



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS**  
**MESOAMERICANOS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**COMPLEJO SONORO Y REPRESENTACIONES RITUALES EN UN TEXTO**  
**SAHAGUNTINO: EL CASO DE LA VEINTENA *ETZALCUALIZTLI***

**TESIS**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**DOCTOR EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS**

**PRESENTA:**

**LUIS ALEJANDRO VÉLIZ RUIZ ESPARZA**

**TUTOR**

**DRA. FRANCISCA AMELIA ZALAQUETT ROCK**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM**

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR**

**DRA. BERENICE ALCÁNTARA ROJAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS, UNAM**

**DR. ÁLVARO DE JESÚS ALCÁNTARA LÓPEZ**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.**

**ENERO 2018**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

**“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.**

## **Agradecimientos**

Mi gratitud profunda a la UNAM que ha sido mi casa en estos últimos años en los que he intentado transitar por los rumbos de la indagación y reflexión académica; así como a la comunidad universitaria por permitirme ser parte de este proyecto educativo, público y sin fronteras. Aquí encontré libertad de pensamiento, espacios para el diálogo profundo y el flujo de ideas como un propósito entrañable. Así también agradezco al CONACYT por la beca que me otorgase para realizar mis estudios de posgrado.

A la Facultad de Filosofía y Letras y al Instituto de Investigaciones Filológicas, recintos de producción, conservación, crítica, difusión e innovación en el campo del conocimiento humanístico y social que forman parte ya de mis raigambres cognitivas y anímicas.

Al Doctorado en Estudios Mesoamericanos, a la Dra. María del Carmen Valverde Valdés, Dra. Ana Bella Pérez Castro, Myriam Fragoso y Elvia Castorena, todas ellas ha sido luz en mi camino, pues siempre lograron orientarme por los imbricados laberintos académicos y administrativos que en más de una ocasión no sabía cómo resolver.

Mi tutora, la Dra. Francisca Zalaquett Rock, ha sido mi guía constante, figura crítica, ejemplo en la labor comprometida de construir conocimiento y mi mentora en los inagotables universos sonoros mesoamericanos. Gracias infinitas por creer en este proyecto, por compartir tus saberes y sobre todo por la amistad. Agradezco también a la Dra. Berenice Alcántara Rojas por sus aportaciones contundentes para auxiliarme paso a paso en la consolidación de esta tesis. Reconocí gratamente en usted a una investigadora dispuesta a apoyarme en la ardua tarea de contrastar cabalmente mis ideas en aras de cimentarlas de manera precisa. Mi agradecimiento al Dr. Guilhem Olivier y a la Dra. Mirjana Danilović por la lectura crítica y detallada de este texto, por las sugerencias y contribuciones que sabía y generosamente me compartieron para enriquecer el corpus de mi investigación. Así también, agradezco al Dr. Álvaro Alcántara López quien a través de su lectura crítica me planteó retos académicos que valoro a la fecha.

En cada cátedra aprendí de mis maestros lecciones finas como la filigrana: Dr. Alfredo López Austin, Dra. Mercedes Montes de Oca y Dra. Karen Dakin Anderson, gracias

por la grandeza constante con que transmiten su pensamiento e incitan la duda que alimenta día a día la alquimia del conocimiento. Un especial reconocimiento al Dr. Felipe Canuto por introducirme en los estudios del náhuatl clásico, faena que continuaría con la Dra. Montes de Oca y la Dra. Dakin Anderson.

A mi amigo, el Dr. Lucas Ruiz Ruiz (Larrainzar, Chiapas), por ser un entrañable compañero de camino. Con tu palabra me guiaste sabiamente durante mi transcurso por la UNAM y me fuiste debelando en forma maravillosa destellos sobre los misterios del *ch`ulel*. Mi gratitud a la Dra. Valeria Bellomia (Universidad de Roma, La Sapienza), colega, amiga e investigadora apasionada de los estudios del sonido y la antropología de los sentidos. Las largas pláticas y colaboraciones en trabajo de campo siempre me enriquecieron y me impulsaron a buscar respuestas en los límites de lo ignoto.

Dedico este trabajo a mi esposa Marlene Galván Díaz quien ha sido mi ninfa mística entre mis ensueños desvelados. Agradecido estoy de que seamos cómplices en nuestra propia ucronía, así como de hieráticos instantes de arcanos divinos. A mi hermosa *piltzin*, mi hija Alejandra Yarezi. Cuando llegaste a mi vida encontré el *aleph* en tus ojos: “sueña con la luna, la estrella y el mar... sueña el cielo estelar, sueña, sueñaaa.”

A mi familia consanguínea, los Véliz Ruiz Esparza, y a mi familia filial, los Galván Díaz: en ustedes fundo en plena franqueza las raíces profundas de mi identidad y mi genealogía de los afectos. Unos me dieron la cuna y otros el ensueño; de ambos emana el despertar. Gracias psicopompo de lo sutil, el “mácula”, compañero, representante ritual y quimera de lo no humano.

En el sendero de lo etéreo y siempre al galope me han acompañado mis amigos y hermanos de corazón: Juan Carrasco (†) y Nabor Hazael Hernández, sigamos por el lado inconmensurable.

Al sutil demiurgo que de vez en vez revela sus secretos.

## ÍNDICE

Introducción.....	7
<b>Capítulo I. Análisis de la fuente</b>	
1. El <i>Códice florentino</i> y otros documentos para analizar la veintena <i>Etzalcualiztli</i> y el complejo sonoro.....	24
1.1 Composición.....	26
1.2 Las intenciones.....	32
1.3 La producción del texto.....	36
1.4 Paleografía y traducción de la veintena <i>Etzalcualiztli</i> en la versión de López Austin.....	41
<b>Capítulo II. Consideraciones teóricas: rito, complejo sonoro y fiesta nahua</b>	
1 Rito.....	46
1.1 Las representaciones rituales como un hecho escénico.....	51
2 Los 'sentidos' y la percepción sensorial.....	61
2.1 Complejo sonoro: una propuesta.....	67
3 La fiesta nahua.....	76
3.1 Estructura interna de la fiesta.....	78
3.2 Ciclo anual festivo: el <i>xiuhpohualli</i> visto en la obra de Sahagún... ..	83
3.3 Recapitulación.....	92
4 Conclusiones.....	94
<b>Capítulo III. Momentos rituales en el texto de la fiesta <i>Etzalcualiztli</i></b>	
1 La fiesta <i>Etzalcualiztli</i> .....	97
2 Etapa preliminar.....	104
2.1 <i>Tolana</i> "recoger tules".....	105
2.2 <i>Netlalocazahualiztli</i> "ayuno de Tláloc".....	112
3 Etapa liminal.....	117
3.1 <i>Netemaliztli</i> "baño" ritual.....	119
3.2 <i>Tlacualiztli</i> "comida" ritual.....	125
3.3 <i>Xiuhyotia</i> "enramar" las casas o iglesias.....	127
3.4 <i>Etzalmacehualiztli</i> "danza de <i>etzalli</i> ".....	129
3.5 Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i> ("los que son agarrados").....	134
3.6 <i>Netlacazahualiztli</i> o "el ayuno de día".....	138
3.7 <i>Ilhuimahmani</i> "celebrar un día de fiesta".....	140
4 Etapa posliminal.....	149
4.1 <i>Cuatexohpaca</i> "lavado del color azul de la cabeza".....	150
5 <i>Etzalcualiztli</i> y el complejo sonoro.....	152

## Capítulo IV. Bases para el análisis del complejo sonoro: léxico, significado y clasificación

1	<i>Caqui</i> “escuchar-entender” y la percepción sonora nahua en fuentes del siglo XVI.....	156
1.1	<i>Tlacaquiliztli</i> “sentido del oído”: neologismo novohispano.....	160
2	Propuesta de clasificación para emisores sonoros: el caso de <i>Etzalcualiztli</i> .....	166
2.1	Instrumento sonoro.....	168
2.2	Cuerpo sonoro.....	177
2.3	Espacio sonoro.....	184
3	Conclusiones.....	187

## Capítulo V. El complejo sonoro en la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*

1.	Emisores sonoros como sincronizadores corporales.....	193
1.1.	Locomoción social y el guía en las procesiones.....	194
1.1.1.	Los <i>cuechtli</i> y el <i>ayochicahuaztli</i> : dos instrumentos sonoros procesionales.....	201
1.2.	Las posturas corporales para producir sonido.....	209
2.	Los sonidos asociados al sacrificio.....	215
3.	Sonidos que acompañan a las ofrendas.....	221
4.	Castigo y disciplina: algunas escenas sonoras.....	228
5.	Representación ritual en el momento <i>Netemaliztli</i> : las aves acuáticas.....	234
6.	Recuento sobre el complejo sonoro.....	243
	Conclusiones.....	247
	Anexos.....	254
	Bibliografía.....	305

## Introducción

[Huitzilopochtli] escuchaba lo que le decían los aztecas,  
y luego les respondía, pero nadie lo veía.  
Domingo Chimalpáhin, “Tercera relación”,  
en *Las ocho relaciones y el Memorial  
de Colhuacan*, p. 179.

Costumbre muy antigua es, de n[uest]ro adeuersario el  
diablo: buscar escondrijos, para hazer sus negocios [...].  
Este bosque, o arcabuco breñoso, son los cantares,  
que enesta tierra el vrdio [...].  
Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*,  
tomo 1, libro II, Apendiz, fol. 137r.

En la presente investigación se propone un análisis del complejo sonoro nahua en correspondencia con una serie de representaciones rituales que estudiaremos dentro de la sexta veintena del calendario anual (*xiuhpohualli*) llamada *Etzalcualiztli*. Entendemos al complejo sonoro como una categoría teórico-metodológica que hemos construido y que engloba a un conjunto de procesos sonoros localizados dentro de un contexto común. Habría que añadir entonces que definimos por proceso sonoro a la correlación que se efectúa entre dos personajes (ejecutante y receptor) al momento de producir y percibir sonido. Para precisar estos procesos, será menester analizar en la fuente sahumantina la labor de los ejecutantes como portadores y usuarios de emisores sonoros.<sup>1</sup>

En específico, los datos que abrevamos sobre la veintena de *Etzalcualiztli* se encuentran compilados en el *Códice florentino*,<sup>2</sup> fiesta que Sahagún ubicó entre los meses de mayo y

---

<sup>1</sup> En esta investigación nos pareció de suma importancia prestar atención a las acciones concretas que, según la narración sahumantina de *Etzalcualiztli*, estos ejecutantes emplearían para producir sonido de acuerdo al tipo de emisor y evento ritual que presidieran. Dichas acciones para producir sonido las examinamos tanto en lengua náhuatl como en español, mismas que pueden funcionar como marcadores para identificar y diferenciar instrumentos sonoros dentro de las fuentes documentales coloniales. Sólo por citar algunos casos de vocablos que hacen referencia a las acciones para producir sonido tenemos: *pitza* “soplar”, *cacalaca* “resonar”, *huihuixoa* “sacudir”, *ayacachoa* “tocar sonajas”, entre otros más. Para revisar el conjunto de estos términos que localizamos en la narración de *Etzalcualiztli* véase p. 175 de la presente tesis.

<sup>2</sup> Elegimos trabajar con el facsimilar del *Códice florentino* que en 1979 publicase la Secretaría de Gobernación y el Archivo General de la Nación en tres tomos. Nuestra decisión se basó en que tenemos una edición que

junio, periodo donde iniciaba la estación de lluvias (*xopan*) en la Cuenca de México. Como parte de los acotamientos a nuestra temática decidimos abordar el fenómeno sonoro<sup>3</sup> prestando atención a elementos que, dentro del texto sahuaguntino, se componen de un léxico alusivo a la producción y percepción sonora.

Seleccionamos esta fiesta del *xiuhpohualli* ya que los textos de las veintenas ofrecen un variado conjunto de narraciones en náhuatl clásico y castellano relativos a prácticas rituales en un formato calendarizado. Hallamos que como parte de los recursos narrativos que emplearon Sahagún, sus informantes nahuas y colaboradores trilingües, tenemos un nutrido vocabulario relativo a fenómenos sensoriales que funcionaron como una estrategia más para recrear los pasajes festivos. Al dar cuenta de la complicada tarea de abordar en esta tesis el conjunto de las 18 veintenas, decidimos elegir una fiesta que por su contenido narrativo nos otorgara datos suficientes para desarrollar nuestro proyecto. Así fue que observamos en las características del texto de *Etzalcualiztli*, una narración única en el conjunto de las 18 veintenas en cuanto a la diversidad y relación de datos que ofrece sobre el complejo sonoro.

---

compila el orden original del manuscrito planeado por Sahagún. Además, el texto muestra la disposición en dos columnas en náhuatl y castellano acompañadas de una serie de imágenes a color, todos ellos materiales primordiales para llevar a efecto nuestra investigación. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II.

<sup>3</sup> Comprendemos por fenómeno sonoro a aquellas unidades mínimas de significado (como pueden ser el sonido de un instrumento musical, sonidos corporales, el cantar de aves, etc.) y que al estar interrelacionadas con un ejecutante y un receptor en un contexto determinado conformarían un proceso sonoro y el conjunto de estos darían formato al complejo sonoro. Si bien los fenómenos sonoros pueden tener una constitución específica ya sea física (acústica), léxica, simbólica, etc., sus usos y significados son resultado de convenciones sociales, de tal manera que habrían ciertos acuerdos bajo los cuales cada cultura los cargue de sentido desde sus propias ontologías. Adelantamos que uno de los retos con el que lidiamos a lo largo de nuestra investigación tiene que ver con la casi total ausencia (dentro del *Códice florentino*) del significado de estos códigos para comprender los fenómenos sonoros; de tal forma que su interpretación implicará una y otra vez un esfuerzo por dar razón (con las implicaciones que se traban al reconocer nuestro horizonte de observación) de ciertos procesos propios de la percepción nativa desde un texto colonial.

Por otra parte, los antecedentes sobre el estudio de los fenómenos sonoros en el contexto ritual mesoamericano nos permiten dar cuenta de un reto que poco a poco ha motivado el interés de la arqueología, etnomusicología, lingüística, antropología y particularmente el de la historia de los sentidos.<sup>4</sup>

Los trabajos pioneros que comenzaron a tratar en forma indirecta o implícita aspectos relativos al sonido se centraron en campos de investigación como la organología, acústica, etnomusicología e historia de la música. Entre estos estudiosos tenemos a Saldívar,<sup>5</sup> Martí,<sup>6</sup> Mendoza y Castañeda.<sup>7</sup> Todos ellos se han interesado por catalogar instrumentos musicales y en menor medida algunos han referido artefactos sonoros a través de dos grandes rubros: instrumentos de percusión e instrumentos de viento. Por su parte, Guzmán,<sup>8</sup> Castellanos,<sup>9</sup> Pareyón,<sup>10</sup> Ayala,<sup>11</sup> Méndez y Pimentel,<sup>12</sup> así como Tiedje y Camacho<sup>13</sup> han optado por

---

<sup>4</sup> Pareciera ser que al referirnos a los sentidos estamos empleando una definición universal. Sin embargo este concepto, si bien tiene una base fisiológica, es el resultado de un constructo histórico y social ya que en diversas épocas y culturas podemos observar sistemas sensoriales disímiles así como un número variado de sentidos. Por ello, a continuación apuntamos algunos acuerdos básicos para emplear este término: a) cuando en esta tesis hablemos de antropología de los sentidos o historia de los sentidos no usaremos marca alguna por hacer alusión a una corriente teórica, b) en los casos donde haya referencia a los actos de percepción sensorial de alguna cultura en particular usaremos comillas simples ('sentido' o 'sentidos'), y c) en las citas y traducciones conservaremos la forma empleada por sus autores aunque hagan referencia directa a los sentidos.

<sup>5</sup> Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*.

<sup>6</sup> Véase Samuel Martí, *Instrumentos musicales precortesianos*.

<sup>7</sup> Véase Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*, tomo I.

<sup>8</sup> Véase José Antonio Guzmán Bravo, "Glosario de instrumentos prehispánicos".

<sup>9</sup> Véase Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*.

<sup>10</sup> Véase Gabriel Pareyón, "La música en la fiesta del dios Xipe Totec".

<sup>11</sup> Daniel Ernesto Ayala Garza, *La actividad musical en las representaciones de los vasos mayas del periodo clásico*.

<sup>12</sup> Alejandro Néstor Méndez Rojas y Ángel Agustín Pimentel Díaz, *Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México*.

<sup>13</sup> Véase Kristina Tiedje y Gonzalo Camacho Díaz, "La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos", pp. 1-23. Consultado en la red el 15 de junio de 2015. [http://avanthoof.net/ARTICULOS/13\\_Tiedje\\_y\\_Camacho.pdf](http://avanthoof.net/ARTICULOS/13_Tiedje_y_Camacho.pdf). En cuanto al enfoque contemporáneo de corte etnomusicológico de Tiedje y Camacho se puede agregar que comparan los instrumentos de música ejecutados por los nahuas de la huasteca potosina (México) desde diversos puntos que incluyen tanto la

emplear el modelo taxonómico de Hornbostel y Sachs<sup>14</sup> (idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos), mismo que resulta una de las propuestas más atractivas y eficaces para abordar instrumentos musicales y sonoros.

Both<sup>15</sup> emprendió, desde el enfoque de la arqueomusicología, un estudio sobre artefactos sonoros del Museo de Sitio del Templo Mayor que incluye flautas, trompetas, aerófonos mixtos y aerófonos de ruido. Su proyecto contempló la exploración del contexto arqueológico, análisis organológico, acústico y alcances sonoros. De manera complementaria, comenzó a indagar y plantear pistas sobre las posibilidades de reconstruir un sistema de clasificación émico para instrumentos de viento mexicas. En otra investigación Velázquez y Both,<sup>16</sup> realizaron un estudio sobre pendientes-cascabeles del tipo *Oliva* incluyendo reconstrucción de técnicas de manufactura, análisis acústico por medio de la reproducción experimental con pendientes *Oliva sayana*, simbolismo y análisis tanto de pictografías como de esculturas de dioses mexicas que portan cascabeles como parte de sus atavíos.

Con respecto al trabajo realizado por Cruz,<sup>17</sup> podemos advertir que constituye una de las primeras propuestas para abordar como tal la percepción sonora en el contexto mesoamericano. Bajo el lente de la etnohistoria y con base en la antropología e historia de

---

terminología propuesta por Sachs y Hornbostel como la relación con la cosmovisión indígena, prácticas rituales performativas, simbolismo y el entorno.

<sup>14</sup> Véase Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, "Classification of musical instruments". Consultado en la red el 8 de mayo de 2015. <http://www.jstore.org/stable/842168>. También véase Curt Sachs, *The history of musical instruments*.

<sup>15</sup> Véase Arnd Adjé Both, *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*.

<sup>16</sup> Véase Adrián Velázquez C. y Arnd Adjé Both, "El sonido de la tierra. Cascabeles de *oliva* mexicas", pp. 17-50.

<sup>17</sup> Véase Sandra Amelia Cruz Rivera, *Percepción de los sentidos: olores y sonidos en la región lacustre a finales del Posclásico y momento del contacto*. Actualmente se encuentra realizando su proyecto de tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos que lleva por título *Olores y sonidos en mitos y rituales nahuas y mayas*. En proceso.

los sentidos de Classen, Howes y Corbin, optó por clasificar una serie de fenómenos sonoros y odoríferos entre los nahuas de finales del Posclásico y el momento de contacto indohispano.

Así mismo, Zalaquett<sup>18</sup> ha venido realizando proyectos que innovan en el campo de la arqueoacústica con miras al análisis de los universos sonoros en las culturas mesoamericanas (principalmente mayas y nahuas). Entre sus aportes están la medición de las posibilidades acústicas de varios productores de sonido en diversos museos (como el Museo Nacional de Antropología, Museo Fuerte San Miguel en Campeche y el Museo Palacio Cantón en Yucatán), el planteamiento de una propuesta metodológica para el análisis del campo sonoro en la plaza del grupo norte de Palenque y el desarrollo del proyecto “Universos sonoros mayas” en el CEM-IIFL de la UNAM.

Por su parte, Bellomia<sup>19</sup> exploró el campo de la arqueomúsica para realizar un estudio comparativo entre los procesos de valoración de algunos *omichicahuaztli* de origen nahua resguardados en el Museo Luigi Pigorini (Italia) y el Museo Nacional de Antropología (México). Para acercarse a su objeto de estudio se auxilió de la arqueología, etnografía, etnohistoria, léxico, iconografía y acústica con el fin de reconstruir parte de la historia o “biografía cultural” de estos dispositivos sonoros elaborados con huesos humanos. Su propuesta integra a la percepción sensorial como un recurso cultural para repensar el trabajo

---

<sup>18</sup> Véase Francisca Zalaquett Rock, “Representaciones públicas en el grupo norte de Palenque”, pp. 197-214; Francisca Zalaquett Rock, *Estudios de las representaciones escénicas en los mayas del periodo clásico. El grupo norte de Palenque y su significado social*; Francisca Zalaquett Rock, Martha Ília Nájera y Laura Sotelo (eds.), *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*; y Francisca Zalaquett Rock, *Estrategia, comunicación y poder. Una perspectiva social del Grupo Norte de Palenque*.

<sup>19</sup> Véase Valeria Bellomia, *Omichicahuaztli dalla Mesoamerica: studio comparativo delle pratiche museali di conservazione e valorizzazione fra Italia e Messico*.

museográfico al momento de montar exposiciones con instrumentos musicales prehispánicos.

Domínguez,<sup>20</sup> desde la antropología urbana, realizó una interesante etnografía del sonido en Cholula (Puebla) y se concentró en estudiar varios escenarios sociales que incluyeron la percepción auditiva de la ciudad, el sistema de comunicación sonora activado a través de las campanadas codificadas de los templos, etnografía sonora de la fiesta mayor en honor a Nuestra Señora de los Remedios y finalmente lo que Domínguez denomina como la noche sin luz (alusiva a leyendas y relatos que se asocian con sonidos de la nocturnidad) y la noche iluminada (tiempo profano de la vida festiva principalmente del sector juvenil). Durante su disertación, con base en el concepto de paisaje sonoro (*soundscape*) de Murray Schafer, puso a prueba varios conceptos relativos a la cultura auditiva como cartografía sonora, identidad sonora, calidad sonora, marcadores sonoros y transgresión sonora.

En otra dirección, tenemos los casos relativos al análisis gramatical y lexicológico de vocablos que indican sonido en náhuatl clásico, por ejemplo, para el siglo XVII Carochi<sup>21</sup> en su *Arte de la lengua Mexicana con la declaración de los adverbios della*, observó cierta regularidad en un grupo de vocablos derivados de verbos neutros que finalizaban con la

---

<sup>20</sup> Véase Ana Lidia Magdalena Domínguez Ruiz, *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*. Vale la pena complementar con el caso de Aguayo quien desde la antropología social indaga sobre la percepción del espacio público en contexto urbano contemporáneo. Su lugar de estudio, el centro de Tlalpan, D. F., fue abordado a partir de variables por edad y sexo con base en las prácticas cotidianas y discursivas de los sujetos antropológicos. Aguayo considera que la percepción no es sólo un proceso biológico sino también cultural y busca puntear a través del análisis del discurso un “mapa simbólico” que dé cabida tanto a la diferencia cultural como a los denominadores comunes de la identidad urbana. Parte de sus datos recabados, análisis e interpretación contemplan la percepción sensorial a través de los cinco ‘sentidos’ incluyendo la recepción de diversos sonidos urbanos como ruidos, autos, canto de aves, música, etc. Véase Adriana Aguayo Ayala, *Distintas miradas a un mismo lugar. Percepción del centro de Tlalpan, 2003*.

<sup>21</sup> Horacio Carochi, *Arte de la lengua Mexicana con la declaración de los adverbios della*, fols. 73r-75v.

partícula *-ni*.<sup>22</sup> Como frecuentativos neutros terminan en *-ca* y como frecuentativos activos terminan en *-tza* y llevan reduplicación de la primera sílaba para referir al aumento en términos de cantidad, intensidad, calidad, estado o diversidad del sonido, así como fragmentos en que se descompone un todo que produce ruido. Sobre este grupo, Carochi seleccionó 27 ejemplos que dispuso en sus formas *-ni*, *-ca* y *-tza*<sup>23</sup> (aunque hay algunas excepciones donde no se aplican necesariamente los tres casos).

En este mismo tenor, Canger,<sup>24</sup> con base en las observaciones de Carochi planteó (entre otros aspectos) el análisis lingüístico de un grupo de 48 verbos terminados en *-ni/-ca* que refieren al fenómeno sonoro en náhuatl clásico. Para ello, recurrió al *Vocabulario* de Molina y ordenó los términos seleccionados en cuatro subgrupos, considerando las afinidades entre los significados de cada verbo: 1) *sound*, 2) *break*, 3) *spreading from the center* y 4) *others*.<sup>25</sup>

Desde un enfoque etnomusicológico y lexicológico, Stanford<sup>26</sup> se interesó en el análisis de tres diccionarios del siglo XVI en lengua mixteca, nahua y tarasca respectivamente. Para cada una de estas elaboró un listado de términos que ordenó en cuatro categorías: 1) canto,

---

<sup>22</sup> Habrá que aclarar que estas regularidades en un grupo de vocablos que refieren a sonido en náhuatl clásico y que terminan en *-ni* es restringido pues no todas las palabras nahuas con esta terminación refieren al ámbito sonoro. Así tenemos el caso de verbos que se les agrega *-ni* al final de palabra para que adquieran su valor como sustantivos verbales, es decir, esta partícula marca la acción que realiza el sujeto, tal es el caso de *tlahtoani* "gobernador", *cuicani* "cantor", *temachtiani* "maestro", entre otros.

<sup>23</sup> Complementariamente, Carochi menciona también el caso de verbos activos terminados en *-na* o *-nia* y que derivan de igual forma del verbo neutro con partícula *-ni*. Aunque no son frecuentativos pueden llevar reduplicación para adquirir esta función semántica. Excepcionalmente, otro tipo de verbos neutros en *-ca* y con su activo en *-tza*, no derivan de los que aquí hemos citado como verbos en *-ni*. Véase *ibidem*, fols. ,73r, 75r, 75v.

