay amarres hechos de tres tiras verdes que rematan en blanco. El brazo derecho está a 90º y el izquierdo se proyecta hacia el frente pero

³ Láminas 16, 19 y 20, entre otras.

no de forma recta sino que se flexiona un poco. Ambas manos del personaje son idénticas, es decir, son dos manos derechas. La mano del brazo derecho apunta hacia arriba con el dedo índice, aunque la uña de este dedo se ubica en el anverso y no en el dorso, donde anatómicamente es correcta su ubicación. Por otro lado, la mano del brazo izquierdo sostiene un bastón.

El bastón es color blanco con punteado rojo, tiene un amarre y remata en un puño, también de una mano derecha. Si bien este objeto es recto, tiene tres protuberancias de forma parecida a un cuadrángulo de ángulos chatos, en cuya parte central se dibuja una hendidura azul-grisácea parecida a la de los huesos del dios; aunque en este caso son más anchas. El amarre se halla cercano al remate del bastón y está compuesto por un círculo central dividido en dos partes por medio de tres líneas en forma de "S". Salen de sus costados, de manera simétrica, dos tiras blancas divididas en tres con el origen rojo. Arriba del círculo se halla un remate trapezoidal invertido, también blanco, de cuyos extremos se levantan dos líneas amarillas. Finalmente remata en el puño.

Mictlantecuhtli lleva algo parecido a una falda que le llega un poco arriba de las rodillas. Esta prenda está formada a partir de gruesas tiras verdes longitudinales que terminan con la punta redondeada en blanco. A estas tiras las atraviesan perpendicularmente, casi en la punta, dos franjas, una roja y otra amarilla. Sobre sale de esta prenda una tira gruesa que pudiera ser el *maxtlatl* o braguero, el cual es amarillo con una delgada franja roja a dos quintas partes del remate y el remate color rojo. Este último indumento parece estar hecho del mismo material que el del tocado del dios.

Las piernas parecen de hueso y con la misma hendidura grisácea de los brazos. Ambas extremidades presentan flexiones; una parece formar un triángulo, la otra se dobla hacia atrás, hasta el punto en que el talón casi toca la parte del "glúteo". En las pantorrillas tiene amarres idénticos a los que lleva en los antebrazos. Los pies son encarnados e iguales (ambos son izquierdos), con uñas cortas y blancas. Tiene sandalias blancas amarradas con una tira roja que tiene pequeños ojos.

Ehécatl- Quetzalcóatl también es una figura antropomorfa, igualmente puesta de lado pero dirigida hacia la derecha. Ambos brazos los proyecta hacia el frente,

uno lo flexiona a 90°, el otro (ubicado más abajo) también aparece flexionado aunque tiende más a la horizontalidad. Con la mano de este brazo sostiene un bastón blanco con la terminación negra. Las piernas también se flexionan, una lo hace sugiriendo un triángulo hacia el frente, la otra hacia atrás (figura 12).



Figura 12. Ehécatl-Quetzalcóatl.

Lleva puesta una máscara de color rojo y se aprecia que la parte del rostro que no es ocupada por ella se encuentra pintada de negro. La máscara cubre toda la frente y hasta la quijada. De la parte de la boca de esta máscara, salen dos protuberancias agudas a manera de pico de ave y otra más gruesa y mucho menos aguda que simula la nariz con nariguera. Del “pico” sobresale un colmillo doble. El ojo que se ve es muy parecido al de Mictlantecuhtli, sólo que en este caso la ceja es más delgada y la pupila (el círculo amarillo central) es más reducida. Por debajo de la máscara se distingue una serie de tiras amarillas que

pueden sugerir una barba larga. Finalmente, la deidad porta una especie de cinta que le cubre, de manera horizontal, parte de la cabeza (hasta la nuca) y de la frente. En esta cinta se dibujan algunas grecas muy parecidas a la llamada “greca escalonada”, cuyos colores son el blanco y el negro, ambas con la orilla —que comparten— en color rojo. La cinta remata —en el área de la frente— con una figura que semeja un ave de color verde con el pico amarillo y achatado. Por arriba de esta prenda se adivina lo que pudiera ser la cabellera pintada de amarillo.

El dios lleva un tocado compuesto por cuatro elementos. El primero es una figura parecida a un hueso con la parte superior coloreada en rojo y de la cual sale una flor. El segundo se encuentra detrás del antedicho y es una especie de barra insertada verticalmente y dividida en tres secciones de color, a saber: parte superior amarilla, después una delgada franja roja y el resto color azul oscuro. El siguiente componente del tocado se ubica en la parte central de la cabeza y se trata de un gorro con forma de cono truncado dividido en dos secciones verticales. Cada una de dichas secciones se distingue por un color, la de la derecha es roja y la otra es negra con tres líneas verticales de color gris oscuro. Al centro de toda la prenda se halla un ojo. Detrás del gorro se levanta un elemento de forma parecida a un abanico abierto a no más de 45°. Este “abanico” se encuentra dividido por cuatro franjas horizontales pintadas en colores distintos. La primera de ellas (la de la base) tiene tres secciones diagonales; una roja, la de en medio amarilla y la de atrás azul. La siguiente franja es roja, después viene una amarilla y la que se ubica en el extremo superior es negra con dos pequeños ojos en su interior. A manera de remate, salen del “abanico” cinco tiras rojas puestas de manera vertical.

Ehécatl-Quetzalcóatl porta orejeras blancas y en forma de un gancho grueso. Debajo de esta orejera salen dos tiras blancas con la punta redondeada en color ocre que se abren en forma de compás. En el espacio que deja libre el interior del compás, caen cuatro tiras negras con las puntas coloreadas en amarillo, rojo y verde pálido. Estas tiras se juntan en la parte donde nacen y se separan hacia las puntas. En la parte donde se juntan se halla un círculo amarillo.

El cuello del dios está pintado de rojo y lleva puestos varios collares, los de más arriba tienen un color entre amarillo o verde pálido, los otros son azules.

Debajo de los collares la deidad porta una prenda que da la impresión de estar hecha de piel de jaguar y de la que penden una serie de colmillos.

Por debajo de la prenda de piel de jaguar cuelga, de dos tiras azules, un pectoral que se ha identificado con el *ehcacozcatl*, “la joya del aire”, que es un caracol cortado en forma horizontal con lo cual se logra la visibilidad de sus pliegues, curvaturas interiores y su centro en espiral; aunque en este caso, el interior del pectoral es color blanco con diseños de rombos y cuatro círculos rojos en la parte superior. Su perímetro es amarillo. Este caracol seccionado es característico de Quetzalcóatl.

La cadera del dios está cubierta con dos prendas. La primera es un faldellín color azul con diseño de rombos con un punto en su centro. Al interior de esta prenda se hallan dos “borlas de plumón”, que son parecidas al elemento azul oscuro que se halla en la parte central del círculo más grande del cráneo de Mictlantecuhtli. La orilla de este faldellín la ocupa una gruesa tira blanca con algunas líneas que dan la impresión de que la prenda termina con flecos gruesos. Debajo de esta prenda se puede observar apenas otro faldellín más largo pintado de color verde que termina en una serie de franjas de diferente color; la primera es azul seccionada en rectángulos, la siguiente es roja, le sigue una línea amarilla y remata en una franja blanca con flecos. En el área verde se halla un ojo. Por debajo de estas dos prendas sobresale el braguero o *maxtlatl* hecho de una gruesa tira blanca que acaba con una sección amarilla con puntos negros.

La totalidad del cuerpo del dios, con excepción de las manos, está pintado de negro. En esta pintura corporal es posible distinguir, distribuidos en las extremidades, círculos concéntricos de un gris oscuro.

Los brazos siguen casi el mismo patrón que los de Mictlantecuhtli, es decir, el brazo izquierdo está a 90° y el derecho se proyecta hacia el frente de forma casi horizontal y recta. En ambos brazos las coyunturas tienen un ojo y unos colmillos. En los antebrazos tiene amarres negros. Igualmente, ambas extremidades portan muñequeras y éstas son distintas: la del brazo más recto se compone de dos tiras, una amarilla y una azul (con un área central roja) y dos pequeños círculos amarillos laterales; la muñequera del otro brazo son dos tiras blancas con flecos

en cuyos extremos penden dos círculos amarillos. Las manos no están pintadas y tienen largas uñas azul oscuro con lúnula roja. Ambas manos son izquierdas.

Con la mano del brazo derecho la deidad toma un bastón o báculo blanco que se engrosa y se curva de forma diagonal en la cabeza, la cual está pintada de negro. Antes de curvarse se halla un amarre muy parecido al que lleva el bastón de Mictlantecuhtli, sólo que en este caso no existen líneas amarillas. La otra mano señala hacia arriba con el dedo índice, y al igual que el dedo con el que apunta Mictlantecuhtli (también el índice), el de Ehécatl-Quetzalcóatl tiene la uña en la palma.

Las piernas se doblan casi en la misma forma que las de Mictlantecuhtli, sólo que en este caso la pierna derecha se dobla más hacia atrás, mientras que la izquierda lo hace hacia delante de forma que simula trazar un triángulo. Las rodillas tienen ojos y, en este caso, quijadas descarnadas. Las pantorrillas presentan el mismo amarre negro de los brazos, sólo que por debajo de éstos se asoma otra cinta dividida en dos partes horizontales: una verde con diseño de cuadrángulos con un punto interior y la otra en color rojo del que penden dos pequeños círculos amarillos a los lados

El dios porta sandalias blancas que se amarran con una tira roja de la que pende una tirilla verde con el mismo diseño de las cintas de la pantorrilla y que remata en un pequeño círculo blanco. Sus pies también están pintados de negro y ambos son derechos.

La tierra

Al elemento figurativo situado a los pies de las dos deidades se ha identificado como *tlalli* “la tierra”, aunque para ser más específico, con Tlaltéotl, la “tierra” o “Señor o dios de la tierra”, pues aquí se encuentra representada en forma divinizada (figura13).



Figura 13. *Tlalli* o Tlaltéotl, la “tierra”.

Se, trata, sustancialmente, de una figura ovoide (parecida a un rectángulo) de una sola pieza, a saber: el rostro de la tierra, colocada “de cabeza” respecto de Mictlantecuhtli y Ehécatl- Quetzalcóatl.

La constitución plástica de Tlaltéotl consta de un cráneo casi descarnado que mira hacia el frente y cuya superficie se encuentra llena de manchas iguales a las que tiene el cuerpo de Mictlantecuhtli. Tiene ojos y dientes idénticos a los del dios de la muerte, tiene orejas con orejeras parecidas a una hierba, así como también un círculo amarillo ocre en cada sien. El área de la nariz la ocupa un círculo rojo de perímetro blanco con otros cuatro más pequeños que se pegan a él, distribuidos como si señalasen cada uno los ángulos de un cuadrado. Del círculo-nariz rojo sale una tira verde con diseño de cuadrángulos con un punto en su centro y que remata en un área roja y un círculo blanco que pende de ella. La calavera tiene pelo erizado en el que se encuentran insertados muchos otros ojos más.

Al lado izquierdo de Tlaltéotl se encuentran dos mazos de lo que pueden ser hierbas o plumas verdes. Uno de dichos mazos está puesto horizontalmente debajo de la quijada de la tierra, mientras que el otro se encuentra verticalmente al lado de la oreja. Del lado derecho de la calavera de hallan dos mantas idénticas al primer faldellín que ciñe las caderas de Ehécatl-Quetzalcóatl y dispuestos de la misma manera que los dos mazos antes descritos. Cabe destacar aquí que la manta horizontal es de un azul más oscuro.

Los días del tonalpohualli y del mes

Los días del *tonalpohualli* en la *Lámina 56* se encuentran representados de dos formas o en dos partes: una es literal y señala la forma de cada uno de los veinte signos de los días que lo componen; la otra parte se señala mediante una serie de veinticuatro círculos rojos. Diez signos se localizan de lado derecho de lámina y los otros diez de lado izquierdo, todos, delimitados dentro de un espacio cuadrangular. Por su parte los círculos se ubican en los extremos inferior y superior —repartidos doce y doce en cada extremo (figura 14).

En este caso, los signos aparecen según la consecución de la trecena que rigen, por lo cual toman el siguiente orden:⁴ *cipactl, ocelotl, mazatl, xochitl, acatl, miquiztli, quiahuitl, malinalli, coatl, técpatl, ozomatli, cuetzpalin, ollin, itzcuintli, calli, cozcacuahtli, atl, ehecatl, cuauhtli, y tochtli*. Los nombres correspondientes a estos signos en español son: “lagarto”, jaguar (ocelote), ciervo, flor, caña, muerte, lluvia, hierba, serpiente, pedernal (cuchillo), mono, lagartija, movimiento, perro, casa, zopilote o buitre, agua, viento, águila y conejo. Es importante señalar que el orden de las trecenas no es el orden que los signos tienen día por día en el *tonalpohualli*, sino que el signo que rige cada trecena está dado por el transcurso “natural” de cada día en el calendario, a saber: *cipactli, ehecatl, calli, cuetzpallin, miquiztli, mazatl, tochtli, atl, itzcuintli, ozomatli, malinalli, ocelotl, cuauhtli, cozcacuahtli, ollin, tecpatl, quiahuitl y xochitl*.

⁴ Se empieza de la parte inferior derecha a la parte inferior izquierda y de ahí en movimiento ascendente en zigzag.



Figura 14. Los veinte signos de los días.

Como puede verse, por la forma en que está representado el orden de cada uno de los signos en esta lámina, es posible asegurar que existe una relación íntima entre estos círculos y los signos de los veinte días, ya que todos en conjunto producen cada una de las trecenas en las que se divide el *tonalpohualli*. Es decir, los círculos se vuelven la continuación de cada trecena, lo que da como resultado, según Seler, que cada signo que aquí aparece sea el día inicial de las trecenas (1 *cipactli*, 1 *ocelotl*, 1 *mazatl*, etc.).⁵ Si uno se apega a lo dicho por Seler, se tendría que el orden de cada trecena seguiría un movimiento ascendente en zigzag que comienza a partir del extremo izquierdo de la lámina (figura 15).

⁵ Cf. Seler, 1963, tomo II, p. 140.

Final. 1 *tochtli*



Inicio. 1 *cipactli*

Figura 15. El movimiento de lectura de la *Lámina 56* del *Códice Borgia*, según Eduard Seler.

Por otro lado, habrá que tomar en cuenta que cada uno de los círculos rojos, a la vez que hace de la continuación del signo —y en este sentido se vuelve un signo—, es también un número o numeral, que es el que indica el límite de vigencia de duración de cada periodo del *tonalpohualli* y de las veces en que cada signo aparece en el calendario; siempre trece. Esto hace pensar que el signo no es solo signo en sí, sino que también es número y que ambos, número y signo, se completan para lograr un solo significante.

IV. Los núcleos significantes

Para la configuración de cada uno de los componentes de la *Lámina 56* (los dioses, la deidad de la tierra, los signos de los días) el *tlacuilo*, o sea “el pintor”, debió ser preciso en el diseño que de cada uno de ellos hacía. Por lo tanto, Mictlantecuhtli, en su calidad de deidad suprema de la región de los muertos, debió ser conformado y vestido de manera tal que expresara la dignidad, atributos y acciones que se le reconocen como propios; lo mismo tendría que haber ocurrido con Ehécatl-Quetzalcóatl en su calidad de dios del viento y contraparte del dios al que da la espalda. En cuanto a Tlatéotl y los días del *tonalpohualli*, ambos son caracterizados de la manera más eficazmente posible para que se confirmen, el primero como deidad y como región y los segundos como signos de los días y no de otra forma. Cada una de estas figuras conforman un conjunto de elementos significantes que aquí entenderemos como “núcleos significantes”, es decir, aquellos conjuntos significantes que producen el significado y sentido de la lámina y, además, permiten su lectura.

Mictlantecuhtli

Mictlantecuhtli es el Señor del Mictlan (región de los muertos, el último nivel del inframundo, lugar donde según los nahuas, iba la gran mayoría de los difuntos después de cuatro años de viaje).¹ Es el señor del signo *itzcuintli*, el quinto de los nueve señores de la noche y el undécimo en la serie de trece deidades.² No obstante esta característica, el dios también era visto como aquel que proporcionaba la semilla de la que habría de brotar la vida. En la *lámina 27* del *Códice Laud* (figura 16), Mictlantecuhtli aparece cortando el cordón umbilical de un

¹ Otros muertos iban a otras partes dependiendo la forma en que murieron y los servicios que prestaron, así, por ejemplo, los muertos por ahogamiento, por un rayo o enfermedades que se relacionaban con el agua, se iban al *Tlalocan*, espacio-tiempo gobernado por el dios Tláloc donde abundaban las cosechas, el agua y la naturaleza exuberante. Guerreros y mujeres muertas en el parto tenían el honor de acompañar al sol durante su viaje diurno —los primeros— y vespertino—las segundas. Véase: Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Cien de México. Libro III, apéndice, p. 327 a 331; así como también a Graulich Michel “El más allá en el pensamiento mexicano” en *Mitos y rituales del México Antiguo*, trad. Ángel Barral Gómez, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, 503pp. IIs. Pp. 269-286.

² Cf. Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia, una investigación iconográfica*, trad. María Martínez Peñaloza, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 517pp. IIs. p. 262. También véanse en el mismo *Códice Borgia* las láminas 11 y 14.

recién nacido, como una alusión al tema de la fertilidad y la creación de nueva vida.



Figura 16. Lámina 27 del *Códice Laud*, donde Miclantecuhtli corta el cordón umbilical del recién nacido y, con ello, la estancia de la criatura en su poder. Tomado de www.famsi.org.

He considerado que las características del dios arriba mencionadas, pueden ser advertidas en la representación que de él se hace en la *Lámina 56*. Por un lado, aquí he observado elementos que hablan de muerte, otros con actividades relacionadas con la generación de vida, otros asociados con los ritos funerarios o de muerte por sacrificio y, por último, otros más que fungen como objetos que he decidido llamar de dignidad, que son aquellos que le son característicos y lo revisten de una jerarquía superior.



Figura 17. Elementos que indican muerte en Miclantecuhtli.

Entre los elementos de muerte tenemos el aspecto esquelético del dios, sólo encarnado en manos, pies, oreja, ojo y lengua. Se refuerza la idea de la muerte cuando observamos que el signo *miquiztli* “muerte”, es representado por medio de un cráneo muy semejante al cráneo de este dios (figura 17).

Otro elemento que puede ser relacionado con la muerte es el ojo con la gruesa ceja azul, elemento muy presente en los cráneos o dioses relacionados con aspectos mortuorios o que se consideran muertos, asimismo con lo terrenal o telúrico y lo nocturno.³

El modo en cómo se encuentra el cabello de la deidad también es una característica mortuoria, pues el color negro (o azul oscuro), lo encrespado y los ojos que tiene en su interior, lo relacionan con lo oscuro, lo terrenal y la muerte. Al respecto, Selser habla también de los pulsos negros en muñecas y tobillos del dios, los cuales propone como hechos de cabello oscuro y de ojos como pendientes —o parte— de los mismos.⁴

Las uñas largas y oscuras son también características de los muertos por relacionarse con lo telúrico, por ejemplo las bestias nocturnas como el jaguar o el búho llevan uñas semejantes.

Algo que podría ser también relacionado con la muerte en Mictlantecuhtli son los espacios rojos con borde amarillo que pueden apreciarse en el cuello, en el interior de las costillas y en los flancos del objeto que pende de ellas. Dichos espacios pueden ser relacionados ya sea con sangre o carne al rojo vivo y grasa (borde amarillo).⁵ Es decir, se muestra la *descomposición* del cuerpo y sus órganos expuestos. Al parecer el aspecto de la descomposición es sumamente relevante, pues es una de las acciones que permite el movimiento, la regeneración.

³ La idea de relación de la ceja con la muerte la plantea Patrick Johansson, "La muerte en mesoamérica", en *Arqueología mexicana*, Vol. X, número 60: El ciclo de la vida. Las edades del hombre en Mesoamérica, marzo-abril 2003, México, Editorial Raíces S.A de C.V. p. 60. Véanse en el *Códice Borgia* las láminas 29 a 46 que tratan del "Viaje de Venus por el inframundo", donde la mayoría de los seres que pueblan esa región tienen los ojos idénticos a los de Mictlantecuhtli. También véase la *Lámina 19* del mismo documento donde aparece Tlahuizcalpanteuhtli "el Señor de la estrella del alba, o sea Venus" (parte inferior izquierda) y un árbol que se rompe (parte superior derecha) los dos con el mismo tipo de ojos característicos.

⁴ Cf. Selser, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, trad. Mariana Frenk, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. Il. p. 99. Bodo Spranz también ofrece un catálogo de las pulseras que usa Mictlantecuhtli en sus representaciones en los códices del grupo Borgia. Spranz, 1973, pp. 273 y 274.

⁵ En lo que respecta sólo a la grasa: comunicación personal del maestro Alfonso Arellano Hernández.

Finalmente, en este mismo rubro de la muerte pero esta vez en el ámbito del sacrificio, caben muy bien el círculo ubicado cerca del área de la sien y el pedernal en la nariz. Al primero de ellos Seler lo identifica como un orificio hecho en el cráneo para la inserción de la vara del *tzompantli* “bandera de cabeza o cráneo” (el lugar donde quedaban las cabezas de los sacrificados en el centro ceremonial). La confirmación a la propuesta del autor prusiano la podemos ver muy claramente en la *Lámina 19* del *Códice Borgia*, donde Tlahuizcalpantecuhtli aparece sentado o al frente de una vara que atraviesa dos cráneos en el área referida. Dicho conjunto (vara y cráneos) pueden ser un *tzompantli* (figura 18).



Figura 18. Lámina 19 del *Códice Borgia*. A la izquierda, Tlahuizcalpantecuhtli y el Tzonpantli. (Detalle). Tomado de www.famsi.org.

En cuanto al pedernal, éste se usaba como cuchillo o puñal y podía ser empleado en diversas actividades, tanto domésticas como rituales o de otro tipo; en este caso tendría que ver más con el sacrificio y la muerte, por poseerla el dios máximo de este último aspecto.

Dentro de las características que pueden ser relacionadas con “la vida” o “la generación de vida” en el dios o propiciadas por él son las siguientes: el ojo de nueva cuenta, pues con el se advierte que el numen puede ver; la oreja indican la posibilidad de que el dios posea oído; manos y pies encarnados podrían indicar que puede caminar, desplazarse, tocar, ceñir, construir, sentir y, en fin, hacer cosas con sus manos; y la lengua, que bien puede señalar la posibilidad que tiene

de hablar. Finalmente, es evidente la movilidad que tiene Mictlantecuhtli expresada mediante el gesto de su cuerpo (figura 19).



Figura 19. Elementos relacionados con la generación de vida en Mictlantecuhtli.