<sup>24</sup> Véase Una Canger, *Five studies inspired by nahuatl verbs in -oa*, pp. 137-143. También se recomienda consultar en la presente tesis el Anexo 11. Verbos terminados en *-ni/-ca* que refieren a sonido (Propuesta de Una Canger).

<sup>25</sup> Sobre el desglose de verbos en subgrupos, traducción al español y significado, se recomienda consultar en la presente tesis el Anexo 11.

<sup>26</sup> Véase Thomas Stanford, "A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of mexican indians languages", pp. 101-159. Consultado en la red el 22 de enero de 2017. <http://www.jstore.org/stable/779771>.

2) danza, 3) instrumentos y 4) juegos. Su punto de atención se centró en la revisión de vocablos alusivos a fenómenos musicales y dancísticos, de tal manera que este ejercicio comparativo le permitió obtener tres conclusiones generales que deja abiertas para su revisión: la música y la danza están estrechamente relacionados como una sola unidad, hay cierta tendencia a preferir sonidos con tonos altos, fuertes y claros, además las danzas eran ejecutadas por la gente común con un carácter penitencial.

Habría que añadir dos casos más que parten del análisis semántico y lexicológico. Primeramente, Reyes<sup>27</sup> se da a la tarea de estudiar y compilar una diversidad de vocablos relativos al simbolismo sonoro (semejanza entre sonido y significado) en 90 lenguas indoamericanas. Sobre náhuatl clásico y bajo la línea de reflexión marcada por Carochi y Canger, tipifica una serie de vocablos referidos al simbolismo sonoro en dos rubros: a) imitativo (onomatopéyico) y b) sinestésico. Sus conclusiones no distan del todo de lo previsto por Carochi, de tal suerte que menciona a la reduplicación en verbos terminados en *-ni* como recurso lingüístico para formas frequentativas derivadas que, como hemos visto, ésta operación está vinculada con la producción de sonido y la percepción auditiva. En segundo lugar, Guerrero<sup>28</sup> examina una selección de vocablos en las lenguas yuto-aztecas y plantea relaciones entre su carga semántica, cuerpo y la percepción. De ello deduce que el ‘sentido’ del oído y la percepción auditiva tienen mayor preferencia sobre otros ‘sentidos’ como el de la vista. A través de la semántica cognitiva y el auxilio de algunos enunciados metafóricos, muestra la relación de dominios con carga sensitiva, emocional, volitiva y racional que están

---

<sup>27</sup> Véase Verónica Reyes Taboada, *El simbolismo sonoro en las lenguas indoamericanas*, pp. 252-255.

<sup>28</sup> Véase Lilián Guerrero, “El amor no surge de los ojos sino de los oídos: asociaciones semánticas en lenguas yuto-aztecas”. Consultado en la red el 15 de abril de 2015. <http://www.redalyc.org/exportarcita.oa?id=134513546002>.

asociados con la audición. Por lo tanto, la acción de oír implica la presencia de un ‘sentido’ activo y productor de varios niveles de significado.

Por último, Lewy y Brabec<sup>29</sup> han diseñado su propuesta en el contexto de las culturas sudamericanas, y aunque fuera del orbe mesoamericano, nos parece muy relevante mencionar sus planteamientos acerca de las ontologías sonoras. Con base en la antropología auditiva y el perspectivismo, realizan trabajo etnográfico en la región de la Gran Sabana entre los límites de Venezuela, Brasil y Guyana. A partir de sus observaciones, conciben la ontología Pemón por medio de la interacción colectiva de entidades entre humanos, no humanos e híbridos; todos ellos forman un elaborado proceso de intenciones a través de los usos y funciones del sonido. El esquema de relaciones está constituido por los siguientes actantes: emisor, seres esquizofónicos y receptor; entre tanto, el contexto cultural se define por las acciones performativas de las entidades. Así, al considerar en el esquema a uno u otro emisor, se configurarán sus propios “puntos de oído”.

Como podemos percibir en este recuento de enfoques relativos al estudio del fenómeno sonoro, en los últimos años se han planteado propuestas que, más allá de pensar sobre el campo musical en forma restringida, han incluido en su ángulo de interés una serie de conceptualizaciones, objetos y prácticas que parecen colocarse en zonas de confluencia, que a nuestro juicio, forman parte de un complejo sonoro mesoamericano.

De acuerdo con lo anterior, en esta tesis pretendemos demostrar primeramente que el complejo sonoro es una categoría de análisis válida que hemos construido para abordar teórica y metodológicamente de forma alternativa la narración nahua de la fiesta

---

<sup>29</sup> Véase Matthias Lewy y Bernard Brabec de Mori, “Las ontologías sonoras y la antropología auditiva”. Ponencia, ICA 55.

*Etzalcualiztli*. Es así que el complejo sonoro opera a través de una retícula global donde se encuentran articulados un conjunto de procesos sonoros constituidos por ejecutantes y receptores; mismos que se ponen en correlación mediante la presencia de emisores sonoros y bajo un contexto común. En segundo lugar sostenemos que el texto de la veintena *Etzalcualiztli*, en la versión del *Códice florentino*, comunica ideas sobre la percepción nativa en contextos rituales por medio de un léxico sonoro rico en vocablos nahuas.<sup>30</sup> Finalmente, afirmamos que dentro de la narración de la fiesta *Etzalcualiztli* se mencionan usos de emisores sonoros y prácticas culturales<sup>31</sup> en escenas rituales que, asociadas con los dioses del agua, nos ofrecen un material fundamental para intentar comprender al fenómeno sonoro nahua.

Advertimos que el reto de aproximarnos a los procesos y léxico sonoro como objeto de estudio<sup>32</sup> nos obliga a aclarar de qué manera los abordaremos en esta tesis; por ello, compréndase que trabajamos con vocablos y fenómenos sonoros que nos ofrecen las fuentes documentales, quehacer que nos coloca como lectores de textos desde una situación histórica, horizonte de observación y expectativas predeterminadas para acceder a su contenido y proponer una interpretación.

---

<sup>30</sup> Si bien el texto que aquí analizamos no estaba pensado *ex profeso* para dar razón de los fenómenos sonoros nahuas, su contenido quedó impregnado, entre otras cosas, por un interesante léxico sonoro. Por ello, debemos tener en cuenta que los creadores del texto sahumantino partieron de la idea de narrar, entre otras tantas materias, un conjunto de pasajes sobre la vida ritual y festiva nahua con base en un ambicioso proyecto diseñado por el fraile franciscano, aspecto que retomaremos en el capítulo I.

<sup>31</sup> Por prácticas culturales nos referimos a las acciones que los sujetos efectúan bajo ciertas condiciones sociales y que dotan de identidad al grupo. Así tenemos que, para el caso de los nahuas, las prácticas culturales que comúnmente localizamos en nuestra fuente de estudio son: ofrendas, sacrificios, castigos, procesiones, baños rituales, enramar, ayunar, comer, danzar y tañer música.

<sup>32</sup> Delimitar al sonido como objeto de estudio, parece prefigurar la idea de que trabajaremos con aquel material acústico que se disipa o se puede registrar en grabaciones de audio por su propia constitución física, es decir, oscilaciones producidas por un cuerpo que vibra en una unidad de tiempo y espacio determinados. Sin embargo, esta tarea queda asumida para los enfoques que trabajan literalmente con el fenómeno físico: acústica, arqueoacústica, arqueomúsica, etnografía de la música, etnomusicología, etc.

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a plantearnos tres interrogantes rectoras en nuestro proyecto: ¿qué entendemos por complejo sonoro y de qué manera nos permite comprender la producción y percepción nahua del sonido en la narración de la veintena *Etzalcualiztli* plasmada en el *Códice florentino*?, ¿qué ideas nos comunican, sobre la sensorialidad sonora nahua, el texto sahumantino alusivo a la sexta fiesta del *xiuhpohualli*? y ¿cuáles son las peculiaridades que la veintena *Etzalcualiztli* nos muestra con respecto al estudio del fenómeno sonoro?

De acuerdo con estas preguntas, el rumbo de nuestras indagaciones se dirige hacia problematizar la narración de la veintena *Etzalcualiztli* en dos sentidos: como un texto construido por Sahagún y sus colaboradores trilingües para ser leído por sus contemporáneos y, desde nuestro horizonte de observación, como una fuente de investigación. En ambos casos estamos ante un texto con reglas convencionales hecho para comunicar ideas al lector.<sup>33</sup> Por consiguiente, examinaremos aquellos pasajes rituales que los informantes, colaboradores trilingües y el mismo Sahagún seleccionaron y plasmaron en un texto alusivo a un periodo de fiesta nahua. Entonces, proponemos hacer la lectura de aquellas partes que nosotros nombramos como las etapas y momentos rituales prestando atención a un *corpus* de conceptos relativos al ámbito de la producción y percepción sonora.

Con base en la idea anterior, nuestro objetivo central es analizar el texto de la fiesta *Etzalcualiztli* (según la versión contenida en el *Códice florentino*) a través de nuestra propuesta teórica-metodológica del complejo sonoro. Así buscamos explorar y comprender, en la disposición y articulación de un vocabulario alusivo al fenómeno sonoro nahua, las

---

<sup>33</sup> Entiéndase por comunicación a la operación que se genera al acceder al texto desde las tradiciones literarias que permitieron su producción y postulan su lectura. Al respecto véase Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*, pp. 25-28, 35.

ideas que nos comunica sobre la producción y percepción sensorial del sonido dentro de una serie de momentos rituales. A manera de objetivos específicos, optamos por abordar el carácter de la fiesta *Etzalcualiztli* desde su estructura interna, lo que nos permitió enfocarla como unidad o institución total. Fue a partir de esta conceptualización que decidimos aplicar el modelo trifásico de van Gennep y Turner con la intención de ordenar y analizar esta veintena en etapas que conformasen la estructura de la fiesta.<sup>34</sup> También elegimos clasificar, según nuestra propuesta de emisores, a un conjunto de artefactos y dispositivos sonoros localizados en nuestra fuente documental a partir de un ejercicio de revisión y comparación entre las versiones en lengua náhuatl, castellana y una traducción al español (que retomamos de López Austin). Así pretendemos poner a prueba las categorías de instrumento sonoro, cuerpo sonoro y espacio sonoro. Como último objetivo, nos interesa proponer una interpretación del texto sahumantino a partir de ciertos procesos sonoros asociados a representaciones rituales. De esta manera, pretendemos dar razón de los vínculos entre los participantes (representantes y observadores) que intervenían en los eventos festivos a través de diversas acciones, tiempos y espacios de producción y percepción sonora en la narración sahumantina.

Con base en lo que hemos venido comentando, resulta necesario preguntarnos ¿por qué es importante realizar una investigación que tiene como universo de estudio a los fenómenos sonoros? y más aún ¿qué sentido tiene, dentro del estudio de las fuentes coloniales tempranas,

---

<sup>34</sup> Adicionalmente, proponemos subdividir cada etapa en bloques más reducidos y con un carácter un tanto “plástico” o flexible que llamaremos momentos rituales. Proponemos trabajar con los momentos rituales por el carácter laxo de la narración donde no siempre podemos observar la continuidad de los eventos relatados en nuestra fuente de investigación. Por lo tanto, cada bloque o momento podría contener uno o más ritos en su interior; estos estarían emparentados por: a) dar continuidad a una misma temática o acción que se comprende mejor al estar inmersa en un conjunto de ritos y b) la contigüidad de las acciones que en ocasiones nos llevará a pensar y formular la simultaneidad entre dos o más escenas.

proponer conceptos como el de complejo sonoro? Consideramos que la relevancia de este tipo de enfoques pone de manifiesto el carácter del sonido como un objeto de estudio que, más allá de comportarse como un elemento físico, puede comprenderse como un constructo histórico y cultural. De aquí se desprenden dos alcances básicos de nuestra tesis, por un lado, abrir brecha entorno a las indagaciones sobre la forma en que operan la producción y percepción sonora en contextos rituales nahuas dentro de textos elaborados en situación de contacto cultural y colonización y, por otro, permitirnos historizar la conceptualización nahua del 'sentido' del oído en tiempos novohispanos por medio de los vocablos *caqui* y *tlacaquiliztli*. Como ya se vio páginas atrás, el estudio de los fenómenos sonoros en muchos casos se toma en cuenta como un aspecto incidental que se presenta en relación con otras temáticas; por ello, es necesario colocar a los estudios del sonido como tema central de la discusión para explorar sus alcances a través de regresar a las fuentes, problematizarlas y contrastar resultados. Pensamos que, dentro del contexto mesoamericano, es importante seguir en avanzada en este tipo de trabajos porque así podremos plantear interrogantes y buscar respuestas desde otros enfoques. Bajo este tenor, podremos abordar temas y retos novedosos que nos permitan subsanar vacíos de información en el estudio de los fenómenos sonoros nahuas. Aunque para ello habrá que proponer conceptos en terreno fértil y abrirlos a la crítica. Esto nos permitirá enriquecer el debate académico y ampliar nuestros instrumentos de análisis.

Metodológicamente nuestro interés estuvo motivado en un inicio por los enfoques estructuralistas. Sin embargo, fue a raíz de nuestro tránsito por el doctorado en Estudios mesoamericanos, el diálogo con la academia y nuestra problematización de las fuentes

documentales que optamos por trabajar desde lo que Howes<sup>35</sup> denomina como el giro sensorial “sensory turn” que se ha manifestado en los últimos años en las Humanidades y Ciencias Sociales. De esta tendencia se desprenden los estudios del sonido<sup>36</sup> que se perfilan como un subcampo de investigación y que centra su interés en el ámbito sonoro como fenómeno cultural. Como parte de esta ruta trazada, logramos hacer converger a materias que convencionalmente la literatura ha tratado como dos temáticas de investigación: música y sonido.<sup>37</sup>

Así mismo, podemos pensar que nuestro acercamiento crítico al *Códice florentino*, vocabularios, diccionarios y otros documentos de la época nos permitieron leer difusamente y de manera parcial aquello que nombramos como complejo sonoro. Esto fue posible a través de seleccionar y analizar un rico conjunto de vocablos nahuas relativos al fenómeno sonoro en la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*. Así que, con base en el análisis lexicológico, fuimos construyendo y precisando en diversos tiempos de elaboración de nuestra tesis una propuesta propia para comprender a *Etzalcualiztli* como una unidad de análisis integrada por una serie de actos de representación ritual en correspondencia con ejecutantes y receptores (humanos y no humanos), emisores sonoros y acciones para producir sonido.

---

<sup>35</sup> Véase David Howes, “The expanding field of sensory studies”, pp. 12-14. Consultado en la red el 11 de agosto de 2015. <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigation/the-expanding-field-of-sensory-studies/>

<sup>36</sup> *Idem*.

<sup>37</sup> Esta confluencia, al menos de forma momentánea, que proponemos entre el concepto de música y nuestro objeto de estudio, el sonido, tiene como carácter central explorar rutas de acceso que transparenten datos que no se logran ubicar del todo en el término de música. Sin embargo, nuestro ejercicio, deja también fuera ciertos elementos relevantes que la fuente de estudio no autoriza tan claramente. Así tenemos que, no es tan práctico y evidente dar razón de los materiales de elaboración para los emisores sonoros que aquí estudiamos, ya que la fuente histórica no siempre lo plantea o no es clara la información. En todo caso, sería pertinente para otro momento, atender al análisis pictográfico en comparación con evidencia arqueológica y proveniente de la arqueoacústica, para así aspirar a proponer una reconstrucción de los materiales y alcances sonoros para instrumentos sonoros nahuas.

Con respecto al *corpus* de nuestra tesis, esta se encuentra estructurada en torno a cinco apartados. En el capítulo I realizamos el análisis de la fuente sahumantina con base en el enfoque de la historia efectual de Gadamer<sup>38</sup> y a través de conceptos como tradición literaria, horizonte, distancia histórica y situación histórica.<sup>39</sup> Mientras que de Mendiola<sup>40</sup> retomamos sus reflexiones entre retórica y modelo de comunicación aplicados a la interpretación de textos novohispanos. Adicionalmente, explicamos y discutimos nuestros acuerdos en relación a la paleografía y traducción que retomamos de López Austin<sup>41</sup> para analizar la veintena *Etzalcualiztli*.

Dentro del capítulo II abordamos las reflexiones teóricas de nuestra tesis a partir de la correspondencia que va de lo general a lo particular entre tres conceptos básicos: rito, complejo sonoro y fiesta nahua. Aquí nos planteamos revisar de manera crítica los preceptos teóricos de los estudios sobre representaciones rituales para complementar el modelo trifásico de van Gennepe<sup>42</sup> y Turner.<sup>43</sup> Además proponemos el concepto de complejo sonoro con base en los presupuestos de la antropología e historia de los sentidos. Para cerrar este

---

<sup>38</sup> Véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*; y Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*.

<sup>39</sup> Esta narración, como veremos más adelante, forma parte de un programa de trabajo dirigido por Sahagún en etapas para recopilar y procesar información, así como periodos para la corrección y anexo de datos en diversos tiempos de redacción. Por lo tanto, la construcción del discurso sobre las fiestas de las veintenas plasmadas en el *Florentino* corresponde a un proyecto de más de 30 años, con la intervención de varias voces (heteroglosia) y la presencia de un equipo de colaboradores diestros en las tres tradiciones literarias que confluyen en el texto: mesoamericana, hispana y novohispana.

<sup>40</sup> Véase Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*; y Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*.

<sup>41</sup> Véase Alfredo López Austin, "Fiestas de Etzalcualiztli. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac", pp. 198-237.

<sup>42</sup> Véase Arnold van Gennepe, *Los ritos de paso*; y Arnold van Gennepe, "Carácter cíclico y secuencia de la fiesta".

<sup>43</sup> Véase Víctor Turner. *La selva de los símbolos*.

segmento de la tesis abordamos a la fiesta nahua como unidad de análisis a partir de su estructura externa e interna.

La parte descriptiva y analítica de la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*, sus etapas y momentos rituales son asignados al capítulo III. Aquí delimitamos y estudiamos las fases constitutivas de la secuencia de representaciones rituales, lo que nos permitió identificar representantes, observadores, prácticas culturales, tiempo, espacio y parafernalia.

El capítulo IV está dividido en dos partes, en la primera exploramos en diccionarios y vocabularios el tratamiento, recurrencia y significado de los vocablos *caqui* y *tlacaquiliztli* como telón de fondo de las conceptualizaciones sobre sonido y audición en el siglo XVI. La segunda parte, presenta un ejercicio analítico del léxico alusivo al fenómeno sonoro que identificamos en la narración náhuatl y castellana de la veintena *Etzalcualiztli*. Con base en estos datos, exploramos una forma de clasificar emisores sonoros a partir de una distinción básica en tres categorías que hemos nombrado como: 1) instrumento sonoro, 2) cuerpo sonoro y 3) espacio sonoro.

En el capítulo V realizamos la interpretación de los elementos sonoros, contextos rituales y relaciones sociales de los representantes y observadores que son mencionados en nuestra narración sahuaguntina. Prestamos atención al análisis del sonido en concordancia con prácticas corporales como la sincronización de grupo, la identificación de personajes-guía y las posturas del cuerpo. También abordamos en los diversos momentos rituales la función del sonido y su vínculo con acciones estereotipadas como sacrificar, danzar, ofrendar y disciplinar.

Con lo hasta aquí expuesto, podemos apreciar la importancia en proyectos futuros de seguir apostando a favor de reconstruir el paisaje sonoro del total de veintenas; así lograríamos obtener respuestas más completas que promuevan la correlación de las unidades del ciclo anual festivo nahua. Sea pues esta investigación un acercamiento a los estudios del sonido desde la lectura problematizada entre la antropología de los sentidos, la historiografía y la lingüística, todas disciplinas claves para el análisis de una sección en un texto sahaduntino.

## Capítulo I. Análisis de la fuente

### 1. El *Códice florentino* y otros documentos para analizar la veintena *Etzalcualiztli* y el complejo sonoro

Como ya mencionamos en la introducción, en esta investigación emplearemos la versión facsimilar del *Códice florentino* que publicase la Secretaría de Gobernación y el Archivo General de la Nación en 1979.<sup>44</sup> La paleografía y traducción fue retomada de la versión hecha por López Austin, misma que revisamos y tratamos en este capítulo (apartado 1.4). Adicionalmente, consultamos la traducción en inglés del *Florentino* realizada por Dibble y Anderson<sup>45</sup> y la *Historia general* con estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de López Austin y García Quintana.<sup>46</sup>

De manera específica en este capítulo analizaremos el *Florentino* como un texto elaborado en el siglo XVI por Sahagún y sus colaboradores, con ciertos criterios de composición, intenciones de sus autores y de acuerdo a varios procesos de producción. Dicho sea de paso, establecemos con fines metodológicos la relación entre el texto sahumaguntino y nuestra posición como lectores teniendo en cuenta la distancia histórica y las tradiciones literarias desde donde se pensó y produjo el *Florentino*. Con base en nuestro horizonte de observación, delimitamos como universo de estudio al complejo sonoro nahua visto desde un estudio de caso: la fiesta de *Etzalcualiztli*. Entendemos, de acuerdo con estas condiciones, que el complejo sonoro no está dado *per se* en la obra sahumaguntina sino que desde nuestra posición de lectores es que lo fuimos delimitando y construyendo a través de proponer

---

<sup>44</sup> Véase en la presente tesis la nota al pie 2.

<sup>45</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex*, Book 2.

<sup>46</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo 1.

repetidas lecturas confrontadas del *Códice florentino*, recopilación y ordenación del léxico sonoro, así como de periodos discontinuos de análisis e interpretación de elementos que habrían de ser las piezas que configurarían los diversos procesos sonoros con los que trabajaríamos. Por lo tanto, nosotros hacemos alusión a lo que se dice o se narra acerca del sonido de acuerdo a un conjunto de procesos que dan cuenta de los sujetos, emisores y acciones para producir y percibir sonido dentro de un contexto festivo y una serie de momentos rituales.

Habría que agregar también que, a lo largo de nuestra tesis, consideramos como parte de las fuentes de consulta complementarias a los *Primeros memoriales* de Sahagún,<sup>47</sup> *El calepino de Sahagún* de Máynez,<sup>48</sup> la *Historia de las indias* del dominico fray Diego Durán,<sup>49</sup> el *Vocabulario* del franciscano fray Alonso de Molina,<sup>50</sup> el *Diccionario* de Wimmer,<sup>51</sup> varios diccionarios de lengua náhuatl producidos en diversas épocas y compilados en el *Gran*

---

<sup>47</sup> Los *Primeros memoriales* nos ofrecen un material redactado en lengua náhuatl y complementado con viñetas que refuerzan el contenido de la lectura. Sobre el tema de la fiesta *Etzalcualiztli*, este manuscrito contiene un texto en náhuatl que relata diversos momentos rituales según la versión de los informantes de Sahagún procedentes de Tepepulco. La única viñeta sobre esta veintena incorpora seis momentos rituales según la narración del texto en lengua náhuatl que le acompaña. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real, fol. 250v]; y Wigberto Jiménez Moreno, *Primeros memoriales de Fray Bernardino de Sahagún*.

<sup>48</sup> Pilar Máynez, *El calepino de Sahagún: un acercamiento*.

<sup>49</sup> Después de revisar la *Historia* de Durán, consideramos que los relatos de los momentos rituales, referidos y enfocados a la parte central de la fiesta *Etzalcualiztli*, son un punto de observación interesante y valioso para nuestro análisis. Sin embargo, la narración e imagen sobre esta veintena presentan breves datos explícitos sobre el complejo sonoro nahua como son: el acto de hablarle a los instrumentos de labranza y algunas referencias sobre el baile que Sahagún denomina *etzalmacehualiztli*. Véase fray Diego Durán, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, pp. 260-261.

<sup>50</sup> Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*.

<sup>51</sup> Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*. Consultado en la red el 12 de junio de 2015.

*Diccionario Náhuatl* de Thouvenot<sup>52</sup> y textos de especialistas en veintenas, rituales y fiestas nahuas.<sup>53</sup>

## 1.1. Composición

Por su estructura, el *Códice florentino* está dividido en 12 libros. Primeramente tenemos cinco libros dedicados a cuestiones divinas, ciñéndose en la descripción de los dioses, narración de las fiestas de veinte en veinte días, relatos míticos (entre otras materias), signos del *tonalpohualli* y augurios. Del sexto al décimo libro se compilan temáticas relativas a los humanos y lo terrenal como los *huehuetlahtolli*, astronomía y condiciones climáticas, señores y gobernantes de diversas regiones, mercaderes y oficios, parentesco, medicina y partes del cuerpo. Finalmente los libros 11 y 12 refieren, por un lado, a la naturaleza, incluyendo animales, plantas y minerales y, por otro, a la conquista de México.

Por otra parte, cada uno de los 12 libros se divide en capítulos que poseen un formato estructural a dos columnas. A la izquierda tenemos generalmente el texto en castellano<sup>54</sup> acompañado de imágenes y a la derecha la versión en náhuatl clásico.<sup>55</sup> Específicamente

---

<sup>52</sup> Véase en la presente tesis Anexo 10. Documentos del Gran Diccionario Náhuatl (GDN). Aquí mencionamos los 20 diccionarios y vocabularios que Marc Thouvenot empleó para conformar la base de datos de su *GDN*.

<sup>53</sup> Véase notas 200-208, p. 78 de la presente tesis.

<sup>54</sup> Usamos la expresión *castellano* para referir a la lengua que hablaban los españoles en el siglo XVI y que introdujeron en la Nueva España con sus variaciones y arbitrariedades gramaticales propias de su tiempo, pues como menciona Bribiesca: “La arbitrariedad ortográfica que percibimos se debe a que en ésta época [siglos XVI-XVIII] no se habían establecido reglas ortográficas fijas en relación con los sonidos o etimologías de las palabras.” María Elena Bribiesca Sumano, *Texto de paleografía y diplomática*, p. 12. Véase también Thelma D. Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, p. 22.

<sup>55</sup> Entendemos por náhuatl clásico a la “[...] lengua literaria en la época de la Conquista. Cuatro siglos más tarde, no hay evidentemente ningún lugar en donde se hable exactamente este náhuatl, que es una lengua muerta.” Michel Launey, “Prólogo”, p. 7. Por lo tanto, el náhuatl clásico deriva de un proceso de reconstrucción en tiempos novohispanos que se caracterizó por la adaptación de grafías castellananas para representar por escrito a la lengua náhuatl. Véase también Thelma D. Sullivan, *Compendio de la gramática*

seleccionamos el Libro II relativo a las fiestas de las veintenas, que lleva por título: *Segundo libro, que trata, del calendario y fiestas, y cerimonjas, sacrificios, y solenjdades: que estos naturales, desta nueva españa, hazian: a honrra de sus dioses.*<sup>56</sup> Los segmentos están organizados por un prólogo, exhortación con el rótulo *Al sincero lector*, 38 capítulos y 6 apéndices. Es interesante mencionar que dentro de los 38 capítulos, Sahagún decidió incluir diversos materiales sobre fiestas en la siguiente forma:

<b>Cuadro 1. Los capítulos del libro II. Códice florentino</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Temática</b>
Capítulos 1-18	Se incluye una versión resumida de las 18 veintenas bajo un formato en tres columnas. En el lado izquierdo, aludiendo a la cuenta calendárica del <i>xiuhpohualli</i> , se colocaron dos barras verticales con números del 1 al 20 para referir a las veintenas y letras de la <i>a</i> a la <i>g</i> que aludían a los siete días de la semana occidental. En el lado derecho, con la cuenta del calendario romano, se colocó de igual manera letras de la <i>a</i> a la <i>g</i> para los días de la semana del calendario romano y números que correspondían con el día del mes que transcurría. Finalmente, en la parte central se introdujo una breve reseña de cada veintena. <sup>57</sup>
Capítulo 19	En este apartado se dio cabida a los cinco días <i>nemontemi</i> en el mismo formato que explicamos en la celda anterior. Además, se añadieron 16 casos de lo que Sahagún llamó fiestas movibles.
Capítulos 20-37	Dentro de estos capítulos se narraron las 18 veintenas del <i>xiuhpohualli</i> .

*náhuatl*, p. 22. Hoy día, las variantes del náhuatl moderno que se hablan en México están emparentadas con aquel que se usó en la época colonial temprana, ya que pertenecen a la familia lingüística yuto-azteca. Véase Lilián Guerrero, “el amor no surge de los ojos sino de los oídos: Asociaciones semánticas en lenguas yuto-aztecas”, p. 52.

<sup>56</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, fol. 1r. Al inicio del capítulo 1, se colocó nuevamente el título del libro con una breve añadidura quedando de la siguiente manera: *Libro segundo que trata de las fiestas, y sacrificios: con que estos naturales, honrrauan a sus dioses, en el tiempo de su infidelidad*. Véase *ibidem*, fol. 3r.

<sup>57</sup> Rodríguez considera que la disposición de los textos dedicados a los capítulos 1-18 pudiesen haber tenido como referentes, documentos medievales nombrados *Chronographia* y *Repertorio de los tiempos*. En estos se hacía alusión a las fiestas de los santos y la estructura de los textos era semejante a la que utilizase Sahagún. Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahguntinas*, pp. 195-196.

Capítulo 38	Esta sección fue dedicada a la narración de la fiesta <i>oauhquiltamalqualiztli</i> .
-------------	---

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II.

Los capítulos 1-19 estaban encaminados a explicar a sus lectores primarios el calendario anual *xiuhpohualli* con sus 18 veintenas y los cinco días *nemontemi* en relación con la lógica del calendario juliano. Los capítulos 20-37 están comprendidos de invaluable narraciones sobre rituales, atavíos, mitotes, espacios de culto, alimentos, animales sagrados, vida social, quehacer de los “sacerdotes”, entre otras temáticas. Para el caso de los estudios sensoriales es importante mencionar que las veintenas ofrecen una diversidad de enunciados alusivos a la percepción sensitiva. Al hacer una revisión general de estas festividades, podemos advertir que brindan un terreno de posibilidades heterogéneas para estudiar al complejo sonoro; es decir, estamos ante la presencia de una diversidad de vocabulario, personajes, emisores y representaciones rituales. Estos elementos pueden brindar al lector una variedad de materiales para reconstruir y proponer interpretaciones desde la antropología e historia de los sentidos.

Sobre este conjunto de veintenas, resolvimos trabajar con el capítulo 25 dedicado a *Etzalcualiztli*<sup>58</sup> que contiene, como ya se dijo, un texto castellano y otro en náhuatl acompañados de dos imágenes.<sup>59</sup> El estilo en el texto de la veintena *Etzalcualiztli* está ligado a la tradición de los géneros discursivos orales y escritos de orden mesoamericano, así como a los estilos de escritura europea. Por su forma literaria, recursos de lenguaje, valor temático e intenciones de sus creadores, podemos ordenarlo dentro del género narrativo y retórico. De

<sup>58</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, fols. 37v-46r.

<sup>59</sup> Las imágenes que integran al tomo 1, libro II, cap. 25 del *Códice florentino* son: fols. 45v y 46r.

acuerdo con nuestro análisis, el texto de *Etzalcualiztli* cuenta con una sola diégesis<sup>60</sup> dividida en tres partes: exordio, *narratio* y *conclusio*.<sup>61</sup> El exordio está integrado por dos puntos: título de la narración y primer “párrafo”. En el título se cita el número del capítulo, la idea central del texto, además del nombre y número de la veintena; mientras que en el “párrafo” primero se reitera el nombre de la veintena y en la versión castellana se menciona brevemente el objetivo de la fiesta narrada:

<b>Cuadro 2. Exordio</b>		
<b>Versión castellana</b>	<b>Versión en náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
[37v] Capitulo 25 <del>septimo</del> de las fiestas, y sacrificios, que se hazian, en las kalendas del sexto mes: que se llamaua etzalqualiztli.	[37v] Inic cenpoalli ommacuilli capitulo, itechpa tlatoa yn ilhujtl, yoan yn jntlamanaliz in quichioaia, yn ipan ic cemilhujtl, ynic chicuacen metztli, in moteneoaia Etzalqualiztli.	Capítulo vigésimo quinto, habla acerca de la fiesta y de las ofrendas que hacían en la celebración del sexto mes, que se llama <i>Etzalcualiztli</i> .
Al sexto mes, llamauan etzalqualiztli: en este mes hazian fiesta. a honrra de los dioses del agua, o de la pluujja; que se llamauan tlaloque.	Etzalqualiztli: ynin ilhuitl, yn aiamo onaxioa, in ipan muchioaia: achtopa motlalocaçaoaia in tlamacazque:	<i>Etzalcualiztli</i> , esto se hacía antes de que esta fiesta llegara: primero hacían el ayuno de Tláloc los <i>tlamacazque</i> .

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Posteriormente tenemos la *narratio*, sección que abarca la mayor parte del texto y que incluye *in extenso* el desarrollo de la veintena; por esta razón no incorporamos en este párrafo

<sup>60</sup> Entendemos por diégesis a los acontecimientos estructurados dentro de un relato, es decir, la trama o historia que se va desarrollando como contenido(s) en una narración. Véase Gerard Gennete, “Fronteras del relato”, pp.199-203; Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, pp. 163-179; y Miguel G. Rodríguez Lozano, *José Trigo: El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*, pp. 37-41.

<sup>61</sup> Sobre las tres partes del género narrativo empleadas en las crónicas novohispanas véase Gerardo Ramírez Vidal, “Retórica y colonialismo en las crónicas de la conquista”, p. 77. También consúltese Mauricio Beuchot, *Retóricos de la Nueva España*, pp. 20, 31, 32.

ejemplo alguno. Finalmente, la *conclusio* se compone brevemente por los “renglones” últimos del texto:

<b>Cuadro 3. <i>Conclusio</i></b>		
<b>Versión castellana</b>	<b>Versión en náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
Estas son las ceremonjas, que se hazian en la fiesta, que se llamaua Etzalqualiztli.	Je ixqujch, vncan tlamj y, yn ilhujtl, in etzalqualiztli.	Ya es todo. Aquí termina la fiesta de <i>Etzalcualiztli</i> .

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Con lo anterior, se comprende que la diégesis de esta veintena, al igual que otras del *Códice florentino*, está construida de forma estereotipada por enunciados que bien podrían responder, en términos de composición, al paradigma de la retórica clásica griega que trascendería a la edad media y consecuentemente al pensamiento y quehacer novohispanos (tal es el casos de crónicas y cartas donde los conquistadores buscaban legitimar méritos y asegurar prebendas). Este tipo de retórica tenía como propósito producir textos con un formato ordenado, que permitiera procesar las ideas y persuadir al lector.<sup>62</sup> Entendemos que es necesario indagar y profundizar en esta clase de temas, sin embargo, en estos párrafos sólo nos limitamos a puntualizar la relación entre los textos retóricos y nuestra fuente de análisis para no comprometer los propósitos de nuestra investigación.

Prosiguiendo con nuestro tema, podemos apreciar que la mayor parte del texto de la veintena *Etzalcualiztli* posee un narrador en tercera persona<sup>63</sup> (narrador testigo o narrador observador), donde predomina la tercera persona del plural y en menor medida en singular.

---

<sup>62</sup> Dentro de la técnica clásica para la elaboración de textos retóricos podemos considerar ciertas partes operativas o *pistis* que favorecían la persuasión del lector u oyente: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *actio*. Para ampliar este tema se recomienda consultar a Gerardo Ramírez Vidal, “Retórica y colonialismo en las crónicas de la conquista”, pp. 76, 77.

<sup>63</sup> Rodríguez define al narrador en tercera como parte de un estilo discursivo tradicional y conservador. Véase Miguel G. Rodríguez Lozano, *op. cit.*, p. 57.

Este recurso de la lengua crea cierto efecto de “distancia” entre el autor y aquello que se está relatando. Además, el narrador en tercera permite al creador del texto no incluirse discursivamente en la posición de los otros. Habría que decir también que en dos ocasiones el autor ofrece el turno de palabra a un narrador en primera del singular. Esta presencia del “yo” como personaje de la trama y voz que relata los acontecimientos, ofrece cierta fuerza expresiva al texto; pues este par de breves discursos se exhiben como contenidos narrativos vivenciales y contados por un narrador que bien podría representar al protagonista de los hechos: a) un *huehue* anciano llamado *chalchihcuacuilli* y b) los *tiacahuan*.<sup>64</sup> Al mismo tiempo, en ambas escenas se narran situaciones que implican al complejo sonoro, así las voces brindan cierto carácter experiencial en una atmósfera sensorial.

El texto está relatado a través de cuatro tiempos verbales: pasado, presente, futuro e imperfecto. Además se localizan conjugaciones en impersonal/pasivo,<sup>65</sup> causativo, aplicativo y verbos auxiliares. El tiempo del relato no siempre es lineal, por ejemplo, al inicio de la diégesis se menciona que “[...] primero hacían el ayuno a Tláloc los *tlamacazque*.”<sup>66</sup> Este acontecimiento corresponde a *Netlalocazahualiztli* “ayuno de Tláloc”, segundo momento ritual de la etapa preliminar. Siguiendo con la lectura se cita un momento previo a *Netlalocazahualiztli* llamado *Tolana* “recoger tules” en la siguiente forma: “Durante los cuatro días anteriores a que empezara su ayuno, tomaban primero los tules de allá, de Citlaltépec [...]”<sup>67</sup> En efecto, se plantea un regreso en la cronología del relato sahuaguntino.

---

<sup>64</sup> Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>65</sup> Es frecuente el uso del impersonal para aludir a una acción sin enunciar directamente al sujeto que la realiza. Este carácter vuelve muy complicado determinar a los representantes y observadores en ciertos momentos rituales. Por ello, hay ocasiones en que la narración no brinda los elementos necesarios para definir a los sujetos de la acción ritual.

<sup>66</sup> Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>67</sup> *Idem*.

Otra variación en el tiempo del texto se localiza en la escena del momento ritual *Netemaliztli* “baño” ritual, ahí se plasmaron dos acontecimientos que sucedían simultáneamente en el calmécac y las *ayauhcalli*, por ello, son narrados uno después del otro.

Con respecto a la composición de los enunciados, estos pueden diferenciarse comúnmente por los inicios de párrafo a través de partículas como: *auh* “y”, *yoan* “y”, *mec* “entonces”, *niman* “luego, enseguida”, *oncan* “allí”, *quin* “después” e *inin* “esta, esto, este”. Además, podemos localizar la marca de algún numeral para referir a los días en que transcurre la acción. Finalmente, se aprecian signos de puntuación (punto, coma y dos puntos) y ciertos recursos de la lengua náhuatl como paralelismos, difrasismos, reduplicación y direccionales. Todos estos recursos de escritura fueron relevantes en nuestra investigación en tanto que nos auxiliaron en el proceso de analizar el texto de la veintena *Etzalcualiztli*. De manera concreta, nos permitieron reconocer posibles indicadores para identificar inicio, continuidad y final de escenas; así también nos facilitaron la interpretación de eventos rituales con presencia de fenómenos sonoros.

## **1.2. Las intenciones**

Para la manufactura del *Códice florentino* las motivaciones del fraile franciscano se fueron fraguando en un proyecto de aproximadamente 30 años en el que se elaboraron diversos manuscritos, tal es el caso de *Primeros memoriales* que se comenzaron a redactar entre 1558 y 1561<sup>68</sup> como referencia documental de los *Segundos memoriales* y los *Códices matritenses*.

---

<sup>68</sup> No podemos omitir la advertencia que nos hace Quiñones sobre el hecho de que fueron pocos los datos que de *Primeros memoriales* fuesen vertidos en el *Códice florentino*. Véase Eloise Quiñones Keber, “An introduction to the images, artists, and physical features of the *Primeros memoriales*”, p. 16. Sin embargo, no

Paralelamente, para completar lo que conocemos hoy bajo el título de *Códice florentino*, Sahagún emprendió desde 1547 la transcripción de 40 *huehuehtlahtolli*, adagios, refranes y metáforas (momento en que Olmos terminaba su *Arte de la lengua mexicana*) y para 1555 iniciaría la recopilación de testimonios sobre la conquista tenochca en voz tlatelolca. Entre 1576 y 1577 finalizaría su magna obra: el manuscrito bautizado después como *Códice florentino*, ordenado en 12 libros con testimonios de Tlatelolco, México y en menor medida de Tepepulco.<sup>69</sup>

En concordancia con lo antes expuesto, la obra sahumantina nos coloca ante una serie de textos circunscritos a un proceso situado históricamente entre lo planeado y lo que cada momento de escritura, revisión y producción le iba dictando. Es por ello que estos documentos implicaron un proceso de construcción que, con intereses varios, conformaron una serie de interpretaciones acerca del pasado prehispánico nahua y el tiempo novohispano. Entonces, de acuerdo con la visión de una historia efectual<sup>70</sup> nos preguntamos ¿cuáles eran las intenciones que motivaron la empresa de la obra sahumantina?, es decir, ¿para qué escribir una obra como el *Códice florentino* de Sahagún? Podemos argumentar que el horizonte de expectativas<sup>71</sup> de Sahagún se cristalizaba entre aspiraciones evangelizadoras y la idea de

---

sabemos hasta dónde fueron consultados en diversas ocasiones como lectura y guía por parte de Sahagún y sus colaboradores. Lo cierto es que en ambos textos localizamos, en la parte relativa a las veintenas, una sucesión de 18 fiestas confeccionada (además de los criterios de Sahagún) bajo ciertos fundamentos de la tradición nahua del siglo XVI.

<sup>69</sup> Sobre las etapas de producción de la obra sahumantina con énfasis en el proyecto del *Códice florentino* véase en la presente tesis Anexo 2. Cronología de la obra de Sahagún y sus colaboradores; Charles E. Dibble, "Los manuscritos de Tlatelolco y México y El *Códice florentino*", pp. 27-64; y fray Bernardino de Sahagún, "Prólogo", tomo 1, libro I, fol. 1r y libro II, fol. 1v.

<sup>70</sup> Según la hermenéutica de Gadamer, la historia efectual se caracteriza por la atención que el investigador pone en el acto de comprender o interpretar el pasado a través del ejercicio metodológico de reconstruir el horizonte de expectativas, situación histórica y distancia histórica entre autor y obra literaria. Véase Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, pp. 20-21. Véase también Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, pp. 370-377.

<sup>71</sup> Al intentar interpretar un texto debemos reconocer que el acto de comprender está situado históricamente, es decir, nosotros como lectores de las fuentes documentales estamos en un momento u horizonte desde

conocer al otro en sus *antiguallas* para enfrentar la “idolatría”. Así, se buscó crear un instrumento de colonización, evangelización y comunicación para promover de forma más eficaz la conversión al cristianismo. Como él mismo explica: “[...] tantas gentes idólatras; cuyos frutos vberrimos, solo el demonjo los a cogido: y en el fuego infernal, los tiene atesorados.”<sup>72</sup> Análogamente, en el año de 1558, el prelado mayor de la provincia del Santo Evangelio, fray Francisco de Toral, mandó y ordenó a Sahagún que escribiese en lengua mexicana aquello que considerase útil de acuerdo a dos intereses básicos: 1) la doctrina, cultura y manutención de la cristiandad indiana; y 2) ayudar a los obreros y ministros que procuraban la doctrina a los naturales.<sup>73</sup>

Esta serie de intenciones son parte de la situación histórica o el telón de fondo de lo que aquí nombramos, desde nuestro horizonte de expectativas, como fuente de análisis. En efecto, los documentos sahumantinos, más que ser previstos como textos históricos (bajo un sistema de comunicación científico), fueron pensados desde un sistema de comunicación retórico medieval,<sup>74</sup> aunque también se pueden apreciar en las imágenes la intervención de

---

donde hacemos la recepción del texto. De igual manera, el discurso al que nos aproximamos está construido en el horizonte de expectativas del autor. Dar cuenta de esta distancia histórica entre la tradición del texto y la del lector implica hacer comprensible la opinión del otro, o mejor dicho, vuelve comprensible aquello que el texto comunica. Por lo tanto, aceptamos que: “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. [...] el otro se hace comprensible en sus opiniones desde el momento en que se ha reconocido su posición y horizonte [...]” *Ibidem*, pp. 372-373.

<sup>72</sup> Fray Bernardino de Sahagún, “Prólogo”, tomo 1, libro I, fol. 1r y libro II, fol. 2r.

<sup>73</sup> Véase *ibidem*, libro II, fol. 1v.

<sup>74</sup> Para Mendiola, la retórica es un sistema comunicativo que permeó los modos de comprender y comunicar socialmente desde el siglo V a. C. hasta el siglo XVII, periodo en que surge el sistema de comunicación científico y que promoverá una forma diferente de transmitir conocimiento. Nosotros solo empleamos la distinción entre conocimiento retórico y conocimiento científico para aclarar que los textos sahumantinos fueron elaborados bajo un modelo de comunicación retórico, medieval (aunque también hubo influencia del pensamiento renacentista), con argumentos de persuasión y explicación desde un orden teológico, es decir, moral. Por lo tanto, no desarrollamos estas temáticas porque sobrepasa nuestro tema de investigación. Sobre el sistema de comunicación de la retórica en crónicas novohispanas del siglo XVI véase Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*; y Alfonso Mendiola, *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*, pp. 51-67.

trazos y simbolismos tanto renacentistas como de tradición mesoamericana.<sup>75</sup> Por ello, sus condiciones de producción preveían y disponían información que circularía para ser leída por sus compañeros de Orden, el clero en general y el propio rey de España. Por lo tanto, como mencionan Mendiola y Zermeño:

[...] ningún documento es documento en sí mismo, sino *texto de cultura*, es decir, el documento no está destinado originalmente al uso del historiador, sino que pertenece a un proceso de comunicación específico, y sólo si reconocemos éste sabremos distinguir entre lo que *el texto informa y el modo en que lo hace*.<sup>76</sup>

Habría que insistir en que, este y otros proyectos “editoriales” del siglo XVI, fueron ideados para que sus diversos lectores primarios pudiesen tener mayor claridad y juicio al momento de calificar las posibles prácticas “idolátricas” y manifestaciones con tintes de “herejía” en tierras novohispanas. Así lo podemos apreciar en el *Prólogo* al Libro I del *Códice florentino*:

Los peccados de la ydolatria, y ritos ydolaticos, y supresticiones ydolaticas y agueros, y abusiones, y cerimonias ydolaticas: no son aun perdidas del todo. Para predicar contra estas cosas y aun para sauer si las ay: menester es, de saber como las usauã en tiempo de su ydolatria: que por falta de no saber esto en nrã presençia hasen muchas cosas ydolaticas: sin que lo entendamos. Y dicen algunos escusandolos: que son bouerias o niñerias por ignoran la rais de donde salen: que es mera ydolatría y los confesores ni se las preguntan ni piensan que ay tal cossa ni saven lenguaje para se lo preguntar ni aun lo entenderan aunque se lo digan.<sup>77</sup>

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a plantear que el horizonte de expectativas en la Nueva España del siglo XVI (bajo el cual se organizaron y redactaron diversos manuscritos, crónicas

---

<sup>75</sup> Véase Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del nuevo mundo, Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*, pp. 14-27.

<sup>76</sup> Alfonso Mendiola y Guillermo Zermeño, “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, p. 259.

<sup>77</sup> Fray Bernardino de Sahagún, “Prólogo”, tomo 1, libro I, fol. 1r.

y vocabularios) estaba conformado por un modelo de pensamiento medieval<sup>78</sup> y renacentista<sup>79</sup> que mayormente sustentaron el ideario de los frailes mendicantes.

### 1.3. La producción del texto

El *Códice florentino* fue construido como una obra colectiva elaborada en los albores del siglo XVI novohispano bajo la dirección del franciscano Bernardino de Sahagún y el auxilio tanto de sus informantes nahuas, un cuerpo de colaboradores trilingües educados según la naciente tradición del Colegio de Tlatelolco, alrededor de 22 *tlacuiloque* (pintores)<sup>80</sup> y tres escribanos. Esta obra forma parte de diferentes tradiciones literarias,<sup>81</sup> resultado de la

---

<sup>78</sup> Sobre el argumento de que la forma de proceder de Sahagún y sus colaboradores se basó en la tradición literaria medieval véase María José García Quintana, "Paleografía y traducción del décimo tercer capítulo del libro I del *Códice florentino* que trata del dios *Xiuhtecuhtli*", p. 338; y Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, "Estudio introductorio", tomo I, p. 45.

<sup>79</sup> Respecto a quienes sostienen que el proyecto sahumaguntino se apoyó en la tradición renacentista véase Diana Magaloni Kerpel, *Los colores del Nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*; Ascensión Hernández de León-Portilla, "La hermenéutica de Sahagún y la creación de la antropología", pp. 87-126; y Pilar Máñez, *El calepino de Sahagún: un acercamiento*. En este sentido, no podemos omitir que el Renacimiento estaba ya presente y el Humanismo había despertado algunas polémicas en la conciencia europea del siglo XVI, como por ejemplo, las discusiones sobre el poder absoluto del papado, la emergencia de innovaciones en el arte y en la concepción del conocimiento. Al respecto véase Alberto de la Hera, *Iglesia y corona en la América española*, pp. 80-91.

<sup>80</sup> Sobre los *tlacuiloque* que pudiesen haber intervenido en la elaboración de las pictografías del *Códice florentino* puede consultarse Diana Magaloni, *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*.

<sup>81</sup> Gadamer entiende por tradición al *fundamento y validez* de aquello que se transmite (o se comunica), así toda tradición está presente en los actos humanos, nos determina y tiene poder sobre nuestro comportamiento. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, p. 348. Al admitir Gadamer que *nos encontramos siempre en tradiciones* reconoce que éstas se insertan en una dinámica histórica que implica conservar y transformar ahí donde el legado y lo novedoso no necesariamente se oponen, sino que se integran (con mayor o menor conflicto) en el curso de los nuevos fundamentos con validez o en proceso de ser validados. Por esta razón, su hermenéutica, logra separarse del "conservadurismo" o "tradicionalismo" que tienden a plantear la preservación del pasado, pretendiendo eludir los efectos de aquello que transforma la realidad (una revolución, reforma o cambio de paradigma). Véase *ibidem*, pp. 349-350. Con lo hasta aquí dicho, nos gustaría dejar claro que, por tradición literaria entendemos aquellos fundamentos (situados históricamente) en los que se valida el conocimiento que incluyen la producción, distribución e interpretación de los textos. Por lo tanto, para llegar a la comprensión de un texto, habría que acudir a su tradición literaria que implicaría reconocer su dimensión histórica.

integración asimétrica y desigual de tres cosmovisiones con sus propios fundamentos para validar la transmisión de conocimiento: 1) tradición mesoamericana, 2) tradición europea y 3) tradición emergente de orden novohispano. Con base en este imbricado tejido de tradiciones literarias es que comprendemos a nuestro texto sahumaguntino como resultado de un proceso de construcción en situación de contacto cultural, es decir, de conquista y colonización. La producción de este y otros documentos estuvo marcada bajo una serie de intervenciones que implicaron varias voces<sup>82</sup> con intenciones diversas (que no siempre es claro determinar) y momentos de manufactura igualmente disímiles, pero siempre orquestados por el hilo conductor en manos de Sahagún.

Entonces, ¿cómo fueron elaborados estos textos? Podemos mencionar que las veintenas redactas en el *Códice florentino* son el resultado de una serie de narraciones construidas por un ejercicio mayúsculo entre la dirección de Sahagún, sus informantes nahuatlatos<sup>83</sup> y sus colaboradores indígenas que estaban formados en el uso del náhuatl, español y latín. El ejercicio metodológico de interrogar a los informantes nahuas de Tepepulco y Tlatelolco, así como la intervención de nahuas tenochcas quienes hiciesen “añadiduras” y “enmiendas” en

---

<sup>82</sup> Para Bajtín, en los discursos (ya orales o escritos), vistos desde el dialogismo, se entabla la comunicación entre sujetos discursivos; así sucede que en un mismo texto podemos localizar varias voces o hablantes que generan una comprensión activa y que ponen en juego enunciados, réplicas y la existencia del otro. Véase M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, pp. 260-261. Sobre esta multiplicidad de voces o ejercicio dialógico que se presenta en el proceso de interpretación de textos véase también Gadamer, *op. cit.*, p. 353; y Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 189-197.