Si se pone atención a los elementos que indican actividad vital en la deidad, se puede observar que también se trata del movimiento y de cuatro de los cinco sentidos del cuerpo que nuestra cultura identifica, sólo falta uno que es el del olfato, la respiración. Mictlantecuhtli no tiene nariz sino un pedernal en su lugar, es decir, no tiene respiración, no existe el fluido aéreo dentro él y, para los antiguos nahuas, dicho fluido era considerado como el elemento vital por excelencia.⁶ El pedernal, en todo caso, indicaría el corte de respiración, la ausencia de vida.

Existen otros tres elementos en el dios que pueden ser afines con la idea de generación de vida. Tales son: los dientes y la sangre (o carne) y grasa. He propuesto los dientes en este rubro debido a la incisión que se advierte en la superficie de cada uno de ellos. Como se puede ver a lo largo del *Códice Borgia*, no todos los dientes de las figuras pintadas en cada lámina tienen la incisión que en ésta tiene Mictlantecuhtli, incluso ni el mismo Señor del Mictlan en otras

⁶ Cf. López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989. IIs. [serie antropológica # 39] p. 181; y en Johansson K. Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004. 480 pp. IIs. [Serie Cultura Náhuatl. Monografía # 29]. p. 91.

apariciones la posee. Lo más cercano que pude encontrar —dentro del códice— a los dientes, que en este caso se tratan, fueron los granos de las mazorcas de maíz, que, si bien no tienen el mismo color que la dentadura, sí son muy similares en la forma y poseen la misma incisión.⁷ Este caso se repite en *tlalli* o Tlaltéotl, cuya dentadura es igual a la del Señor del Mictlan. El resultado de esta observación se tradujo en una afirmación, a saber: los dientes son una metáfora que advierte que de la muerte —y la tierra— proviene la semilla primordial que sostiene la vida, es decir, el alimento, el grano de maíz.

En cuanto a la sangre y la grasa, cito a Alfredo López Austin dice acerca de estos fluidos en su texto *Cuerpo humano e ideología*, donde el autor menciona la sangre como fortalecedora y vivificadora de la gente e incluso de lo muerto, pues la tierra y los dioses eran alimentados con ella.⁸ Igualmente, la grasa —dice el autor— fue considerada por los informantes de Sahagún como restauradora, pero también con la propiedad de hacer perezosa a la gente.⁹ Es decir, la presencia de sangre y grasa en el dios bien ejemplifican la descomposición corporal, pero a su vez lo muestran poseedor de sustancias necesarias para la vida.

Entre los aspectos funerarios que visten al dios se encuentra su faldellín, que según Seler está hecho de *malinalli* “yerba torcida”.¹⁰ Sin embargo habría que dudar de esta afirmación. En primera instancia porque el faldellín no se encuentra torcido y, en segunda, porque las tiras que conforman la prenda tienen mucho más relación formal con unas pacas que se les pone a las representaciones de los muertos en diferentes láminas del *Códice Borgia*, siendo más claro, en la *Lámina 26* (figura 20), donde se encuentran cuatro dioses muertos y ataviados con indumentaria funeraria, entre las que se hallan las pacas referidas.

⁷ Véase la *Lámina 57* del *Códice Borgia*. En el recuadro izquierdo de la parte central aparecen los dioses del maíz con mazorcas de granos semejantes a los dientes del dios.

⁸ *Apud.* López Austin, 1989, pp. 179-181.

⁹ *Ibid.* p. 182.

¹⁰ Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, trad. Mariana Frenk, tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963. Il. p. 99.



Figura 20. Lámina 26 del *Códice Borgia*. Se observan cuatro dioses muertos y a sus pies unas pacas muy parecidas al faldellín de Miclantecuhtli. Tomado de www.famsi.org.

Como prendas que también pueden tener carácter funerario en el dios se pueden traer de nueva cuenta los ojos y el pedernal, pues si se recuerdan las máscaras halladas en ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan, se encontrará que se trata de máscaras hechas a partir de un rostro descarnado al que se le incrustaron ojos de concha y cuchillos de pedernal en el área nasal y en la boca y, según fray Bernardino de Sahagún, a los muertos comunes se les ponía una obsidiana en la boca antes de ser cremados. A los nobles se les ponía una piedra preciosa.¹¹

En lo que aquí se han llamado objetos de dignidad se hallan el tocado, la orejera, los collares, el elemento tripartito pendiente de las costillas, las sandalias y el bastón que sostiene con la mano el dios (figura 21).

¹¹ Cf. Sahagún, Bernardino de, 2002, Libro III, apéndice, pp. 327-330.



Figura 21. Elementos de dignidad o distintivos de Mictlantecuhtli.

El tocado ha llegado a ser muy característico de los dioses de la muerte, como lo logra mostrar Bodo Spranz en el catálogo que hace de la indumentaria de los dioses en los códices del grupo Borgia.¹² Los colores de esta prenda pueden variar de amarillo con rojo o blanco con rojo en casi todos los casos. Asimismo, el gorro con el cono puede encontrarse cerca del centro de la cabeza (como es en este caso), debajo de la nuca e incluso en la espalda.

Otro elemento muy distintivo del dios es su orejera hecha de una mano cortada y que casi siempre engalana las orejas de las deidades de la muerte.

El elemento tripartito que pende de las costillas de Mictlantecuhtli es, todavía hasta hoy, punto de debate entre quienes piensan que se trata del corazón, y otros como Alfredo López Austin y Alfredo López Lujan, que se trata del hígado.¹³ Es difícil precisar qué órgano es en realidad, puesto que la apariencia de su elemento central es muy parecido a la forma en como se representan los corazones en el *Códice Borgia* y en otros del mismo grupo. Sin embargo, los flancos que tiene se integran al central de modo que conforman una sola pieza cómo puede apreciarse

¹² Spranz, 1973. pp. 266 a 268.

¹³ López Austin, Alfredo "Misterios de la vida y la muerte" en *Arqueología Mexicana*, vol. VII, número 40: La muerte en el México prehispánico, noviembre-diciembre de 1999, México, Editorial Raíces, pp 4-10.

en la *Lámina 57* (figura 22) del mismo códice, donde aparecen los señores del Mictlan: Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl (recuadro superior izquierdo) puestos de frente y en medio de ellos una serie de elementos entre los que destaca el que hago referencia puesto dentro de una vasija azul. Según Alfredo López Austin dicho elemento no representa el corazón sino el hígado, lugar de residencia de una de las tres entidades anímicas del cuerpo: “el *ihíyotl*, motor de las pasiones que una vez muerta la persona, se dispersaba en la superficie terrestre y podía convertirse en fantasma o enfermedad”.¹⁴ Por otro lado, tenemos otras representaciones del mismo dios donde el elemento que pende de sus costillas es sumamente parecido a las representaciones del corazón, por ejemplo en las láminas 11, 27, y 30 del *Códice Laud*, manuscrito que también forma parte del grupo Borgia. En la primera y segunda de estas láminas aparece la forma más convencional de representar el corazón en el códice, una que no contempla flancos. Pero en la tercera y también en la primera aparece el elemento con dos filamentos rojos a sus costados (figuras 23 y 17 para la *Lámina 27* del *Laud*). En la *Lámina 11* del *Laud* y en la *57* del *Borgia*, el elemento en cuestión es representado dentro de una vasija pero también de forma tripartita. Esto hace pensar que la figura completa se compone de tres secciones, por lo cual sería conveniente tomarlo como el *ihíyotl*. Esto en cuanto a la apariencia del elemento, pero sí uno confía en lo que dice López Austin y entiende a tal órgano como centro y además como motor de una entidad anímica que, de cierta forma propicia la descomposición, entonces se puede confirmar también como el *ihíyotl*.



Figura 22: Láminas 11 y 30 del *Códice Laud* y 57 del *Borgia* (detalle). Tomado de www.famsi.org.

¹⁴ *Ibid.* p.4.

Los collares, sandalias y bastón que lleva el dios le otorgan autoridad y enriquecen su persona. Si se hace remembranza de las piedras y otros elementos que se tenían por preciosos y de sus colores; se puede proponer que en el primer caso se trata de un collar de jade (el verde) y en el otro, de un collar de turquesa (el azul), ambas piedras destinadas, principalmente, a ser usadas por la nobleza y los dioses. Por su parte, los círculos que penden del collar de turquesa, por su color entre amarillo y ocre, pueden ser considerados como hechos de oro. Las sandalias también eran sólo calzadas por los dioses y la alta jerarquía social, por lo cual tienen pertinencia en los pies de este dios, dado su carácter sagrado.

Por último, se puede observar el bastón que Mictlantecuhtli toma con su mano, mismo que Seler ha interpretado como un *amichicahuaztli* “palo de sonajas”, el cual, por las características que he podido ver, puede dar la apariencia de estar hecho de hueso y cuyos espacios grises corresponderían al tuétano,¹⁵ mientras que los puntos rojos reafirmarían el carácter del soporte material. Este “palo” era utilizado en los ritos para propiciar la lluvia y con esto procurar la fertilidad de los campos. Su representación no siempre es igual en los códices. En este caso remata con un puño, pero en muchos otros, dentro del mismo *Códice Borgia* y demás del mismo grupo, acaba con una especie de triángulo con incisiones laterales, incluso cambia de color (rojo o azul) y de forma aunque mantiene como estructura las protuberancias cuadrangulares de ángulos achatados. El *chicahuaztli*, con el remate triangular, no sólo es utilizado por Mictlantecuhtli sino también por Xipe Totec, dios relacionado con la fertilidad de la tierra.¹⁶ Este objeto es, ante todo, propiciatorio de fertilidad y que, al estar en manos del dios se advierte también como uno de sus atributos.

Luego entonces, se tiene que huesos, cabello encrespado y oscuro, ojo con pupila dilatada y ceja gruesa en cráneo descarnado y ojos como accesorios en el cabello y pulsos, también la sangre, la grasa, el pedernal en la zona nasal y el orificio craneal, son elementos que pueden relacionar a Mictlantecuhtli directamente con la muerte, lo nocturno y lo terreno. Mientras que ojos, manos, pies, orejas y lengua, sangre, grasa y dentadura expresan el aspecto animado del

¹⁵ Cf. López Austin, 1989, p. 182.

¹⁶ Véanse las láminas 24 y 49 del *Códice Borgia*.

dios, además de su carácter fertilizador y generador de la vida. En este último rubro se ubicarían también el *amichicahuaztli* y el *ihíyotl*, el primero por ser un objeto propiciatorio de fertilidad y el segundo por ser motor de una entidad anímica que constituye el cuerpo. Entre los elementos funerarios se encuentra su falda, los ojos y el pedernal. Por último, los elementos que le otorgan dignidad y que hasta cierto punto lo caracterizan son su tocado, las orejeras, los collares, las sandalias, el elemento tripartito pendiente de sus costillas y, de nuevo, el bastón que sostiene.

Gracias a la observación de estos elementos y los rubros en los que recaen, uno puede darse una idea de lo que aquí representa Mictlantecuhtli. En primera instancia es la dignidad más alta de la muerte, que a su vez se relaciona con lo nocturno, lo húmedo y lo frío. Pero en otro aspecto se yergue como el generador y poseedor de la semilla, del mantenimiento, lo cual lo conecta con los aspectos terrenales y de fertilidad. También toca los aspectos funerarios, pues los objetos y atavíos con que se revestía el cadáver, en gran parte, estaban destinados para ser usados y presentados durante el viaje por el inframundo y estancia en el Mictlan. Es decir, los aspectos que constituyen a Mictlantecuhtli lo conectan con principios dinamizados culturalmente, aunque poseen una dinámica propia fuera del control humano, pero donde se trabaja y que se trabajan.

Ehécatl

Ehécatl-Quetzalcóatl se encuentra de espaldas a Mictlantecuhtli, lo cual no es gratuito, pues funge como la contraparte del dios de la muerte y de los aspectos que este último representa en la pieza.

Ehécatl es una de las advocaciones del dios Quetzalcóatl, quien a su vez es una de las figuras más importantes del panteón náhuatl. Se le concibió como dios creador, encarnación del principio de la vida, máximo sacerdote y el más importante gobernante de *Tollan*, así como también héroe legendario de aquella ciudad. Es gemelo de Tezcatlipoca y fue la deidad principal de *Chollolan* (Cholula). Tenía otras advocaciones como la de Tlahuizcalpantecuhtli (Venus) y la de su *nahualli* (doble animal) Xólotl. En su calidad de dios del viento (Ehécatl), se decía que era quien se encargaba de barrer el camino a los dioses de la lluvia para que

después lloviera.¹⁷ También bajo esta advocación se presenta como el segundo día del *tonalpohualli*¹⁸ y regente del segundo periodo del mismo calendario. Por otra parte, su signo no era considerado mayoritariamente como favorable e incluso era relacionado con los hechiceros (especialmente el día *nahui Ehecatl* “4 viento”).¹⁹

Al parecer, en su representación dentro de la *Lámina 56*, esta deidad no está muerta, pero habría que dudar de esta suposición, para ello se revisarán los elementos que le componen. Sin embargo, por algunos elementos que lleva puestos o que lo constituyen, sí es posible relacionar a este dios con aspectos nocturnos y terrenales a los que se añan los que lo caracterizan y los que le otorgan dignidad.

Fray Diego Durán, en el segundo libro de su *Historia de las Indias de la Nueva España y tierra firme* hace una descripción muy valiosa de la apariencia y vestido de Quetzalcóatl en su advocación de dios de los vientos, es decir, Ehécatl.²⁰ Fray Bernardino de Sahagún también lo describe en el primer libro de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*.²¹ Por su parte, Eduard Seler identifica los atavíos característicos del numen.²²

Entre los elementos que son relacionados directamente con Ehécatl-Quetzalcóatl están: su máscara —sin duda la prenda más representativa del dios—, su gorro (en náhuatl: *copilli*), su tocado, la cinta de su cabeza con grecas y con la efigie de ave, el *ehēcacozcaatl*, “la joya del aire”, sus pendientes, su pechera, su pintura corporal y, posiblemente, el bastón que sostiene (figura 23).

La máscara del dios del viento es la misma que se usa para representar el signo *ehecatl* “viento”, la mayoría de las veces acompañado del rostro del dios. En casi todas las representaciones en las que Quetzalcóatl lleva puesta la prenda, ésta es de color rojo y el ojo o los ojos que tiene son casi idénticos a los de los númenes de la muerte o de la tierra; es decir, por lo regular son redondos, mitad

¹⁷ Cf. Spranz, 1973, pp. 140 y 141; también Sahagún, 2002, libro I, p. 73; y Durán, Diego de, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, estudio preliminar Rosa Camelo y José Rubén Romero, tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1995. ils. Cien de México. Tratado II, pp. 70-78.

¹⁸ Cf. Spranz, 1973, pp. 140 y 141.

¹⁹ Sahagún, 2002, Libro IV, pp. 405 y 406.

²⁰ Durán, 1995, pp. 71 y 72.

²¹ Sahagún, 2002, p. 73.

²² Seler, 1963, tomo I, pp. 67-73.

rojos mitad blancos y enmarcados por una ceja de color azul oscuro, a veces se los representa fuera de su orbita.²³ Relacionados con los dioses del inframundo y la tierra, los ojos del dios estarían hablando de la inserción de un aspecto de oscuridad en él.



Figura 23. Elementos característicos de Ehécatl.

En lo que respecta al gorro, es un atavío común en Quetzalcóatl cuando se le representa de una forma más general o también cómo Ehécatl. En el primer caso, es muy característico llamar al objeto *ocelocopilli* “gorro de (piel de) jaguar”, pues por lo regular tiene la apariencia de estar hecho de este material. En el caso en que el dios aparece como Ehécatl, la prenda es bicolor (negro y rojo) y con un ojo en medio. Posiblemente los colores con los que se pinta el gorro, además del ojo que tiene, reafirmen el aspecto nocturno y terrenal de la deidad, al mismo tiempo que refieren, de un modo u otro a la escritura y a quien escribe. Según Selser, estas características en el atavío significarían “el cuerpo luminoso que asciende y

²³ En las láminas 9 y 23 del *Códice Borgia*, por ejemplo, la deidad no tiene el tipo de ojos que se refieren.

desciende entre el pilar oscuro del Norte y el pilar claro del Sur”;²⁴ aunque por otro lado, los mismos colores fueron relacionados muy íntimamente con los *tlamatinime* “los sabios” del mundo náhuatl antiguo.²⁵ De estos personajes se decía que eran los poseedores de la pintura negra y roja, sinónimo de sabiduría y escritura. Posiblemente, el aspecto de gran sabio —uno con los que se identificaba Quetzalcóatl— quiso ser expresado en la lámina pues, en un examen más general de la representación de Ehécatl, es claro que los colores predominantes en él son el negro y el rojo. Este gorro, al cambiar su apariencia mediante los colores, re-significa a Quetzalcóatl y lo coloca en otro estadio, en otra acción. Lo reinterpreta, aunque no es solo el gorro el que indica esto, la prenda es apenas una parte del conjunto que se inscribe en el cuerpo de este dios.

El tocado que lleva puede ser atribuido estrechamente con Ehécatl, pues tiene relación con el *quetzalapanecáyotl* “abanico o penacho de plumas de quetzal”, que usa Quetzalcóatl. Sin embargo, aquí, los colores predominantes en el indumento de nuevo son el rojo y el negro y un poco de amarillo, es decir, no está hecho de plumas de quetzal sino de plumas negras, posiblemente de guajolote, incluso pueden tratarse de zopilote. Por otro lado, el penacho no aparece extendido, lo que respondería posiblemente a un recurso plástico utilizado por el *tlacuillo* para no invadir la imagen de Mictlantecuhtli, pues en otras representaciones del mismo *Códice Borgia*, se representa más o completamente abierto (Láminas 9, 16 y 19, por ejemplo). En el caso en que aparece todo abierto, llama la atención que el indumento sea muy parecido al que usa el dios solar Tonatiuh como tocado (también en forma de abanico); la diferencia más clara entre ambos se halla en los colores y, en especial, en el arco superior del penacho, mientras que en el del dios del sol es amarillo, en el de Ehécatl es negro y con ojos en su interior, lo que lo conecta más con un ámbito nocturno (figura 24).

²⁴ Seler, tomo II, 1963, p. 146.

²⁵ León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, prólogo de Ángel María Garibay K., 3ª edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1983, 406 pp. Il. Serie de Cultura Náhuatl. Monografías no. 10. p. 65.



Figura 24. Láminas 9,16 y 19, del *Códice Borgia* (detalles), donde se muestra a Ehécatl con su abanico de plumas completa o parcialmente abierto. Tomadas de www.famsi.org.

La cinta de la cabeza con la efigie de ave y las grecas escalonadas también es muy característica del dios. Según Seler, la cinta es exclusiva del mismo y sus grecas responderían a una caracterización del viento.²⁶ El ave no aparece sólo en Ehécatl, sino también en el dios Tonatiuh y las diosas Xochiquetzal y Mayahuel, en cuyos casos la cinta está hecha de círculos verdes, posiblemente chalchihuites. Bien podría ser el ave identificada con el *xiuhtototl* “ave preciosa” o “de fuego” o “del año”, que es posible característica de estas deidades y de Xiuhtecuhtli, dios del fuego o del año. En todo caso, la efigie y la cinta relacionarían al dios con aspectos del tiempo, el calendario y deidades ligadas con los astros en los que se apoya para dictar su curso —tanto del tiempo como del calendario—, como son el sol y la luna (Tonatiuh del primero y Mayahuel de la segunda).

Otro aspecto que relaciona a Ehécatl con deidades astrales y calendáricas, en este caso del sol, es lo que probablemente puede entenderse como su cabello, que se deja entrever por arriba de la cinta de su frente. El “cabello” es color amarillo, como el de Tonatiuh y Xiuhtecuhtli representados en la *Lámina 13* de nuestro códice. Puede pensarse que se trata del cabello por la forma en la que se representa éste en diversos dioses como los antes mencionados. Por otra parte, debajo de las orejeras de Ehécatl se hallan algunas tiras con un círculo amarillo ocre en medio, que también puede ser visto como su cabello; sin embargo, el elemento guarda cierta identificación con un atavío que lleva Xiuhtecuhtli en su espalda en la *Lámina 13* del *Borgia* (figura 25). Algunas veces el cabello del dios es oscuro (como en la *Lámina 73* de este manuscrito) o parecido al de

²⁶ Seler, 1963, tomo I, p. 70.

Mictlantecuhtli (encrespado), pero sin ojos en su interior. El cabello amarillo y el atavío de tiras con el círculo amarillo ocre, en todo caso, tendrían pertinencia en Ehécatl relacionándolo con una actividad ordenadora del tiempo, es decir, con una actividad calendárica; ya que Tonatiuh y Xiuhtecuhtli tienen injerencia directa con los aspectos temporales del cosmos y llevan el mismo tipo de cabello y atavío en la espalda que Ehécatl.



Figura 25. Láminas 13 del *Códice Borgia* (detalle), donde se muestra a Xiuhtecuhtli con el indumento de tiras negras y círculo central amarillo a sus espaldas. Tomadas de www.famsi.org.

Uno de los atavíos más característicos de Quetzalcóatl y que mantiene en casi todas sus advocaciones —Ehécatl no es la excepción— es el *ehcacozcatl* “joya del viento”, el caracol seccionado que es mencionado en las relaciones de frailes al referirse al dios.²⁷ Igualmente, sus pendientes en forma de gancho torcido.²⁸ Con seguridad, la joya del viento en Quetzalcóatl y en este caso como Ehécatl relaciona a la deidad con su aspecto creador, dinámico y del viento. Recuérdese el mito donde este dios baja al inframundo en busca de los huesos de los hombres antiguos (material imprescindible para la creación de una nueva humanidad) que

²⁷ Cf. Sahagún, libro I, 2002, y Durán, 1995.

²⁸ Cf. León-Portilla, Miguel, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Historia, 1958. 173 pp. Il. p. 117.

estaban en posesión de Miclantecuhtli quien, como condición para permitirle llevárselos, le pide hacer sonar —mediante el soplo— una caracola cerrada. Quetzalcóatl logra producir el sonido con ayuda de los gusanos y las abejas, que abrieron un agujero en el objeto.²⁹ El hecho hace de la caracola un símbolo, el del dinamismo cultural del cosmos, uno de los atributos de esta deidad. De esta forma puede explicarse la presencia del *ehcacozcatl* como prenda característica de Quetzalcóatl, repetida en sus advocaciones. La pertinencia que la misma tendría en Ehécatl podría ser relacionada con señalar al dios como principio dinámico cultural dentro de la *Lámina 56*, lo mismo que sus pendientes torcidos como sugiriendo el movimiento del viento.

La pechera, que posiblemente está hecha de piel de jaguar, es uno de los indumentos relacionados con Ehécatl, lo mismo que su pintura corporal negra que, prácticamente, en muy pocos casos cambia de color, como por ejemplo en la *Lámina 73* del *Borgia*, donde toma una coloración azul celeste, así como la máscara que está pintada de negro con aros y otras figuras blancas, situación que según Seler, lo contextualiza en un plano celeste.³⁰ En algunas otras ocasiones la pintura facial es amarilla en frente, nariz y boca y negra en el resto de la cara. Regularmente, los sacerdotes pintaban su cuerpo de color negro.