<sup>83</sup> *Nahuatlato* o *nahuatlahtoh* quiere decir “interprete, que habla náhuatl”. Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de julio de 2015. La letra *s* colocada al final de la palabra (nahuatlatos), es un préstamo del castellano para pluralizar el vocablo y obtener así un nahuatlismo. Molina define *nauatlato* como: faraute o intérprete. Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, parte 1, fol. 63v. En su parte castellana define al faraute de lenguas, ladino e intérprete (ynterprete) como *nauatlato*. Véase *ibidem*, parte 2, fols. 62r, 75v, 76v.

el manuscrito de los 12 libros en “blanco y de buena letra” nombrada *copia en limpio de 1569*, funcionaría como base para la elaboración del *Códice florentino*.<sup>84</sup>

<b>Cuadro 4. Informantes de Sahagún<sup>85</sup></b>			
<b>Lugar de trabajo</b>	<b>Año</b>	<b>Informantes</b>	<b>Acciones</b>
Tepepulco	1558-1561	10 o 12 principales	Sahagún (por dos años aproximadamente) platica e interroga a los principales de Tepepulco con base en una minuta.
Colegio de Santiago Tlatelolco	1562-1565	8 o 10 principales muy hábiles en su lengua y sus “antiguallas”	El fraile franciscano y sus informantes examinaron y platicaron (poco más de un año) acerca de los escritos traídos de Tepepulco.
Convento de San Francisco de México	1565-1569	Los mexicanos (nahuas tenochcas)	Los mexicanos añadieron y enmendaron los 12 libros “sacados en blanco”. Estos libros fueron el referente para la elaboración del <i>Códice florentino</i> .

Fuente: elaboración propia con base en Miguel León-Portilla, “de la oralidad y los códices a la “historia general”. Trásvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún”, pp. 65-141; Josefina García Quintana y Alfredo López Austin “Estudio introductorio”, pp. 37-51; y fray Bernardino de Sahagún, “Prólogo”, tomo 1, libro II, fols. 1v-2r.

Como menciona Sahagún: “De manera que el primer cedaço, por donde mjs obras se cernjeron fueron los de Tepepulco: el segundo, los de tlatilulco: el tercero, los de mexico: y en todos estos escrutinjos, vuo gramaticos colegiales.”<sup>86</sup> En efecto, durante el proceso de “cernir” metodológicamente la información, se emplearon a manera de “cedazo”, los informes de tres momentos entre 1558 y 1569 que bien pudiesen ser los *Primeros memoriales*, *Códices matritenses* y la *copia en limpio de 1569*; siempre con el escrutinio del

<sup>84</sup> Sobre la *copia en limpio de 1569* véase Anexo 2. Cronología de la obra de Sahagún y sus colaboradores.

<sup>85</sup> Chimalpáhin, para argumentar a favor de la llegada de los primeros pobladores que se establecieron en Amaquemecan, menciona que los informantes de Sahagún eran: “[...] ancianos que custodiaban las pinturas hechas tiempo atrás por los antiguos; en ellas se trata de todo lo que aconteció antiguamente [...]” Domingo Chimalpáhin, “Memorial de Colhuacan”, p. 137.

<sup>86</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, “Prólogo”, tomo 1, libro II, fols. 1v-2r.

fraile franciscano y sus colaboradores trilingües. Estos últimos, habrían sido alumnos del propio Sahagún quien en el Colegio de Tlatelolco les instruyese en el arte de la gramática, sus nombres eran: Martín Jacobita, vecino de Tlatelolco (barrio de Santa Ana); Antonio Valeriano, vecino de Azcapozalco; Alfonso Vejarano, vecino de Cuauhtitlan; y Pedro de San Buenaventura, vecino de Cuauhtitlan.<sup>87</sup>

Además del papel de los informantes y colaboradores trilingües en el proceso para recopilar los materiales de estas fuentes documentales, se encuentran presentes otros recursos metodológicos. Uno de ellos fue la preparación, por parte del fraile Bernardino, de una minuta o memoria para guiar las preguntas y matizar las materias que le interesaban. Con base en esta minuta, sus investigaciones entre 1558 y 1561 se centrarían en Tepepulco (hoy estado de Hidalgo), antigua región de *Acolhuacan* que estuvo bajo el dominio texcocano.<sup>88</sup>

[...] hize en lengua castellana, una mjnuta, o memoria de todas las materias, de que auja de tratar: que fue lo que esta escripto, en los doze libros: y la postilla, y canticos: lo qual se puso, de prima tigeria, en el pueblo de tepepulco, que es de la proujncia, de aculhuacan o tezcucu: hizose desta manera.<sup>89</sup>

Es en esta etapa de recolección de datos que sus informantes le entregasen en pinturas aquello sobre lo que el franciscano preguntaba: “[...] todas las cosas que conferimos, me las dieron por pinturas [...] y los gramaticos las declararon, en su lengua, escriuiendo la declaration al pie de la pintura [...]”<sup>90</sup> También, se pudo haber filtrado (en ciertas partes de los textos sahaduntinos) la comunicación de lo vivido en un tiempo-espacio ya consumado pero apropiado en la memoria y percepción de algunos indios conversos, sobre todo los

---

<sup>87</sup> Véase *ibidem*, tomo 1, libro II, fol. 2r.

<sup>88</sup> Sobre la conformación político-territorial de Tepepulco en tiempos prehispánicos y novohispanos véase Angélica Galicia Gordillo, “Configuración territorial de Tepeapulco”, pp. 13-41.

<sup>89</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, tomo 1, libro II, fol. 1v.

<sup>90</sup> *Idem*.

informantes nombrados como “principales” y los familiares de los colaboradores de Sahagún que pudiesen haber vivido en la época prehispánica.<sup>91</sup> Es así que, nuestro acercamiento a la obra sahumantina, nos permite apuntar varios aspectos:

- a) Es una obra colectiva donde intervinieron varias voces y tradiciones.
- b) Son textos novohispanos tempranos donde se incluyen datos obtenidos por medio de informantes de al menos tres lugares distintos. Algunos de ellos, pudieron haber vivido en dos tiempos históricos, el prehispánico y el colonial.
- c) El material pictográfico fue un recurso de lenguaje plástico donde se entrecruzaron la tradición mesoamericana y la europea, el referente indio, medieval y renacentista. Esto permitió construir canales comunicativos entre las ideas de los nativos y peninsulares.
- d) Estamos ante un compendio de una serie de materias organizadas y contenidas bajo la lente occidental-medieval que comprende temáticas varias como religión, la vida social nahua, salud-enfermedad, plantas, animales y minerales.
- e) Es un vasto ejercicio novohispano por estudiar y comprender a la otredad “idólatra” con el fin de promover la conversión y el adoctrinamiento.
- f) La minuta de Sahagún y la forma de recopilar datos es una notable estrategia metodológica de indagación, empresa que dotó al fraile franciscano de un material invaluable.

---

<sup>91</sup> Esto es más tangible si referirnos a la recopilación de testimonios tlatelolcas en el año de 1555 sobre la Conquista (libro XII del *Códice florentino*), pues estaríamos hablando de un promedio de 34 años entre la caída de Tenochtitlan y el acopio de datos de viva voz hechos por Sahagún y sus colaboradores. Así nos lo hace saber León-Portilla: “El enfoque crítico lleva a identificar en [...] [el relato sobre la Conquista] testimonios aportados por tlatelolcas que, según lo expresan varias veces, fueron testigos y participaron en los hechos que entonces tuvieron lugar.” Miguel León-Portilla, “de la oralidad y los códices a la “historia general”. Trásvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún”, p. 70.

Estas condiciones de producción nos permiten entrever las formas discursivas de la oralidad y la escritura entre tradiciones literarias que aquí convergen en una situación de contacto cultural. La empresa sahoguntina funcionó como “crisol” que buscó estrategias metodológicas propias de su época para dar forma a un texto que generó el diálogo asimétrico por medio de cadenas de enunciados entre hablantes y oyentes con diversos turnos de voces. El objetivo de construir este instrumento de comunicación con carácter bilingüe, nos da razón no sólo sobre los intereses de la colonización y la evangelización, sino también de los destinatarios previstos por Sahagún, quienes ahora, podrían conocer al otro a través de un discurso híbrido.

#### **1.4. Paleografía y traducción de la veintena *Etzalcualiztli* en la versión de López Austin**

Decidimos emplear la paleografía de la parte castellana y náhuatl del *Códice florentino* que realizó López Austin, así como su traducción al español que publicó en *Educación mexicana. Antología de documentos sahoguntinos*.<sup>92</sup> Consideramos que esta paleografía y traducción de *Etzalcualiztli* son un recurso importante y bien resuelto, donde la labor de cotejo con los *Códices matritenses*, *Primeros memoriales* y la versión en inglés del *Códice florentino* de Dibble y Anderson,<sup>93</sup> lo vuelven un trabajo crítico y factible para ser empleado en nuestra investigación.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, pp. 198-237.

<sup>93</sup> Véase *ibidem*, pp. 11-12.

<sup>94</sup> Asumimos que al no realizar nuestra propia paleografía y traducción del *Códice florentino* (labor que requiere su propio tiempo y que por ello escapa de nuestras posibilidades actuales) tenemos que afrontar ciertos retos, pues cada traducción conlleva la intención de su autor. Por ello, en este apartado explicamos

Esta paleografía de los textos en castellano y náhuatl los reunimos en el apartado de nuestros anexos con el siguiente título: “Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*”. La disposición de estos dos textos (castellano y náhuatl) en columnas pareadas, así como la división de los párrafos, fueron transcritos a la manera en que los determinó López Austin, esto permitió una lectura práctica y de correlación entre los contenidos. De igual manera, la traducción al español de la veintena *Etzalcualiztli* la remitimos a los anexos con el siguiente título: “Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español”. A diferencia de la presentación del texto en *Educación mexicana*, convenimos edactarlo (por fines prácticos) en un formato a dos columnas y respetamos la disposición de los párrafos empleada por López Austin.<sup>95</sup>

Ahora bien, algunas de las libertades que nos atribuimos y que consideramos necesarias para intervenir lo menos posible el formato que López Austin da a estos documentos, son las siguientes:

a) Decidimos no colocar en la paleografía y traducción las notas a pie que se localizan en la versión de *Educación mexicana*, esto con el fin de lograr realizar una serie de puntualizaciones (con nuestras propias notas al pie de página) que consideramos importantes de acuerdo con los fines de nuestra investigación.<sup>96</sup>

---

aquellas convenciones que plantea López Austin para trabajar con su paleografía y traducción. De igual manera, aclaramos algunas intervenciones y adaptaciones para cubrir nuestros propios fines: analizar el fenómeno sonoro en la veintena de *Etzalcualiztli*.

<sup>95</sup> Véase *idem*.

<sup>96</sup> Sin embargo, consideramos de gran relevancia la revisión de las notas al pie de página en la paleografía y traducción de López Austin ya que representan en sí un texto crítico que complementa la lectura de la veintena *Etzalcualiztli*. Para consultar esta serie de referencias véase *ibidem*, pp. 198-237.

- b) Colocamos entre corchetes, al interior de los textos, los folios del *Códice florentino*.<sup>97</sup>
- c) En los breves casos donde en la paleografía logramos apreciar algunas omisiones,<sup>98</sup> de las cuales nosotros no creemos haber escapado, consideramos rectificarlas en nuestra transcripción. Para ello colocamos un asterisco, sin dar mayor explicación, con el fin de marcar las partes donde hicimos esta intervención con base en la edición facsimilar del *Códice florentino*.<sup>99</sup> Por ejemplo, en la versión de *Educación mexicana* aparece enbolujalas y nosotros con base en el *Florentino* colocamos enbolujálas\*.
- d) Respetamos los términos que López Austin decidió no traducir y mantener en náhuatl para evitar las equivalencias que oscurezcan el sentido de ciertos términos.
- e) Con base en el inciso anterior, nosotros optamos por colocar entre corchetes<sup>100</sup> otro tanto de vocablos (sin traducir) relativos a fenómenos sonoros<sup>101</sup> y aspectos misceláneos que suelen tener un valor relevante para nuestro tema de investigación.

---

<sup>97</sup> Este procedimiento lo resuelve López Austin a través de las notas a pie, pero como ya se mencionó, nosotros no las precisamos en nuestros Anexos 7 y 8.

<sup>98</sup> Estas breves omisiones no interfieren en lo absoluto en la lectura del texto.

<sup>99</sup> Véase Anexo 7 de la presente tesis y cfr. Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos*, pp. 198-237 y fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*, tomo 1, libro II, fols. 37v-46r.

<sup>100</sup> Cuando dentro de la traducción al español, López Austin introduce corchetes, aclaramos la procedencia para distinguirlos de nuestras intervenciones con la misma marca.

<sup>101</sup> Atención particular requiere el vocablo *pitza* (soplar) y sus derivaciones, pues para los fines de nuestra investigación, plantean un problema de traducción. López Austin traduce *tlapitzalo* como: “[...] son tañidos instrumentos de viento”; *tlapitzalotiu* lo refiere como “se van tañendo los instrumentos de viento”. Sin embargo, más adelante traduce *tlapitztihuitze* como “[...] vienen tañendo las flautas [...]”; y *otlapitzaloc* lo define como “[...] tañidas las flautas [...]”. Véase *ibidem*, pp. 209, 213 y 221. Esta complejidad entre optar por colocar instrumento de viento o el nombre particular del emisor sonoro está extendido en las diversas fuentes y traducciones. Véase, por ejemplo, Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 22 de febrero de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Thelma D. Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, p. 112. Por esta razón, nosotros consideramos tomar como criterios para colocar en la traducción en español los siguientes aspectos: 1) dejaremos la traducción genérica de “instrumentos de viento” para dar homogeneidad al texto aunque en ocasiones López Austin cite “flautas”; 2) revisaremos la columna en castellano para identificar los nombres específicos de instrumentos sonoros citados por Sahagún, ahí donde la versión en náhuatl nos dice *tlapitzalo* entre otras derivaciones; 3) en la parte castellana se precisan ciertos

Como criterios paleográficos, sólo mencionamos algunos de los casos referidos por López Austin y que forman parte del texto relativo a *Etzalcualiztli*:<sup>102</sup>

- 1) **Escritura del náhuatl:** *i, y, j* son usadas indistintamente con valores de *i* e *y*; *v, u* se emplean con valor de *u*; *o, u* se llegan a usar varias veces como equivalentes, pero con valor distinto, *o* y *u*; *s, x* se usan en forma equivalente como *x*, pero es apreciable la menor presencia de *s*; *ç* tiene equivalencias de *z* o *c* (cuando *c* va antes de *e* o *i*); *ya, yia* y *oa, oua* se presentan como equivalentes respectivamente (debe suponerse pronunciación distintiva).
- 2) **Abreviaturas del náhuatl:** (˘) corresponde a *m* o *n* después de la letra en la que se sobrepone; ã refiere al valor de *que*.
- 3) **Escritura del castellano:** *i* y *j* se usan indistintamente como *i* e *y*, lo mismo con la *i* y *j* con valor de *j*; *v* y *u* se usan como *u* y *b*; *ç, z, c* (cuando *c* va antes de *e* o *i*) son equivalentes con valor de *s*. Nosotros decidimos agregar las siguientes equivalencias en la escritura del español: *k* (antes de *a*) es *c*; *z* (antes de *i*) es *c*; *ç* (antes de *o, a* o *u*) es *z*; *x* en algunos casos es *j*; *ç* (antes de *e*) es *c*.
- 4) **Abreviaturas del castellano:** ã adquiere el valor de *que*.

En suma, podemos señalar que la forma y momentos en que fue elaborado el *Códice florentino*, estaban condicionados por la presencia de varias voces o coautores, la situación

---

instrumentos sonoros y no se redacta el sentido genérico de “instrumento de viento”; así que en la versión castellana entendemos por “corneta” a la flauta (*tlapitzalli*), por “trompeta” a la concha de caracol (*tecciztli*) y por “silbato”, “chiflo” o “pito” al silbato (*cocohuilotl* y *chililitli*); 4) para concluir nuestra intervención en la traducción de López Austin, colocaremos entre corchetes el nombre en náhuatl del instrumento sonoro referido en la versión castellana. Este procedimiento podrá darnos, bajo nuestro interés de conocer los fenómenos sonoros en *Etzalcualiztli*, cierta homogeneidad en el conjunto de la traducción en español, lo que no deja de ser un ejercicio arbitrario.

<sup>102</sup> Véase Alfredo López Austin, *op. cit.*, pp. 15-17.

histórica, así como las intenciones de sus creadores. Haber prestado atención a estos puntos nos permitió, a lo largo de nuestra tesis, tener presente la distancia histórica mediada entre el texto y nuestro proceso de lectura, reconocer nuestro horizonte de observación y comprender el carácter híbrido de nuestra fuente de investigación. Este ejercicio nos condujo a afinar la comprensión e interpretación de nuestro tema de investigación: el complejo sonoro nahua en la narración de la veintena *Etzalcualiztli*.

## Capítulo II. Consideraciones teóricas: rito, complejo sonoro y fiesta nahua

### 1. Rito

La literatura relativa al estudio de los rituales puede conceder amplia cabida a una variedad de temáticas y problemas que se vinculan con conductas y procesos que podríamos denominar de orden sagrado y civil. Paralelamente, las clasificaciones de los autores sobre los ritos pueden variar entre unos y otros según su objeto de estudio, pero generalmente los agrupan por su función, estructura y significado.<sup>103</sup> De acuerdo con Maisonneuve, entendemos que un ritual;

*[...] es un sistema codificado de prácticas bajo ciertas condiciones de lugar y de tiempo, que tienen un sentido vivido y un valor simbólico para sus actores y sus testigos, implicando la puesta en juego del cuerpo y cierta relación con lo sagrado.*<sup>104</sup>

Entonces, los ritos son sistemas sociales, donde las nociones de tiempo-espacio conforman la base contextual común para comprender las acciones de los individuos. Así, representantes y observadores (o actores y testigos según la propuesta de Maisonneuve) se

---

<sup>103</sup> Por ejemplo, Turner clasifica a los ritos de los Ndembu de Zambia en dos tipos: 1) rituales de las crisis vitales y 2) rituales de aflicción (según las características de la aflicción se pueden realizarse tres tipos de ritos correctivos para atacar los males causados a la caza-cazador, fertilidad de la mujer y a la salud tanto de hombres y mujeres). Véase Turner, Víctor. *La selva de los símbolos*. 2007. Maisonneuve los tipifica también en dos grupos generales: 1) ritos mágico-religiosos y 2) rituales seculares y cotidianos. Véase Maisonneuve, Jean. *Las conductas rituales*. 2005. Al explicar Lévi-Strauss el problema de la diacronía y sincronía entre el tiempo mítico y el histórico, se auxilió de la clasificación tripartita de Sharp sobre los ritos de las tribus australianas de la península de cabo York en la siguiente forma: 1) ritos de control, 2) ritos históricos y 3) ritos de duelo. Véase Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. 2009, p.343. Finalmente, Vogt desde un enfoque mesoamericano analiza los episodios de los rituales en Zinacantán empleando diversas clasificaciones que van desde los ritos de aflicción (a la manera de Turner) hasta los ritos de casa y de campo, de pozo y linaje y de cargos recurrentes. Véase Vogt, Evon. *Ofrendas para los dioses*. 1993.

<sup>104</sup> Maisonneuve, Jean, *op. cit.*, p. 12. Las cursivas son del autor.

llegan a apreciar en cada momento ritual como los protagonistas que participan activamente en la esfera de lo sagrado.

A la manera de van Gennep<sup>105</sup> y Turner,<sup>106</sup> podemos decir que cualquier tipo de rito es un rito de paso de un estado de cosas a otro estado. Como veremos, este proceso de tránsito es uno de los componentes centrales de las prácticas rituales. Así tenemos que el enfoque turneriano<sup>107</sup> nos plantea dos cualidades que definen al rito de la siguiente manera: a) el concepto de rito se aplica a formas de la conducta religiosa; entendamos por conducta religiosa a las pautas de comportamiento de individuos y grupos sociales en la estructura de un campo social determinado. Estas formas de comportamiento se encuentran vinculadas con las prácticas y creencias en lo divino y b) dichas conductas se hallan asociadas a la procuración de transiciones sociales. Por lo tanto, podemos afirmar que una función central de los ritos es su capacidad procesal de transformar la realidad de los individuos.

Sin embargo, la búsqueda del cambio de un estado a otro,<sup>108</sup> en ocasiones implica paradójicamente mantener un orden “primigenio” o “salvaguardar” la costumbre. Es por ello que los procesos de transición rituales están marcados fuertemente por la tradición del grupo, lo que no inhibe promover los caminos de lo que podría llegar a ser el individuo y la sociedad. Como parte de esta acción transformadora, Turner retoma el modelo trifásico que tiene como

---

<sup>105</sup> Véase Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, p. 35.

<sup>106</sup> Véase Víctor Turner, *op. cit.*, p. 8.

<sup>107</sup> Véase Víctor Turner, *op. cit.*, p. 105.

<sup>108</sup> En la obra Turner se entiende por estado a una situación relativamente estable-fija, recurrente y culturalmente reconocida. Así podríamos pensar en la transición por medio del rito de un estado de salud a uno de enfermedad, estado de soltería al matrimonio, de la escases a la abundancia, del periodo de secas a lluvias, entre otros. Véase *ibidem*, p. 104.

referencia los ritos de paso de van Gennep. Dicho modelo se integra de tres fases consecutivas:<sup>109</sup>

**1) Preliminal.** En esta fase los sujetos deben ser separados ritualmente del resto de la sociedad y, con ello, salir del tiempo-espacio estructurado. Esto implica dos cosas, primeramente los individuos localizados en el contexto de la vida cotidiana están inmersos en un modo indicativo de la cultura.<sup>110</sup> En un segundo momento, los sujetos deben salir de éste y entrar en el modo subjuntivo de la cultura<sup>111</sup> que forma parte de la segunda fase ritual, terreno que pertenece a la liminalidad.

**2) Liminal.** Una vez separados de la sociedad, los individuos entran a un estado de marginalidad, fuera del tiempo-espacio estructurado, lo que los lleva a conformarse bajo las propiedades del modo subjuntivo de la cultura. Esto conduce al sujeto a estar al margen del orden social y es en esas circunstancias que se activa la fase de lo posible, de lo que podría llegar a ser. La indeterminación y la falta de clasificación del individuo son parte de lo que Turner denomina como antiestructura.<sup>112</sup>

En esta etapa el sentido de *communitas* se vuelca apreciable y funcional. Ahora, los sujetos se localizan si bien en la incertidumbre frente al orden social, también se potencializan los lazos de identidad o igualdad, se suspenden las clasificaciones que conducen a la

---

<sup>109</sup> Véase *ibidem*, pp. 103-123; Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, p. 25; e Ingrid Geist, "Introducción" en Ingrid Geist (comp.). *Antropología del ritual. Víctor Turner*, pp. 7-10.

<sup>110</sup> Para Turner, el modo indicativo de la cultura funciona como metáfora lingüística para referir al estatus estructurado de los sujetos sometidos a los procesos rituales. Por ejemplo, en las acciones que ocurren en la etapa preliminar y posliminal predominan el tiempo-espacio convencional de la sociedad, es decir, tienden a un modo de vida ordinario. Véase *ibidem*, pp. 6-9.

<sup>111</sup> Por modo subjuntivo podemos entender a un estado liminal donde los sujetos están desclasificados ritualmente o separados de la estructura social (antiestructura) y entran en el modo de lo ambiguo y lo posible. Por ello, el proceso ritual en su etapa liminal pone en funcionamiento la potencial cualidad de transformar a los sujetos y a la realidad. Véase *idem*.

<sup>112</sup> Véase Víctor Turner, "Dramas sociales y metáforas rituales", pp. 61, 64, 65.

diferenciación estratificada y se pasa a la indiferenciación a través del sentimiento de pertenencia o igualdad entre los sujetos ritualizados. Por lo tanto, la fase liminal quita las insignias o símbolos que clasifican al individuo para ritualmente transformarlo.

**3) Posliminal.** La fase de reintegración desinhibe el grado de marginalidad y conduce ritualmente a la agregación de los individuos al tiempo-espacio estructurado socialmente; pero el retorno de los sujetos a la vida ordinaria está condicionado por los efectos del proceso de transición. Ahora, estarán reclasificados y habrán pasado de un estado previo a otro y volverán a ser restringidos al modo indicativo de la cultura.

Para afinar nuestro enfoque sobre el concepto de rito revisemos la propuesta de López Austin quien, desde un punto de vista mesoamericano, plantea que:

El rito tiene un fuerte valor como acción calendárica, medio de propiciación de las fuerzas de los dioses que irrumpen cotidianamente en el mundo de los hombres; es auxilio de los dioses presentes en el mundo, acción participativa con la que el hombre cree garantizar el orden de los procesos cósmicos; es [...] el recurso eficaz de defensa contra dichas fuerzas irruptoras.<sup>113</sup>

En la perspectiva de López Austin, los humanos y los dioses están en constante interacción y serán los primeros quienes busquen a través de los ritos “activar” los umbrales o puentes de conexión adecuados entre el ecúmeno y el anecúmeno<sup>114</sup> para lograr dos fines:

---

<sup>113</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 118.

<sup>114</sup> Como mencionan López Austin y López Luján, el anecúmeno es el tiempo-espacio de lo celeste (arriba) e inframundo (abajo) donde habitan las fuerzas sobrenaturales y los dioses. Mientras que ecúmeno, es el tiempo-espacio de la tierra (*tlalticpac*), donde habitan humanos y las otras criaturas que interactúan con las fuerzas sobrenaturales y los dioses. En el cosmograma del anecúmeno y ecúmeno, la tierra se encuentra dividida en cinco puntos cardinales, postes cósmicos o umbrales por donde circulan las esencias divinas de arriba y abajo. Estas transitan, influyen, contagian y modifican la vida de las criaturas y ponen en funcionamiento al complejo del monte sagrado que sintetiza el *axis mundi* mesoamericano. Véase Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo Mayor*, pp. 164-166; y Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 32-34, 100 y 189. También puede consultarse Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *La imagen del tiempo en la primera página del Códice Fejérvéry Mayer: un modelo de la configuración cósmica*

solicitar (pedir) y agradecer (pagar) a las divinidades en el tiempo que calendáricamente les corresponda.<sup>115</sup> De ahí que el culto en cuevas, cerros, ríos, milpas, árboles, pozos, templos, etc., se vuelvan espacios liminales, es decir, peligrosos y propicios para el encuentro con los dioses o lo sobrenatural. Para López Austin<sup>116</sup> hay ritos dirigidos a los dioses y ritos dirigidos a las fuerzas sobrenaturales y se pueden entender de la siguiente manera:

En el primer caso, los hombres tienden a establecer, por medio de los ritos, una relación interpersonal, una comunicación con la divinidad o divinidades a quienes se dirigen. En el segundo caso, los oficiantes no pretenden crear un vínculo personal, pues simplemente irrumpen en el ámbito sagrado para observar o para actuar en él.<sup>117</sup>

Aquí sólo nos interesan los ritos dirigidos a los dioses por responder a las características que observamos en nuestra veintena de estudio (*Etzalcualiztli*).<sup>118</sup> Es así que, “El rito auxilia y alimenta a los dioses siempre hambrientos. La omisión del rito es una ofensa a los vengativos. La preparación ritual incompleta coloca a los creyentes en una situación de riesgo [...]”<sup>119</sup> Entonces, tenemos que los ritos dirigidos a los dioses se pactan por dos razones: 1) los oferentes conocen cómo opera el mundo de lo divino (anecúmeno), por ello, procuran desarrollar los ritos en su propio rigor y vigilancia para obtener el favor de la divinidad y 2) los dioses requieren de los humanos para alimentarse de las esencias provenientes de las

---

*basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, p. 63; y en la presente tesis Anexo 1. Cosmograma del anecúmeno y ecúmeno.

<sup>115</sup> Véase Alfredo López Austin, *op. cit.*, pp. 198, 199.

<sup>116</sup> Véase Alfredo López Austin, “La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana”, p. 22.

<sup>117</sup> Alfredo López Austin, “Los ritos. Un juego de definiciones”, pp. 16, 17.

<sup>118</sup> Los ritos dirigidos a los dioses pueden ser de dos tipos: a) rito religioso donde el oferente se muestra con sumisión y subordinación además de emplear técnicas de comunicación como la ofrenda, oración, súplica, petición, sacrificio, entre otras y b) rito mágico donde el humano se comporta y reconoce como un ser que posee divinidad como los dioses, por ello, emplea técnicas que pueden variar entre el convencimiento y la agresión, mismas que pueden resumirse en: 1) la acción directa, 2) la construcción del modelo y 3) el viaje extático. Ambos ritos están constituidos como procesos activos y de transformación donde los humanos actúan a través de reproducir ciertas condiciones protocolares que permitirían afectar el curso de la vida. Véase Alfredo López Austin, “La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana”, pp. 22-28.

<sup>119</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 199.

ofrendas. Esto implica esfuerzo tanto por parte del oferente como de la deidad para, el primero de ellos, poder cumplir con su donación, y el segundo, para restituir el favor.<sup>120</sup>

Hasta aquí podemos apuntar una suma de generalidades para definir al rito en la siguiente forma: a) es un sistema social, b) propicia la transformación de un estado de cosas por otro estado de cosas, c) tiene un carácter procesual que podemos apreciar en las etapas tripartitas de Turner y van Gennep, d) su base contextual está integrada por nociones de tiempo-espacio, e) sus participantes actúan como representantes y observadores que pueden ser humanos y no humanos.

Adicionalmente, mencionamos ciertas particularidades sobre el concepto de rito para el caso mesoamericano: a) promueve la interacción entre humanos y dioses, b) la conexión entre el ecúmeno y anecúmeno es posible a través de umbrales y c) los ritos dirigidos a los dioses son generados por la expectativa humana de pedir y pagar, esperando por ello reciprocidad dentro de una constante dinámica calendárica.

Con estas características en mente, vayamos en el siguiente apartado a plantear y discutir las implicaciones de comprender al rito como acto de representación escénica.

### **1.1. Las representaciones rituales como un hecho escénico**

Como veremos al final de este capítulo, la fiesta nahua o *ilhuitl* se caracterizaba por su perfil sistematizado, cíclico y como demarcador del tiempo y espacio entre el ecúmeno y el anecúmeno; es decir, un dispositivo estatal que potencializaba la reproducción de los órdenes

---

<sup>120</sup> Véase *ibidem*, pp. 198, 199.

del cosmos y del poder fáctico. Su formato incluía varias prácticas rituales que se efectuaban durante todo el año en la lógica de reproducir el espectáculo ante el mayor número de espectadores<sup>121</sup> o de manera restringida entre las clase gobernante y “sacerdotal”.

Toda esta actividad ritual estaba enmarcada por el protocolo de las representaciones, pues su potencia expresiva y sintetizadora de contenidos simbólicos se articulaba con la participación de especialistas rituales; estos interactuaban de diversos modos con los públicos u observadores que presenciaban las constantes festividades a lo largo del año.

Por lo tanto, el estilo de narración que localizamos en la obra de Sahagún definió nuestro interés por explicar los rituales como un hecho escénico, es decir, como una representación, pues las veintenas están relatadas a manera de *performance* o escenificaciones. Esto nos lleva inicialmente a plantear que la representación ritual no alude literalmente al teatro, aunque éste funciona, parcialmente, como modelo de comparación que a nivel operativo requiere de un acercamiento crítico, punto que desarrollamos más adelante. Zalaquett al estudiar a los mayas de Palenque del periodo Clásico nos dice:

[...] utilizaremos el término ‘representación’ en lugar de ‘teatro’ porque hablaremos en particular de los géneros del teatro que no se basan en la exposición de literatura dramática, sino que atienden a la modelación de ciertos materiales, especialmente el cuerpo, y la exploración de los límites de la habilidad de representación [...] nos referiremos a representaciones escénicas en las que se incluyen los ritos, las danzas, los cantos, etc.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Véase Eloise Quiñones Keber, “Representing aztec ritual in the work of Sahagún”, p. 12.

<sup>122</sup> Francisca Amelia Zalaquett Rock, *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo clásico. El grupo norte de Palenque y su significado social*, p. 34. Véase también Rodrigo Liendo Stuardo, “Introducción. Representaciones públicas en el área maya”, p. 15.

Entonces, la representación ritual atendida como un hecho escénico implica la construcción y exposición de un discurso bajo la modelación de ciertos materiales para el “montaje” escénico fuertemente basados en el lenguaje corporal (paralenguaje) y la percepción sensitiva.<sup>123</sup> En este formato están comprometidos, en mayor o menor medida, la experiencia del sujeto a través de los ‘sentidos’, el espacio estratégicamente dispuesto y las relaciones de poder.

Es el participante (representante-observador) quien desempeña los papeles atribuidos en todo evento de representación ritual, pues es el portador-receptor de los mensajes que serán escenificados. Así tenemos que:

La representación reside básicamente en una gama de convenciones transaccionales entre dos tipos de participantes –los observadores y los observados, los espectadores y el representante, los testigos y los protagonistas- y tres tipos de relaciones: de actor a actor, de actor a espectador (y viceversa), y de espectador a espectador.<sup>124</sup>

La exhibición del participante ante un auditorio y el grado de complejidad escénica de cada representación implica no pensar a los representantes y observadores como seres herméticos, con funciones inamovibles; por el contrario, se encuentran condicionados por la flexibilidad del momento ritual, participación, posición social y experiencias de los sujetos. De acuerdo con Zalaquett,<sup>125</sup> los tipos de convenciones entre los participantes se encuentran potencialmente abiertas al cambio de roles, de tal suerte que un representante puede cubrir también el papel de observador y regresar a su puesto inicial. A su vez, la experiencia de los

---

<sup>123</sup> Véase Rodrigo Liendo Stuardo, “Introducción. Representaciones públicas en el área maya”, p. 14.

<sup>124</sup> Francisca Amelia Zalaquett Rock, *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo clásico. El grupo norte de Palenque y su significado social*, p. 34. Véase también Rodrigo Liendo Stuardo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>125</sup> Véase Francisca Amelia Zalaquett Rock, *op. cit.*, p. 34. También puede consultarse Rodrigo Liendo Stuardo, *op. cit.*, p. 15 y Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*, p. 35.

participantes depende del tipo de relación que mantienen en la escenificación, posición en la estructura social y referentes tanto culturales, personales y afectivos que les permiten decodificar el universo simbólico de la ocasión ritual. Todo esto apunta a comprender a la representación como el acontecimiento escénico donde los participantes realizan ciertas acciones rituales estereotipadas y que esperan, buscan y promueven que otros vean lo que están realizando o sean testigos de lo sucedido.<sup>126</sup>

En otro aspecto, es interesante hacer notar que son varios los autores quienes proponen conceptos y condiciones de análisis que guardan relación con lo que nosotros manejamos como representación ritual. Así tenemos que Geertz<sup>127</sup> emplea el término de Estado-teatro para analizar a Negara como un proyecto político balinés del siglo XIX dentro de una sociedad tradicional. Este programa sostenía, como eje central, el argumento de que sus gobernantes eran dioses corpóreos y la sociedad tenía como correlato una base divina o cósmica. “El culto estatal no era un culto del Estado. Era una argumentación, repetida una y otra vez en el insistente lenguaje ritual, según la cual el estatus mundano tenía una base cósmica.”<sup>128</sup> Esto era posible a través del culto Estatal como espectáculo y ceremonia, de tal manera que el ritual representado era un formato obsesivo, simbólico e integrador de la conducta social balinés, así como de la reafirmación del poder y del estatus. Por ello, Geertz llega a definir al gobernante o “[...] al rey como el icono del rey, [...] el rey icono.”<sup>129</sup>

Entonces, como resultado de la tensión que genera el drama ritual como experiencia sensorial, queda el participante central (el rey) marcado como una representación viva, no

---

<sup>126</sup> Véase Ingrid Geist, “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro”, p.158; y Eloise Quiñones Keber, “Representing aztec ritual in the work of Sahagún”, p. 12.

<sup>127</sup> Véase Clifford Geertz, *Negara. El estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, pp. 177-215.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pp. 226-227.

sólo es sustitución, sino encarnación de la divinidad balinesa, es un rey icono, es la divinidad. Este acontecimiento tiene sustento en la cosmovisión y en la validez social y simbólica de los procesos rituales mismos que, por vía de la representación y los recursos de percepción sensorial, promueven la encarnación de la divinidad como parte del hecho escénico:

[...] imaginación no era un modo de fantasía [...] sino una forma de percepción, de representación y de actualización. Visualizar era ver, ver imitar, e imitar encarnar. Sea cual sea la validez objetiva de esta concepción según la cual la realidad consiste en una jerarquía estética de tipo-y-representación, compuesta por expresiones sensuales en la cual las más bajas no son menos reales, sino menos exquisitas, menos deslumbrantes y menos potentes.<sup>130</sup>

En efecto, por el hecho de que las sociedades tradicionales y estratificadas traten a la realidad como representación y viceversa, promueven la idea de mimetismo, sustitución y más aún de significación con validez ontológica para realizar el traslado de un significado hacia una cosa que inicialmente está en lugar de otra, pero la acción ritual se encargará de la justificada “encarnación”. De ahí que la representación corresponda a la legítima percepción actualizada en cada acto ritual.

Por su parte, Turner desarrolla una serie de contribuciones al estudio de los rituales a partir de su propuesta teórica del drama social.<sup>131</sup> Dicho modelo abarca aspectos como: los

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p.27.

<sup>131</sup> Turner considera que son cuatro las fases típicas que conforman al drama social (brecha, crisis, acción correctiva/reparación y reintegración o cisma). De estas partes, la tercera corresponde a la etapa ritual que fungirá como proceso para la reparación de aquello que devino en un conflicto (social o individual). Así tenemos que, el drama social es definido como “unidades no –armónicas” o “unidades disonantes del proceso social”, donde el conflicto desatado en el seno del orden social será el escenario que dé inicio al drama. “El drama social concluye –‘si puede hablarse de un acto final’- con la reconciliación de los partidos en litigio o bien con la comprobación de un antagonismo insuperable [...].” Víctor Turner, “Del ritual al teatro”, pp. 75, 76. Por lo tanto, la consumación del drama social se proyecta bajo dos posibilidades: la primera deriva en la recomposición del orden imperante, mientras que la segunda finaliza con la separación o exclusión del individuo o una parte del grupo que integra el tejido social.

lazos “taxonómicos” de los actores (parentesco, posición sociales y política), alianzas, oposiciones, redes de lazos personales y relaciones informales.<sup>132</sup> En la dinámica misma de las secuencias dramatizadas es posible apreciar el conflicto de grupo, la conducta social, el “tiempo dramático” y los procesos de comunicación tanto verbales como a través del repertorio sensorial.

Otra propuesta paralela a la representación ritual la tenemos en Toriz quien maneja el término de teatralidad social<sup>133</sup> aplicado a la fiesta *toxcatl* mexicana para referir a “[...] el conjunto de códigos visuales y auditivos espectaculares para crear un efecto tal que el mensaje fuera percibido a través de los sentidos y el ritual lograra la eficacia buscada.”<sup>134</sup> Su interés gira en torno a las cualidades simbólicas y concretas de la teatralidad social para explicar los procesos festivos y rituales mexicanos que potencializaban la comunicación entre lo humano y divino.<sup>135</sup> Los hilos conductores de su análisis son las relaciones de poder, estructura social y económica, cosmovisión, medios de control ideológico del Estado mexicano y la conducta estética.

Retomando la idea de acercarnos críticamente al paradigma del teatro, teatralidad, drama y representación como referencias figurativas para dar cierta razón de la vida social, Geist<sup>136</sup> considera que los ritos no pueden ser descritos de manera llana como representaciones escénicas sin una previa reflexión entre ritualidad y teatralidad. Al respecto, la autora

---

<sup>132</sup> Véase Víctor Turner, “Del ritual al teatro”, pp. 73-74.

<sup>133</sup> Desde la perspectiva de Toriz, la teatralidad social aplicada a los estudios de los rituales mexicanos se comprende como “un medio para alcanzar un fin”; con esto en mente advertimos por qué su interés en abarcar la parte relativa al código (medio) y mensaje que se desea transmitir (fin). Así también podemos ubicar su trabajo en cuestiones de comunicación en contextos rituales y la gestación de la eficacia simbólica. Véase Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicanos*, p. 38.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>135</sup> Véase *ibidem*, pp. 13.

<sup>136</sup> Ingrid Geist, “Teatralidad y ritualidad: el ojo del etnógrafo”, pp. 163-165.

reconoce en el investigador al sujeto que observa (interpreta) y participa en la producción y efecto de teatralidad en el ritual.<sup>137</sup> De acuerdo con esta postura, podemos asumirnos como observadores, testigos y/o intérpretes del objeto de estudio y es desde nuestro lugar como investigadores que optamos por explicar a los rituales como representación escénica.

Por lo tanto, para evitar el uso “demasiado fácil” de la metáfora del teatro y lograr la comprensión de los rituales, Geist<sup>138</sup> emplea algunas reflexiones sobre el trabajo etnográfico de Leiris para explicar que las zonas limítrofes entre teatro y rito tienden a borrarse (aunque lógica y paradójicamente no dejan de ser dos procesos distintos). Los resultados de Leiris muestran a una posesa y curandera etíope, quien desempeña diversos roles a lo largo del día y en variadas ocasiones rituales. El conjunto de acciones estarán marcadas por la presencia de la entidad espiritual *zâr*.<sup>139</sup> Bajo esta lógica, la posesión en el acto ritual es interpretada por el investigador como “[...] un evento a medio camino entre vida y teatro, es decir, se trata de un estado ambiguo el cual se caracteriza por la tensión entre convención y auténtica participación.”<sup>140</sup> Este estado ambiguo, de la posesión y de cualquier otro tipo de ritual, es posible por su afinidad con los referentes simbólicos, así podemos afirmar que toda acción ritual es una acción simbólica y, por lo tanto, esta se delimita “[...] por la distancia de la posición incierta que ocupa entre los extremos de lo netamente real y de lo totalmente ficticio.”<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>139</sup> En este rito de posesión es muy ilustrativa la doble acción del personaje poseído pues “Pareciera que en la posesión se ejerce una identidad total, de tal manera que el poseso aparece como un instrumento pasivo, y el *zâr* como el actor real.” *Ibidem*, p. 169. El papel del poseso va aparentemente de la acción activa a la pasiva y sede alojamiento a la voluntad de la entidad espiritual *zâr* que se proyecta como un ser real dotado de personalidad como efecto de la eficacia simbólica del rito.

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 173.

Con base en las referencias homologas de “zona limítrofe borrosa”, “estado ambiguo” y “posición incierta” (de la acción simbólica) en los contextos de escenificación ritual nos es posible apuntar cierta diferencia entre representación teatral y representación ritual en la siguiente forma:

- a) **La representación teatral** se puede comprender como aquella manifestación donde ocurre la sustitución de lo real (un acontecimiento) por su representación ficticia (materia y efecto de la actuación). Aquí el signo está creativa y estéticamente construido en lugar de la cosa (acontecimiento), de tal manera que la representación teatral es eficazmente lograda.<sup>142</sup>
- b) **En la representación ritual** se gesta una tensión entre lo real y lo ficticio, así, la acción transita por un mayor-menor grado de realidad, pues, en la escenificación ritual podrá cambiar la cualidad del signo que está en lugar de la cosa representada por la cosa en sí misma.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Toriz menciona que dos de las diferencias centrales entre la teatralidad del teatro y la teatralidad de la acción social son: 1) en el espacio teatral se proyectan hechos ficticios y opuestos a lo que sucede en la vida diaria donde se muestran “presumiblemente” hechos reales a y en ocasiones “no bien ensayados” y 2) el actor está personificado e interactúa con los otros personajes, mientras que el público es un tercer participante en la puesta en escena. En contraposición, en la acción social sólo hay dos participantes (individuo y público). Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*, p. 23.

<sup>143</sup> Este tránsito del signo hacia la eficacia simbólica en las representaciones rituales lo podemos apreciar en diversas manifestaciones dentro de las festividades indígenas pasadas y contemporáneas. Por ejemplo, los tlahuicas de San Juan Atzingo (estado de México), realizan el 1 de noviembre la colocación de una ofrenda comunitaria en un espacio asignado en la delegación (ya sea dentro de alguna oficina o en los pasillos). Dicha ofrenda está dirigida a las autoridades finadas que vienen a observar-vigilar los actos de los vivos. Será a través del *tlatol* (letanía en lengua tlahuica realizada por hombres y mujeres ancianos llamados tlatoleros) y la ejecución del teponaztle que la acción ritual de evocación derivará en la invitación y nombramiento (convocatoria) de cada autoridad finada. De esta forma, en la comunidad se activarán normas de conducta específicas para la elaboración y colocación de ciertos alimentos (como las tortillas con formas ovaladas para que los difuntos las lleven consigo y no se rueden de regreso entre las pendientes de los cerros). Así tenemos que, en la acción ritual, tanto la ofrenda comunal como la ofrenda familiar son consumadas simbólicamente por los muertos y consumidas realmente por los vivos a través de la llegada de los difuntos durante la noche y repartición de “el conejo” (alimentos que integran a la ofrenda) al día siguiente. Conjuntamente, la recitación del *tlatol* (ante la ofrenda comunitaria) muestra la tenue línea en tensión que separa lo real de lo imaginario,

Otras diferencias entre representación teatral y representación ritual pueden apreciarse en las transiciones irreversibles que se realizan en los ritos, así como la actitud de los representantes y observadores que pueden circular entre los roles de los participantes, el sentido de *communitas*, la obligatoriedad que impone el rito a diferencia de la libertad que posee el público al asistir al teatro, el carácter que adquiere el “guion” cultural en los contextos rituales y los fines perseguidos en ambas formas de representación.<sup>144</sup>

En relación con el contenido y forma de la representación ritual, es necesario resaltar que, para acceder a ellos, los participantes requieren de un “guion” cultural<sup>145</sup> donde se plasmen un conjunto de conocimientos protocolares más o menos ordenados referentes a todo aquello que caracteriza a la escenificación ritual. “Las decisiones artísticas y políticas están elaboradas según el proyecto en mano, en respuesta a preguntas como: ¿qué es necesario aquí?, ¿qué es posible aquí? ¿qué es apropiado... o inapropiado aquí?”<sup>146</sup> Sus propósitos son

---

pues dicha letanía se acompaña de un llanto sentido que inicialmente podría parecerse, como observadores, un acto convencional de simulación controlada; sin embargo, la escena ritual altera la experiencia hasta conmover a los asistentes y provocar lo que Turner califica como la “afloración de afectos”. Trabajo de campo, 2012. Véase también María Edith López Ramírez, *El toque del teponaztle como elemento ritual en la ceremonia del día de muertos del pueblo tlahuica de San Juan Atzingo, municipio de Ocuila, Estado de México*.<sup>144</sup> Véase Martha Julia Toriz Proenza, *op. cit.*, pp. 34-35, 38 y 41 y Víctor Turner, “Dramas sociales y metáforas rituales”, pp. 56-64.

<sup>145</sup> En las artes escénicas este elemento es nombrado genéricamente como guion escénico y se complementa con dos instrumentos (sábana técnica y cronograma de ensayos) que ordenan las acciones de los representantes durante la labor de ensamble. Para el caso de las representaciones en las comunidades indígenas y mestizas del México actual el “guion” cultural suele estar integrado por diversos elementos como son: la memoria colectiva, la memoria corporal, los diálogos de las escenificaciones dancístico-teatrales, libretos y en ocasiones el orden mismo de las canciones o sones empleados para las escenificaciones ritualizadas. Aunque no podemos dejar de mencionar que el “guion” cultural puede incluir modificaciones (actualizaciones) a través de los intereses del grupo de poder, los gustos de autoridades y de la comunidad, así como por las soluciones improvisadas en el momento y los referentes modernos tomados de los *massmedia*. Aunado a esto, los maestros de pie de danza, mayordomos o músicos tradicionales suelen ser los celosos guardianes de los soportes escritos y audiográficos (libreta, libro, cuaderno, imágenes o música grabada) relativos a sus tradiciones. En estas acciones es posible apreciar un mecanismo de resistencia cultural a través de practicar, preservar y transferir parte de la memoria de la vida ritual y festiva de sus comunidades.

<sup>146</sup> Francisca Amelia Zalaquett Rock, *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo clásico. El grupo norte de Palenque y su significado social*, pp. 35-36.

dirigir la acción ritual, representar, guardar y permitir la transmisión de conocimientos y proyectar los intereses de grupo.

El “guion” cultural se auxilia de dispositivos básicos o soportes que adoptan el perfil de un discurso flexible que articula varios formatos con base en la tradición oral (mitos), experiencia corpórea/percepción sensitiva (danza, música, plástica, parafernalia) y procesos de enseñanza institucionalizada y especializada en estrecha relación con la disposición de los espacios. Zalaquett<sup>147</sup> menciona que, en lugar de pensar en un libreto para analizar las representaciones, podemos trabajar con secuencias de imágenes, patrones de eventos singulares, reglas e instrucciones (como estrategia de acción), secuencia de ocurrencias discretas, narraciones poéticas o la eliminación de un grupo de convenciones dramáticas en sustitución de otras.

Aunado a lo anterior, habrá que decir que el “guion” cultural está sujeto a los efectos del devenir histórico, por ello, en cada representación ritual se actualiza como un acontecimiento único que se distingue por las características propias del momento en que se realiza el ritual. Cada representación está marcada por un tiempo-espacio irrepetible que adhiere particularidades según la ocasión ritual.

Así tenemos que el “guion” cultural, en tanto que es una construcción y convención social, reglamenta y dota de principios plásticos y escénicos a los procesos de representación ritual. Tanto el “guion” como la representación misma son organizados y administrados por el Estado o alguna otra autoridad que posee los medios para ordenar y sancionar las faltas en el cumplimiento de la labor ritual. Por lo tanto, desde una perspectiva antropológica, no están

---

<sup>147</sup> *Idem.*

acabados, se siguen reelaborando en la práctica ritual, en cada momento que se guardan en la memoria y se repiten en la lógica cíclica de los periodos festivos. Entonces, el “guion” cultural puede fortalecer, debilitar, enriquecer o empobrecer a la representación ritual e invariablemente promover su transformación.

Finalmente, para realizar más adelante el análisis del complejo sonoro en un contexto ritual nahua, es menester entender, por un lado, qué es la percepción sensorial, y por otro, la importancia de reconocer (más allá de su origen fisiológico) el carácter histórico y cultural de los sistemas de clasificación de los ‘sentidos’. Veamos más a detalle estas inquietudes en el siguiente apartado de nuestra tesis.

## **2. Los ‘sentidos’ y la percepción sensorial**

Nuestra aproximación al estudio de los ‘sentidos’ y la percepción se centra en la fenomenología de Merleau Ponty<sup>148</sup> y la antropología e historia de los sentidos bajo la perspectiva de Classen,<sup>149</sup> Howes,<sup>150</sup> Corbin<sup>151</sup> y Stewart.<sup>152</sup> Estas propuestas coinciden en explicar que el acto de conocer a través de los ‘sentidos’ no sólo tiene un fundamento físico, sino que también dispone de una base cultural. Al respecto, Ponty planteó que, para interpretar los procesos sensoriales, se debe ir más allá de la recepción físico-química de

---

<sup>148</sup> Véase Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*.