Por último, el bastón que sostiene el dios en la mano aparece también en las láminas 33 y 38 del *Códice Borgia*. Por la forma de este bastón —recta y doblada en diagonal en la parte del remate—, se puede pensar que también está presente otras dos láminas del *Borgia*: en la 23 en manos del dios Ehécatl y en la 66 en manos del dios lunar (figura 26). En la *Lámina 76* del *Códice Vaticano B* o *Vaticano 3773*, que es paralela a nuestra *Lámina 56*, el bastón blanco es cambiado por uno en forma de serpiente que se dobla en forma curva. Fray Diego Durán en su descripción de Quetzalcóatl hace referencia a la existencia del bastón blanco con casi todas las características que vemos en la obra que aquí trato.³¹ Si uno se percata del contexto en el que se ubica el indumento (no siempre en manos de Ehécatl) en las láminas del *Borgia* arriba mencionadas, se verá que en las dos primeras se halla dentro del viaje que Venus (que también es Quetzalcóatl)

²⁹ Cf. Graulich, 1990, p. 97.

³⁰ Seler, 1963, tomo II, p. 138.

³¹ Durán, 1995, p. 71.

hace al inframundo, y en la tercera en manos de Tecciztecatl, el dios lunar. Sin embargo, el bastón en forma de serpiente en manos del dios se repite con mayor frecuencia en otros códices como el *Borbónico*, en la *Lámina 20* (figura 5).



Figura 26. Láminas 33 y 66, del *Códice Borgia*. Dentro del círculo se señala el bastón.

Por lo tanto, este bastón puede ser atribuido a Quetzalcóatl, no sólo como Ehécatl; aunque su identificación no puede ser precisada, el objeto sumerge a este dios en los contextos del inframundo y los ámbitos selénicos. Sin embargo, existen opiniones al respecto como la de Patrick Johansson quien dice que en contraposición al *chicahuaztli* que lleva Mictlantecuhtli, el instrumento sería una coa, pues entre las diversas cosas que Quetzalcóatl enseñó a los hombres se encuentra el trabajo, el de la tierra más específicamente.³² En realidad, no es posible asegurar al cien por ciento que se trate de una coa, pero si pensamos que muchos de los objetos y elementos que tiene este dios juegan un papel contrario a los de Mictlantecuhtli, entonces se puede pensar en un objeto de trabajo, uno que se haga en la tierra, que se conecta con aspectos lunares.

En otro tema, pero en conexión con el anterior, se pueden enumerar ahora algunos de los elementos que en Ehécatl-Quetzalcóatl se relacionan con el aspecto nocturno y terrenal (figura 27). Entre estos tenemos de nuevo los ojos que aparecen en varias partes de su cuerpo y vestidos, también su máscara, su tocado, el gorro y su pechera de piel de jaguar que ya han sido descritos arriba.

³² Cf. Johansson, Patrick, "Tezcatlipoca y Quetzalcóatl: una disyuntiva mítico-existencial precolombina" en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 23, 1993, pp. 179-199. [artículo]. p. 188.

Del mismo modo pueden ser agregados otros; me refiero a los ojos y colmillos o —en el caso de las rodillas— quijadas que tiene el dios en sus coyunturas y los paños que él mismo ciñe en sus caderas. Las primeras figuras aparecen con frecuencia en los codos y rodillas de algunas representaciones de deidades nocturnas, terrenales y lunares del panteón mexica, como es el caso del monolito de Coyolxauhqui, el de Tlaltecuhltli y el de la Coatlicue. La primera —“la de cascabeles en las mejillas”— es diosa lunar, hermana y antagonista de Huitzilopochtli, la segunda es “el señor o señora de la tierra” y, la última “la de falda de serpientes” es madre de Huitzilopochtli y está relacionada íntimamente con la tierra, incluso se identifica directamente con ella. En el mito donde se cuenta la creación de la tierra llevada a cabo por Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, se dice que Tlaltéotl (diosa de la tierra) fue bajada de los cielos. Esta diosa “estaba llena en las coyunturas de los huesos de ojos y de bocas con las cuales mordía, como una bestia salvaje”.³³ Y no es que en Ehécatl-Quetzalcóatl exista un principio salvaje y bestial, todo lo contrario, más bien las figuras en sus rodillas y codos lo que hacen es anclarlo estrechamente en un contexto terrenal, mismo que se ve reforzado por el dios que funge como su contraparte, la tierra que queda a sus pies e, incluso, el paño azul oscuro que ciñe sus caderas y que también descansa debajo de la quijada y al lado izquierdo de la oreja de Tlaltéotl a los pies de los dioses. Es decir, se desarrolla todo un contexto íntimamente ligado con la región terrenal.

Por último, se tienen los elementos que confieren dignidad al dios, entre los que destacan los dos instrumentos que lleva en la parte frontal de su cabeza, así como sus collares, sus sandalias, su pechera y el bastón; estos tres últimos ya antes descritos y analizados (figura 28).

En lo referente a los dos instrumentos, uno de ellos, el blanco con cabeza roja, es fácil identificarlo con un punzón de hueso que se puede observar en manos de otros dioses en las láminas 15 y 16 de nuestro códice. Adherida a la cabeza del hueso se halla una flor que nace del instrumento, lo que podría indicar que su uso es ritual, tal vez para el autosacrificio. El otro objeto, detrás del hueso, quizá pueda ser también relacionado como instrumento para el autosacrificio, posiblemente se

³³ Graulich, 1990, p.66.

trate de una espina de maguey, misma que también se utilizaba en este rubro. En las láminas 5 y 6 de este *Códice Borgia* se pueden identificar estos instrumentos aludiendo al autosacrificio. La existencia de los dos punzones vinculan a Ehécatl directamente con el sacerdocio y el rito, lo que lo confirmaría como gran sacerdote y sabio.



Figura 27. Aspectos que relacionan a Ehécatl con lo oscuro y terrenal.



Figura 28. Elementos de dignidad de Ehécatl.

A modo de resumen y tomando como punto de partida los objetos, características y atavíos con las que se construye la figura de Ehécatl-Quetzalcóatl dentro de la *Lámina 56*, se puede decir que el dios representa los siguientes aspectos dentro de la obra, a saber: el principio dinámico y dinamizante de la cultura inmerso dentro de un contexto nocturno y terrenal; también como principio cultural que se involucra con uno “salvaje” (lo terrenal), pues los colores y algunos otros atavíos y características en el dios hablan de su calidad de sabio y sacerdote, es decir, de un ser inmerso en destacados quehaceres culturales que conocen y transforman lo existente. Por otra parte, su advocación como dios del viento lo relaciona con aspectos mortuorios, ya que el signo *ehecatl* era atribuido al rumbo del norte, que a su vez era concebido como rumbo de la muerte. Finalmente, su relación-contraposición con dioses del año, solares o lunares — como Xiuhtecuhtli, Tonatiuh y Mayahuel respectivamente—, le confieren actividad calendárica. En contraposición con Mictlantecuhtli, Ehécatl-Quetzalcóatl sería un aspecto que más bien debe ser entendido como de *culturalización* de lo salvaje.

Tlaltéotl

Es relativamente más sencillo ver los aspectos que representan a Tlaltéotl en la *Lámina 56*. Su sólo nombre ayuda para asegurar que funge como el gran elemento que contextualiza el espacio en el que se mueven los actores de la escena. Sin embargo, es imprescindible observar su composición plástica y los aspectos que en ésta se pueden identificar, relacionados con los significados de la tierra, su fertilidad, el inframundo, la muerte y sobre todo, del espacio, al que debe agregarse su vínculo con el principio de movimiento.

Las características que relacionan a Tlaltéotl con la fertilidad son: las pacas verdes y azules que tiene a sus costados, su dentadura y ante todo su identificación con la tierra. Las dos pacas a los costados del cráneo pueden identificarse, la de la izquierda, con elementos posiblemente vegetales o, incluso, plumas; mientras que los de la derecha con ayates, idénticos al faldellín con el que ciñe sus caderas Ehécatl. Esto hablaría de la tierra como proveedora, tanto de elementos naturales que son aprovechados casi inmediatamente, así como de materias primas que necesitan de la transformación para crear otro producto. Por otro lado, la dentadura, muy similar a la de Mictlantecuhtli, juega con la misma

metáfora de los dientes del dios del Mictlan, es decir, se trata de la metáfora de granos de maíz —el principal alimento del mundo prehispánico náhuatl— en la boca de la tierra. Este hecho hace de la tierra la gran proveedora de los mantenimientos y manutención del hombre.

Sin embargo, la tierra no sólo tiene estos atributos como únicos, pues su cercanía con aspectos mortuorios es muy evidente en su representación. Tlaltéotl aparece aquí como un cráneo puesto de frente, con ojos, orejas, cabello y boca. La calavera, que es la tierra misma, por medio de su apariencia se vincula con características mortuorias y del inframundo. Como ejemplo de ello están los parangones que se pueden establecer entre su representación y la del rostro de Mictlantecuhtli. En ambos casos, se marca la existencia de sentidos, en este caso son sólo tres —vista, oído y gusto (específicamente la voz)— de los cinco que nuestra cultura reconoce. Estos tres sentidos toman un lugar como metáfora eficaz de su acción. Recuérdese que la tierra era vista como un ente vivo que proveía los mantenimientos pero a la que también era necesario tributar. También se pensaba que se comía a los hombres muertos. Entonces, la pertinencia de enunciar tres sentidos en Tlaltéotl es relevante porque presupone al ente como presto a relacionarse con el ser humano, con posibilidades de ver, oír y hablar. No menos relevante es su aspecto mortuario, pues la revela como uno de los rostros mismos de la muerte; en ella todo nace pero también todo perece, la milpa, los hombres, los animales. Esta característica es visible también en su cabello y los ojos que se insertan en ella, ojos de muerto, de ser nocturno y telúrico. En este sentido, se puede asegurar que la tierra es la muerte misma, su rostro, el primero de sus nueve niveles.

Aunada a las características de la tierra de fertilidad y muerte, se halla otra de especial interés en la *Lámina 56*, a saber: la representación del *espacio* en la obra.

Tal representación se obtiene por la identificación misma del ente pero también por su forma oblonga que tiende a un rectángulo. Dicha forma tiene conexión directa con uno de los modos en que era concebida la superficie terrestre por los antiguos nahuas, la cual veía —comúnmente— la superficie terrestre como un rectángulo dividido en cuatro partes, mismas que a su vez se corresponden con los cuatro rumbos del universo: este, norte, oeste y sur.

Aunque, por otra parte, también era concebida como un disco rodeado por las aguas marinas, elevadas en sus extremos para formar los muros en los que se sustentaba el cielo.³⁴ En este caso, la apariencia de la deidad estaría más en sintonía con el cuadrángulo, aunque su centro, el área nasal, puede ser vinculada con el disco que, también se pensaba, podía ser la forma de la tierra. Ejemplo de esto lo podemos encontrar en la misma *Lámina 56*, donde *tlalli* o *Tlaltéotl* tiene una forma cuadrangular. También en la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer* o la imagen que forman las láminas *75 y 76* del *Códice Tro-Cortesiano* o *Madrid* (figura 29) se puede observar el carácter primordialmente cuadrangular de la superficie terrestre. En estas láminas el espacio del mundo se encuentra dividido en cuatro partes, cada una correspondiente a los puntos cardinales y están dotadas con los símbolos que les eran asignados. Más adelante se describirá y abordará la *Lámina 1* del *Fejérvary-Mayer*.



Figura 29. Arriba: *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*. Abajo: láminas *75 y 76* del *Códice Tro-Cortesiano* o *Madrid*. Tomados de www.famsi.org.

Es posible observar que *Tlaltéotl* es el único de los componentes de la *Lámina 56* que se encuentra mirando de frente, y por lo tanto, que se representa todo su rostro, es decir, que se muestra completa como los cuadrángulos de las láminas *1* del *Códice Fejérvary-Mayer* y *75 y 76* del *Códice Tro-Cortesiano*. No es una parte de tierra o de la deidad —como los dioses y signos restantes de la obra—, es ella toda. Por lo tanto, se puede pensar que aquí, el espacio que representa la tierra es

³⁴ Cf. López Austin, 1989. p. 65.

precisamente este, el espacio terrenal en su propia totalidad, punto convergente entre dioses, astros y hombres. Pero la cuestión del espacio es aún más extensa. Para ser más claro en esto, echaré mano de una hipótesis referente al espacio en la concepción náhuatl antigua que Alfredo López Austin menciona en su libro *Cuerpo humano e ideología*:

Los antiguos nahuas dividían el cosmos en trece pisos celestes y nueve pisos del inframundo. Varias aparentes contradicciones en cuanto al número de pisos celestes (se mencionan, por ejemplo nueve pisos celestes en lugar de trece) hacen verosímil la suposición de una muy remota concepción preagrícola de la geometría del cosmos, en la que se encontraban nueve pisos celestes sobre los nueve del inframundo. Es muy probable que esta antigua concepción dual se hubiese hecho más compleja cuando las sociedades indígenas empezaron a depender en forma más amplia de la agricultura, y que hombres con nueva visión y distintas necesidades hubiesen interpuesto otros cuatro pisos entre la tierra y el cielo.³⁵

Y gracias a esto el autor determina que:

Más allá del ámbito del dominio solar, distante, quedaba el verdadero cielo, el cielo del fuego azul, que seguía gobernado por el Padre, a cuya morada no llegaban los astros. [...].³⁶

Y explica también que en muchos textos aparezca la mención de los "nueve cielos", lo que hace una distinción entre dos sectores celestes, uno de nueve cielos y otro de cuatro³⁷ (cuadro 3).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.* López Austin aquí se apoya en *La Historia de los mexicanos por sus pinturas*; la idea que aquí citamos la obtendría de los siguientes textos: "Que tenían a un dios a que decían Tonacatecutli, el cual tuvo por mujer a Tonacacihuatl, o por otro nombre Cachequecatl (?) los cuales se criaron y estuvieron siempre en el treceno cielo" (p.23) y "Y luego crearon los cielos [Quetzalcóatl y Huitzilopochtli], allende del treceno, (...)" (p. 25) en *Teoría e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, edición de Ángel Ma. Garibay K., México, Ed. Porrúa, 1965, 159 pp.

³⁷ *Ibid.*

Cuadro 3. “Los niveles del universo”*

GRAFIA DEL CODICE	LECTURA PROPUESTA	TRADUCCIÓN	ORDEN PROPUESTO
Homeyoca	Omeyocan	Lugar de la dualidad	13º y 12º cielos (9º y 8º cielos superiores)
Teotl tlatlahuca	Teotl tlatlahuca	Dios que está rojo	11º cielo (7º cielo superior)
Teotl cocauhca	Teotl cozauhca	Dios que está amarillo	10º cielo (6º cielo superior)
Teotl yztaca	Teotl iztacca	Dios que está blanco	9 cielo (5º cielo superior)
Yztapal nanazcaya	Iztapalnanazcayan (?)	Lugar que tiene esquinas de lajas de obsidiana	8º cielo (4º cielo superior)
Ylhuicatl xoxouhca	Ilhuicatl xoxouhca	Cielo que está verde	7º cielo (3º cielo superior)
Ylhuicatl yayauhca	Ilhuicatl yayauhca	Cielo que está negruzco	6º cielo (2º cielo superior)
Ylhuicatl mamaluacoca	Ilhuicatl mamalhuacoca	Cielo donde está el giro	5º cielo (1er cielo superior)
Ylhuicatl huixtutla	Ilhuicatl huixtotlan	Cielo-lugar de la sal	4º cielo (4º cielo inferior)
Ylhuicatl tunatiah	Ilhuicatl Tonatiah	Cielo del Sol	3º cielo (3º cielo inferior)
Ylhuicatl iztlalicoe	Ilhuicatl Citlalicoe	Cielo de Citlalicoe (La de la Falda de Estrellas)	2º cielo (2º cielo inferior)
Ylhuicatl tlalocaypanmeztli	Ilhuicatl Tlalocan ihuan Meztli	Cielo del Tlalocan y de la Luna	1º cielo (1º cielo inferior)
Tlalticpac	Tlalticpac	La Tierra	1º piso terrestre
Apano huaya	Apanohuayan	El pasadero del agua	2º piso terrestre
Tepetli monanamycia	Tepetli monanamycian	Lugar donde se encuentran los cerros	3º piso terrestre
Yztepetl	Iztepetl	Cerro de obsidiana	4º piso terrestre
Yeehecaya	Itzehecayan	Lugar del viento de obsidiana	5º piso terrestre
Pacoecoetlacaya	Pancuecuetlacayan	Lugar donde tremolan las banderas	6º piso terrestre
Temiminaloya	Temiminaloyan	Lugar donde es muy flechada la gente	7º piso terrestre
Teocoylqualoya	Teoyollocualoyan	Lugar donde son comidos los corazones	8º piso terrestre
Yzmictlan Apochcaloca	Itzmictlan apochcalocan	Lugar de obsidiana de los muertos, lugar sin orificio para el humo	9º piso terrestre

* Tomada de López Austin, *op. cit.* p. 63., quien a su vez lo toma del *Códice Vaticano A*. Se ha sombreado el espacio que aquí se ha determinado corresponde al que se observa en la *Lámina 56*.

Si se toma en cuenta lo que López Austin nos dice y se observa lo que está presente en la lámina, es decir, la tierra, los dioses de la existencia y la muerte y los días-signos que remiten a los astros, es factible pensar que *los cuatro pisos celestes, tlalli (la tierra) y los nueve del inframundo* —que también son terrestres—, *son el espacio que se representa en la Lámina 56*. En todo caso, se trata de la espacialidad de los astros, la de los dioses (hasta el Mictlan), donde fluyen e intervienen y se relacionan con los hombres. Es el espacio de los hijos de *Ometeótl*: Quetzalcóatl y Tezcatlipoca; los dioses creadores, que crean en conjunto, que se contraponen pero a la vez se completan y se dan sentido el uno al otro. El uno se vuelve consecuencia del otro y lo único seguro en ellos es *su relación de carácter sagrado y ritual*. Esta propuesta de espacio se vería reforzada por la aparición del bastón de Ehécatl en contextos lunares y del inframundo, como arriba anoté.

Si se piensa de esta forma el espacio representado en la *Lámina 56*, se podrá confirmar que es un espacio sagrado (de los dioses) que se extiende en su propia totalidad y que es accesible al hombre, incluso el del Mictlan, y que se relaciona y afecta el espacio de los hombres: la superficie terrestre.

Signos-días

El último gran conjunto de la *Lámina 56* lo conforman los signos-días del calendario *tonalpohualli* que son las veinte figuras que aparecen a los costados de la lámina en conjunción con la serie de círculos rojos que enmarcan los extremos superior e inferior de la obra. Estos elementos son muy importantes en la composición de la lámina, pues denotan la presencia del *tiempo* en ella. Al ser el nombre de cada día, cada signo se vuelve el nombre del tiempo mismo y los círculos rojos una expresión de su continuidad. Gracias a ello he determinado llamar a este conjunto de signos y círculos como signos-días (véase figura 15).

Como arriba mencioné, estos signos-días representan el tiempo en la lámina, pero no uno cualquiera, sino aquel que se va ordenando, traducido en una cuenta calendárica: el *tonalpohualli*, aunque, habría que añadir que también son éstos los días que componen un mes. Ya pertenecientes al *tonalpohualli* o al mes, en todo caso, se reafirma su carácter de signos del tiempo ordenado.

Al igual que ocurrió con Tlaltéotl, es de suponerse que el tiempo enunciado por los signos-días apela a una construcción preconcebida del mismo en el que no sólo se toca el *tonalpohualli*. Para determinar cuál es el “tiempo” que opera en la escena de nuevo traeré a cuenta a Alfredo López Austin, quien dice al respecto de la concepción prehispánica del tiempo entre los nahuas lo siguiente:

Las fuentes hablan de un primer tiempo de existencia intrascendente de los dioses. Esta paz fue interrumpida por el segundo tiempo, el del mito, el de las creaciones, tiempo en el que por raptos, violaciones, quebrantamientos de castidad, muertes, luchas y desmembramiento de los dioses se fue dando origen a los seres que estarían en contacto más inmediato con los hombres, y a estos mismos. Las creaciones darían también lugar al tiempo tercero, el tiempo de los hombres, tiempo que se daba en la parte intermedia del cosmos, esto es, en la superficie de la tierra y en los cuatro cielos inferiores. *Con el segundo tiempo y para regir el tercero se originaban los ciclos calendáricos.*³⁸

Con estas líneas, creo que se puede entender cuál es el tiempo que opera en la lámina. Me refiero al segundo tiempo que apunta el autor, ya que al ser la lámina un *tonalpohualli*, se evidencia su carácter calendárico; por lo que ese “segundo tiempo” se encuentra íntimamente relacionado con el “tercer tiempo”, el de los hombres. *Se trata pues de un tiempo calendárico, un orden para la vida humana, un punto de partida. El tonalpohualli es el calendarioritual, el que rige el quehacer humano de cada día, que da nombre a cada sujeto y lo inserta a él y a su sociedad en la relación de los hombres y los dioses: este es el tiempo de la cultura.* Sobre esta situación, Dúrdica Šégota apunta que:

[...], sabemos que la condición de sacralidad de las deidades se define por su atemporalidad, cuya característica es la repetición de los acontecimientos y su omnipresencia. Éstas no requieren, por lo tanto, de un medio geográfico concreto que las defina. Su espacio es mítico y ritual; su tiempo es el de la abstracción calendárica, repetitiva y con articulaciones temporales que dependen de ellas mismas.³⁹

³⁸ López Austin, 1989, pp. 68 y70. Cursivas mías.

³⁹ Šégota, Dúrdica, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, 240pp. Il. p. 120.

Gracias a lo que Šégota dice, se puede plantear que el tiempo en la obra apela a un modo de ciclo, mas no cíclico en sí mismo; esto quedará explicado más adelante. Por otra parte, considero que más que “atemporal”, como expone la autora, el tiempo que tratamos *es coherente* con sus propias condiciones. Es decir, se trata de un *tiempo* con un ritmo constante que se desarrolla y tiene como condición de ser su propia infinitud por medio de la repetición de los actos que se van desarrollando, actos de ordenamiento del cosmos y la cultura que se van formando por medio del movimiento.

A modo de recapitulación puedo decir que se tienen tres conjuntos principales que constituyen los núcleos productores de significado de la *Lámina 56* y por los cuales se mueve el *concepto* que representa la misma. Me refiero a los dioses, la tierra —que significa la espacialidad de la obra— y los signos-días — que significan la temporalidad.

Estos tres núcleos, al estar conformados (construidos), responden y se corresponden con un método para poder realizarse; es decir, las condiciones que el lenguaje predetermina para que se lleve a cabo su propia escritura. Son las condiciones metodológicas para la realización de la producción en tanto que lectura y escritura.

El modo de hacer

Resulta innegable que la construcción de los elementos en la *Lámina 56* responde a modelos, a arquetipos, ya que de no ser así no podrían éstos cumplir con su tarea ritual y sagrada; esto es, no tendrían pertinencia dentro de la esfera religiosa a la que pertenecen. El arquetipo se manifiesta, principalmente, como el medio por el que cada uno de los elementos compositivos adquiere un *cuerpo* y se presenta al lector. Buenos ejemplos de ello se pueden localizar en la máscara bucal en forma de pico de ave de Ehécatl-Quetzalcóatl, el rostro de Mictlantecuhtli, la forma de la tierra o las representaciones de los signos-días, los cuales están esquematizados y responden a un arquetipo que facilita su reconocimiento y además permite su desarrollo y comprensión. Es decir, ya han pasado por todo un complejo proceso de pensamiento, método y producción. Puedo, entonces, afirmar que a través del uso de arquetipos es como se pinta y se desarrolla la *Lámina 56*; es decir, en la que está escrita y mediante la cual adquiere cuerpo.

La presencia del arquetipo se advierte, tanto en cada uno de los componentes como en el método en que se construyeron, el cual tiene como premisa la bidimensionalidad que priva de volumen a los cuerpos. La bidimensionalidad es buen ejemplo de esta circunstancia, porque se apega a un sistema establecido para construir la imagen y cada una de sus partes. Este fenómeno lo evidencia de forma por demás contundente un marcado perímetro delineado en negro que recibe el nombre de *línea-marco*.

Gracias a la *línea-marco*, pareciera que cada una de las figuras de la lámina se encuentra como armada, como si se tratara de las piezas de un rompecabezas. Sin embargo, no hay que confiarse de este diagnóstico inmediato, pues el mismo carácter arquetípico que construye cada figura logra que se trate de figuras integrales en cada caso y no de piezas de rompecabezas, son ideas completas, no pedazos de éstas; lo cual anula toda posibilidad de rigidez en las figuras, no obstante la ausencia volumétrica. Lo que propiciaría la *línea-marco*, en todo caso, sería la *disposición* del elemento que enmarca. Es decir, que muchos de los elementos que componen una figura pueden volverse pertinentes o adecuados para la construcción de otra deidad, figura o contexto que no siempre puede ser el mismo, por ejemplo en la *Lámina 35* del *Borgia* donde Tezcatlipoca usa la máscara bucal de Ehécatl. En todo caso, cada uno de los elementos fuertemente enmarcados, diferenciados de manera contundente el uno del otro pero que, sin embargo, construyen de manera efectiva una figura, hacen evidente la idea de que la deidad o ente o contexto sagrado estén contruidos a partir de los atributos que posee. En este sentido la *línea-marco* se apega mucho a la construcción conceptual que pone de manifiesto la *Lámina 56*.

Por otra parte, el arquetipo no habla por sí solo, necesita de una base sólida que es su fin último, es decir, el *cuerpo* que construye. En este rubro resulta muy interesante la antropomorfización de los númenes Ehécatl y Mictlantecuhtli; e incluso de la tierra.

Para José Luis Barrios:

Nuestro cuerpo está posicionado y situado en el mundo, es decir, es espacio perceptual desde un fondo temporal de significación.⁴⁰

El mismo autor aclara que, como “posicionado”, lo entiende en el sentido de que el cuerpo es el que crea su posición en el mundo, no que ocupa un lugar en el espacio homogéneo de la física”.⁴¹ Precisamente, entendido como espacio perceptual, el *cuerpo* se vuelve el vehículo concreto de la conformación integral de la que están hechas cada una de las figuras compositivas de la obra. Es evidentemente claro este hecho en Mictlantecuhtli y Ehécatl, númenes representados antropomórficamente y por lo tanto, con todas las posibilidades de percepción y acción del cuerpo, en este caso el humano. Pero el *cuerpo*, no se circunscribe solo a lo antropomorfo, es por ello posible destacar la posición de los objetos en las deidades como otros cuerpos que constituyen uno más grande y que los engloba y da sentido a todos, por ejemplo la cinta de grecas escalonadas o la insignia de caracol cortado de Quetzalcóatl que al posicionarse donde están, advierten todo el potencial conceptual que el *cuerpo* del dios tiene en el pensamiento.

El *cuerpo*, por las posibilidades de las que he hablado, involucra la creación del *gesto*. Al respecto Patrick Johansson apunta que:

“El gesto es una presencia, una materialidad significativa en un espacio productor de sentido. Puede representar la realidad vivida a través de la mimesis total o por la mediación del símbolo, y hace brotar el sentido de una relación intersemiótica entre él y los elementos lingüísticos y musicales que integran en general la instancia de producción de los textos. También, simplemente rítmico, puede estar correlacionado con la música y la danza. [...] El gesto ya sea que acompañe, que prolongue o que sustituya al verbo, está generalmente, si no codificado, por lo menos marcado con fuerza en sus connotaciones por los elementos contextuales [...]. En este aspecto, constituye un verdadero lenguaje que puede funcionar de manera autónoma o complementaria y que hace uso de la imagen y del símbolo”⁴².

⁴⁰ Barrios Lara, José Luis, "Cuerpo y percepción: subjetividad y escritura de la historia del arte", en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte: (In) Disciplinas: estética e historia del arte. En el cruce de los discursos*, edición de Lucero Enríquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, 607pp. IIs. pp. 69-91. p. 73 y nota 5 de la misma página.

⁴¹ *Ibid.* p. 72

⁴² Johansson K. Patrick, 2004, pp. 80 y 81.

Es el *cuerpo* ese productor de significado y el *gesto* esa materialidad significativa de la que habla Johansson. Este hecho se ve reforzado en lo dicho por José Luis Barrios, quien afirma que “el *gesto* significa y potencia las posibilidades de construcción artística del mismo mundo.”⁴³ Ante todo, creo que el *gesto* materializa las posibilidades de movimiento del cuerpo, que a su vez resulta condición fundamental para toda construcción. Es decir, que gracias al arquetipo consistente en corporalidad concreta y en el gesto que produce, *es posible trazar líneas de composición plástica y conceptual* en la *Lámina 56* que pueden permitir localizar la manera en cómo se mueve la lámina, esto es: cómo funciona

Para terminar, y a modo de resumen debo decir que por las características que en las figuras o componentes de la *Lámina 56* se han podido identificar, ahora es posible aseverar que a los que están representados francamente en la obra — los dioses (incluida Tlaltéotl), días y signos— se suman el *cuerpo* y el *gesto*, ambos determinados por la forma arquetípica de representación en el códice y la obra misma.

Por otro lado, el concepto del *tonalpohualli* no sólo mantiene al arquetipo como único vínculo entre sus componentes, sino que se sirve de otro que los envuelve a todos y los realiza, es decir, los hace posibles individualmente y también en conjunto y al conjunto mismo, además que define la relación interna y externa de la obra. Me refiero al *movimiento*, elemento sin el cual no hay posibilidad de relación ni realización de ninguna obra del pensamiento humano.

⁴³ Barrios, *op. Cit.*

V. La lámina en movimiento

La corporeidad de los tres núcleos de significación de la *Lámina 56*, aunados a su gesto y a los vacíos que dichos núcleos dejan —que son quienes les permiten ocupar un lugar en el espacio—, reafirman la escena como perteneciente al ámbito de la escritura. En el capítulo anterior se vio lo que cada uno de los núcleos representaron en las fuentes y estudios historiográficos. Ahora, es tiempo de identificar las líneas y otros elementos de composición plástica de la escena que nos ayuden a confirmar lo dicho por las fuentes y los estudios anteriores, así como para poder complementar la lectura que aquí se hace de la misma.

Ehécatl y Mictlantecuhtli, el yollotl (corazón)

En el capítulo anterior he afirmado que la *Lámina 56* posee tres núcleos significantes principales: Tlaltéotl, que señala el espacio; los signos-días, que señalan el tiempo; y los dioses, que, como he de mostrar, señalan el movimiento en la lámina y se inscriben como el “corazón”, el órgano del movimiento de la misma.

Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, en la lámina, parecen estar pegados, como si fueran una suerte de siameses. En el pensamiento antiguo náhuatl, bajo condiciones generales, cada uno de estos dioses es concebido como el contrario del otro. Ehécatl, por ser una advocación de Quetzalcóatl, puede ser identificado con un principio creador y *culturizante*, mientras que Mictlantecuhtli puede representar el principio a partir del que se crea (sin que signifique esto una pasividad respecto del creador), del que debe apropiarse la cultura. El primero señala los principios del trabajo, la luminosidad y la cultura; el segundo lo trabajado, lo oscuro y la muerte. Pero esta aparente contradicción, manifestada a través de los atributos conceptuales y semánticos de los dioses, no se constituye como tal, es decir, que la presencia de los dos dioses no conlleva una contradicción sino que se completa en un proceso cognitivo único: el de *la condición dual del cosmos*, que se inscribe como la repetición de tal condición en todas las cosas que lo constituyen.

Los antiguos nahuas tenían por premisa el principio de la dualidad como condición de posibilidad del cosmos. Los valores ambivalentes fueron otorgados a las cosas que compusieron la totalidad del mundo. Sin embargo, también fue concebido que *en la conjunción de estos contrarios fue posible la unidad*, la completud, la creación de una sola cosa; y es precisamente la *unidad* aquella forma que se hace presente en la dualidad explícita de la lámina. En esta escena es posible notar la complementariedad de sus elementos, mismos que adquieren sentido sólo con el enfrentamiento con *otro*. Esta condición se materializa de forma contundente en la representación de los dioses principales de la escena, quienes se consolidan como condición de posibilidad del otro y, en este sentido, confirman la unidad y complementariedad de los elementos, al mismo tiempo que determinan el modo en que la obra se mueve. Es decir, son ellos, para la *Lámina 56* —el concepto del *tonalpohualli*—, lo que es el principio de la dualidad para el mundo.

Dualidad y movimiento son aspectos que no se hallan representados de manera explícita en la escena sino que dependen de la lectura que se haga de la lámina. Dualidad y movimiento pueden ser desvelados a través del trazo imaginario de líneas estructurantes y de formas geométricas de composición, que son identificables en la construcción plástica de la lámina, pero que de forma especial se inscriben en los dioses principales. Debe recordarse que, al ser tratada la lámina como escritura, responde entonces a convencionalismos formales para su hechura; es decir, existen condiciones formales, apegadas y determinadas culturalmente para que se permita la lectura de la obra y algunas de estas condiciones pueden ser las líneas y las formas geométricas implícitas en lo leído.

La primera de estas líneas es fácilmente identificable, y es aquella que se puede trazar verticalmente entre las espaldas de los dioses y que se puede alargar, por consecuencia, hasta los extremos de la escena. Esta línea muy importante pues es aquella que *permite la distinción general de las partes* de la lámina ya que, al dividirla en dos secciones, se hace evidente que en la elaboración de la escena estuvo presente el principio dual de las cosas. En la *Lámina 73* del mismo *Códice Borgia* existe una línea igual que sí es explícita, y que nos sirve como base para afirmar una implícita en la *Lámina 56*. En la *Lámina*

73 aparecen los mismos dioses que en la 56 en situación similar, sólo que la ubicación de cada uno es inversa (es decir, Ehécatl está a la izquierda y Mictlantecuhtli a la derecha). Una situación similar entre las láminas permite asentar esta comparación y reafirmar la existencia de la línea en la 56, línea que aquí deberá nombrarse “línea de la dualidad” (figura 31).

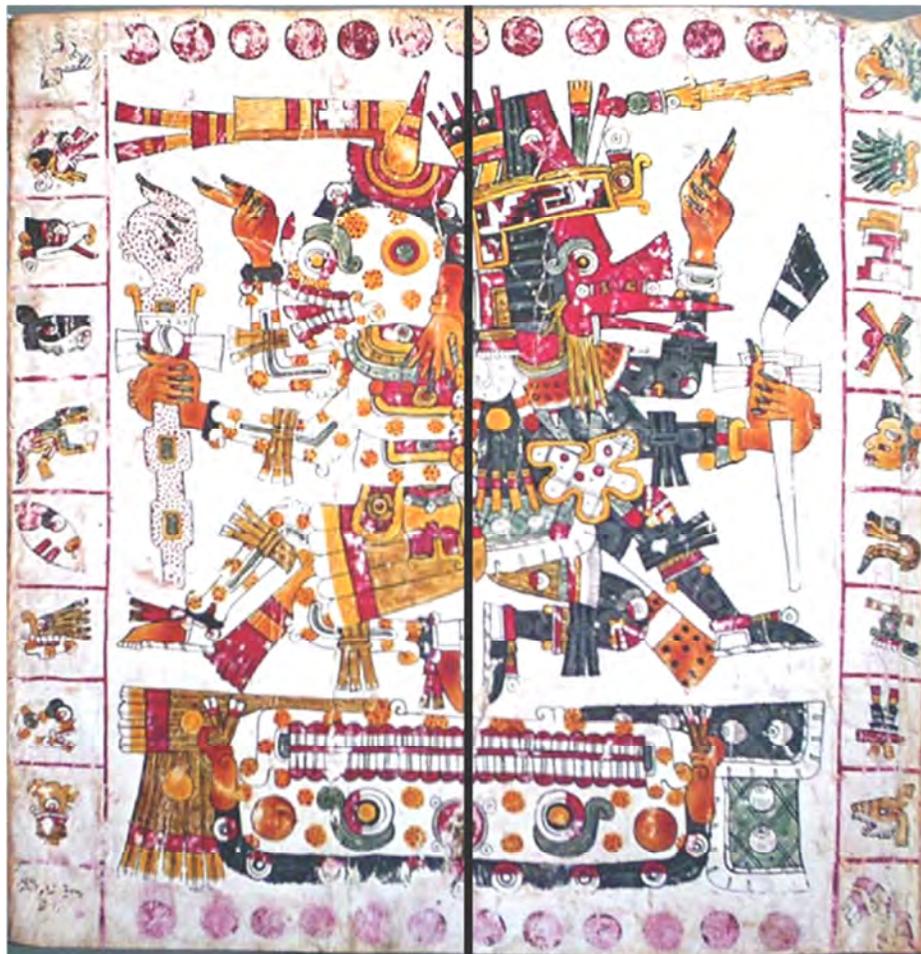


Figura 30: Línea de la dualidad en la *Lámina 56*.

Por otra parte, esta división ya había sido propuesta por Nowotny al designar la *Lámina 56* como un *tonalpohualli* separado en dos partes iguales, la una regida por Quetzalcóatl (Ehécatl) y la otra por Mictlantecuhtli (ver figura 7).¹ Esta perspectiva se ve reforzada por los mismos elementos que quedan de uno y otro

¹ Nowotny, Karl, *Tlacuilloli: style and contents of the mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia Group*, translated and edited by George A. Everett, Jr. And Edward B. Sisson, foreword by Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma, 2005, 349 pp. p. 37.

lado de la obra al trazar la línea: diez signos-días a la izquierda, diez a la derecha, doce círculos a la derecha y doce a la izquierda. En cuanto a Tlaltéotl, al trazar la línea en cuestión, se hace evidente que la deidad de la tierra de cierta forma está también hecha por dos partes, o más bien, se muestra que el numen contempla dos aspectos en su integridad.

Como resultado del trazo de la “línea de dualidad”, es posible distinguir que tanto de lado de Ehécatl como del de Mictlantecuhtli queda formado un eje que está relacionado con los puntos cardinales del universo. Es posible llegar a esta conclusión gracias al apoyo que se encuentra en la presencia de los signos-días de cada lado. Se puede observar que todos los signos-días de la parte de Ehécatl-Quetzalcóatl corresponden a los identificados con el eje este-oeste, línea que traza el sol en su recorrido. Por su parte, los signos que se suscriben de lado de Mictlantecuhtli son los del eje norte-sur, que han sido entendidos como los rumbos de la muerte y la vegetación. A su vez, cada signo, en su eje, se alterna siguiendo un movimiento *entrecruzado*. De esta forma, cinco y cinco corresponden a cada rumbo del eje. Es decir, en el caso del recorrido del movimiento a partir del primer signo, se empieza la lectura desde abajo, de *cipactli* —el primero de los signos del calendario—, que corresponde al este; el siguiente, situado inmediatamente arriba del primero, *mazatl*, se identifica con el oeste; el siguiente, *acatl*, pertenece al este, y así se continúa sucesivamente hasta el décimo signo que es *cuauhtli*, asociado con el oeste. En la parte de Mictlantecuhtli se empieza por el signo de *ocelotl*, que corresponde al norte; el siguiente, *xochitl*, se atribuye al sur, continuándose así alternadamente hasta el décimo signo de este lado, *tochtli*, del sur (figura 38).

La “línea de dualidad” no es el único trazo que puede ser identificado a partir de los dioses. Existen otros pero llama la atención una figura que se puede obtener a partir del gesto corporal que adoptan los númenes.

En principio, puede observarse la existencia de una cruz que se obtiene al trazar una diagonal que va de la mano alzada de Ehécatl al pie puesto al frente de Mictlantecuhtli, y otra diagonal que va de la mano alzada del Señor del Mictlan hacia el pie puesto al frente del dios del viento. Esta cruz es parecida a la que se conoce como “de San Andrés”, es decir una cuya forma es de “X”. Tal figura, en ciertas ocasiones, es representante de los cuatro rumbos del universo, de la

totalidad del espacio terrenal. La podemos encontrar también a manera de flor en algunos de los muros, jambas y banquetas de la Casa de las Águilas del Templo Mayor, y en las láminas 1 del *Códice Fejérvary-Mayer*, y 75 y 76 del *Códice Tro-Cortesiano*. Sin embargo, el trazo de esta cruz excluye las manos de los dioses que sostienen los bastones, también las piernas flexionadas hacia atrás e incluso, si hay que ser más estrictos, sus cabezas.

Ha sido gracias a la inclusión de los elementos que no contempla “la cruz de San Andrés” que se pudo trazar la figura completa que permite la representación de los dioses. Fue necesario recurrir a la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*,² que incluye un *tonalpohualli* y un *xiuhpohualli*. A esto se adhiere el hecho de que esta lámina forma parte de un códice que Seler incluyó en el llamado grupo Borgia, del que también forma parte el códice que contiene nuestro objeto de estudio. Por este motivo, es factible entablar una comparación, legítima en cualquier caso por la vecindad significativa de los documentos.

En el desarrollo del *tonalpohualli*, en esta *Lámina 1* (figura 31), es posible observar el recorrido espacio-temporal ubicado en el plano del cosmos que hace la cuenta de los días. Este recorrido traza el perímetro de una cruz griega —a partir de secciones con forma de “herradura angulosa”—; pero también traza el de una “cruz de San Andrés”, construida a partir de formas oblongas que resultan ser la alternación de un movimiento mayor que dibuja el perímetro de la “cruz griega”. Ésta, en cada una de sus secciones, encierra los rumbos cósmicos del universo. A cada uno de estos rumbos se le ha atribuido un par de deidades, un árbol, un ave y un color específico. Al centro, se dibuja un cuadrado donde está inscrito el dios del fuego, Xiuhtecuhtli. En los espacios libres (a la izquierda) que dejan los perímetros de “las cruces alternadas” se encuentran signos-días, correspondientes a cada uno de los rumbos y pedazos de un Tezcatlipoca descuartizado, lanzados desde el centro de la escena por flujos de sangre.

² Obra en la que se representa una imagen horizontal del universo, Cf. León-Portilla, Miguel, *Códices: los antiguos libros del Nuevo Mundo*, México, Aguilar, 2003, 335 pp. Il. Láms. pp.228-239.

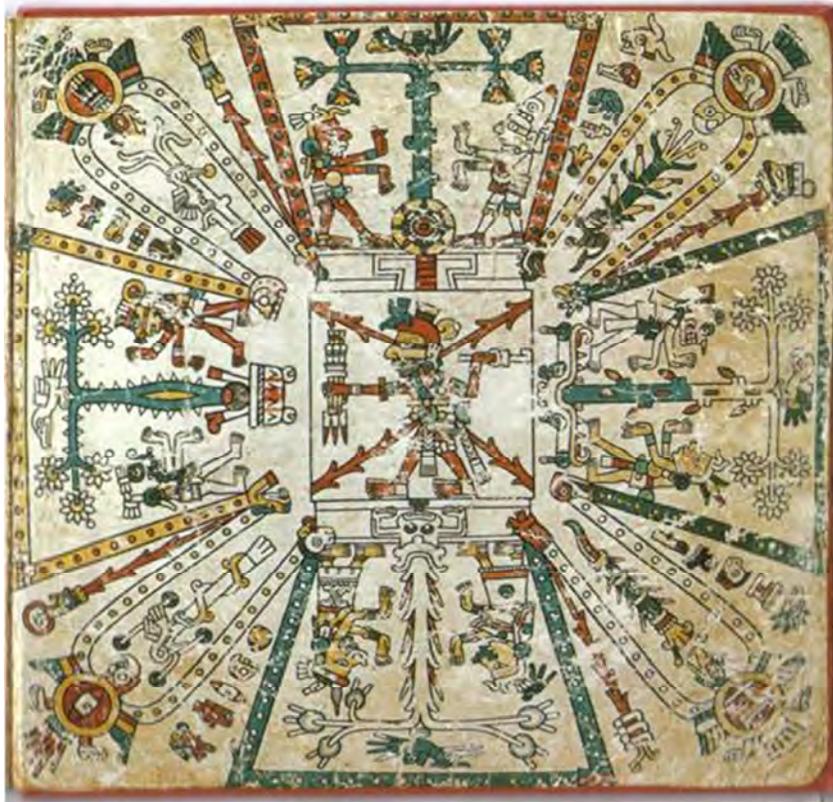


Figura 31: Lámina 1 del Códice Fejérvary-Mayer. Tomado de www.famsi.org.

La cuenta del *tonalpohualli*, en esta *Lámina 1*, comienza con el signo *cipactli*, que se ubica arriba del ángulo superior derecho del cuadrado que encierra a Xiuhtecuhtli. Es decir, el signo se halla al principio de la “herradura angulosa” que guarda el rumbo oriente del universo y que se ubica en la parte superior de la lámina. De aquí, la trecena se desarrolla —también por medio de doce círculos que indican el resto de los días de la trecena— de forma ascendente en línea recta hacia el siguiente signo, que preside la segunda trecena del calendario, que es *ocelotl*. De *ocelotl*, se dirige en línea recta horizontal hacia la izquierda, hasta toparse con el inicio de la trecena de *mazatl*. De aquí, desciende a la cuarta trecena, que es la de *xochitl*. Con estas cuatro trecenas, se define una forma de herradura pero al terminar dicha forma comienza otra que es oblonga y que en su extremo superior indica el signo de la siguiente trecena, que es *acatl*, y que se halla dentro de un círculo ubicado en la espalda de un ave. Este signo, a su vez, indica el primero de los años que corresponde al rumbo del este. La trecena se desarrolla de manera descendente para terminar la forma oblonga en el signo

miquiztli, que inaugura otra serie de trecenas que configuran otra herradura. En este caso, la correspondiente al rumbo del norte. El resto del *tonalpohualli* sigue la misma estructura de movimiento; es decir, cuatro movimientos en herradura y cuatro en forma oblonga —alternados—, hasta llegar de nuevo a *cipactli*. Se trata pues de un movimiento que dibuja una especie de “flor cósmica”, y es precisamente esta forma la que puede ser reconocida en los dioses principales de la *Lámina 56*.