<sup>149</sup> Véase Constance Classen, *et al.*, *Aroma. The cultural history of smell*.

<sup>150</sup> Véase David Howes (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader*; y David Howes, “The expanding field of sensory studies”. Consultado en la red el 11 de agosto de 2015. <http://www.sensoystudies.org/sensorial-investigation/the-expanding-field-of-sensory-studies/>.

<sup>151</sup> Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*.

<sup>152</sup> Véase Susan Stewart, “Remembering the senses”. Sobre el surgimiento de la antropología e historia de los sentidos, sus principales autores, obras y temáticas véase Cristina Larrea Killinger, *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*, pp. 27-54.

mensajes.<sup>153</sup> La fenomenología de la percepción niega la posibilidad de la sensación como “impresión pura” o dato sensible (*sense data*), es decir, como un elemento percibido con independencia del contexto.<sup>154</sup> En esta posición, se busca incluir al componente histórico-cultural como un cimiento intrínseco de aquello que nombramos como lo sensible.<sup>155</sup>

Es con base en esta perspectiva que los estudios sensoriales ponen a discusión las formas de clasificar los ‘sentidos’, sus significados, usos y el número de los mismos.<sup>156</sup> En efecto, las culturas pueden poseer paradigmas de percepción particulares, lo que no inhibe las semejanzas entre diversos modelos. Conviene decir que será labor del investigador dar cuenta del carácter del sistema de ‘sentidos’ al que se esté aproximando. Para nuestro caso, es importante buscar estrategias para determinar posibles influencias en el sistema de ‘sentidos’

---

<sup>153</sup> El proceso de la percepción en términos psicofisiológicos se resume de la siguiente manera: El sujeto recibe una *energía del estímulo* que viene del exterior o del interior del organismo (un aroma, el ritmo cardiaco, la textura de una tela); se crea una traducción del estímulo o *transducción sensorial* de la información física recabada en mensajes de información adecuados al sistema nervioso (en esta etapa los órganos sensorios comienzan la selección de información); continua el *registro sensorial* que tiene una breve duración de almacenamiento con una estimación de 200 a 300 milisegundos; si la información perdura puede transferirse a la *memoria a corto término* (MCT) que posee una pequeña capacidad y corta vida de hasta 30 segundos (si no se da la repetición del estímulo), o bien, puede pasar a la *memoria a largo término* (MLT) que tiene una duración permanente aunque pueden presentarse problemas para recuperar información (en la MLT interviene el razonamiento y la habilidad para solucionar problemas); y finalmente, tenemos la *respuesta perceptiva*, etapa en la que el sujeto da cuenta de lo aprehendido. Véase Ronald H. Forgas y Lawrence E. Melamed, *Percepción. Estudio del desarrollo cognoscitivo*, pp. 17-24.

<sup>154</sup> Véase Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, p. 32. La perspectiva fenomenológica marca un quiebre en la forma de pensar los sentidos ya no como receptores de mensajes en un sistema físico-químico que funciona por medio de estímulos en aras de lograr una percepción mecánica. Más bien habría que introducir como parte de este proceso a la ambigüedad, indeterminación, “lo movido”, subjetividad y el contexto. Véase Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, pp. 28, 32-33.

<sup>155</sup> Véase *ibidem*, pp. 25-27. Entre las investigaciones que comparten este principio puede consultarse David Howes, “Introduction”, pp. 3, 5; Constance Classen, “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, p. 1. Consultado en la red el 10 de octubre de 2015. <http://www.es.scribd.com/doc/115749789/Antropologia-de-Los-Sentidos-Classen>; Carmen Viqueira. *Percepción y cultura. Un enfoque ecológico*, pp. 22-23; David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, pp. 12-13; y Héctor Manuel Enríquez Andrade, *Olor, cultura y sociedad*, p. 15.

<sup>156</sup> Constance Classen, *op. cit.*, pp. 1-2; y David Le Breton, *op. cit.*, pp. 13-14.

que abordamos; esto se debe al hecho de que trabajamos con textos novohispanos elaborados en situación de conquista y colonización temprana.

Por otra parte, no podemos dejar de mencionar que la percepción sensorial ha sido descalificada en la historia de la ciencia, sobre todo en los siglos XVIII y XIX, como instrumento que distorsiona la aprehensión de la realidad. De manera excepcional, la supremacía de la vista<sup>157</sup> se plantea como un medio confiable para validar el conocimiento, pues se prioriza la observación como parte del método científico, como técnica especializada y herramienta para acceder y cotejar resultados<sup>158</sup> en detrimento de otros ‘sentidos’ colocados de manera estereotipada como “limitados” o “impedidos” para aportar juicios confiables.<sup>159</sup> Sin embargo, a partir de la década de los ochenta del siglo pasado ha comenzado a retomarse el interés en el estudio de los ‘sentidos’ a través de subcampos de investigación en las Ciencias Sociales y Humanidades, fenómeno que Howes<sup>160</sup> denomina como *sensual revolution*.

---

<sup>157</sup> Sobre la alta valía de la vista en las sociedades occidentales véase Constance Classen, “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, pp. 3-4. Consultado en la red el 10 de octubre de 2015. <http://www.es.scribd.com/doc/115749789/Antropologia-de-Los-Sentidos-Classen>; David Le Breton, *op. cit.*, pp. 14, 31, 35-44; y Héctor Manuel Enríquez Andrade, *op. cit.*, p. 18.

<sup>158</sup> Es amplia la literatura especializada que nos permite estimar el valor científico que tiene el sentido de la vista en la investigación. Por ejemplo, para el caso de las metodologías cualitativas, la observación es una técnica fundamental para la realización de la labor etnológica, etnográfica, sociológica y antropológica. Véase María Luisa Tarrés (coord.), *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*.

<sup>159</sup> Tal es el caso del olfato que, según Corbin, ha sido catalogado (y descalificado) en la ciencia y filosofía de Occidente como un sentido de la animalidad, deseo, apetito, instinto, sexo y erotismo en oposición a la inteligencia. Véase Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*, p. 13. Véase también Constance Classen, *et al.*, *Aroma. The cultural history of smell*, pp. 2-3.

<sup>160</sup> David Howes, “Introduction”, p. 1. A este mismo paradigma lo refiere en otro de sus textos como *the sensory turn*. Véase David Howes, “The expanding field of sensory studies”, pp. 1-3, 5, 11-14. Consultado en la red el 11 de agosto de 2015. <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigation/the-expanding-field-of-sensory-studies/>.

A manera de ejemplo, podemos citar como uno de los “modelos sensoriales de Occidente”<sup>161</sup> a aquel construido bajo el criterio de los cinco ‘sentidos’ según el esquema aristotélico.<sup>162</sup> Este ha sido uno de los referentes más influyentes y hegemónicos tanto en la historia del cristianismo como en la historia de la ciencia moderna y, desde la lógica de estos “consensos sensoriales”, se ha tratado de comprender la cultura de los otros. Sin embargo, la alteridad cultural nos permite entender que los sistemas de los ‘sentidos’ pueden variar de una cultura a otra. Así tenemos que, para los tzotziles, la percepción térmica (frío-calor) es esencial en el equilibrio del cosmos, la salud, la distinción entre hombre y mujer, así como para diferenciar edades, estados de consciencia y fuerza vital de los médicos tradicionales.<sup>163</sup> En el Gran Norte, los aiviliks emplean el ruido, olores y la dirección e intensidad del viento para la orientación en espacios inhóspitos con nieve y a veces nula visibilidad; mientras que su vocabulario es amplio en términos de audición y olfato.<sup>164</sup> Así también, los inuits de la misma región y los saami (sami) de Finlandia, Noruega, Suecia y Rusia aprovechan la audición como un ‘sentido’ fundamental para obtener conocimiento de su entorno.<sup>165</sup> Por su

---

<sup>161</sup> Como menciona Classen: “En la historia occidental, aparte de la habitual referencia a los cinco sentidos, encontramos enumeraciones de cuatro, seis o siete sentidos hechas por diferentes personas en distintas épocas.” *Op. cit.*, p. 1.

<sup>162</sup> Esta clasificación de los cinco ‘sentidos’, como mencionan Stewart y Le Breton, tiene su antecedente en el tratado *De Anima* de Aristóteles. Véase Susan Stewart, “Remembering the senses”, p. 61; y David Le Breton, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, p. 13. Véase también David Howes, *op. cit.*, p. 16. En cambio, actualmente se han ido propagando nuevas clasificaciones occidentales que han reabierto el debate sobre el número de los ‘sentidos’. Tal es el caso de Forgy y Melamed quienes plantean una lista de ocho ‘sentidos’ bajo tres rubros en la siguiente forma: 1) ‘sentidos’ distales o teleceptores (visión y audición); 2) ‘sentidos’ proximales (cutáneos, gusto y olfato); 3) ‘sentidos’ profundos o interceptores (cinestésico, estático o vestibular y orgánico). Véase Ronald H. Forgy y Lawrence E. Melamed, *Percepción. Estudio del desarrollo cognoscitivo*, pp. 19-20.

<sup>163</sup> Véase David Howes, *op. cit.*, p. 3; Constance Classen, *op. cit.*, p. 6; y Lucas Ruiz Ruiz, *Nichimal K’op. Etnografía del discurso ritual en Larrainzar*, pp. 106-109, 169-172.

<sup>164</sup> Véase David Le Breton, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>165</sup> Véase *ibidem*, pp. 20-21.

parte, los dassanech de Etiopía dividen su calendario en dos estaciones secas y dos estaciones de lluvias que se acoplan con marcadores temporales odoríferos opuestos.<sup>166</sup>

Retomando los fundamentos de Merleau Ponty, advertimos que para realizar la descripción de la percepción<sup>167</sup> debemos tomar en cuenta que el mundo siempre “está ahí” y accedemos a él por medio de la experiencia. Son los ‘sentidos’ y el cuerpo los medios que permite al humano vincularse con la realidad en forma de una experiencia del mundo y, por ello, un estar ahí vivido del cual podemos dar cuenta: “El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo.”<sup>168</sup> Así tenemos que, la experiencia sensorial es inagotable, lo que no elude la posibilidad de construir sentido y transmitirlo a través de la comunicación de lo vivido.

Es la percepción, por tanto, el resultado de la relación entre el objeto percibido con sus cualidades<sup>169</sup> y la recepción sensorial activa del sujeto a través de los ‘sentidos’. Dicho proceso activo requiere de los significados que el cuerpo sensor ha ido construyendo o aprehendiendo a través de sus experiencias presentes y pasadas; innegablemente, ese contexto está determinado por la pertenencia del individuo a una cultura. Al respecto, Stewart<sup>170</sup> plantea que si bien podemos aprehender el mundo por medio de nuestros ‘sentidos’, también estos están condicionados por la experiencia y la memoria corporal

---

<sup>166</sup> Constance Classen, *et al.*, *Aroma. The cultural history of smell*, pp. 95-97.

<sup>167</sup> Ponty entiende a la percepción a partir de dos características: 1) la percepción se presenta en una atmósfera de generalidades y como anónima ya que es prepersonal, previa al acto de consciencia de lo percibido y 2) es anónima porque es parcial debido a que, nuestra sensación captada, no agota las posibilidades del objeto y es limitada a un campo de percepción (auditivo, olfativo, visual, táctil o gustativo). Véase Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, pp. 230-232.

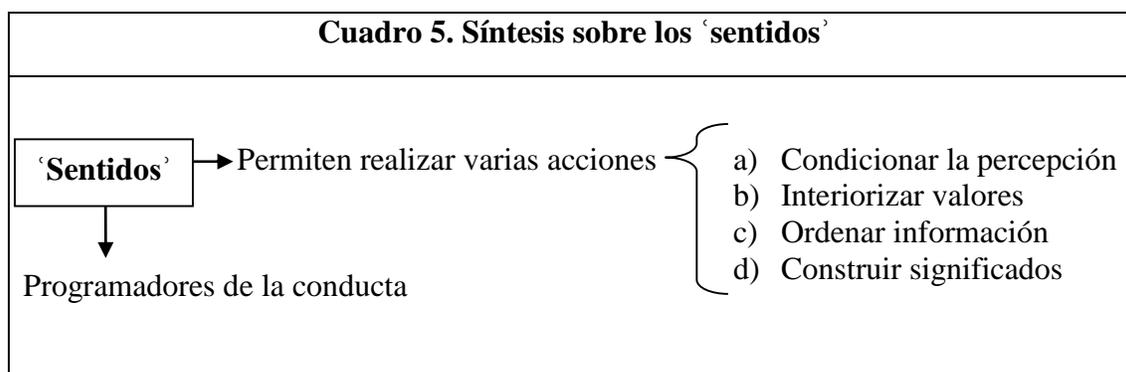
<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>169</sup> A propósito de las cualidades del objeto, Ponty plantea dos maneras erróneas de referirse a ellas: 1) considerar a las cualidades como elementos de la consciencia y no del objeto percibido, además de calificarlas como impresiones mudas, sin sentido y 2) retomar a los ‘sentidos’ y al objeto como plenos y determinados. Véase *ibidem*, p. 27.

<sup>170</sup> Susan Stewart, “Remembering the senses”, p. 61.

(*somatic memory*). Es por eso que el humano capta la realidad a través del cuerpo como espacio donde se ubican los ‘sentidos’ y, a su vez, es un ser dentro del mundo.<sup>171</sup>

El cuerpo con la suma de los ‘sentidos’ es un sistema sensitivo, filtro perceptivo, intermediario de los estímulos; por ello, es un medio para la comprensión.<sup>172</sup> Permite también interpretar, usar los referentes de la memoria y la experiencia para producir sentido de lo percibido.<sup>173</sup> Por lo tanto, los ‘sentidos’ pueden distinguirse como programadores de la conducta humana y realizadores de varias acciones en un proceso activo del conocimiento:



Fuente: elaboración propia.

El acto de la percepción es un fenómeno cultural que construye sentido, pues el cuerpo no capta el *sense data* de forma homogénea y objetiva sino que lo interpreta, lo clasifica y le da significado con base en la información de la experiencia, tanto individual como social, pasada y presente.

Por la forma en que operan los ‘sentidos’ y la percepción, su estudio se vuelve una fuente de información para el investigador, pues permite acceder a la diversidad de modos en que

<sup>171</sup> Véase Maurice Merleau Ponty, *op. cit.*, pp. 219-224.

<sup>172</sup> Véase *ibidem*, p. 249.

<sup>173</sup> Sobre la producción de sentido como parte de proceso de percepción consúltese Luisa Ruiz Moreno, “Procesos de perceptivización”, p. 22.

comprendemos al mundo; e innegablemente, el medio y la cultura constituyen el telón de fondo que afecta y es afectado por los procesos sensoriales. Desde esta posición nos interesa dar cuenta de manera específica sobre el cómo funcionan la producción y percepción sonora, qué componentes participan en este fenómeno y qué premisas o atributos podemos adjudicarle a aquello que nombramos como complejo sonoro. Será el tenor de estas preguntas las que guiarán nuestros argumentos en el siguiente inciso.

### **2.1. Complejo sonoro: una propuesta**

Antes de explicar qué comprendemos por complejo sonoro, es pertinente exponer algunas generalidades sobre la importancia de historizar la percepción auditiva como un requerimiento que favorecerá el estudio de los fenómenos sonoros.

De acuerdo con lo anterior, consideramos que para acercarnos a la comprensión del ‘sentido’ del oído en una cultura determinada, es importante delimitar las cualidades de los receptores sensoriales categorizados por el grupo de estudio, poniendo énfasis en las conceptualizaciones culturales sobre el cuerpo y el léxico con que aluden al sonido. De igual manera, habrá que atender a la “estimación” social o usos de la audición en relación con las esferas de la vida (cotidiana, laboral, ritual, etc.), pues el acto de percibir dependerá de las prácticas culturales y del vocabulario de cada sociedad. Por ejemplo, Classen, Howes y Synnot<sup>174</sup> realizan una interesante disertación sobre los sistemas clasificatorios basados en los olores (*osmologies or classificatory systems based on smell*) entre diversos grupos indígenas de África, el Amazonas, los Andes, China, las Islas Andamán y Nueva Guinea. En

---

<sup>174</sup> Véase Constance Classen, *et al.*, *Aroma. The cultural history of smell*, pp. 95-122.

esta investigación analizan los divergentes universos de los olores compuestos de categorías clasificadoras a través de la relación entre el vocabulario de algunas etnias y sus prácticas culturales. Por su parte, Dupey<sup>175</sup> indaga sobre el imaginario odorífero de los nahuas en relación con una nascente semántica de los olores en el contexto ritual y simbólico de las veintenas del *xiuhpohualli*. Entre sus hallazgos menciona dos tipos de aromas (hediondos y fragantes) ligados a relatos míticos; los que permiten explicar prácticas rituales que se desarrollan en secuencias que van de la putrefacción a la regeneración.

Así como en los casos anteriores, consideramos que es relevante historizar aquello que nombramos como ‘sentido’ del oído a través de seleccionar y organizar los conjuntos de palabras y definiciones empleados por un grupo social para nombrar las cosas que los rodean en relación con la producción y percepción sonoras.<sup>176</sup> Para el caso de nuestra tesis, de esta labor dependerá parte de la reconstrucción de los fenómenos sonoros con relación a momentos rituales, asignación de roles sociales y definición de patrones de conducta en circunstancias relacionadas con la cosmovisión nahua, puntos que trataremos en los siguientes capítulos.

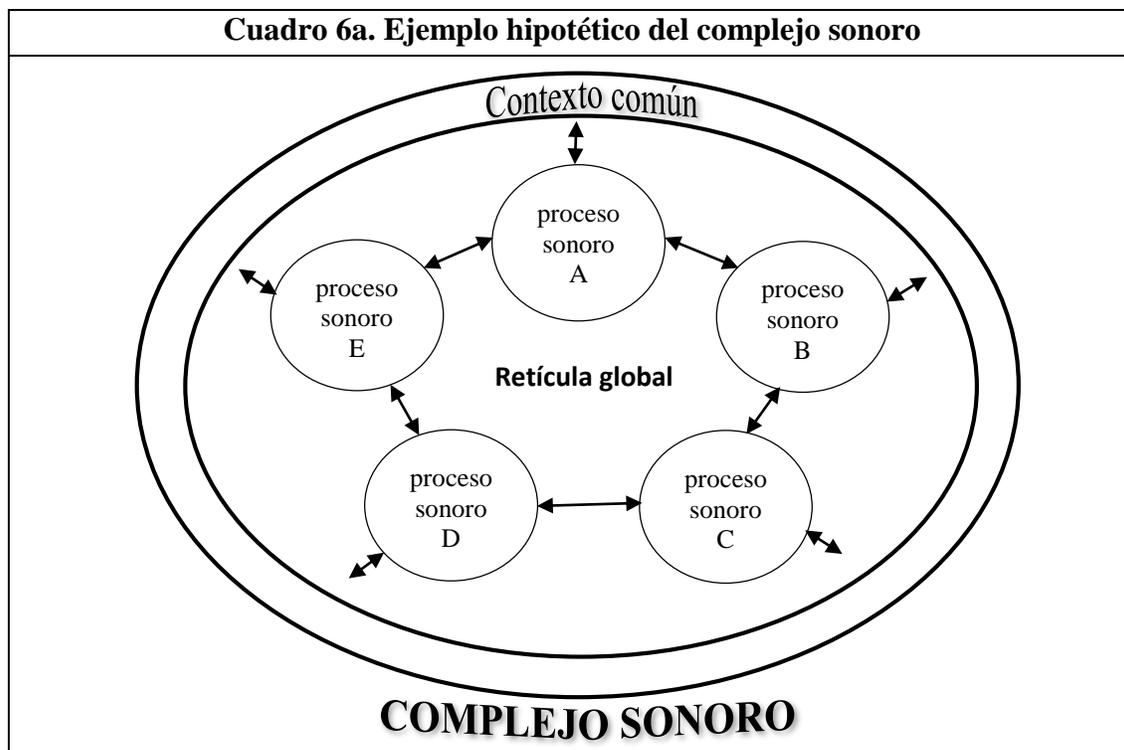
Prestemos ahora atención a nuestro tema medular para lo cual nos preguntamos ¿qué entendemos por complejo sonoro? y ¿qué nos explica este término? De forma general lo proponemos como un concepto teórico-metodológico que se distingue por dar razón de un

---

<sup>175</sup> Véase Élodv Dupey García, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las veintenas de los antiguos nahuas”, pp. 8-36.

<sup>176</sup> Entonces, podemos afirmar que, el vocabulario de una sociedad, forma parte del universo de cosas que conoce o al que atribuye valores. Nombrar las cosas implica diferenciarlas, clasificarlas, relacionarlas y potencialmente abre la opción de darlas a conocer y usarlas en un proceso vivo de significación. Véase Víctor M. Castillo Ferreras, *Los conceptos nahuas en su formación social. El proceso de nombrar*; y Ronald H. Forgas y Lawrence E. Melamed, *Percepción. Estudio del desarrollo cognoscitivo*, p. 12.

conjunto de procesos sonoros que conforman un universo en sí vinculado a prácticas, usos y comportamientos sociales.



Fuente: elaboración propia.

Como podemos apreciar en el cuadro anterior, las relaciones entre los procesos sonoros están determinadas por dos situaciones: a) suceden dentro de un contexto común<sup>177</sup> y b) poseen sentido dentro de la retícula global.<sup>178</sup> Visto así, tenemos que dentro de un contexto común podemos disponer de un número limitado de procesos sonoros, sin embargo, las relaciones entre estos pueden variar dependiendo del grado de complejidad dentro de la retícula global.

<sup>177</sup> En el caso de nuestra tesis, el contexto común sería la fiesta de *Etzalcualiztli*.

<sup>178</sup> Por retícula global entendemos a la suma de conexiones que se entretajan dentro del conjunto de procesos sonoros. Esta red de relaciones tienen como "urdimbre" al contexto común y de la totalidad de estos lazos y procesos obtenemos al complejo sonoro.

Por otra parte, al revisar la literatura sobre los estudios sonoros localizamos enfoques teóricos que guardan cercanía con nuestra propuesta y que nos han servido como referentes básicos de reflexión sobre el complejo sonoro. Por ejemplo, Schafer<sup>179</sup> acuñó en la década de los setenta del siglo pasado los conceptos de paisaje sonoro, entorno acústico y campo sonoro; de Gortari<sup>180</sup> se suma al uso de las categorías de paisaje sonoro y entorno sonoro, además de interesarse en el ambiente sonoro y mundo sonoro de los espacios urbanos; Zalaquett<sup>181</sup> trabaja con el término universo sonoro aplicado a los estudios de espacios arquitectónicos e instrumentos musicales de origen mesoamericano; Baca<sup>182</sup> propone, desde la perspectiva de los procesos de comunicación, el concepto sonosfera y emplea varios aportes de Schafer como acontecimiento sonoro y objeto sonoro; en tanto que Guerra<sup>183</sup> opta por explorar el lenguaje sonoro aplicado a la cinematografía.

Adicionalmente nos interesa subrayar la propuesta de Cuadrado<sup>184</sup> quien, desde el campo cinematográfico, emplea el concepto de complejo sonoro entendido como un todo de fenómenos acústicos, provenientes de diversas fuentes y relacionados por su coexistencia en un entorno determinado.<sup>185</sup> En esta definición identificamos, por un lado, el carácter global

---

<sup>179</sup> Véase R. Murray Schafer, *Hacia una educación sonora*, p. 12.

<sup>180</sup> Véase Jimena de Gortari Ludlow, *Guía sonora para una ciudad*, pp. 33-34, 38-41.

<sup>181</sup> Véase Francisca Zalaquett Rock, *et al.*, *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*, p. 7.

<sup>182</sup> Jesús Ángel Baca Martín, *La comunicación sonora. La singularidad y caracterización de los procesos auditivos*, pp. 87, 164-167.

<sup>183</sup> Véase Samuel Larson Guerra, *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, pp. 141-169.

<sup>184</sup> Véase Francisco José Cuadrado Méndez, "Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática", pp. 301, 302. Consultado en la red el 1 de julio de 2017.  
[https://www.academia.edu/1062129/LO\\_SONORO\\_CINEMATOGR%C3%81FICO\\_UNA\\_PERCEPCI%C3%93N\\_ACUSM%C3%81TICA](https://www.academia.edu/1062129/LO_SONORO_CINEMATOGR%C3%81FICO_UNA_PERCEPCI%C3%93N_ACUSM%C3%81TICA).

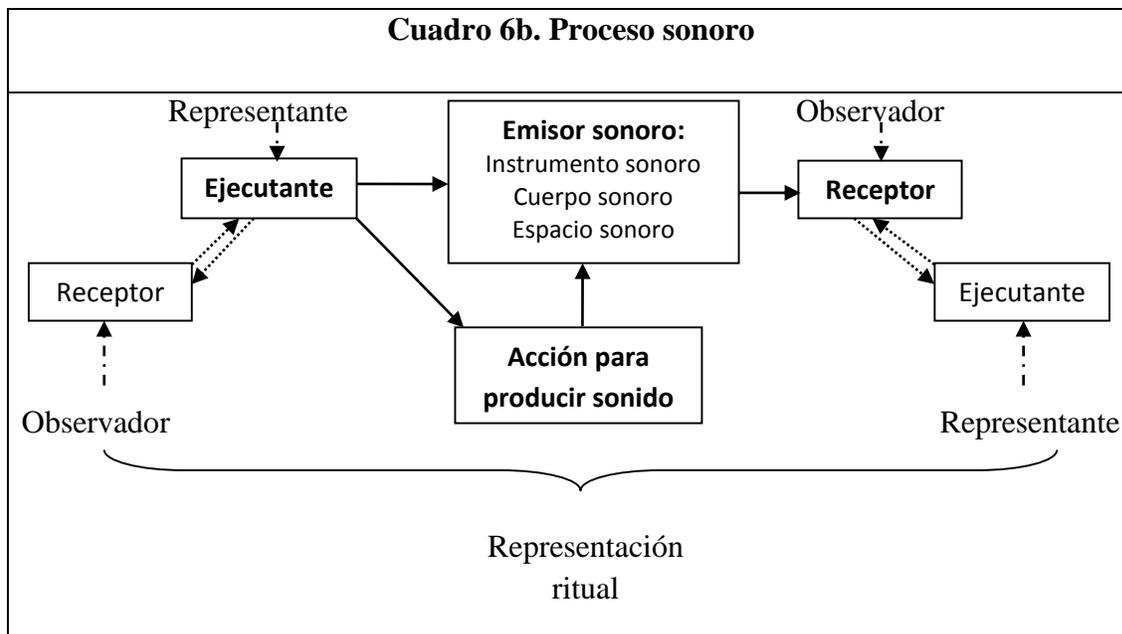
<sup>185</sup> De este conjunto de sonidos, menciona el autor, el humano crea un acto de percepción y el cerebro busca reducir el grado de complejidad a través de identificar las diversas fuentes sonoras, separar y ordenar en paquetes que se guardan en la memoria como formas sonoras, mismas que pueden enriquecer los posteriores procesos de percepción e interpretación. Véase *idem*.

y unitario de este complejo, y por otro, la diversidad de sus componentes que el autor llama fenómenos acústicos. Esta cualidad de totalidad entre elementos heterogéneos también puede localizarse en la idea de paisaje sonoro de Schafer, así como en la de universo sonoro de Zalaquett donde se integran bajo un mismo rubro fenómenos acústicos de diversa índole.

Por lo tanto, en esta investigación consideramos que el carácter del complejo sonoro deriva de la entramada relación que se entabla al interior de cada proceso sonoro así como entre un proceso sonoro y otro. Así tenemos que, la narración sahaduntina que en esta tesis analizamos, está construida por un conjunto de escenas en las cuales hay un cúmulo de pasajes sonoros que se encuentran en menor o mayor grado atravesados entre sí conformando un todo, es decir, constituyen la retícula global. De acuerdo con la definición anterior y lo que hemos expuesto en el apartado referente a los 'sentidos' y la percepción, proponemos seis premisas generales como atributos del concepto de complejo sonoro:

- 1) Entramado de procesos sonoros ligados a usos y prácticas culturales.
- 2) Los patrones de clasificación sonora *etic* y *emic* son, para el investigador, un componente sustancial de análisis.
- 3) El sonido es tanto un elemento físico como cultural.
- 4) Historizar la conceptualización del 'sentido' del oído permite comprender cómo opera la producción y percepción sensorial dentro de una cultura.
- 5) La sociedad puede comunicar, a través de la lengua, aspectos del fenómeno sonoro.
- 6) Los significados del sonido están supeditados a las convenciones sociales, por ello, es posible que un mismo sonido pueda tener un sentido distinto entre dos o más culturas.

Con base en lo que hemos expuesto hasta aquí, entendemos por proceso sonoro a aquel esquema de relaciones que se efectúa entre ejecutante y receptor al momento de producir y percibir sonido. Veamos un esquema desde la perspectiva de las representaciones rituales:



Fuente: elaboración propia.

El proceso sonoro está integrado por dos personajes: ejecutante (representante) y receptor (observador), mismos que según las acciones rituales, pueden cambiar su posición de ejecutante a receptor y viceversa. Sin embargo, habrá momentos en que simultáneamente podrán adoptar las dos posiciones, por lo que el principio de *feedback*<sup>186</sup> se volvería patente.

<sup>186</sup> El efecto de *feedback* se entiende como el regreso de la señal emitida hacia el sujeto que la produce. Al respecto véase Jesús Ángel Baca Martín, *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*, p. 46-49.

Por otra parte, para fines prácticos, entendemos por emisor sonoro<sup>187</sup> a cualquier fuente productora de sonidos con validez y reconocimiento dentro del discurso y cosmovisión de una cultura. Ya sea que se refiera a la fuente que produce vibraciones sonoras o como parte del imaginario social, es decir, aquello que representa simbólicamente sonidos.<sup>188</sup> Esto nos llevó a trazar una distinción básica de emisores en tres categorías<sup>189</sup> que hemos nombrado como:

**a) Instrumento sonoro.** Refiere a los artefactos elaborados o intervenidos por el humano para producir sonido y realizar diversas acciones de orden ritual, cotidiano, musical, etc.

**b) Cuerpo sonoro.** Alude a las partes del cuerpo humano que se emplean en la producción de sonidos como pueden ser las extremidades, chasquido de dedos, entrechoque de los dientes y la voz. Este inciso también podría aplicarse al caso de las emanaciones sonoras de divinidades y animales.

**c) Espacio sonoro.** Esta categoría se usa para marcar lugares que producen sonido así como a las representaciones construidas por el imaginario social que le atribuyen características acústicas a ciertos espacios.

---

<sup>187</sup> Agradecemos a la Dra. Berenice Alcántara Rojas quien nos sugirió ensayar la idea de emisores sonoros como un posible concepto aplicable al contexto ritual de las veintenas.

<sup>188</sup> Si bien, en términos acústicos al silencio se le atribuye representar la ausencia de sonido, en la presente investigación lo consideraremos como un elemento cultural y expresivo al que se le atribuye valor en tanto unidad de significado que forma parte del complejo sonoro. Un estudio detallado sobre los usos culturales del silencio, las políticas de control-vigilancia-disciplina y el significado del silencio en los sistemas de creencias pueden consultarse en David Le Breton, *El silencio. Aproximaciones*.

<sup>189</sup> Podemos plantear como una cuarta categoría al ambiente sonoro, sin embargo, las características de la narración *Etzalcualiztli* que aquí analizamos no nos ofrece el material necesario para explorar esta modalidad. Este rubro podría ser muy útil (sobre todo en trabajos etnográficos) para clasificar los sonidos circundantes ya sean naturales o culturales, por ejemplo, el ruido de máquinas, el tronido de cohetes, caídas de agua, el sonido del trueno, etc.

Esta triada de categorías para emisores permite abarcar desde los sonidos producidos por objetos y sujetos diversos como instrumentos musicales, artefactos sonoros, elementos naturales, hasta divinidades, individuos, plantas, animales, lugares y fenómenos climáticos.

Con respecto a la veintena *Etzalcualiztli*, observamos que al trabajar con los procesos sonoros fue adecuado prestar atención a las acciones que se nombraban dentro de la fuente documental y la situación (contexto común) en que se narran. Su revisión nos ofreció información fundamental para comprender partes sustanciales del complejo sonoro nahua. En efecto, el uso de un vocabulario relativo al sonido fue la base que nos permitió acceder a las maneras en que los autores del *Florentino* emplearon términos diversos sobre producción y percepción dentro de una serie de eventos rituales.

Otro de los aspectos que nos interesa contemplar como parte del complejo sonoro es la quinesia. Fue el antropólogo Hall<sup>190</sup> quien a partir de la obra de Birdwhistell (*Introduction to kinesics*) publicada en 1952, retoma la idea de trabajar con el cuerpo desde sus procesos de sincronización así como de desplazamiento en el espacio. Ahora bien, con base en la propuesta de Hall<sup>191</sup> consideramos que la quinesia es un sistema de comunicación que nos permite transmitir mensajes a través de la postura del cuerpo<sup>192</sup> y los movimientos en el espacio; por lo que se requiere de un lenguaje corporal especializado y culturalmente determinado, por lo tanto, la quinesia<sup>193</sup> es parte del paralenguaje.

---

<sup>190</sup> Véase Edward T. Hall, *Más allá de la cultura*, p.68.

<sup>191</sup> Véase *ibidem*, pp.68-72.

<sup>192</sup> Con respecto al análisis de las posturas del cuerpo como estrategia para comunicar mensajes puede consultarse Mark L. Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, pp. 17-26; David Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, pp. 37-48, 99-101 y Edward T. Hall, *op. cit.*, p. 72.

<sup>193</sup> La palabra quinesia, quinética, kinestesia o cinestesia proviene del griego *kínesis* movimiento y *aísthesis* sensación, por lo tanto, quinesia refiere a la percepción o sensación del movimiento corporal. Por otra parte, es importante tener presente la diferencia entre cinestecia, sinestesia y cenestecia. La primera, como se menciona en este texto, refiere al movimiento corporal y es nuestro tema de interés; la segunda refiere desde

El movimiento del cuerpo lo podemos comprender como aquel proceso que se realiza por medio de las extremidades corporales (incluyendo los gestos) y que permite habitar y cargar de sentido al espacio. Habría que decir que, para lograr la locomoción de un grupo de individuos se vuelve necesaria la presencia de sincronizadores corporales.<sup>194</sup> De manera concreta, planteamos que los emisores sonoros funcionan como sincronizadores corporales que permiten realizar tareas especializadas y que se pueden aplicar a situaciones de índole ritual, pues estimulan y enfatizan su eficacia. Entonces, ¿en qué circunstancias se presentan los sincronizadores corporales? Como nos dice Hall,<sup>195</sup> desde el nacimiento los infantes se sincronizan con el sonido de cualquier lengua (y con el paso del tiempo se adaptan a los de su propia cultura), cuando las personas hablan entre sí, al momento de saludarnos, en prácticas rituales, en el trabajo, al bailar, cantar, tocar música, etc. Para ello, tenemos que considerar que lo característico de la sincronía y ritmo entre individuos implica varias modalidades posibles que van del movimiento en grupo, a la división en subgrupos, integración de subgrupos a un grupo, separación de un individuo del grupo o la separación total del grupo en individuos. Así tenemos que al relegarse un individuo de la acción colectiva, generaría interrupción de quienes están a su alrededor y podría devenir:

---

aquello que puede considerarse como una cualidad perceptiva (sobre todo en los artistas) hasta presentarse como una patología que consiste en la asociación de dos o más sensaciones propias de dos o más sentidos a través de un estímulo como escuchar un sonido y atribuirle un color u oler y percibir una textura (la sinestesia también es producida por la ingesta de mezcalina o *psilocybes* y en ocasiones puede formar parte de la experiencia ritual); mientras que la tercera alude a la sensibilidad general del cuerpo donde la percepción no incluye a los cinco 'sentidos' pues la cenestecia es en sí la forma y medio de percepción. Sobre la sinestesia como cualidad y patología en una serie de casos clínicos con énfasis en percepciones sonoras y musicales se recomienda consultar Oliver Sacks, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, pp. 202-223.

<sup>194</sup> Los sincronizadores corporales suelen actuar a nivel inconsciente, funcionan como controles de la acción humana, parecen innatos, se relacionan con el tiempo y el ritmo, tienen una base biológica pero están culturalmente determinados, suceden en un nivel profundo, son panhumanos y se auxilian de jerarquías de ritmos específicos en cada cultura (ritmo de las estaciones, del día y la noche, latidos del corazón, ritmos del hambre, de la danza, de la procesión, etc). Véase Edward T. Hall, *op. cit.*, pp. 68-75.

<sup>195</sup> Véase *ibidem*, p. 70.

descalificación por parte del grupo, conglomeración, paralización o atrofia de tareas, retardos, conflictos intergrupales y posiblemente la ineficacia ritual.

Como hemos venido revisando en este capítulo, tanto los ritos como el complejo sonoro, son dos categorías generales que nos interesa analizar en el caso específico de *Etzalcualiztli*. Para ello, en el siguiente punto daremos cuenta del concepto de fiesta en el contexto nahua, prestando atención a su estructura interna así como al ciclo anual festivo donde se encuentra incluida nuestra veintena de estudio.

### **3. La fiesta nahua**

Por su carácter religioso y su amplia presencia en la vida de los antiguos nahuas de la cuenca de México, sus fiestas se pueden considerar como un fenómeno cultural y social alrededor del cual se ponían en funcionamiento un conjunto de prácticas y creencias que, según nuestro punto de vista, se ordenaban en elaborados momentos rituales. Como menciona Burdi,<sup>196</sup> dentro del *sistema de creencias religiosas mesoamericano*, la fiesta ocupa el lugar de una unidad de análisis e institución total. Vista así, Burdi la divide y explica a través de un doble sistema: estructura interna y ciclo festivo.<sup>197</sup> Retomando esta propuesta, nosotros la hemos aplicado a las necesidades de nuestro tema de investigación en la siguiente forma:

**a) Estructura interna de la fiesta nahua.** Consiste en aquellos acontecimientos celebrados alrededor de un entramado suntuoso de aspectos protocolares y contextualizados entre el tiempo de los humanos y el de las divinidades; donde una

---

<sup>196</sup> Patricia Burdi, "Los tiempos de la fiesta. Estructura ritual y valencias simbólicas del culto a Santiago Matamoros (sierra norte de Puebla, México)", pp. 179-180.

<sup>197</sup> *Idem*.

serie de momentos rituales daban formato al hecho festivo. Un claro ejemplo lo podemos apreciar en los conjuntos de escenas desarrolladas en cada una de las 18 veintenas celebradas durante el año nahua.<sup>198</sup> Estos periodos festivos se conformaban por la suma de actos de representación ritual donde, como veremos más adelante, intervenían una serie de representantes y observadores que desplegaban acciones y elementos rituales en relación con sus divinidades. Eran estos momentos los que funcionaban como las partes internas de uno de los lados del rostro de la vida festiva nahua.

**b) Ciclo anual festivo nahua.** Se componía por el conjunto de fiestas inscritas en la lógica de la cuenta calendárica. Como es sabido, el sistema de cómputo del tiempo nahua estaba integrado por dos instrumentos de medición, a saber, *tonalpohualli* y *xiuhpohualli* (o *xihuitl*), mismos que marcaban respectivamente ciclos de 260 días y 360 días más cinco días *nemontemi* o aciagos.<sup>199</sup> En este último sistema de cómputo calendárico se ordenaban las fiestas celebradas en “los periodos de la cuenta de veinte en veinte días” o *cecempohuallapohualiztli*.

Parte de la tarea de investigar este doble sistema, con base en fuentes novohispanas y en ocasiones prehispánicas, puede apreciarse en los diversos estudios que han tomado como

---

<sup>198</sup> Sobre algunas de las investigaciones orientadas al estudio de las veintenas véase notas 200-208.

<sup>199</sup> Véase Ana Guadalupe Díaz, *La forma del tiempo y las voces del calendario*, pp. 22, 23; Rafael Tena, *El calendario mexica y la cronografía*, pp. 19-22; y Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 48.

punto de análisis a la fiesta nahua, tal es el caso de Broda,<sup>200</sup> Olivier,<sup>201</sup> Toriz,<sup>202</sup> Graulich,<sup>203</sup> Danilovic,<sup>204</sup> Rodríguez,<sup>205</sup> Turrent,<sup>206</sup> Limón<sup>207</sup> y González<sup>208</sup> por mencionar algunos. Sumándonos a la labor de comprender la estructura interna de la fiesta es que consideramos, en el siguiente apartado, realizar un ejercicio de indagación para dimensionar, de manera general, la conceptualización y características del ámbito festivo entre los antiguos nahuas de la cuenca de México. Entre tanto, dejamos para el subsecuente punto un breve acercamiento al ciclo festivo enmarcado en la lógica de la cuenta calendárica con énfasis en el *xihupohualli*.

### 3.1. Estructura interna de la fiesta

Para aproximarnos a la comprensión de la fiesta nahua decidimos abordarla desde dos perspectivas de análisis: significado del vocablo *ilhuitl* y contenido de la fiesta (entendida como la secuencia de momentos rituales y su relación con la cosmovisión nahua). En cuanto al término *ilhuitl*, fray Alonso de Molina, en su *Vocabulario*, lo define como “fiesta de guardar” y como la unidad temporal de “día”.<sup>209</sup> Simultáneamente, registra otros términos

---

<sup>200</sup> Johanna Broda, “Ritos mexicas en los cerros de la cuenca: los sacrificios de niños”, pp. 295-317.

<sup>201</sup> Guilhem Olivier, “The hidden king and the broken flutes. Mythical and royal dimensions of the feast of Tezcatlipoca in Toxcatl”, pp. 107-142.

<sup>202</sup> Martha Julia Toriz Proenza, *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*; y Martha Julia Toriz Proenza, *Los significados de la fiesta Toxcatl; Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Toxcatl celebrada por los mexicas*.

<sup>203</sup> Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos Aztecas. Las fiestas de las veintenas*.

<sup>204</sup> Mirjana Danilovic, *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas tecuilhuitontli, huey tecuilhuitl, ochpaniztli y tititl*.

<sup>205</sup> Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *Paisaje e imaginario colectivo del altiplano central mesoamericano: el paisaje ritual en Atl Cahualo o Cuahuatl Ehua según las fuentes Sahaguntinas*.

<sup>206</sup> Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*.

<sup>207</sup> Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*.

<sup>208</sup> Carlos Javier González González, *Xipe-Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*.

<sup>209</sup> Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, parte 2, fol. 37v. También se recomienda Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 22 de febrero de 2105. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. Sobre la medición del tiempo entre los nahuas de la cuenca de México habrá que tener en cuenta que tanto el término *ilhuitl* como

que aluden solamente al concepto de “fiesta” (sin incluir lo relativo a “día”): *ilhuitl pielli*, *ilhuitl pielo*, *ilhuitl pieloni*.<sup>210</sup> Este doble sentido de la palabra *ilhuitl* permite que su traducción dentro de los textos en náhuatl clásico se realice a través del contexto en que se suscribe.

Por su parte, López Austin<sup>211</sup> menciona que a la partícula *il*<sup>212</sup> puede aplicársele el valor de “curva”, “vuelta” y “regreso” de tal suerte que *ilhuitl* está en sintonía con “[...] la cosmovisión náhuatl del tiempo que transcurre en giro en el mundo intermedio, que hace de cada día un punto de retorno que se liga al tiempo divino.”<sup>213</sup>

Esta percepción cíclica de curva o vuelta del tiempo implicaba las posibilidades de acción y afección entre dos temporalidades: tiempo de los humanos (que transcurría en el

---

*tonalli* eran entendidos como unidades para referir al concepto de “día” que *grosso modo* podemos equiparar al periodo de 24 horas de Occidente. Sin embargo, esta analogía sólo es funcional parcialmente, por ello, es interesante complementar nuestra idea del *ilhuitl* con lo que Kruell menciona en su propuesta relativa a las “horas” de los nahuas. Para dicho autor, estas unidades temporales pueden organizarse en cuatro “horas” diurnas (*hualmomana tonatiuh*, *tlacualizpan*, *nepantla tonatiuh* y *oncalahui tonatiuh/mopiloa tonatiuh*) y siete nocturnas (*oya tonatiuh*, *tlacuauh tlapoyahua*, *netetequizpan*, *yoyalnepantla/yohualli ixelihuian/tlatlapizalizpan*, *ticatla*, *hualcholoa citlalin* y *tlathuinahuac/tlatlalchipahua*). De la suma de estas 11 divisiones del tiempo se obtenía la completud del *cemilhuitl* (un día). Véase Gabriel Kenrick Kruell, “Las horas en la vida cotidiana de los antiguos nahuas”, pp. 40-41.

<sup>210</sup> Véase fray Alonso de Molina, *op. cit.* La aglutinación del sustantivo *ilhuitl* con un verbo y en ciertos casos alguna otra partícula daban varias ideas sobre el ámbito de lo festivo en la siguiente forma: *ilhuichia*, *ilhuiquixtia* “celebrar fiesta”, *ilhuichualiztli*, *ilhuiquixtiliztli* “celebración de fiesta”, *ilhuichiuani*, *ilhuiquixtiani* “celebrador de fiesta”, *ilhuitl oquiz* “fiesta pasada o celebrada” e *ilhuitlacaquitia* “echar las fiestas”. Molina, como parte del proceso de reelaboración de vocablos nahuas para referir a los “nuevos conceptos” traídos del cristianismo a la naciente cultura novohispana, compiló el término *ilhuiquixtilia* para referir al acto de “celebrar fiesta a algún santo”. Véase *idem*.

<sup>211</sup> Véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, p. 208, tomo I. También véase Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 73; y Mirjana Danilovic, *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas tecuilhuitontli, huey tecuilhuitl, ochpaniztli y tititl*, p. 36.

<sup>212</sup> De acuerdo con el análisis comparativo-histórico propuesto por Dakin, algunas palabras en náhuatl que llevan la partícula *il-* (como por ejemplo: *ilhuitl*, *ilhuicatl*, *ilpia*, *ilnamiqui*, *ilcahua*) podrían derivar del preprotonáhuatl \**la-* y de \**ta-* en el protoyutoazteca. Sin embargo, su autora no presenta significado alguno sobre esta partícula léxica creemos que por ser otras las intenciones de este texto. Véase Karen Dakin Anderson, “Sugerencias acerca del origen yutoazteca de \**il-* en náhuatl”, pp. 347-359.

<sup>213</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, p. 208, tomo I.

ecúmeno) y tiempo de las divinidades (este era el tiempo primigenio del anecúmeno).<sup>214</sup> Con base en este proceso temporal, la fiesta puede comprenderse, por su contenido y relación con la cosmovisión nahua, como un compromiso ineludible entre los humanos en relación con sus dioses donde la circulación de las esencias divinas creaban procesos de contagio, afección y apropiación.<sup>215</sup> Así, en su momento de fiesta, las divinidades hacían su arribo puntual según lo marcara el tiempo calendárico y el tiempo en sí era ya una manifestación de las esencias divinas.<sup>216</sup> Esto involucraba una sucesión de eventos que punteaban la constante entre el devenir de los días, semanas, meses, años y siglos identificados nominalmente y recordados a través de la marcada acción que las divinidades dejaban a su paso. Sobre esta labor de intervención de los dioses en la vida de los nahuas López Austin explica:

Los dioses actúan cíclicamente en el mundo. La sustancia divina es enviada a la tierra en forma de tiempo, de destino. Esto hizo que el calendario mostrara las combinaciones de las distintas fuerzas de los dioses. Todos ellos entraban en un juego de jerarquías y dominios. Había dioses del año, de la veintena y de la trecena.<sup>217</sup>

Como efecto de la presencia de las divinidades en la tierra, las fiestas de las veintenas debían procurarse y conducirse en la lógica de la vía ritual, el orden cíclico del protocolo calendárico y el compromiso puntual de los representantes-observadores que participaban dentro de tal acontecimiento. Era la oportunidad de aprovechar a la fiesta como un sistema de reciprocidades a través del cual los humanos lograban celebrar, acompañar, solicitar y ofrendar con aquellos elementos que eran apreciados por los dioses de cada veintena. De esta manera, la fiesta se revestía con la esencia del dios correspondiente y con ello, los procesos de contagio, afección y apropiación como respuesta de las divinidades. Es decir, los dioses

---

<sup>214</sup> Véase en la presente tesis Anexo 1. Cosmograma del anecúmeno y ecúmeno.

<sup>215</sup> Véase Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 32-34.

<sup>216</sup> Véase *ibidem*, p. 33.

<sup>217</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, p. 28.

podían compensar el trabajo de los humanos por medio de favorecer las cosechas, lluvias, triunfos en la guerra, mermar la enfermedad, etc., aunque, como en el caso de Tláloc, también su intervención podría ser opuesta, caprichosa y ambigua.<sup>218</sup>

Entonces, “La fiesta no es un mero recuerdo del origen del tiempo, no es una mera conmemoración. Se actúa por la necesidad presente de adecuarse al arribo divino.”<sup>219</sup> Añade López Austin<sup>220</sup> que, a través de la fiesta, el humano colabora con los dioses por medio de una acción regulada entre la divinidad y el oferente. Dicho proceso estaba determinado por la espera adecuada que requería la fuerza divina que se presentaba. Conviene advertir que, como menciona Graulich, los nahuas recurrían a un esquema general de acciones que era más o menos similar para el conjunto de fiestas realizadas de veinte en veinte días (aunque pudiesen presentarse omisiones o inversiones de las partes rituales):

Precedidas de ayunos, maceraciones y abstinencia sexual, culminaban con las inmolaciones ¿[sic]de víctimas humanas, a las que seguían banquetes y borracheras. En ciertos aspectos, el orden usual de las cosas se invertía, pues estaba permitido matar, comer hombres y aun, en ciertos casos, emborracharse y transgredir prohibiciones sexuales.<sup>221</sup>

Este protocolo de las fiestas correspondería a lo que nosotros nombramos como “guion” cultural<sup>222</sup> o programa<sup>223</sup> para las representaciones rituales, punto que retomaremos más tarde.

---

<sup>218</sup> Véase Johanna Broda, “El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros”, p. 56.

<sup>219</sup> Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 198.

<sup>220</sup> Véase *ibidem*, pp. 198-199.

<sup>221</sup> Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 16.

<sup>222</sup> Nuestro reconocimiento a la Dra. Francisca Zalaquett Rock quien nos introdujera en el estudio de los “guiones” culturales comprendidos como: una estrategia de las sociedades tradicionales para organizar, normar y desarrollar actos de representación ritual ligados al sistema de fiestas y ejercicio del poder.

<sup>223</sup> Véase Clifford Geertz, “La ideología como sistema cultural”, pp.189-199.

Por otra parte, se habrá de considerar que la estructura interna de la fiesta nahua se componía de otros varios aspectos interconectados. Al respecto, Toriz<sup>224</sup> nos remite al carácter político y religioso de las fiestas, mismo que se conformaba por un desplegado de elementos bajo la observancia y práctica de los especialistas rituales, donde (dependiendo de la fiesta) el pueblo era también partícipe activo y observador del discurso ideológico. Por ello, poder, dominación y legitimación eran asuntos que se promovían por el camino de la teatralidad de las fiestas, pues “En una sociedad dividida entre dominantes y dominados, el grupo en el poder requiere de un manejo de la ideología que permita su legitimación para conservar su poder.”<sup>225</sup>

Aunado a este formato de poder político-religioso, las veintenas comprendían eventos que permitiesen la transmisión de mensajes en los espacios públicos de forma masiva. Con esta estrategia era posible codificar y decodificar información, lo que se traduce en un proceso de comunicación eficaz del Estado hacia la sociedad, logrando un claro efecto en el plano de la reproducción del poder.<sup>226</sup>

En la lógica interna de la fiesta, era de suma importancia su potencial como un dispositivo altamente codificado que ponía en marcha, entre otras cosas, a la distinción social y la construcción de la identidad colectiva. Siendo así, el tiempo de fiesta era hondamente estimado por su capacidad para promover y marcar roles, jerarquías y prestigio social a través de acciones como: el desempeño (eficaz o no eficaz) de los participantes dentro de los rituales, el lugar asignado a los representantes-observadores y la mayor o menor ostentación dispendiosa durante el acto festivo.