En los casos de Mictlantecuhtli y Ehécatl es posible encontrar la forma del espacio-tiempo si se sigue la misma lógica de movimiento que se advierte en la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*. Las formas de herradura angulosa coinciden con las cabezas de los númenes (la del este), en el bastón de Mictlantecuhtli (el norte), en los pies flexionados hacia atrás (el oeste) y, finalmente, en el bastón de Ehécatl (sur). Las formas oblongas reposan sobre los brazos de los dioses, en las manos que señalan y en las piernas que los dioses colocan a su vanguardia (figura 32).



Figura 32: La figura trazada por el movimiento del *tonalpohualli* de la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*, identificada en la representación de los dioses principales de la *Lámina 56*.

Esta forma resulta muy atractiva en la medida en que se relaciona directamente con la concepción de la *Lámina 56* como un *tonalpohualli*. Más aún, lo que resulta atractivo es que en estos dioses pueda sugerirse la representación del movimiento del *tonalpohualli*: precisamente en donde se hace explícito el principio dual que rige y se mantiene en la lámina. Derivado de lo anterior, existe la posibilidad de ver este movimiento como uno que cobra *cuerpo* —lo que dice José Luis Barrios al respecto del término debe ser recordado—, como algo que se posiciona en el mundo y se desarrolla, al mismo tiempo que configura el tiempo y el espacio en el sentido de la concepción náhuatl antigua.

Por otra parte, este movimiento, en relación con el espacio y el tiempo, determina la pauta para la identificación de las figuras geométricas que sugieren tales aspectos. De este modo, se advierte que el espacio tiende a conformarse de manera cuadrangular y que sin embargo se ve afectado por el desarrollo preeminentemente circular del tiempo.

Sobre este aspecto traigo a cuenta una vez más la *Lámina 1* del *Fejérváry-Mayer*. En esta lámina, la mayoría de las veces los dioses se inscriben dentro de espacios cuadrangulares. El caso más notorio es el del dios del centro, Xiuhtecuhtli, inscrito en un cuadrado. Las excepciones del cuadrángulo, como representación del espacio, las componen los espacios oblongos que, en su conjunto, trazan un cuadrado. Por otra parte, el tiempo, a pesar de recorrer la forma del espacio, se desarrolla dibujando un círculo. La pertinencia de esta figura se refuerza en esta *Lámina 1* al observar que son círculos los que indican la continuidad de cada trecena, círculos en los que se inscriben los cuatro signos generales del *xiuhpohualli*, ubicados en el culmen de los espacios oblongos. Finalmente, todo el transcurso del *tonalpohualli* se sugiere circular.

Lo que ocurre en la *Lámina 1* del *Fejérváry-Mayer* —en cuanto al *tonalpohualli*— es similar a lo que ocurre en la *Lámina 56*, por lo que se puede pensar que en ambos casos *el espacio se anuncia preeminentemente cuadrangular y el tiempo circular*. En la *56*, también es posible identificar en qué conjuntos de elementos se trazan tales figuras.

El espacio, que hasta cierto punto es más notorio identificar, es Tlaltéotl. Su forma es casi cuadrangular. Sin embargo, sus ángulos achatados sugieren

también una forma ovalada. Por su carácter primordial de significante espacial dentro de la *Lámina 56*, parece prevalecer la forma rectangular en el numen. El segundo cuadrángulo comprende las figuras de Mictlantecuhtli y de Ehécatl si se unen los puntos ubicados en las manos que apuntan y en los pies adelantados de cada dios. La figura resultante es parecida a la de la herradura angulosa de la *Lámina 1* del *Fejérvary-Mayer*, y los puntos en los que se hacen los ángulos corresponden al culmen de las figuras oblongas. Se demuestra pues, que los dioses guardan una espacialidad propia. El tercer cuadrángulo es el más grande y contiene todos los signos-días, esto es, la representación efectiva de cada signo, ubicado a los costados de la lámina, y los círculos rojos, ubicados en los extremos inferior y superior, que son la representación abstracta de los signos-días. Por último, los demás cuadrángulos identificables en la escena son los más evidentes, se trata de aquellos en los que se inscribe cada uno de los veinte signos-días (figura 33).



Figura 33: Cuadrángulos que trazan los componentes de la *Lámina 56*.

El hecho de que en los signos-días, que son el referente del tiempo en la *Lámina 56*, sea posible también delinear cuadrángulos, responde a una condición que puede suponerse posible en el pensamiento náhuatl precolombino, a saber: *tiempo y espacio son factores complementarios y convergentes el uno en el otro*. Con esto quiero decir que son elementos que se desarrollan a la par y que sin uno no hay posibilidad del otro. Entonces, la conveniencia que tiene representar los signos-días dentro de un cuadrángulo significa otorgarles un lugar en el espacio, y aún más, su propia espacialidad; un orden que, además, se conjunta con el *vacío*, que también permite el movimiento.



Figura 34: Círculos que trazan los componentes de la *Lámina 56*.

El tiempo, referido con la figura circular, puede trazarse casi en los mismos elementos de la escena en que se trazaron los cuadrángulos, aunque dicha figura no sea explícita sino que tenga que serlo. La primera circunferencia es visible también sobre Ehécatl y Mictlantecuhtli, quienes al suscribir el movimiento general

del *tonalpohualli* en su composición plástica, construyen también el ciclo que se sugiere en la generación de dicha cuenta. La segunda circunferencia es la más grande de todas, y también es sugerida. Me refiero a la que se forma con la conjunción de los signos-días, tanto de los efectivos como de los círculos rojos. Ésta es, en definitiva, la circunferencia más importante de la obra, pues contiene los nombres del tiempo. De esta última suposición, se desprende la identificación de los círculos restantes, los explícitos en la *Lámina 56*, a los que se agregarían los signos-días efectivos. Esta determinación es factible por el hecho que supone que cada uno de estos signos sea el primer día de cada una de las veinte trecenas del calendario (figura 34).

Por tanto, es factible pensar que estas figuras, el cuadrángulo como referente del espacio y la circunferencia como el del tiempo, así como la "línea de la dualidad", son aplicables e identificables en láminas emparentadas con la *56*. Por ejemplo, la ya mencionada *Lámina 1* del *Fejérvary-Mayer* y la *73* del *Borgia*. En la primera de éstas se advierte una representación que puede suponerse "ortodoxa" del plano espacio-temporal en el pensamiento del México antiguo, y de ésta he partido para la identificación de las figuras geométricas que sugiero. En la segunda lámina, aunque es muy similar a la *56*, el hecho de que no aparezca la tierra tiene como consecuencia un sentido diferente en su lectura. La construcción de los dioses centrales y la incorporación de los signos-días —que en este caso son sólo los de la primera y segunda trecenas del *tonalpohualli*—, posibilitan la pertinencia de inscribir en el mismo sentido las figuras geométricas vistas en la *Lámina 56*. A éstas dos láminas deben agregarse otras dos, procedentes del *Códice Vaticano B*, la *75* y la *76* (figuras 6 y 8). La primera es similar, aunque elaborada al amparo de una técnica más deficiente que la empleada en el *Códice Borgia*, a la ya mencionada *Lámina 73*, mientras que la *76* es la correspondiente de la *56* que me ocupa. Aunque con ciertas diferencias pictóricas que, no obstante, no alteran su sentido.

A modo de recapitulación, puede decirse que se tiene una línea fundamental que representa la dualidad en la obra (línea de dualidad). Por otra parte se tienen unas figuras geométricas privilegiadas, el cuadrángulo y la circunferencia, que al suscribirse en los elementos compositivos de la *Lámina 56* representan el espacio

y el tiempo como dos aspectos significantes en la obra, ambos fundamentales en la composición de la escena. Lejos de ver estos significantes como ejes “cardinales”, es decir, estructurales, deben entenderse como “intensidades”. Según Deleuze y Guattari “[El concepto] carece de coordenadas espaciotemporales, sólo tiene ordenadas intensivas.”³ No fungen aquellos como la estructura misma. Se pueden inscribir en la estructura pero como factores “estructurantes” que propician el movimiento de la lámina, como puntos de articulación, de repartición y de delimitación. La estructura está ya dada, son los tres núcleos significantes, el vacío que éstos no cubren y que proporciona definición y orden a la estructura. En todo caso, las figuras geométricas y la línea son elementos de lectura, no están dados, sino que configuran la “representabilidad” del concepto.

En síntesis, bajo la premisa de que la *Lámina 56* es un documento escrito y de que existen elementos con los que se puede determinar una lectura de ésta, me es posible argumentar que en la *Lámina 56* existe un *movimiento*, pues el movimiento es propiamente de los elementos que constituyen la escena que, a su vez, determinan el movimiento como significante. En la *Lámina 56*, tal movimiento adquiere sus condiciones de posibilidad en la representación de Mictlantecuhtli y Ehécatl quienes, al ser considerados como la representación de tal, pueden recibir el apelativo de *corazón* del *tonalpohualli* de esta lámina.

Pero, ¿por qué el corazón? Recuérdese que este órgano, en náhuatl *yollotl*, para los antiguos mesoamericanos fue el centro neurálgico del movimiento, la vitalidad y la existencia del hombre. Según la definición que López Austin da en el segundo tomo de *Cuerpo humano e ideología*, *yollotl* es “corazón”, “la vitalidad”⁴, pero también le atribuye ser el “órgano de la conciencia”.⁵ El mismo autor también observa y expone una serie de “cuadros de análisis filológico de términos que se refieren a funciones y estados anímicos” entre los que se encuentra el que se refiere a las palabras que se componen o derivan de los vocablos *yol* y *yollo*, de los que también se forma la palabra *yollotl* “corazón”.

³ Cfr. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, 221 pp. p. 26.

⁴ López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo II, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1989. IIs. [serie antropológica # 39]. p. 200.

⁵ *Ibiem.*, tomo I. p. 187.

Yol y *yollo* se aplican a palabras que se atribuyen a la *vitalidad* (vida, energía, vigor), al *conocimiento* (percepción, comprensión, memoria, conciencia, imaginación, razón, pericia), a la *tendencia* (habito, afición, comportamiento o disposición ética, voluntad, temperamento, dirección de la acción), a la *afección* (sentimiento, emoción, pasión, estado de ánimo) y a las *características notables* (modificable por madurez, modificable por ejercicio o resolución, se calienta con la ira, se altera por los pecados [faltas], se modifica por la esclavitud, puede ser dañado desde el exterior, puede *pervertirse*).⁶

Con todas las atribuciones que López Austin da a los vocablos *yol* y *yollo* es posible confirmar el sentido que la palabra *yollotl* podría tener en el pensamiento náhuatl antiguo: el de la vitalidad y la conciencia; es decir, el de la vitalidad de la cultura. El *yollotl*, “el corazón”, se inclinaba a las “pasiones” o a la “razón”, al vicio o la virtud, se movía en la dualidad de las cosas del cosmos. Es el centro del *movimiento* del ser que lo tiene, que lo lleva, y Ehécatl y Mictlantecuhtli son el *yollotl*, “el corazón”, de la *Lámina 56*. Por ello, es posible aseverar que Mictlantecuhtli y Ehécatl son el corazón de la lámina, por inscribirse en ellos el sentido y el origen del movimiento del concepto de la *Lámina 56*. En ellos se halla el concepto del movimiento —dual, alternado, cíclico— y además ponen las condiciones para el movimiento del concepto del *tonalpohualli*. Son el principio dual en unidad, expresado también en su configuración plástica. Ésta es evidente al observarlos unidos espalda con espalda, aunque también se puede apreciar en la forma de sus manos, ya que Ehécatl tiene dos manos izquierdas y Mictlantecuhtli dos derechas. Creo que este detalle pictórico, más allá de ser un modelo establecido en el códice, está pensado para denotar esa unidad.

El movimiento que genera el corazón de la *Lámina 56* se intuye cíclico por las figuras que se pueden trazar en el mismo y que guardan íntima relación con el movimiento que se delinea en la *Lámina 1* del *Códice Fejérváry-Mayer*. Sin embargo, éste no es el único movimiento del que son emisores estos dioses y, en general, la *Lámina 56*. Existe otro que propicia “la línea de la dualidad” que divide en dos la obra y hace presente la concepción dual del *tonalpohualli*. Esta situación

⁶ *Ibidem*, tomo II, pp.225-233. En esta parte del texto de López Austin se especifican las palabras que se derivan de los vocablos *Yol* y *Yollo*, entre los que destaca la entidad anímica *Yolia* “el vivificador”. *Cursivas mías*.

es bien percibida por los antiguos nahuas a la hora de señalar la representación misma del *ollin* “movimiento”, la figura —“el cuerpo”— del movimiento básico.

El movimiento Ollin

La representación del *ollin* se forma, por lo regular, a partir del entrecruzamiento de dos tiras, por lo regular una roja y otra azul, y se relacionan inseparablemente la una con la otra (figura 35). Una forma más de representarlo es con las mismas tiras que se doblan en forma cóncava por su parte media, en cuyo centro se inscribe un círculo o un ojo. De cierta forma, esta representación del movimiento hace suponer que, en la concepción náhuatl, éste se formó a partir de la relación de contrarios.



Figura 35. El signo *ollin*, “movimiento”. Se puede ver el “entrecruzamiento” de las tiras que lo componen. Tomado de la *Lámina 10* del *Códice Borgia*.

La identificación de este movimiento y de la condición que implica la relación entre contrarios hace suponer que puede materializarse otra línea de dualidad en la *Lámina 56*, otra línea que se entrecruza con la que ya se mencionó y que es vertical. La nueva línea puede inscribirse sobre el núcleo significativo de la región terrenal en la lámina, o sea, Tlaltéotl. Esta “segunda línea de dualidad” determina el arriba y el abajo de la lámina; distinción que se refuerza con la situación de los círculos rojos ubicados en los extremos superior e inferior de la obra.

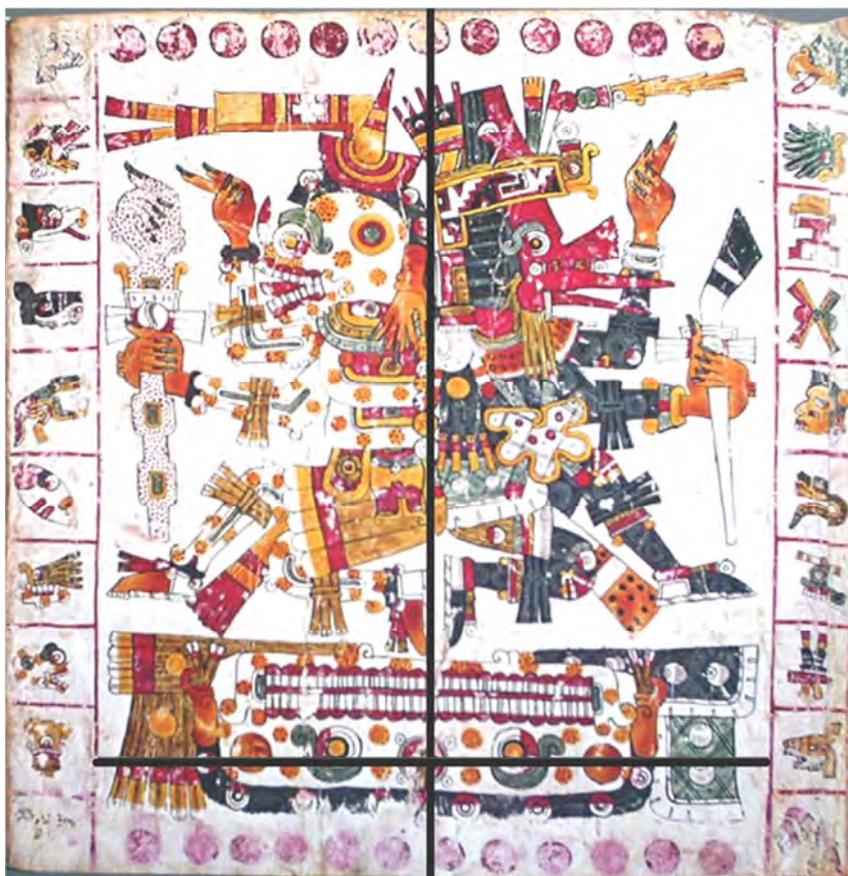


Figura 36: Ejes de la dualidad en la *Lámina 56*.

La creación de estos dos ejes permite ver el movimiento cíclico de todo el *tonalpohualli* de la *Lámina 56* ya que involucra directamente los veinte signos del calendario. Este movimiento comienza por el primer signo calendárico, *cipactli*, que sería *1 cipactli*. Luego recorre cada uno de los doce círculos rojos frente a él para completar su trecena y después inaugurar otra, la de *ocelotl*. Este último se cuenta como *1 ocelotl*, y el resto de sus doce días son los doce círculos rojos ubicados en la parte superior de la obra, es decir, arriba de la tierra. De aquí, el movimiento desciende nuevamente hasta alcanzar a *mazatl* cuyos doce días restantes se ubican por debajo de la segunda línea de dualidad horizontal. Al terminar la trecena de este último signo, comienza la de *xochitl*, que utiliza los mismos círculos y el mismo sentido que el de la trecena de *ocelotl*, hasta llegar a *acatl*, que hace lo propio siguiendo los parámetros de movimiento de *cipactli* y de *mazatl*, y así continúa todo el movimiento, respetando las dos líneas de dualidad

—vertical y horizontal— y describiendo el cíclico que, al terminar, vuelve a 1 *cipactli* (figura 37).



Figura 37: Modelo del movimiento cíclico general del *tonalpohualli* de la *Lámina 56*.

El movimiento anterior no contempla la forma de entrecruzamiento que manifiesta el signo *ollin*. Dicho entrecruzamiento, a mi modo de ver, es relevante a nivel conceptual y contundente como indicación de lectura en el contexto de la *Lámina 56* porque este fenómeno es el que la recorre toda, en todos sus extremos y elementos y, a su vez los cohesiona al relacionarlos. Además, es el movimiento básico, el primario y del que se tejen los demás movimientos.

La primera forma de plantear el *ollin* como estructura de la representación del concepto del movimiento, a partir de los elementos de la lámina, ya ha sido mencionada: se trata de la línea de dualidad vertical que divide la escena en dos y que permite la creación de contrapartes que se relacionan. La otra forma de plantear el *ollin* está en la línea de dualidad horizontal —o segunda línea de

dualidad— que señala el arriba y el abajo de la obra, lo que crea otro plano de relación de los núcleos significantes de la lámina. Estas dos líneas, a su vez, ya conjuntadas producen un entrecruzamiento que respeta, en primera instancia, el movimiento cíclico del *tonalpohualli*, que también confronta contrarios y los alterna.

También es posible localizar la representación o figura del *ollin* en los dioses principales, quienes representan el corazón de la obra, el principio de dualidad y el principio de movimiento de la misma. Estos dos númenes, al inscribir en su configuración el desarrollo del *tonalpohualli* y las figuras que éste describe, advierten un entrecruzamiento dictado por los ejes de rumbos que señorean, a saber: el de norte-sur en Mictlantecuhtli, y el de este-oeste en Ehécatl. Asimismo, los atributos de estos dioses que en primera instancia resultan antitéticos, señalan esta relación tan íntima que los vuelve una unidad indisoluble. Es precisamente en los atributos de estas deidades que se genera el principio conceptual que regirá la lectura del movimiento general de toda la lámina y que mencionaré más adelante.

Uno de los elementos donde se muestra de manera más clara la analogía del *ollin* es en los ejes de rumbos arriba mencionados. Dichos ejes hacen más evidente aún que este movimiento se plantea de forma alternada, lo que provoca que el entrecruzamiento en ellos sea en dos variantes. La primera es en la que el movimiento se desarrolla dentro del mismo eje, en donde, por ejemplo, se alternan un signo del este y otro del oeste; o en el caso contrario, uno del norte con uno del sur (figura 38). La segunda variante sigue una lógica de movimiento temporal ligada a la espacial que empieza por un signo de lado este, vuelca a otro del norte, luego a uno del oeste y finaliza con uno del sur, de donde regresará a otro del este. Tal movimiento logra alternar ambos ejes, con lo cual se muestra una analogía con el ciclo general del *tonalpohualli*.

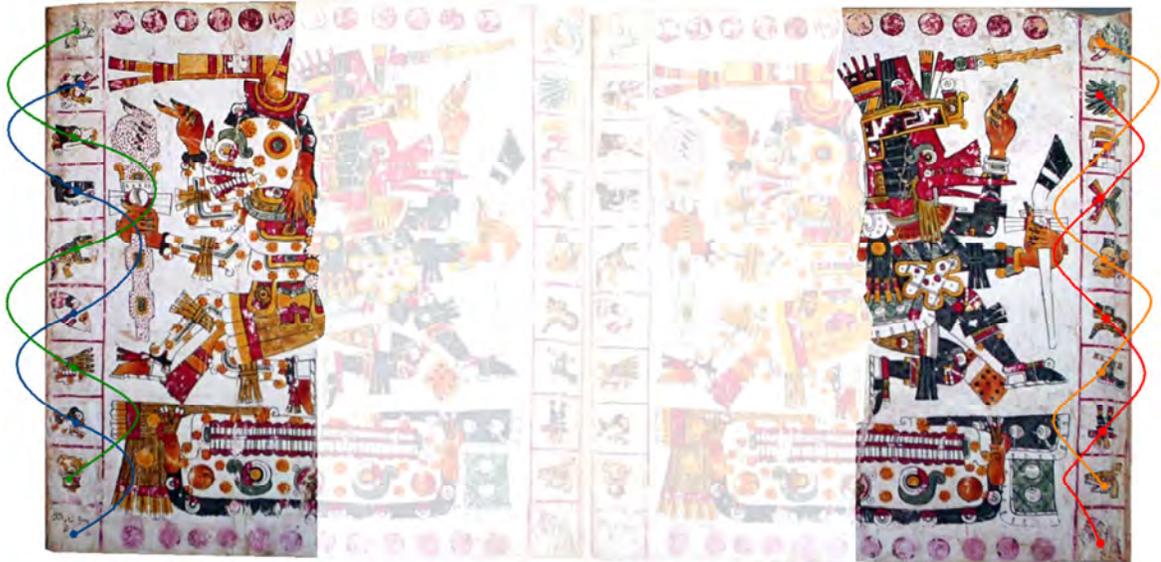


Figura 38. Lámina 56. Lados y ejes este-oeste (izquierda) y norte-sur (derecha), con sus respectivos movimientos entrecruzados.

Ya que involucra una relación más extensa en la obra, la segunda variante de la alternación de los ejes permite plantear cómo sería el movimiento general del *tonalpohualli* siguiendo el principio de entrecruzamiento del *ollin*. Dicho movimiento no es tan explícito, y al realizarse en un nivel conceptual distinto del que sólo puede describirse en el ciclo, sus bases son menos explícitas en la lámina. Una vez más los dioses, por medio de sus atributos —aunada la concepción misma de los días del *tonalpohualli* y una comparación con la Lámina 76 del *Códice Vaticano B*—, son las premisas que seguiré para proponer la lectura de “un movimiento del concepto” en la Lámina 56 derivado del *ollin*.

Ehécatl y Mictlantecuhtli son la primera y más clara sugerencia que divide la lámina en dos bajo el principio de dualidad y, según Nowotny, cada uno de estos dioses representa los aspectos favorables y desfavorables —respectivamente— de los días del calendario.⁷

Fray Bernardino de Sahagún, en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, dedica el cuarto de sus libros a “la astrología judiciaria o arte adivinatoria indiana”,⁸ tema que el religioso desprendió directamente del *tonalpohualli*. En este

⁷ Nowotny, 2005, p.37.

⁸ Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tomo I, México, CONACULTA, 2002. [Cien de México] libro IV.

libro cuarto, Sahagún nos ofrece los nombres de todos los días, la fortuna de unos, el infortunio de otros y la neutralidad de algunos más. Sin embargo, no hay que pensar que la fortuna de un signo era definitiva. No se pensó el significado como inamovible y absoluto sino que se podía modificar con el de otro signo con el que el primero se relacionara. Que algunas veces un signo determinado fuera propicio y otras no dependía en considerable medida del numeral, de su situación en el espacio, de su relación con los demás signos de la trecena, con la especificidad de ésta e incluso la posición del signo respecto de la posición en que se encontraba el ciclo de los otros calendarios como el *xiuhpohualli*. Asimismo, el fraile también escribió sobre cómo fueron apropiados estos días y por cuáles sujetos o grupos.

De lo descrito por Sahagún —que a su vez fue tomado de sus informantes indígenas— proviene mucha de la información que hoy tenemos del *tonalpohualli*. Gracias a ésta, es posible formular una hipótesis acerca del movimiento que dicho calendario tuvo para quienes fue determinante. Dicho movimiento es en todo parecido al del *ollin*, mismo que alternaba y relacionaba posibilidades distintas, que se entrecruzaba al mismo tiempo que describía un ciclo. Todo este movimiento estuvo invariablemente atravesado por la concepción dual de las cosas. Un movimiento alternado, que relaciona, que explicita un ciclo y que es determinado por la concepción de la dualidad de las cosas también es posible observarlo en la *Lámina 76* del *Códice Vaticano B* (figura 6). En ésta se reproduce el mismo contenido temático de la *Lámina 56* del *Borgia* bajo un estilo formal distinto, aunque lo suficientemente claro para establecer una analogía entre las dos láminas.

En la *Lámina 76* se encuentran representados conjuntos de elementos —o núcleos de significación— similares a los de la *56* cuya diferencia es evidente en la calidad de la manufactura. Las principales diferencias entre las dos láminas son la forma de la tierra, el área de la nariz de ésta, los bastones de los dioses, el hecho de que éstos últimos sólo tengan una pierna y un brazo y, sobre todo, que los círculos de las trecenas no se hallen en los extremos superior e inferior de la obra sino saliendo de la máscara de Ehécatl y del pedernal en el área nasal de Mictlantecuhtli. Los doce círculos del primero son de color azul, y sugieren la

forma de una “z” invertida; los del dios de la muerte son de color rojo, y hacen una especie de “1”. Este detalle resulta atractivo porque por una parte puede confirmar lo que Nowotny menciona acerca de la regencia de una parte del calendario por Ehécatl y otra por Mictlantecuhtli. Sin embargo, lo que me resulta más llamativo es que la posición de los círculos (en la 76) no dicta de manera directa un ciclo, sino que, al parecer, se apega más al desarrollo conceptual de la obra. Los círculos sugieren, posiblemente, el desarrollo alternado y dual del *oillin*.

A continuación, ofrezco una lectura del movimiento general del *tonalpohualli* bajo el amparo que me da la idea de que la *Lámina 56* es la representación de un concepto, y que ésta, por serlo, presenta a su vez el movimiento de aquel, que muestra su parentesco con la forma en que los antiguos nahuas representaron el *oillin*.

El movimiento comienza por el signo de *cipactli*, que en este caso es “1 *cipactli*”. Inmediatamente después se dirige al primer círculo frente a él, esto es, “2 *ehecatli*”. En seguida ocurre algo que, creo, resulta determinante para explicar la lectura que hago del movimiento de las trecenas: del círculo inmediato al signo que constituye su segundo ciclo, el movimiento se dirige de manera ascendente al segundo círculo (de derecha a izquierda) de la serie de círculos rojos de la parte superior de la lámina. En este punto, se conforma el “3 *calli*”. De aquí, el movimiento se dirige de manera descendente hacia el tercer círculo (también de derecha a izquierda) de la serie de círculos rojos de la parte inferior de la lámina, constituyendo así “4 *cuetzpallin*”. El movimiento vuelve a ascender para señalar el quinto ciclo del signo, “5 *cóatl*”, el cual se ubicaría en el cuarto círculo de la serie de arriba para descender de nuevo y ubicarse en el quinto círculo de la serie inferior, y así constituir “6 *miquiztli*”. El movimiento asciende otra vez al sexto círculo de la serie superior, “7 *mazatl*”, y baja de nuevo al séptimo círculo de la serie inferior, “8 *tochtli*”; sube al octavo círculo superior, “9 *atl*”, y baja al noveno círculo inferior, “10 *itzcuintli*”; sube nuevamente al décimo círculo superior, “11 *ozomatli*”, y desciende al decimoprimer círculo inferior, “12 *malinalli*”. Finalmente, asciende por última vez en esta trecena al duodécimo círculo de arriba, “13 *acatl*”. El último movimiento que realiza esta trecena es descendente y se dirige al signo *ocelotl*, dando pie a la nueva trecena (figura 39).

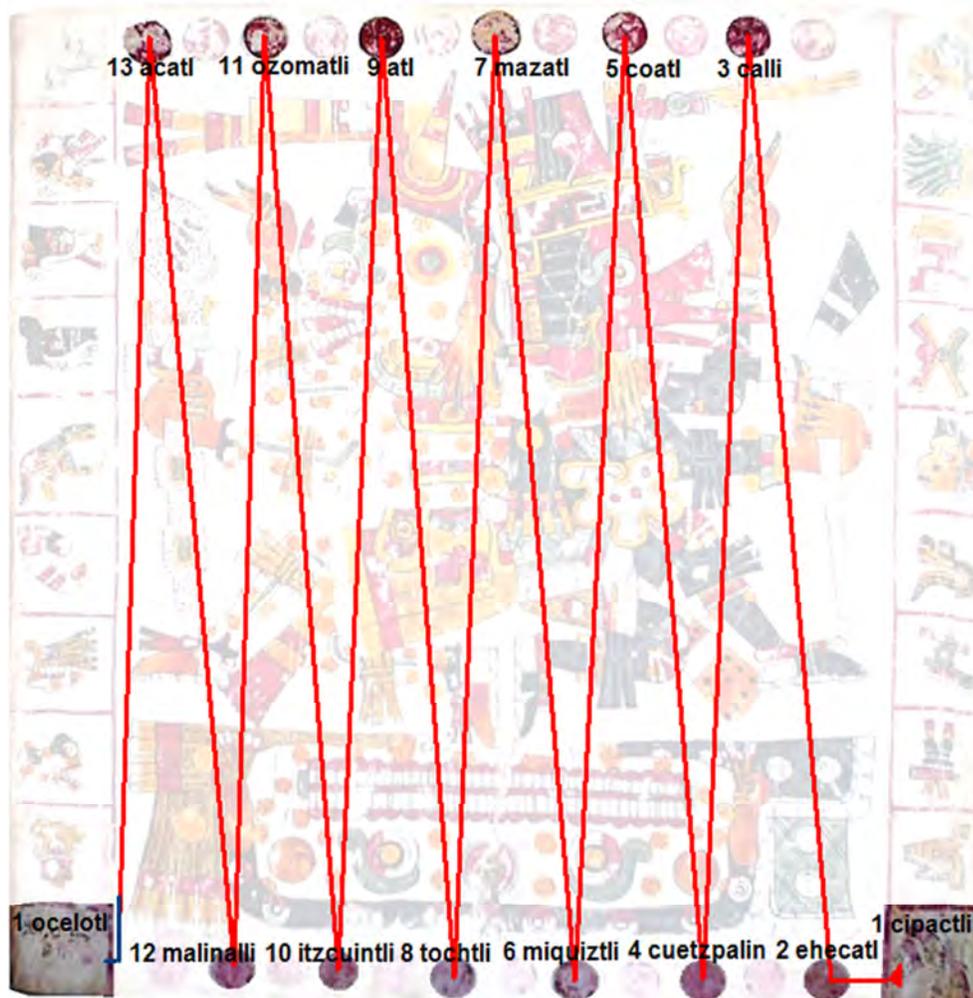


Figura 39. Lectura propia de la dirección conceptual de la primera trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de cipactli.

En la trecena de *ocelotl*, el movimiento es semejante al de la trecena anterior, aunque no coinciden en los mismos puntos. Los círculos que no tocó la primera trecena sí los toca esta segunda. Me explico: el primer ciclo de *ocelotl* también lo constituye el propio signo. El segundo ciclo, “2 *cuauhtli*”, se concibe en el primero de los círculos de la serie inferior de la lámina pero esta vez serán los que van de izquierda a derecha. El movimiento es ascendente. Esta vez va al segundo de los círculos de la serie superior, anunciando así “3 *cozcacuauhtli*”, luego el movimiento descende, y se dirige al tercer círculo de la serie inferior, “4 *ollin*”; asciende otra vez, ahora hacia el cuarto círculo superior, “5 *tecpatl*”, y descende de nuevo al quinto círculo inferior, “6 *quiahuitl*”; de aquí otra vez va hacia arriba, al sexto círculo superior, “7 *xochitl*”, y se baja al séptimo círculo inferior, “8 *cipactli*”;

se sube al octavo círculo superior, “9 *ehecat*”, y continúa en forma descendente hacia el noveno círculo inferior, “10 *calli*”; asciende una vez más al décimo círculo superior, “11 *cuetzpallin*”, y baja de nueva cuenta, esta vez al decimoprimer círculo inferior, “12 *coatl*”; asciende por última vez en el movimiento de esta trecena, dirigiéndose al duodécimo círculo superior, y termina de esta forma en “13 *miquiztli*”. El movimiento desciende otra vez para alcanzar el siguiente signo que es *mazatl*, e inaugura, así, la trecena del mismo nombre (figura 40).

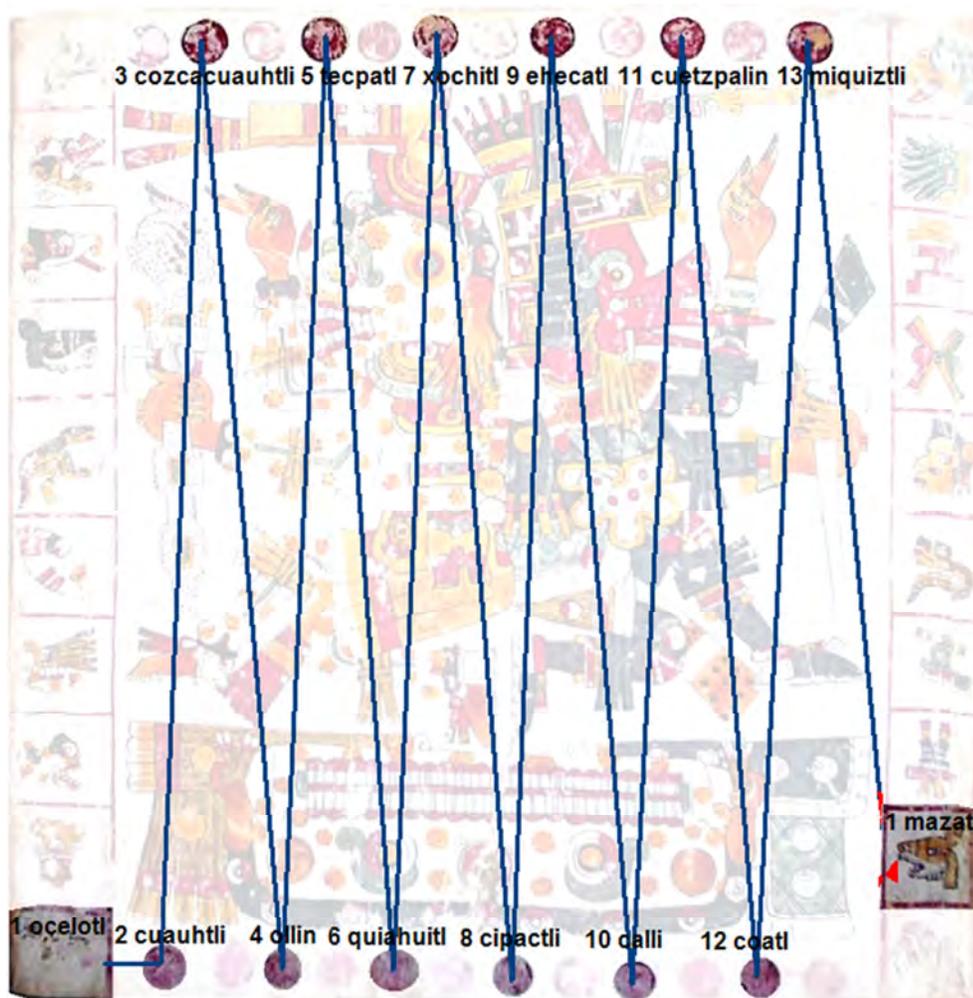


Figura 40. Lectura propia de la dirección conceptual de la segunda trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de ocelotl.

La siguiente trecena, la de *mazatl*, se moverá de manera semejante de como lo hizo la trecena correspondiente a *cipactli*, tocando los mismos puntos y en la misma dirección que éste. Al terminar el ciclo de *mazatl*, se llegará al de *xóchitl*,

que sigue la misma dirección, toca los mismos puntos y se mueve de forma idéntica al que hizo la trecena de *ocelotl*.

Si se hace una continuación del movimiento de las trecenas restantes tomando en cuenta el movimiento aquí propuesto, se encontrará que todos los signos del eje este-oeste se mueven en la misma dirección y tocan los mismos puntos que la trecena de *cipactli*, mientras que los del eje norte-sur hacen lo propio siguiendo el movimiento de la trecena de *ocelotl*. Debe aclararse que la última trecena, la de *tochtli*, al terminar su ciclo, se dirige de nuevo al primer signo del calendario, lo que renueva la cuenta y la incorpora al movimiento del ciclo general “sin alteraciones”. Esto no quiere decir “sin variaciones”. Las variaciones están dadas por características que cada uno de los signos-días guarda en particular.⁹

La Lámina, como cuenta calendárica, requiere del análisis de sus componentes, de su estructura y de su movimiento, pero, sobre todo, de la relación que existe entre éstos como totalidad. Es por ello que he realizado la propuesta de un movimiento que surge de una lectura propia del documento y de una idea acerca del mismo que tiene como referencia la representación del *ollin*, y que asume el vacío que éste deja. El trazo del movimiento que propongo se ve reforzado por el de otro movimiento que se traza en los signos-días, según su consecución en el *tonalpohualli*,¹⁰ como se muestra abajo, en la figura 41. En ella se puede apreciar que, consecuentemente con la lectura que propongo, el movimiento dado por la consecución de los signos se alterna en uno y otro lado de la escena para, finalmente, volver a empezar. Los intervalos entre comienzo, desarrollo y término, constituyen una serie de “entrecruzamientos”, vacíos a través de los cuales el movimiento avanza y finalmente regresa. Esto describe el movimiento alternante de los elementos, y confirma la presencia del *ollin* y su trayectoria cíclica, su funcionamiento básico.

⁹ En el anexo de este trabajo podrán observarse todas las trecenas con el movimiento aquí planteado.

¹⁰ Véase página 72 de este trabajo.

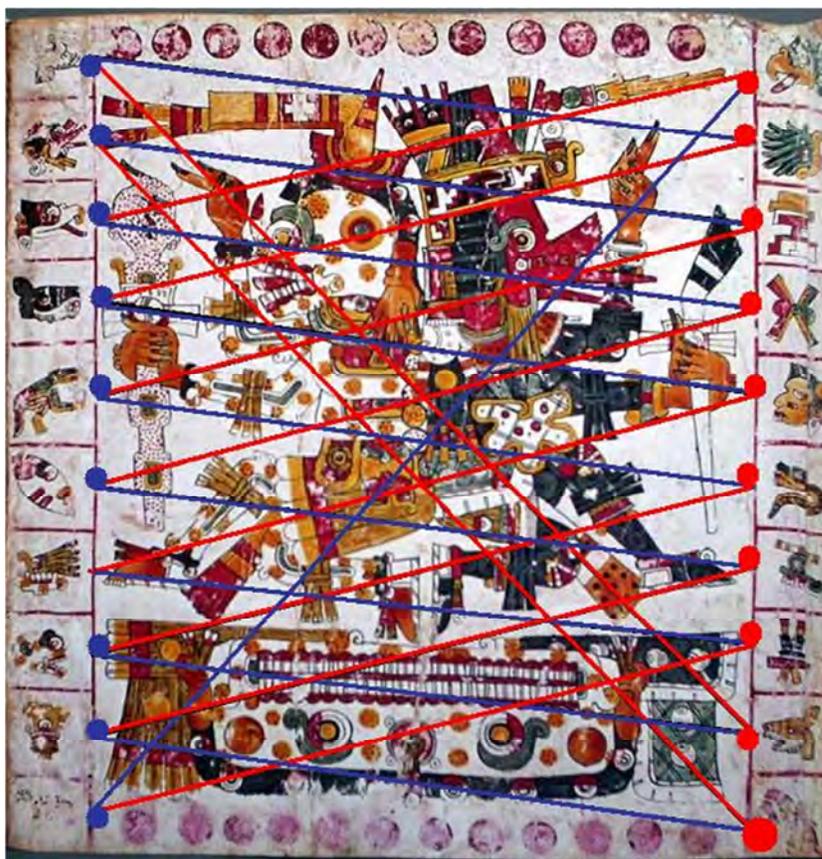


Figura 41. Movimiento a nivel conceptual según la consecución de los veinte signos de los días.

Si se piensa la determinación conceptual que construye el movimiento fundado en la figura del *ollin*, es posible plantear también que cada trecena puede ser la de un solo signo. Por ejemplo: la trecena de *cipactli* podría contener sólo días *cipactli* con sus trece diferentes numerales; esto es 1 *cipactli*, luego 2 *cipactli* en lugar de 2 *ehecatli*; seguiría 3 *cipactli* en vez de 3 *calli*, y así sucesivamente hasta terminar las trece variaciones o periodo de este signo para después dar pie a las trece variaciones del signo siguiente, *ocelotl*. Al terminar éste, seguirían los días de la trecena del signo siguiente, *mazatl*, y de ésta, con el mismo periodo, el resto de los signos. Este planteamiento puede ser reforzado si se observa que también se halla en la *Lámina 23* del *Códice Fejérváry-Mayer*, donde se representa a Tezcatlipoca como señor de las trecenas del *tonalpohualli*, las cuales aparecen completas refiriéndose en particular a cada signo (figura 42). Insisto, la posibilidad de que se trate de las variaciones de un mismo signo, no repercute en

el movimiento entrecruzado del *ollin*, pues la misma idea de la variación, permite dicho movimiento.

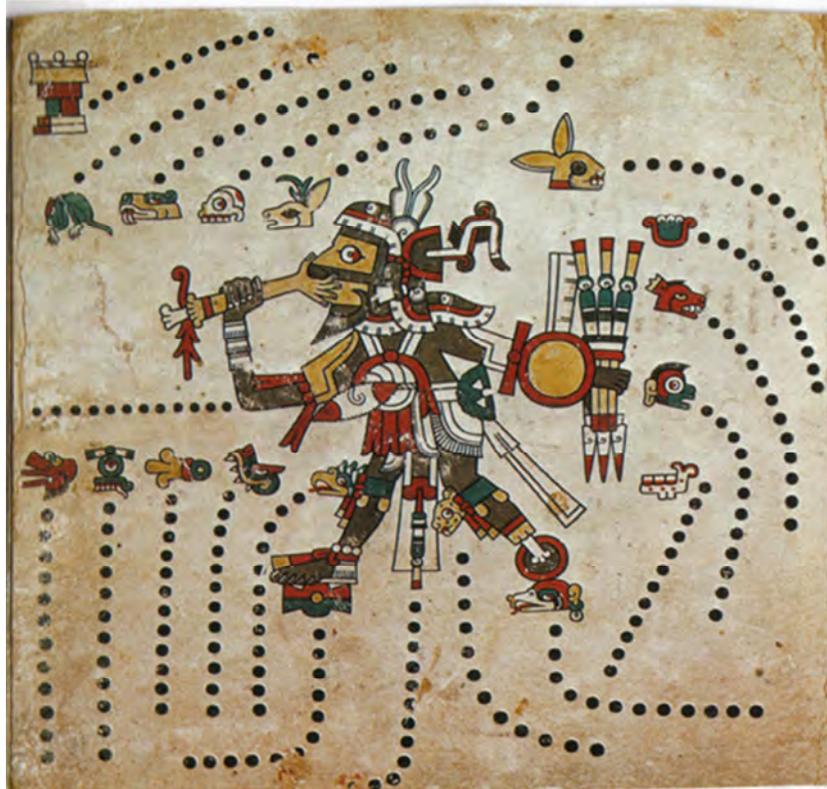


Figura 42. Lámina 23 del Códice Fejérvary-Mayer, Tezcatlipoca como señor de las trecenas del tonalpohualli. Tomado de www.famsi.org.

A modo de síntesis, en esta última parte del trabajo, hemos utilizado líneas y figuras sobre la *Lámina 56* que han buscado resaltar cuáles son las ideas principales con las que se tejió el concepto del *tonalpohualli* en su representación. Claro está, las líneas y figuras no fueron arbitrarias, sino que se apegaron cuidadosamente a las formas de la composición de la escena y a las formas y figuras que pueden reconocerse en la producción precolombina: ya sea en el *Códice Borgia* o en los códices del grupo *Borgia*. Este criterio, no obstante, es extensivo respecto de otros soportes materiales.

Hemos visto que existe un concepto fundamental que atraviesa todos los componentes de la representación del *tonalpohualli* en la *Lámina 56*, a saber: el de la *dualidad*. La presencia de tal concepto es altamente comprobable en la representación de los dioses principales de la escena. La *dualidad* como concepto

fundamental, en un primer término, ha logrado que fijemos en Ehécatl y en Mictlantecuhtli la base del funcionamiento del calendario. Por ello es posible identificarlos como el *yollotl* “el corazón” del concepto del *tonalpohualli*, el motor de su funcionamiento.

En este “corazón” se pudieron identificar y trazar figuras y líneas que han dado como resultado la figura con la que se delinea, a su vez, el plano cósmico del tiempo y del espacio en su recorrido, mismo que toca fechas y puntos cardinales por igual. De aquí parte una primera idea que dicta que las figuras cuadrangulares se utilizaron para evocar el espacio, y las figuras circulares para hacer lo propio con el tiempo. Sin embargo, a veces tiempo o espacio pueden ser evocados con ambas figuras, dependiendo del contexto o la intención de la representación. Por ello se puede pensar que tiempo y espacio se van formando al unísono y que, por eso, en lo general, se emplean ambas figuras para formar un ciclo.

Llegado a este punto, fue gracias al significado de la palabra *yollotl*, “su movimiento”, que se identificó una idea más en la construcción del *tonalpohualli*. El movimiento, *ollin* en náhuatl, constituye un valor estético y conceptual fundamental para la representación, articulación y distribución de los núcleos significantes que integran al *tonalpohualli* en la *Lámina 56*. El *ollin es la condición de posibilidad para ordenar el tiempo y el espacio* en el nivel del concepto. Por eso se trata de un movimiento ordenado representable en un orden estético.

El *ollin* hace constatar que el principio de dualidad es verosímil en la construcción del concepto del *tonalpohualli*, y las figuras que mantienen esa dualidad se sustentan la una a la otra: ocupan un espacio a la par y alternan su presencia. De aquí ha surgido la idea de un *movimiento alternado* que pretende hacer eco de la idea de un movimiento básico identificado en la lámina.

No atiendo un movimiento del *tonalpohualli* como el que ocurre en la *Lámina 1* del *Códice Fejérváry-Mayer* donde, una vez identificado el punto de inicio, el movimiento se vuelve explícito. Aquí, con la lectura de la lámina, se trata de establecer una hipótesis acerca de cómo funcionan los núcleos de significación del *tonalpohualli*, de cómo se relacionan y de cómo conforman una totalidad significativa. En este sentido, las relaciones veladas de los elementos que constituyen una totalidad otorgan la pauta para su lectura, posibilitan la

explicitación de las relaciones parciales entre sí, que son las que hacen asequible la presentación de una relación general de los elementos en su conjunto. Son estos elementos, pues, esos que presentan una “legalidad” respecto de los modos con los que se pretende leerlos, son éstos los que determinan cómo trazar líneas que permitan otorgar una lectura a lo escrito. Es como si se buscara establecer el movimiento que hace el pensamiento frente a la obra, teniendo en cuenta que existe una distancia cultural y temporal efectiva.

Pensar que la figura del *ollin* es la figura que dicta el movimiento básico de la lámina, y que éste es un movimiento de alternancia, da cuenta de otra idea que conforma el concepto del *tonalpohualli*: la de la simetría. El calendario es simétrico en cuanto a la distribución, hay una proporción entre los elementos que lo conforman y las acciones que éste lleva a cabo tales como la de tocar los cuatro puntos cardinales en igual cantidad de veces durante su recorrido. Con base en la simetría, la existencia del binomio tiempo-espacio y la dualidad que lo permea permiten formular la tesis de que el mundo prehispánico náhuatl se ordenó a través de un esquema de representación conceptual de orden distributivo en conformidad con la simetría de la distribución en la que el número “Cuatro” posee un lugar determinante. Una “justicia”, o bien una “legalidad” subyace a esta idea. Dicho esquematismo de representación necesaria y evidentemente fue congruente con los consensos culturales imaginarios cuyas producciones de objetos-medida fueron utilizados por las sociedades nahuas de Mesoamérica para mensurar su mundo.

Sin embargo habrá que tomar en cuenta que la misma figura del *ollin*, permite darle presencia a la idea del vacío y al desfase, al “excedente”. Sólo basta con observar que las tiras que conforman la figura náhuatl del movimiento dejan un espacio en medio que está desocupado.

En este caso, aunque pueda resultar paradójico, se considera que el excedente es el vacío, aquel elemento que se vuelve la condición de posibilidad que permite el funcionamiento del tiempo, su movimiento y continuidad. Esto es demostrable en el *tonalpohualli*, cuando se observa que se cuenta con veinte signos y con trece numerales que señalan la duración de cada periodo de este calendario. De los veinte signos no es posible hacer dos períodos, sino que se

necesita que esos veinte signos se repitan para poder continuar el paso del tiempo. Por eso el paso del tiempo apela al ciclo, pero es un ciclo que no vuelve a su punto inicial, sino que necesita de otro ciclo que comienza en un signo distinto cuyas condiciones se identifican con las de aquel ciclo original.

De esta forma, es posible decir que pueden ser identificables las siguientes ideas como pilares constitutivos del *concepto del tonalpohualli*: dualidad, simetría, tiempo, espacio, movimiento y vacío; así en este orden o viceversa, es decir, comenzando por el vacío. Todos se encuentran representados en la *Lámina 56* de manera ordenada, y esto da la pauta para reafirmar que lo representado en la lámina es un *concepto*.

La *representación del concepto del tonalpohualli de la Lámina 56* abre la problemática que la propia posibilidad de este planteamiento trae consigo, es decir la de “representar un concepto”, la de ponerlo por escrito, aunque lo que plantea dicha problemática también permita observar la resolución del mismo.

El *concepto*, en términos generales, es un recurso, un producto del pensamiento para la intelección y construcción del mundo. Como ya he mencionado —con apoyo de Deleuze y Guattari—, este *concepto* contiene imágenes del pensamiento, aunque no contiene “el pensamiento en sí”. Un *concepto* no es igual a todo el sistema de pensamiento de una cultura, pero sí se inserta en su base para sostenerla por las relaciones que aquel teje con otros conceptos. El *concepto* es *concepto* si logra permanecer, es decir, si se ancla en la memoria, si se consolidan sus relaciones exoconsistentes. Por ello, el *concepto* se representa, se materializa como imagen, como objeto, como palabra, como escritura, como pintura o como cualquier otro medio que pueda lograr la tarea de hacerlo permanecer en la memoria cultural y volverlo parte de la cultura misma. El *concepto* materializado no puede ser otra cosa que la representación de este recurso del pensamiento; el *concepto*, digamos, se encarna, se esculpe, se pinta o se canta en aras de ingresar a la lectura, que no es sino la consecuencia de su ser escritura. De otro modo, pues, el concepto sería ininteligible para cualquier lector posible, se sustraería a la pertenencia de la cultura. La representación permite la lectura del concepto, la de su funcionamiento, es decir, la de su movimiento.

Por lo dicho en el párrafo anterior, es aún más comprensible pensar la *Lámina 56* como representación del *concepto* del *tonalpohualli* en el sentido en que es uno de los modos por los que él mismo se materializa, mediante el cual adquiere un cuerpo escrito y se distingue de otros conceptos. Como producción del pensamiento, entonces, el *tonalpohualli* tuvo una repercusión en la cultura que no debe perderse de vista, pues tal repercusión también es parte de su funcionamiento.

Por lo anterior, es posible insertar la presente lectura como un ejercicio historiográfico que aborda la representación del concepto del *tonalpohualli*, presente en la *Lámina 56* del *Códice Borgia*, en cuanto que se constituye por ello como documento. El ejercicio propiamente historiográfico consiste en explicitar el conjunto de elementos que conforma el producto de una cultura determinada, en asumirlos como una totalidad significativa —en la medida en que la pertenencia a la cultura lo es al propio tiempo del lenguaje— y en otorgarles un valor semántico a modo de suposición.

Con estos principios básicos, el objeto adquiere especificidad, se vuelve resultado de un momento histórico y no de otro en el pensamiento de la sociedad nahua prehispánica y, por lo tanto, esto lo hace susceptible de una lectura que muestra la necesidad de ser una íntegra, de considerar en el objeto la cultura y la función del objeto dentro de ésta.

La lectura del *objeto histórico* tiene un efecto ineludible: vuelve al objeto un objeto de (nuestro) lenguaje, lo trae a ser en el registro de la verosimilitud que la historia se impone como finalidad. Su tránsito hace al objeto significativo, palabra que en relación con otras palabras producirá sentido a partir de las condiciones historiográficas que se le impusieron al objeto. De allí que podamos establecer un tránsito segundo cuyo efecto, ineludible también, es que nuestro objeto es la representación, indisociable de la lámina en cuanto que es su contenido.

En efecto, en cuanto que perteneciente al orden de la verdad por ser significativo, el contenido de la escena, la representación como tal, como evocación del concepto del *tonalpohualli*, permite aproximarnos a su pertinencia. En términos de Deleuze y de Guattari, esta pertinencia es un cierto uso, una

posibilidad de resolución de los problemas prácticos de la sociedad a la que el concepto en cuestión pertenece. Cuando se la observa, se puede pensar que la escena representada es también la materialización de la resolución de un problema en la vida de aquella gente. El ordenamiento del tiempo y, con éste, del espacio de la cultura. Tiempo y espacio, pueden pensarse como las caras de una misma moneda, que se configura a la par en aras de los nombramientos de la cultura, de sus códigos, de sus rutinas y de su singularidad.

Las disposiciones que podían leerse en el *tonalpohualli* no sólo se insertaban en el sujeto, sino en el cuerpo social, en las siembras, en los nacimientos, los matrimonios, los ritos; en lo político, en las ceremonias religiosas y civiles; en fin, en todos los planos de la vida social. Por lo cual, me parece importante recalcar que no se trata sólo de un objeto con el carácter de adivinatorio o religioso, sino de toda una disposición para darle orden al mundo. En este sentido, la producción del código y de la *Lámina 56* es un ejercicio político, y hay que tener bien claro que en el mundo náhuatl prehispánico lo religioso no significó algo diferente de lo político, de lo civil o de lo “privado” (aquí no hay individuo). Todos estos aspectos compusieron, de cierta forma, un solo cuerpo, que era el rector de la vida social y que hacía del mundo un lugar divinizado.

Por estas últimas razones, es posible asegurar que el *tonalpohualli* es el tiempo de la cultura, el de los ritos y el del quehacer humano. Es el punto de partida para el movimiento de los calendarios más grandes que se le superponen —*cempoalapohualli*, *xiuhpohualli* y el calendario de los ciclos venusinos— y que constituyen, juntos, la totalidad del cómputo del tiempo. Esto no quiere decir que el *tonalpohualli* sea una parte del tiempo, más bien es una determinación de éste, una de sus medidas como lo son los calendarios *xiuhpohualli* o el *cempoalapohualli*.

Como determinación, tuvo entre sus facultades la de nombrar a la persona y ordenar su día a día en relación consigo misma, con su sociedad, con los dioses y con el mundo.

Conclusión

La conclusión última o general de este trabajo pudo ser formulada a partir de las conclusiones parciales, obtenidas en cada capítulo (a través) del estudio de la *Lámina 56* del *Códice Borgia*.

En el primer capítulo —después de haberse expuesto una breve historia del *Códice Borgia*—, se pudo definir que la *Lámina 56* es un documento escrito, por lo cual se posiciona como objeto resultante de un complejo proceso histórico cuyas cifras devienen de la convención social y cultural que creó los signos y los determinó para su uso. La escritura es la cifra y debe ser entendida como inscripción de la cultura y como una práctica de representación y de la memoria que se encuentra íntimamente ligada con la hechura de la historia. Por su calidad de documento escrito, es posible elaborar una lectura sobre la lámina.

El estilo de escritura no sólo de la lámina sino de todo el *Códice Borgia*, se ha identificado con aquel que llamamos estilo Mixteca-Puebla, mismo que se vale de la pictografía para desarrollarse. Específicamente en la *Lámina 56* del *Borgia*, las figuras de los dioses son un recurso indispensable del tejido discursivo. Son ellos los núcleos principales de significación, los que proporcionan, propician y determinan el movimiento de todo concepto y, en un primer momento, definen y articulan todo el contenido discursivo de la lámina.

El conocimiento —que en gran medida era el conocimiento sobre los dioses— estuvo reservado a aquellos individuos representantes de ciertas funciones culturales y religiosas tales como la sabiduría y el sacerdocio, puesto que el ejercicio y cultivo del saber —que en mayor medida era un saber religioso— estuvo reservado a los sacerdotes y a la nobleza. Esto se puede observar en la *Lámina 56* al comprobar que los colores que limitan las figuras y los espacios en todas las escenas son principalmente el negro y el rojo, respectivamente. Los sabios también eran entendidos como los “poseedores de la tinta negra y roja”, es decir, de la escritura. Con esto se afirma que el sabio no sólo lo era por saber, sino por saber-escribir el saber de la cultura, lo que implicaba también conservar la memoria del pueblo, al mismo tiempo que la determinarían.

Por ser un documento escrito —lo que equivale a ser producto del saber— se puede tener bien fijo que tanto el códice como la *Lámina 56* son instrumentos de la cognición de los nahuas prehispánicos.

En el segundo capítulo —en el que se hizo una revisión de estudios anteriores de la *Lámina 56*— se pudo determinar que el saber que se haya representado en la lámina es el del calendario *tonalpohualli*. Para ser más claro, afirmo que la escena es la representación del *concepto* del *tonalpohualli*; pero se trata de una versión sintética del mismo, no una desglosada y puntual en cada una de sus partes como se aprecia en las primeras ocho láminas del *Códice Borgia*. Esta aseveración se obtuvo —en mayor parte— gracias a lo dicho por Seler y Nowotny sobre la lámina, y también por discrepancias con esos autores y algunos otros expuestos en ese capítulo. Debido a que se pudieron establecer discrepancias de lectura se pudo aseverar que las bases de este calendario están fundadas en elaboraciones conceptuales y que no funcionan solamente como referentes de eventos naturales, pues éstos se convierten en cuerpos donde se inscribe cierto significado; es decir, que “las cosas de la naturaleza” se apropian y se sumergen en el ámbito de la cultura, del pensamiento. Asimismo, se pudo asegurar que se trata de una sola cuenta calendárica —*tonalpohualli*—, pues es la representación de un concepto definido, específico y que no apela a otras cuentas, pues el contexto que sugieren sus elementos compositivos ratifica tal hecho. Asimismo, en este capítulo se pudo establecer la primera de las señalizaciones que puede ser identificada en la *Lámina 56*, se trata de la concepción de la *dualidad* que permea todos sus núcleos de significación, lo cual se desarrolló más profundamente en el quinto capítulo.

En el tercer capítulo, en el que se describe la *Lámina 56*, se pudo aseverar que la estructura de la escena se encuentra determinada por tres núcleos de significación. El primero de ellos son las representaciones de los dioses Ehécatl-Quetzalcóatl y Mictlantecuhtli, el segundo es la de Tlaltecuhli y el tercero son los veinte signos de los días del calendario junto con los veinticuatro círculos rojos. Los primeros funcionan como el *corazón*, como aquellos que consolidan y determinan el movimiento conceptual de la obra, es decir, definen su sentido —esto se desarrolla en el último capítulo—; la segunda señala el espacio o región

donde se desarrolla la escena: el ámbito terrenal; y los terceros marcan el tiempo específico al que se refiere la cuenta calendárica; claro, no debe perderse de vista que los tres forman un conjunto integral que toca cada uno de los puntos señalados (movimiento-tiempo-espacio).

En el cuarto capítulo se analizaron los tres núcleos de significación. El enfoque del análisis estuvo puesto en el significado que a cada uno de ellos se ha dado en las fuentes y estudios historiográficos. Con ello se buscó elaborar una idea fija de cada uno de ellos y así entender cómo es que se articulan en el plexo conceptual que se representa en la escena y de esta forma establecer postulados respecto de cada figura. El primer núcleo en ser analizado fue el de los dioses y de éstos en primer lugar a Mictlantecuhtli, quien pudo ser leído como la representación de la muerte, lo húmedo, lo nocturno y lo frío, pero también como el poseedor de la semilla que genera la vida, lo cual implica una relación con lo terrenal y la fertilidad, todos éstos, aspectos entendidos en un estadio “salvaje”. En segundo término se leyó a Ehécatl-Quetzalcóatl, cuya representación inscribe los aspectos dinámicos y productivos propios de la cultura dentro de la lámina, así como también los de la sabiduría y, con ésta, los de la actividad calendárica. Dichos aspectos, en su mayoría, se inscriben conceptualmente en la figura de Quetzalcóatl por sí solo; sin embargo, aquí el dios también es Ehécatl, lo cual implica que la deidad represente aspectos mortuorios, nocturnos y terrenales, pero no en estado salvaje, como su contraparte, sino en un estadio ya propiamente cultural.

Los aspectos arriba mencionados se han entendido como atribuciones femeninas —Mictlantecuhtli— y masculinas —Ehécatl— del universo y se les ha leído como fuerzas pasivas y activas respectivamente. Sin embargo, en las figuras de las deidades se mueven estas dos categorías de forma alternada y no siempre es claro hasta dónde llega cada una ni en qué momento. Por ello se ha conjeturado que más que establecer categorías de género y pasividad/actividad, para entender estas figuras se puede aseverar que Mictlantecuhtli representa las fuerzas *dispositivas* del universo y Ehécatl-Quetzalcóatl las fuerzas *productivas* del mismo; es decir, de la cultura. La disposición y la producción, al final, completan un solo proceso: la cultura, que es al mismo tiempo el universo y el mundo.

Además ambas fuerzas forman parte de toda creación humana, como se deja ver en la lámina. Debo puntualizar que esta lectura la hago en aras de proporcionar una metodología distinta de aquella que el binomio masculino/femenino o activo/pasivo me proporcionaba.

Llegada esta conclusión, se puede entender por qué son éstos los dioses elegidos como figura central de la *Lámina 56*, pues en el pensamiento náhuatl son éstos las figuras radicales de las fuerzas productivas y dispositivas de la cultura pero en cierto ámbito, específicamente en el terrenal, mismo que implica los nueve niveles terrestres y los cuatro cielos inferiores. Por eso, en la lámina se encuentra Tlaltéotl, señalando este espacio específico y no otro, pues, a final de cuentas, es en este contexto donde funciona el *tonalpohualli*. Existe una figura más radical que Mictlantecuhtli y Quetzalcóatl en cuanto a representación de la disposición y la producción en la cultura: Ometéotl, el dios supremo, pero éste no puede estar en la composición del *tonalpohualli*; él habita en el último cielo superior, es la creación, la vida *en sí* de todas las cosas; por eso no tiene relación directa con la humanidad y el calendario explica la relación directa entre los humanos y los dioses del tiempo mítico, quienes sí se relacionan.

Como no existe tiempo sin espacio, en la lámina también debió ser señalado el tiempo y esto se logró a través de los signos del *tonalpohualli* y de los círculos rojos que forman una unidad. Dadas las condiciones contextuales de la lámina y, como arriba se mencionó, se llegó a la conclusión de que el tiempo representado aquí es el calendárico, el tiempo mítico en el que dioses y hombres interactúan, es decir, el tiempo de la cultura. Es necesario hacer una distinción, pues nos referimos al *tonalpohualli* y no a otro calendario y según las condiciones contextuales que se han visto en la *Lámina 56* puede asegurarse que el *tonalpohualli* es una cuenta que se inscribe en el ámbito de lo nocturno y lo terrenal, a diferencia del *xiuhpohualli*, solar y diurno.

En el quinto capítulo se buscó ver de qué otra forma pueden estar presentes los aspectos que cada núcleo de significación representa dentro de la lámina, es decir, se buscó hacer una lectura propia de la obra mediante el trazo e identificación de figuras, ejes y otros elementos que permitieran confirmar las ideas recogidas durante el capítulo anterior. El planteamiento de creación de estas

líneas fue posible porque se observó que los elementos de la lámina tenían un *cuerpo* y un *gesto* que quedaba evidenciado mediante el arquetipo, es decir, la convención particular para su escritura.

Con la premisa de que el *concepto* de la dualidad está presente en todos los núcleos de la lámina, se trazó una línea vertical que la divide en dos partes iguales. Esta línea fue nombrada “línea de la dualidad” que dejaba a cargo de cada dios una parte del calendario. Se trazó otra línea sobre Tlaltéotl que fue una “segunda línea de la dualidad” que permitía distinguir un arriba y un abajo de la lámina, pues con la primera de estas líneas podía perderse la continuidad de los círculos rojos, además que la forma de los mismos sugería la existencia de otra línea.

Lo anterior fue posible porque se vio que en quienes la dualidad tenía más presencia eran en las figuras de los dioses. De ellos partió la primera “línea de la dualidad” y a partir de ellos se trazaron otras figuras que, sobre todo, se inscribían como posibilidades de señalización del movimiento en el calendario, es decir, de su funcionamiento. Por este motivo, el núcleo significativo de los dioses fue nombrado como el *corazón* —en náhuatl *yollotl*— de la representación del *tonalpohualli* en la *Lámina 56*. Esta afirmación pudo ser elaborada a partir de que en el pensamiento náhuatl antiguo el *corazón* fue concebido como la vitalidad del cuerpo y el órgano de la conciencia que, a su vez, es el principio de todo movimiento. El corazón es el principio de todo funcionamiento y por tanto, de toda existencia. En este sentido fue posible, a partir del dibujo de los dioses, elaborar ejes, líneas y figuras geométricas que señalaban varios aspectos inscritos en la composición de la obra. Incluso se vio que era posible trazar el perímetro de un plano cósmico de los rumbos del universo, como el que se observa en la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*. El trazo de este “plano” fue de suma importancia pues permitió establecer que los movimientos particulares devienen en otro más general, que acusa un trazo que apunta al ciclo. Igualmente, el trazo del plano cósmico en los dioses ayudó a definir dos aspectos cruciales en la lámina: tiempo y espacio. De éstos se afirmó que —principalmente— el primero puede ser indicado en la lámina mediante figuras cuadrangulares, mientras que el segundo mediante círculos. Esto fue corroborado por Tlaltéotl, el espacio por excelencia en

escena que tiene forma cuadrangular, y también por los círculos rojos, elementos sin duda inherentes al tiempo. Sin embargo, se encontró que en los núcleos de significación —dioses, Tlatéotl y signos— no sólo se podía trazar una de las figuras indicativas de tiempo y espacio, sino que también en las figuras que señalan el espacio podía trazarse el círculo —principal indicativo del tiempo— y viceversa, pues se llegó a la conclusión de que, espacio y tiempo son una unidad que existe, o mejor dicho, coexiste la una gracias a la otra, que avanzan y se hacen juntas, como bien lo señala el pensamiento náhuatl antiguo en el “plano cósmico” de la *Lámina 1* del *Códice Fejérvary-Mayer*.

Sin duda, el trazo del plano cósmico fue de gran ayuda, pero no es el movimiento básico de todo el conjunto, pues se pudo comprobar que todo movimiento tenía como trazo básico la figura del *ollin*, “movimiento”. El *ollin* es un movimiento que alterna contrarios y que los pone en igualdad hasta completar un recorrido determinado. El *ollin* pudo ser observado en los dioses y en los signos-días, pues su correspondencia con los puntos cardinales del universo reforzó tal idea, así como también la constante indicación de que en la lámina se alternaban dos aspectos siempre.

La figura del *ollin* reforzó la existencia de la “segunda línea de dualidad” y por ello fue posible plantear una lectura propia del movimiento general del *tonalpohualli*. En tal movimiento, el recorrido de cada trecena del calendario alternaba su posición arriba y abajo de la lámina y de derecha a izquierda, es decir, se buscó con ello hacer que cada signo, en su recorrido, se articulara con todos los elementos y aspectos que son posibles de tocar en la lámina, evidenciándose así una unidad que funciona en conjunto, no por partes; pues así ocurre en el *tonalpohualli*. Éste constituye un solo producto, es una unidad que hace funcionar todos sus elementos en conjunto pero de manera alternada y ordenada. Por eso la figura del *ollin* es la figura base de todo trazo que hace el movimiento en la *Lámina 56*, porque alterna, es decir, implica el concepto de la dualidad que mueve todas las cosas, el movimiento que es productivo y dispositivo. Pero también es básico porque traza *el vacío*, el vacío que deja antes de que sus dos tiras se toquen, el mismo que permite que las cosas se definan. Por ello se pudo aseverar que el calendario y sus partes tienen un trazo

geométrico, éste pretende un orden de las cosas, mismo que la cultura suscribe como propio.

Gracias al trazo de las líneas y figuras geométricas básicas en la *Lámina 56* se ha podido reforzar la aseveración de que lo que en ella está representado es un *concepto*, el del *tonalpohualli*, como he venido diciendo. Este *concepto* descansa en otros que son el orden del movimiento, el espacio y el tiempo, la simetría y la dualidad, que son los tres grandes núcleos de significación en la lámina que están representados en ella por los dioses, la tierra y los veinte signos con sus numerales, respectivamente. La representación del *concepto* del calendario, de una manera simplificada y contundente —por ser una sola lámina—, permite una lectura diferente respecto de un calendario desarrollado de manera puntual. Me parece que la capacidad de síntesis de la *Lámina 56* permite elaborar una lectura de los fundamentos conceptuales que componen el *tonalpohualli* y, de esta forma, nos acerca a la concepción histórica de dicha cuenta, tanto como a los modos determinantes que también son respecto de la historia misma. Nos acercan al *tiempo de la cultura*, como también se definió al *tonalpohualli*.

Por todo esto se puede entonces llegar a la conclusión de que la imagen es también escritura. En la *Lámina 56* hay imagen y por tanto escritura. Si hay escritura se puede pensar que entonces hay documento y dado el carácter histórico de la lámina se puede concluir de manera general que la imagen puede ser leída y transformada, mediante un método de tradición historiográfica, como documento historiográfico.



Figura 43. Movimiento a nivel conceptual de la tercera trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de mazatl.

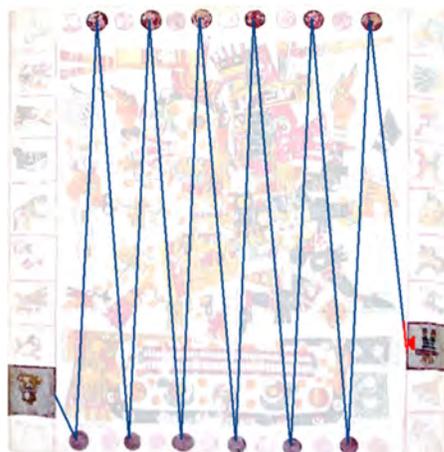


Figura 44. Movimiento a nivel conceptual de la cuarta trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de xochitl.

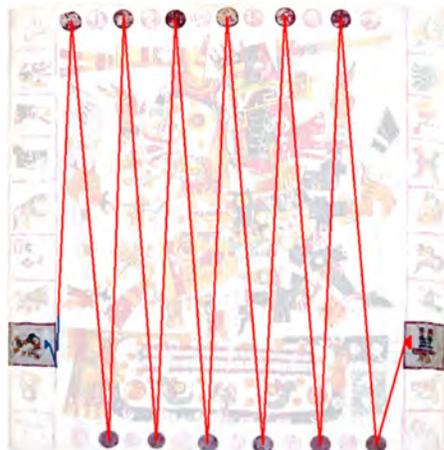


Figura 45. Movimiento a nivel conceptual de la quinta trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de acatl.

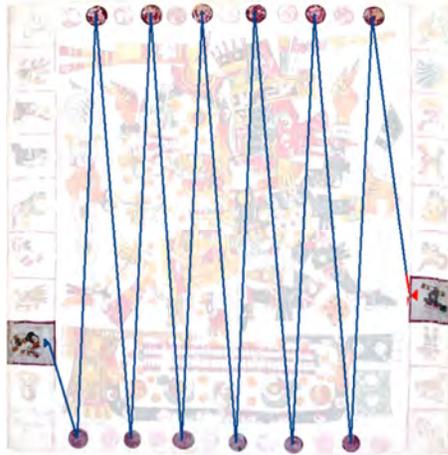


Figura 46. *Movimiento a nivel conceptual de la sexta trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de miquiztli*



Figura 47. *Movimiento a nivel conceptual de la séptima trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de quiahuitl.*

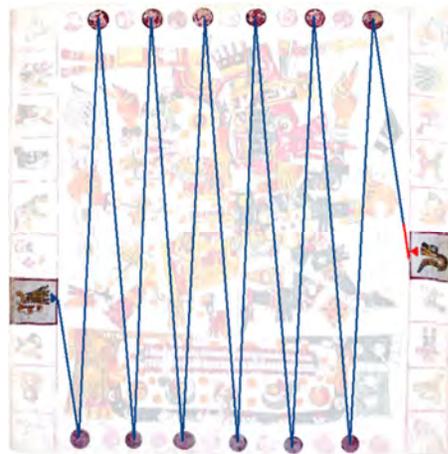


Figura 48. *Movimiento a nivel conceptual de la octava trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de malinalli.*



Figura 49. Movimiento a nivel conceptual de la novena trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de coatl

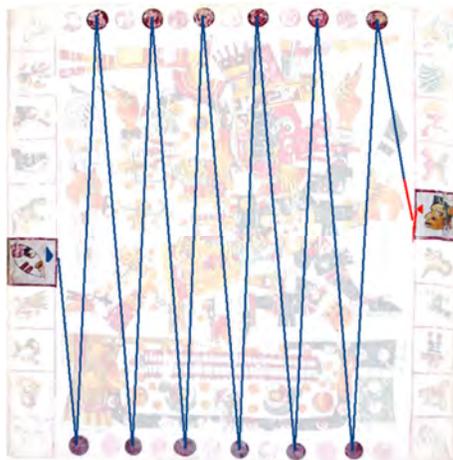


Figura 50. Movimiento a nivel conceptual de la decima trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de tecpatl.



Figura 51. Movimiento a nivel conceptual de la decimoprimer trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de ozomatli.

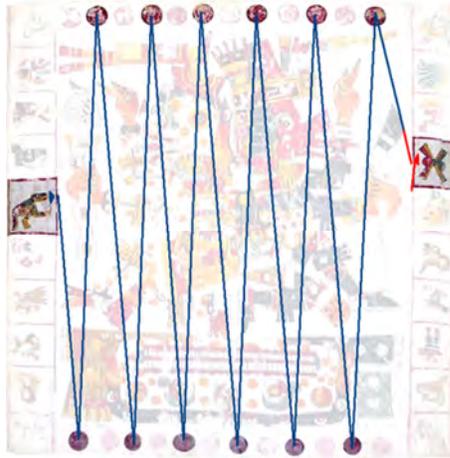


Figura 52. Movimiento a nivel conceptual de la *decimosegunda trecena* del *tonalpohualli* de la Lámina 56, la de *cuetzpalin*.



Figura 53. Movimiento a nivel conceptual de la *decimotercera trecena* del *tonalpohualli* de la Lámina 56, la de *ollin*.



Figura 54. Movimiento a nivel conceptual de la *decimocuarta trecena* del *tonalpohualli* de la Lámina 56, la de *itzcuintli*.



Figura 55. *Movimiento a nivel conceptual de la decimoquinta trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de calli.*

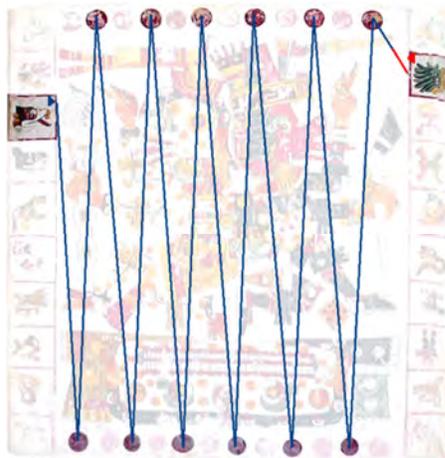


Figura 56. *Movimiento a nivel conceptual de la decimosexta trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de cozcacauhtli.*

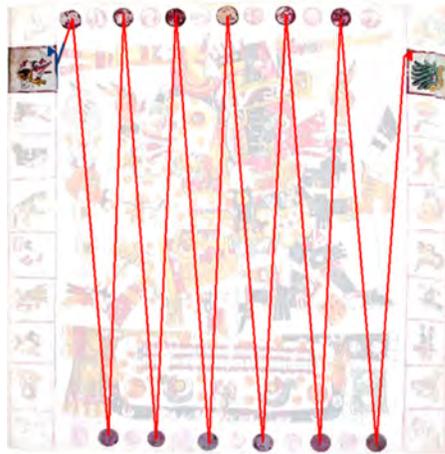


Figura 57. *Movimiento a nivel conceptual de la decimoséptima trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de atl.*

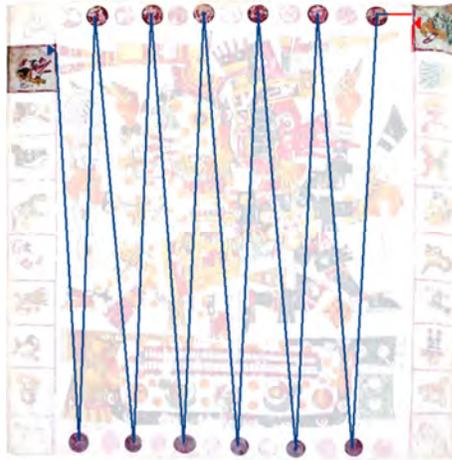


Figura 58. *Movimiento a nivel conceptual de la decimioctava trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de ehecatl*



Figura 59. *Movimiento a nivel conceptual de la decimovovena trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de cuauhtli.*

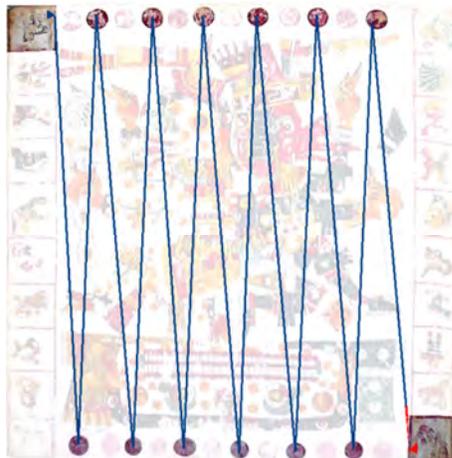


Figura 60. *Movimiento a nivel conceptual de la vigésima trecena del tonalpohualli de la Lámina 56, la de tochtli.*

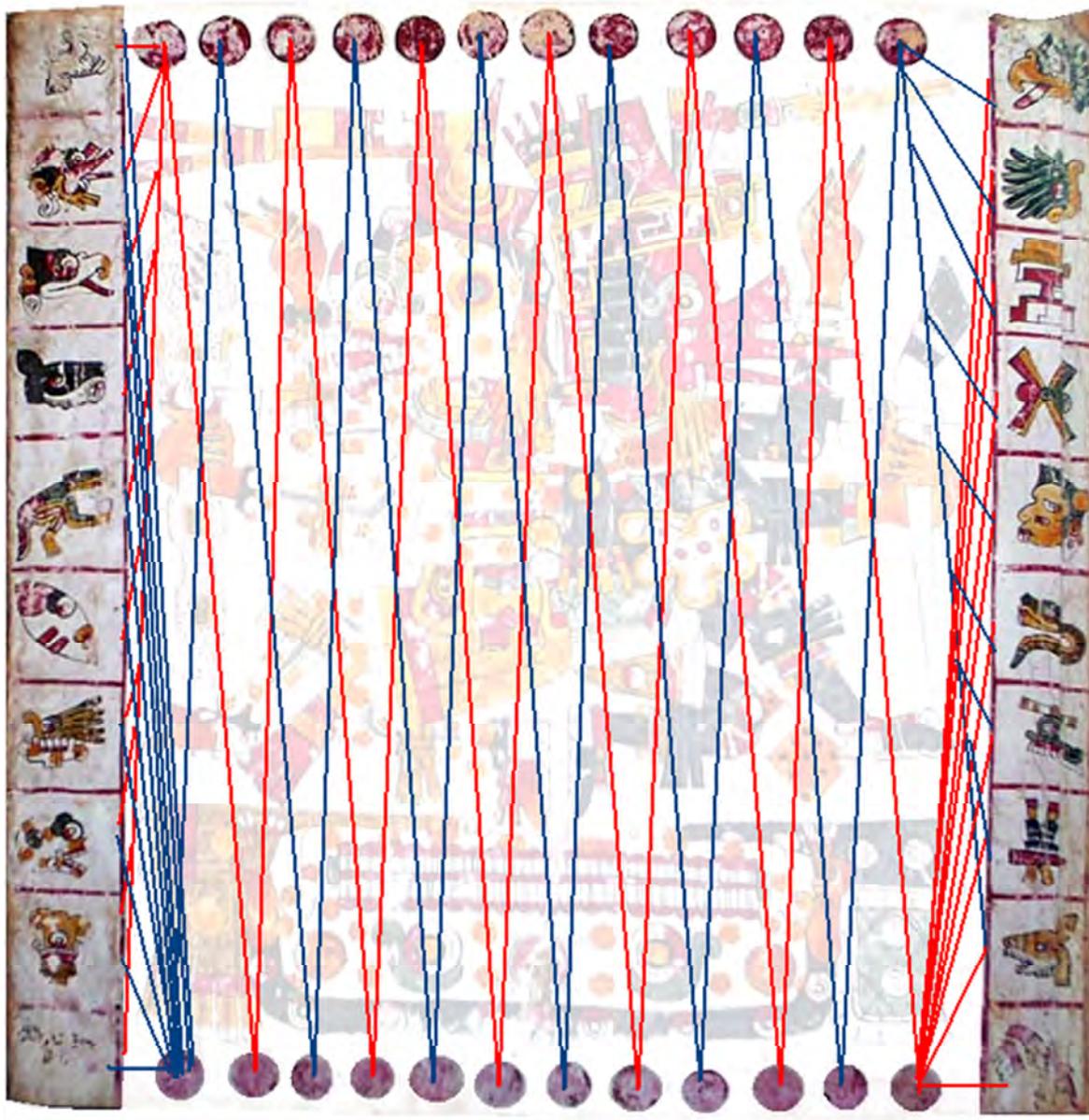


Figura 61. Movimiento general a nivel conceptual de las trecenas del tonalpohualli de la Lámina 56.

Bibliografía

Barrios Lara, José Luis, "Cuerpo y percepción: subjetividad y escritura de la historia del arte", en *XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte: (In) Disciplinas: estética e historia del arte. En el cruce de los discursos*, edición de Lucero Enríquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1999, 607pp. Ils. pp. 69-91.

Beckett, Samuel, *In oc ticchíah in Godot. Esperando a Godot*, versión al náhuatl de Patrick Johansson, México, Libros de Godot, 2007. 273 pp.

Białostocki, Jan, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*, trad. José M. Pomares, Barcelona, Barral Editores S.A., 1972, 238pp.

Caso, Alfonso "Calendaricals systems of central Mexico" en *Handbook of Middle american Indians, Robert Wauchope (coord. Gral.)*, vol. 10, Gordon F. Ekholm e Ignacio Bernal (volumen editors), Austin, University of Texas Press, 1971.

Chavero, Alfredo "Introducción", tomo I, en Riva Palacio Vicente (director), *México a través de los siglos*, diez tomos, México, Editorial Cumbre, 1983.

Códice Borgia: Los templos del cielo y de la oscuridad oráculos y liturgia: libro explicativo del llamado Códice Borgia, introducción y explicación Ferdinand Anders, Marten Jansen y Luis Reyes García, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1993, 394 pp.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, trad. Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1993, 221 pp.

Durán, Diego de, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, estudio preliminar Rosa Camelo y José Rubén Romero, 2 vols., México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1995. ils. Cien de México.

Escalante Gonzalbo, Pablo, *Los códices mesoamericanos y su transformación en el valle de México en el siglo XVI*, Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia, 2 tomos, México, 1996.

Graulich, Michel, *Mitos y rituales del México Antiguo*, trad. Ángel Barral Gómez, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, 503pp. Ils.

Johansson, Patrick, *La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas (IIH), 2004, 480 pp. Ils. Serie Cultura Náhuatl. Monografía no. 29.

Landa Abrego, María Elena, *Códice Borgia: el equilibrio dinámico del cosmos*, Puebla, Comité de la Feria de Puebla, 1994, 200 pp. Ils.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, prólogo de Ángel María Garibay K., 3ª edición, México, UNAM-IIH, 1983, 406 pp. Ils. Serie de Cultura Náhuatl. Monografías no. 10.

- - -, *Los antiguos mexicanos por sus crónicas y cantares*, dibujos de Alberto Beltán, México, FCE, 1972. 198pp. Ils. p. 140, figura 13.

- - -, *Códices: los antiguos libros del Nuevo Mundo*, México, Aguilar, 2003, 335 pp. Ils. Láms.

- - -, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, Guadalajara, UNAM-Instituto de Historia, 1958. 173 pp. Ils.

López Austin, Alfredo, "El núcleo duro, la cosmovisión y la tradición mesoamericana", en Broda, Johanna y Báez-Jorge, Félix (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, México, CONACULTA-FCE, 2001. pp. 47-65.

- - -, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2 vols., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), 1989. IIs. [Serie Antropológica # 39].

Nowotny, Karl Anton, *Tlacuilloli: style and contents of the mexican pictorial manuscripts with a catalog of the Borgia Group*, translated and edited by George A. Everett, Jr. And Edward B. Sisson, foreword by Ferdinand Anders, Norman, University of Oklahoma, 2005, 349 pp.

Rico Moreno, Javier, *Pasado y futuro en la historiografía de la Revolución mexicana*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) Azcapotzalco-CONACULTA-Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 272 pp. [Colección. Ensayos # 8].

Romero Galván, José Rubén, "Introducción" en Ortega y Medina Juan A, y Rosa Camelo (coordinación general), *Historiografía Mexicana*, volumen I, *Historiografía novohispana de tradición indígena*, José Rubén Romero Galván (coordinador), México, UNAM-IIH, 2003, 366pp. Pp 9-20.

- - -, "El mundo indígena, el pasado novohispano y la historiografía mexicana" en *El Historiador frente a la historia: perfiles y rumbos de la historia: sesenta años de investigación histórica en México*; coordinación Virginia Guedea, México, UNAM-IIH, 2007, 218 pp. Pp. 15-29.

Rossel, Cecilia y Ojeda Díaz María de los Ángeles, *Las mujeres y diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*, México Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Porrúa, 2003, 188 pp. IIs.

Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, tomo I, México, CONACULTA, 2002. Cien de México.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad. Mauro Armiño, Madrid, Akal, 2006, 319 pp. Serie Universitaria.

Šégota, Dúrdica, "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas", en Beatriz de la Fuente, coord.: *México en el mundo de las colecciones de arte*. Mesoamérica, vol. 2, México, Editorial Azabache, 1994.

- - -, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, UNAM-IIE, 1995, 240pp. IIs.

Séjourné Laurette, *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*, trad. Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI, 2004, 407pp. IIs. Colección América Nuestra. América indígena no. 35.

- - -, *Pensamiento y religión en el México Antiguo*, trad. A. Orfila Reynal, México, FCE, 1957, 220pp. IIs. Breviarios no. 128.

Seler, Eduard, *Comentarios al Códice Borgia*, trad. de Mariana Frenk, 3 tomos, México, FCE, 1963. IIs.

Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, una investigación iconográfica, trad. María Martínez Peñaloza, México, FCE, 1973, 517pp. IIs.

Yanagisawa Saeko, *Los antecedentes de la tradición Mixteca-Puebla en Teotihuacán*, tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, México, 2005.

Códices

Codex Borbonicus, comentario de Karl Anton Nowotny, Austria, Akademische Druck und Verlaganstalt, Graz, 1974.

Códice Borgia, edición facsimilar y comentarios de Eduard Seler, 3 vols., México, FCE, 1963.

Codex Fejérvary-Mayer, introducción de C. A. Burland, Austria, Akademische Druck und Verlaganstalt, Graz, 1971.

Códice Laud. Laud Misc. 678. Bodleian Librery, introducción de C. A. Burland, Oxford, Akademische Druck und Verlaganstalt, Graz, 1966.

Códice Vaticano B. Manual del adivino, introducción y explicación de Ferdinand Anders y Maarten Jansen, edición facsimilar, México, FCE, 1993.

Todas las imágenes de los códices, en este trabajo, fueron sustraídas de:
www.famsi.org

Hemerografía

Caso, Alfonso "Las ruinas de Tizatlán (Tlax.)" en *Revista Mexicana de estudios Históricos*, tomo I, núm. 4, julio-agosto 1927, México, Editorial cultura. pp. 139-172.

Johansson, Patrick, "*Cempoallapohualli*. La "Crono-logía" de las veintenas en el calendario solar náhuatl" en revista *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 36, México, IIH, 2005. Pp. 149-184.

- - -, "La imagen en los códices náhuas: consideraciones semiológicas" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 33, 2002, pp. 57-90.

- - -, "Tezcatlipoca y Quetzalcóatl: una disyuntiva mítico-existencial precolombina" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 23, 1993, pp. 179-199.

- - -, "La muerte en mesoamérica", en *Arqueología Mexicana*, vol. X, número 60: *El ciclo de la vida. Las edades del hombre en Mesoamérica*, marzo-abril 2003, México, CONACULTA-Editorial Raíces S.A de C.V.

López Austin, Alfredo, "Misterios de la vida y la muerte" en *Arqueología Mexicana*, vol. VII, número 40: La muerte en el México prehispánico, noviembre-diciembre de 1999. México, CONACULTA-Editorial Raíces, pp 4-10.

Peperstraete, Silvye, "Los murales de Ocotelulco y el problema de la procedencia del *Códice Borgia*", *Estudios de Cultura Náhuatl*, vol. 37, México, IIH, 2006. Pp. 149-184.