---

<sup>224</sup> Véase Martha Julia Toriz Proenza, *Los significados de la fiesta Toxcatl; Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Toxcatl celebrada por los mexicas*, pp. 62-69.

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>226</sup> Véase *ibidem*, pp. 12, 25 y 126.

Como hemos visto hasta ahora, el perfil de la fiesta nahua prehispánica estaba construido sistémicamente para cubrir funciones específicas como: generar un mecanismo de reciprocidades entre humanos y divinidades, poner en marcha la circulación de diversas esencias divinas que transitaban por el ecúmeno y anecúmeno, representar momentos rituales por medio de un protocolo festivo sustentado en los “guiones” culturales, reproducir el discurso político-religioso imperante, transmitir mensajes entre la clase gobernante y los gobernados, así como promover la identidad colectiva y marcar roles sociales.

### 3.2. Ciclo anual festivo: el *xiuhpohualli* visto en la obra de Sahagún

Los nahuas, así como otros grupos de Mesoamérica, organizaban el cómputo del tiempo a través de un sistema con formato vigesimal, mismo que se utilizó para construir dos instrumentos calendáricos emparentados:<sup>227</sup> el *tonalpohualli*<sup>228</sup> “cuenta de los días” y el *xiuhpohualli* “cuenta de los años”. Esta lógica de relacionar al *tonalpohualli* y al *xiuhpohualli* es una de las ideas centrales que Díaz<sup>229</sup> sostiene, pues considera que los nahuas

---

<sup>227</sup> La suma de los días del *tonalpohualli* y del *xiuhpohualli* en un periodo de 18 980 días era, como menciona Caso, común en toda Mesoamérica. A este ciclo de 52 años donde se sucedían las fechas sin repetirse ni una sola vez se le conocía como *xiuhmolpilli*. Véase Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, pp. 77, 79. Esta cuenta de 52 años cerraba lo que en Occidente se asimila como siglo y daba paso a la celebración del Fuego nuevo. Véase Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *La imagen del tiempo en la primera página del Códice Fejérvéry Mayer: un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, p. 42. Así mismo, al ciclo que se componía de la suma de dos cuentas de 52 años (es decir, 104 años) se le llamaba *huehuetiliztli*. Véase Johanna Broda, “Los estamentos en el ceremonial mexica”, p. 38.

<sup>228</sup> El *tonalpohualli* era considerado un calendario de uso ritual y adivinatorio que permitía leer los destinos de los nahuas. Se integraba por una cuenta de 260 días con 20 signos distintos que se iban concatenando a través de la suma de secciones de 13 números (del 1 al 13). Se le nombraba *tonalamatl* “papel de los días” al libro en que se escribía la cuenta del *tonalpohualli* y *tonalpouhque* a los especialistas que usaban dichos libros. Por lo tanto, la cuenta del *tonalpohualli* empleaba un signo y su correspondencia numeral para nombrar a cada día de los 260. Veamos ahora los nombres de los 20 signos: *cipactli, ehecatl, calli, cuetzpallin, coatl, miquiztli, mazatl, tochtli, atl, itzcuintli, ozomatli, mallinalli, acatl, ocelotl, cuauhiti, cozcaquiuhiti, ollin, tecpatl, quiauitl y xochitl*. Véase Alfonso Caso, *op. cit.*, pp. 4-7.

<sup>229</sup> Véase Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *op. cit.*, pp. 39, 42-44, 50.

prehispánicos emplearon una lectura compleja de tiempo-espacio a través de una suerte de esquema cronotópico que implicaba la combinación calendárica e indisoluble entre *tonalpohualli*, *xiuhpohualli* y los ciclos de Venus. Sin embargo, Sahagún trata ambas cuentas calendáricas por separado, pues lo que nos dejan apreciar es un modelo reconstruido en tiempos novohispanos desde la confluencia de la tradición mesoamericana y la europea.<sup>230</sup>

Por cuestiones de delimitación, en este apartado sólo nos avocaremos a explicar las características y funcionamiento general del *xiuhpohualli* según el *Códice florentino*. El fin que perseguimos con este acercamiento, es conocer parte del discurso que el fraile franciscano y sus colaboradores trilingües elaboraron desde la lógica de un proyecto “editorial” novohispano. Así tenemos que, en aras de acercar a sus lectores primarios entre otras cosas a las cuentas calendáricas mesoamericanas desde el referente occidental, realizaron un ejercicio de escritura híbrida en una obra que hoy nos brinda testimonios de un momento histórico marcado por un proceso de colonización e intento de asimilación del otro desde la cultura dominante.

Para precisar las soluciones que tomaron los autores del *Florentino* ante el formato del *xiuhpohualli*, nos planteamos cuatro preguntas básicas, a saber: a) ¿cuáles eran los nombres con que el proyecto sahumantino registró a los meses o veintenas del *xiuhpohualli*?; b) ¿en qué mes comenzaba la cuenta del año nahua?; c) ¿en qué parte de la cuenta calendárica mencionan que se intercalaba la suma de 5 días *nemontemi*?; y d) ¿cómo plantean la

---

<sup>230</sup> Véase Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central*, p. 11.

rectificación de un día extra en cierto periodo de años para compensar el desfase entre año calendárico o vago<sup>231</sup> frente al año astronómico o trópico?<sup>232</sup>

Si bien no hay consenso entre los investigadores sobre estos temas, es menester apelar a la riqueza de los estudios y aportes hechos por los especialistas para dar razón del cómo fue descrito el calendario anual nahua en la obra Sahaguntina. Como dijimos al inicio de este capítulo, el *xiuhpohualli* estaba dividido por 18 veintenas y 5 días llamados *nemontemi* y cada veintena estaba representada por un símbolo y nombre distintivos.<sup>233</sup> Veamos en el siguiente cuadro los nombres de las veintenas del *xiuhpohualli* de acuerdo con los datos registrados en el *Códice florentino*.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Por año calendárico o vago entendemos a la cuenta “precisa” o “redondeada” de días que conformaban un ciclo anual (por ejemplo, una cuenta de 365 días). Véase Rafael Tena, *El calendario mexicana y la cronografía*, p. 12.

<sup>232</sup> El año astronómico o trópico refiere a la suma promedio de 365.242199 días que conforman la unidad del año solar, es decir, la “ruta del sol” (vista desde la tierra) de un equinoccio de primavera al siguiente equinoccio de primavera. Véase *idem*. Aunque esta cifra puede variar de un autor a otro, cfr. Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *La imagen del tiempo en la primera página del código Fejérváry-Mayer; un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, p. 46.

<sup>233</sup> El conteo anual de 360 días en un ciclo de 18 veintenas y 5 días aciagos no era exclusivo de los nahuas, así tenemos que entre mayas, zapotecas, mixtecas, totonacos, tarascos, matlatzincas y otomíes este estilo de registro formaba parte de su concepción numérica y temporal. Véase Alfonso Caso, *op. cit.*, pp. 77-78.

<sup>234</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, caps. I-XIX. Para revisar un ejercicio comparativo sobre las veintenas nahuas con base en Sahagún, Torquemada, Martín de León, Durán, Francisco de las Navas, Motolinía, Relación geográfica de Meztitlan y Caso se recomienda consultar Silvia Limón, Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*, pp. 408-409. Es muy interesante observar, a manera de complemento, los nombres de los meses del *xiuhpohualli* que redactó Durán, pues algunos de sus registros están errados. Por ejemplo, en la cuarta fiesta del *xihuitl* en vez de colocar *Huey Tozoztli* redactó *Ochpaniztli*, veintena que se celebraba en el onceavo mes. Por esta razón, registró dos veintenas con un mismo nombre. Esto se repite con la fiesta *Xilomaniztli* que refiere tanto en la primera veintena como en la dieciochoava. Veamos la serie de 18 veintenas en Durán: I *Xiuhtzitzquilo*, *Cuahuitlehua*, *atl motzacuaya*, *Xilomaniztli* II *Tlacaxipehualiztli*, III *Tozoztontli*, IV *Ochpaniztli*, V *Toxcatl*, VI *Etzalcualiztli*, VII *Tecuilhuitontli*, VIII *Hueitecuilhuitl*, IX *Miccailhuitontli*, X *Xocotl Huetzi*, XI *Ochpaniztli*, XII *Pachtontli*, XIII *Huey Pachtli*, XIV *Quechollli*, XV *Panquetzaliztli*, XVI *Atemoztli*, XVII *Tititl* y XVIII *Izcalli*, *Xilomaniztli*. Véase fray Diego Durán, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, pp. 239-293.

<b>Cuadro 7. Nombre de las veintenas en el <i>xiuhpohualli</i></b>		
Mes	Nombre de las veintenas <sup>235</sup>	Fechas en Sahagún
I	<i>Atl cahualo</i> o <i>Cuahuitl eua</i> “El agua es dejada” o “Se levanta el árbol”	2-21 febrero
II	<i>Tlacaxipehualiztli</i> “Desollamiento de hombres”	22 febrero/13 marzo
III	<i>Tozoztontli</i> “Pequeña vigilia”	14 marzo/2 abril
IV	<i>Huey tozoztli</i> “Gran vigilia”	3-22 abril
V	<i>Toxcatl</i> “Cosa seca”	23 abril/12 mayo
VI	<i>Etzalcualiztli</i> “Comida de maíz y frijol” o “Comida de masa cocida de maíz y frijol”	13 mayo/ 1 junio
VII	<i>Tecuilhuitontli</i> “Fiesta pequeña de los señores”	2 -21 junio
VIII	<i>Huey tecuilhuitl</i> “Gran fiesta de los señores”	22 junio/11 julio
IX	<i>Tlaxochimaco</i> “Se dan flores”	12-31 julio
X	<i>Xocothuetzi</i> “Caer la fruta”	1-20 agosto
XI	<i>Ochpaniztli</i> “Barrimiento”	21 agosto/9 septiembre
XII	<i>Teotleco</i> “Llegar los dioses” o “Llegada de los dioses”	10-29 septiembre
XIII	<i>Tepeilhuitl</i> “Fiesta de los montes”	30 septiembre/19 octubre
XIV	<i>Quecholli</i> “Ave de plumas rojas”	20 octubre/8 noviembre
XV	<i>Panquetzaliztli</i> “Levantamiento de banderas”	9-28 noviembre
XVI	<i>Atemoztli</i> “Descenso del agua”	29 noviembre/18 diciembre
XVII	<i>Tititl</i> “Estirar” o “Restiramiento”	19 diciembre/7 enero
XVIII	<i>Izcalli</i> “Crecimiento”	8-27 enero
	<i>Nemontemi</i> “llenar con días vanos o inútiles”	28 enero/1 febrero

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, caps. I-XIX.

<sup>235</sup> Es oportuno aclarar aquí que las traducciones de los nombres de las veintenas son nuestras, pues en ocasiones la versión castellana de Sahagún es una traducción libre o parafraseada y no permite comprender cabalmente el significado literal del nombre que califica a cada fiesta.

Habría que tener en consideración que en la historiografía sobre calendarios nahuas hay propuestas diversas sobre el nombre de la veintena con la cual iniciaba el *xihuitl*. Así tenemos que la correlación de los 18 meses que reconstruye y propone Caso considera que el año nahua iniciaba en *Izcalli* (ya que emplea como fuente al *Códice Borbónico*); en tanto que nosotros recurrimos, de acuerdo con el cuadro anterior, al orden asignado por Sahagún y más tarde retomado por Broda,<sup>236</sup> Tena,<sup>237</sup> Graulich,<sup>238</sup> Toriz,<sup>239</sup> Turrent,<sup>240</sup> Rodríguez<sup>241</sup> y González.<sup>242</sup> Estos y otros autores plantean a *Atl cahualo* como la veintena inicial de la cuenta de 18 meses de 20 días y, por lo tanto, *Izcalli* se coloca como el mes que finaliza el orden de las veintenas.

Es ineludible plantear que la fecha de inicio de *Atl cahualo* en el *Florentino* (2-21 de febrero) debió responder a un proceso de reconstrucción y consenso con base en los testimonios de los informantes de Sahagún y la autoridad del mismo fraile. Hay que recordar también que estas fechas están estandarizadas en la lógica del calendario juliano, es decir, se mantienen desfasados con una diferencia de 10 días en relación con el calendario gregoriano que entrase en vigor hasta 1582 (y que nos rige hasta la actualidad).<sup>243</sup>

---

<sup>236</sup> Véase Johanna Broda, "Astronomía y paisaje ritual: El calendario de horizonte de Cuicuilco-Zacatepetl", pp. 184-185; y Johanna Broda, "Los estamentos en el ceremonial mexica", pp. 55-64.

<sup>237</sup> Véase Rafael Tena, *El calendario mexica y la cronografía*, p. 85.

<sup>238</sup> Véase Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, pp. 49-51.

<sup>239</sup> Véase Martha Toriz Proenza, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, pp. 55-73.

<sup>240</sup> Véase Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, pp. 64-111.

<sup>241</sup> Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *Paisaje e imaginario colectivo del altiplano central mesoamericano: el paisaje ritual en Atl cahualo o Cuahuitl ehua según las fuentes sahuaguntinas*, pp. 60-94.

<sup>242</sup> Véase Carlos Javier González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, p. 252.

<sup>243</sup> Véase Johanna Broda, "ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexica", p. 40.

Cabe señalar que Sahagún colocó la adición de los 5 días *nemontemi* al consumarse la cuenta de veinte en veinte, lo que implicaba el término de los 360 días y la suma de 5 días más para dar como concluido un ciclo anual.<sup>244</sup> Sobre la rectificación del calendario nahua con un día extra intercalado en los ciclos anuales, Sahagún plantea que “[...] hay conjetura que cuando agujeraban las orejas a los niños y niñas, que era de cuatro en cuatro años echaban seis días de *nemontemi*, y es lo mismo del bisiesto que nosotros hacemos de cuatro en cuatro años.”<sup>245</sup> Así, Sahagún logra explicar y compensar el desfase del año calendárico o vago frente al año astronómico o trópico.<sup>246</sup>

La interesante propuesta de Graulich, en oposición a la solución de un día “bisiesto”, sostiene que los nahuas dejaban desfasar su calendario, lo que creaba una disociación intencionada entre los acontecimientos que narraban las veintenas y la realidad del momento. Sin embargo, a diferencia de Graulich, compartimos la idea de un calendario que incluyese algún recurso para rectificar el desfase entre año vago y trópico y que guardaba estrecha vinculación con estaciones, periodos agrícolas, procesos de producción y culto a divinidades en fechas concretas que anualmente se repetían.<sup>247</sup> Aunque la discusión sigue abierta acerca de la presencia o ausencia de un año “bisiesto”. Por nuestra parte, nos ajustamos a trabajar

---

<sup>244</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 91. Sobre algunos de los autores que plantean la colocación de los 5 *nemontemi* al final de la cuenta de los 18 meses del *xiuhpohualli* se recomienda consultar Ana Guadalupe Díaz Álvarez, *La imagen del tiempo en la primera página del Códice Fejérvéry Mayer: un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*, p. 49; Alfonso Caso, *op. cit.*, p. 38, 39, 58; y Rafael Tena, *op. cit.*, p. 85.

<sup>245</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 91.

<sup>246</sup> Paralelamente, Durán no difiere de Sahagún y también coloca al final de la suma de 365 días lo que desde nuestro horizonte de observación llamamos “bisiesto”. Véase fray Diego Durán, *op. cit.*, p. 293.

<sup>247</sup> Cfr. Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 83.

con el modelo propuesto por Sahagún, pero reconocemos que pudo estar influenciado por los intereses y referentes del discurso dominante occidental.

Con respecto a la parte ritual que constituía la “identidad” de cada fiesta en las veintenas del *xihuitl* nahua, Caso considera que “[...] la fiesta que daba su nombre al mes se hacía precisamente el último día.”<sup>248</sup> Este parecer es compartido por Tena,<sup>249</sup> quien afirma que la fiesta que “daba el nombre a la veintena” se conmemoraba al final del mes. Nosotros observamos que al menos en el caso de *Etzalcualiztli*, según el *Códice florentino*, no encontramos que la fiesta que “da el nombre a la veintena” se colocase al final de la misma. En efecto, en la parte intermedia de lo que aquí hemos llamado la etapa liminal, se localizaba el momento *Etzalmacehualiztli* “danza de *etzalli*”, es decir, en una parte media de la secuencia festiva. Lo que podemos apreciar en el cierre de la veintena es la etapa posliminal donde en el momento ritual *Cuatexohpaca* “lavado del color azul de la cabeza” se narra una serie de actos que incluían el lavado de la cabeza para retirar las marcas corporales de pintura azul y la tarea de desechar la parafernalia de la veintena que concluía.<sup>250</sup> Por lo tanto, a diferencia de Caso y Tena, cada veintena la podemos analizar como un conjunto de momentos rituales y celebraciones calendarizadas donde la fiesta con que “se nombra a la veintena” no necesariamente se localizaba al final de la secuencia ritual.

Por otra parte, dado que Sahagún no menciona con claridad la relación entre el *xihuitl*, estaciones de lluvias-secas y ciclo agrícola, nosotros consideramos necesario plantear esta

---

<sup>248</sup> Alfonso Caso, *op. cit.*, p. 70.

<sup>249</sup> Rafael Tena, *op. cit.*, p. 85.

<sup>250</sup> Véase capítulo 3, pp. 149-152.

asociación a través de la propuesta de Broda,<sup>251</sup> para quien este vínculo está estrechamente conectado con la vía ritual de las veintenas.<sup>252</sup>

<b>Cuadro 8. Estaciones en las veintenas del <i>xihuitl</i></b>				
<b>Año solar</b>	<b>Secas (<i>tonalco</i>)</b>		<b>Lluvias (<i>xopan</i>)</b>	<b>Año solar</b>
	<i>Panquetzaliztli</i>		<i>Etzalcualiztli</i>	
Solsticio	<i>Atemoztli</i>		<i>Tecuilhuitontli</i>	Solsticio
	<i>Tititl</i>		<i>Huey tecuilhuitl</i>	Paso del sol por el cenit
	<i>Izcalli</i>		<i>Tlaxochimaco</i>	
	<i>Nemontemi</i>		<i>Xocolhuetzi</i>	
	<i>Atl cahualo</i>		<i>Ochpaniztli</i>	Equinoccio
Equinoccio	<i>Tlacaxipehualiztli</i>		<i>Teotleco</i>	
	<i>Tozoztontli</i>		<i>Tepeilhuitl</i>	
	<i>Huey tozoztli</i>		<i>Quecholli</i>	
Paso del sol por el cenit	<i>Toxcatl</i>			

Fuente: elaboración propia con base en Johanna Broda, *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*, pp. 55-66; y Johanna Broda, “Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexica”, pp. 35-60.

De acuerdo con el Cuadro 8, la estación de secas abarcaba de la veintena de *Panquetzaliztli* hasta *Toxcatl*, mientras que la estación de lluvias arrancaba con *Etzalcualiztli* y concluía en *Quecholli*. Sin embargo, la llegada y retirada de las lluvias podía oscilar de año en año y mostrar variabilidad, de la misma forma las secas podían prolongarse o retardarse. Este tipo de actividades inconstantes entre una estación y otra debieron de afectar las prácticas festivas en términos de intensidad y atención por parte de los representantes rituales.

<sup>251</sup> Johanna Broda, “Los estamentos en el ceremonial mexica”, pp. 37-66; Johanna Broda, “Ritos mexicas en los Cerros de la Cuenca: los sacrificios de los niños”, pp. 295-317; Johanna Broda “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica”, pp. 205-222; y Johanna Broda, “El culto mexica de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros”, pp. 65-71.

<sup>252</sup> Véase Johanna Broda, “Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexica”, p. 43.

En cuanto a la actividad agrícola nahua, Broda plantea que el ciclo del cultivo de temporal iniciaba con la siembra en el mes *Huey tozoztli* que se prolongaba hasta *Etzalcualiztli* con la entrada de la estación de lluvias (*xopan*); asimismo, la cosecha de temporal concluía en el mes *Panquetzaliztli* con el inicio de la estación seca (*tonalco*). En cuanto al ciclo del cultivo de riego, comenzaba con el final e inicio de las veintenas entre los meses de *Izcalli* y *Atl cahualo* en plena época seca y concluía en *Etzalcualiztli*, es decir, con el inicio del periodo de lluvias.<sup>253</sup> Es significativo apreciar que en el periodo de secas, mientras se realizaba el ciclo de cultivo de riego, los nahuas representaban en *Atemoztli*, *Atl cahualo* y *Huey tozoztli* una serie de momentos rituales que concluían con el sacrificio de infantes, mismos que estaban asociados simbólicamente con el agua, Tláloc y los *tlaloque*.<sup>254</sup>

Con lo expuesto hasta aquí, podemos decir que los elementos que logramos leer en la versión del calendario anual o *xiuhpohualli* con base en la obra de Sahagún y el análisis propuesto por los especialistas, codifican un sistema de cómputo del año con diversos puntos significativos:

a) Constituyen un orden del tiempo nahua a través de una serie de fiestas celebradas de veinte en veinte días. Al conjunto de veintenas o *cecempohuallapohualiztli* se le adherían cinco días *nemontemi* y de acuerdo con la propuesta del *Florentino* había presencia de un día “bisiesto” que regulaba el desfase calendárico entre año vago y trópico.

---

<sup>253</sup> Véase *ibidem*, pp. 43-56.

<sup>254</sup> Véase *ibidem*, p. 58.

b) La cuenta calendárica del *xihuitl* estaba organizada bajo la lógica del tiempo cíclico, por ello, los cálculos desde este instrumento de medición vigesimal permitían cuentas de 1, 4, 5, 20, 360, 365 y 366 días. Los años autorizaban sumas de 1, 13, 52 y 104 unidades.

c) El *xihuitl* marcaba ritualmente el ciclo agrícola ya fuera por el nombre de las fiestas, divinidades que intervenían, imagen que representaban a los dioses (ixiptlas) y el desarrollo de los momentos rituales. Por ejemplo, en la estructura interna de las veintenas es posible observar una sucesión de acontecimientos que aluden a la siembra, cuidado de la milpa y cosecha. Aunque los datos no son siempre consistentes y podemos encontrar contradicciones.

d) Este tipo de calendario estaba asociado con las estaciones o periodos cíclicos: lluvias (*xopan*) y secas (*tonalco*), mismos que funcionaban como uno de los soportes para la construcción de los “guiones” culturales que promovían y comprometían al ciclo agrícola.

En suma, las fiestas del *xiuhpohualli* en las obras de Sahagún, son uno de los terrenos prolíficos que almacenan información varia para la investigación sobre rituales y cosmovisión desde un entrecruce discursivo de tradiciones. Ciertamente es que falta consenso por parte de los especialistas en calendarios mesoamericanos, entre tanto, valga la pena nuestra aproximación a este rubro para adentrarnos en el estudio de las representaciones rituales y el complejo sonoro nahua.

### **3.3. Recapitulación**

Como hemos explicado, la palabra fiesta o *ilhutil* fue empleada en las fuentes coloniales para aludir a ciertas prácticas prehispánicas nahuas de orden ceremonial. Los momentos rituales

de las veintenas se definían por “guiones” culturales que delineaban acciones previstas a manera de programa que incluía ayunos, purificación a través del acto de sahumar, diversas formas de ofrenda, comida, baño ritual, representaciones con atavíos de los dioses (ixiptlas) y el sacrificio humano.

Mención aparte requieren ciertos elementos propios de la parafernalia ritual como los sonidos, aromas, espacios para las representaciones, alimentos, pigmentos y uso de una diversidad de plantas medicinales, alucinógenas y/o consagradas para procurar ciertos fines mágico-religiosos.

Acordamos que las fiestas de las veintenas estaban estrechamente ligadas a los periodos calendáricos, estaciones, divinidades y ciclos agrícolas, pues tenían como función central marcar tanto el tiempo de los humanos (ecúmeno) como el tiempo de lo divino (anecúmeno). Además, representaba la oportunidad de evocar y repetir acontecimientos, conservar saberes, transmitir mensajes y legitimar el poder bajo el formato de celebración y espectáculo.

Entonces, a manera de recapitulación veamos brevemente las características que, a nuestro juicio, tipificaban a la fiesta nahua o *ilhuitl* como unidad total: a) la fiesta obligaba a cumplir con un protocolo de conducta, b) los humanos eran colaboradores de las divinidades, c) activaba cargos y funciones que se correspondían con la estructura social, por ello, potencializaba la distinción entre representates y observadores, d) exaltaba valores sociales deseables y sancionaba las conductas indeseables, e) por su formato, poseía un carácter “teatralizado” a la manera de representación escénica, f) tenía un perfil político-religioso que permitía legitimar la ideología y g) era un medio para transmitir mensajes de la clase gobernante a los gobernados.

En efecto, la fiesta nahua la podemos valorar como una institución legítima, con carácter obligatorio y que estaba bajo el cuidado y vigilancia estatal. Entonces, por su doble acepción

como estructura interna y ciclo calendárico, funcionaba como un sistema a través del cual se promovían y organizaban momentos rituales condicionados por la presencia de “guiones” culturales.

#### **4. Conclusiones**

Hemos venido comentando que el concepto de complejo sonoro es una categoría propuesta por nosotros con el fin de comenzar a explorar en el terreno teórico-metodológico una opción que nos de razón de los posibles vínculos entre léxico, procesos sonoros y los contextos en que se suscriben. Entonces nos preguntamos, ¿qué aporta el estudio teórico de la fiesta nahua y las representaciones rituales en la comprensión del complejo sonoro? Podemos mencionar que como resultado de investigar la fiesta nahua, a manera de categoría conceptual, logramos definirla de acuerdo a un conjunto de características mínimas: a) posee una estructura interna integrada por una serie de momentos rituales; b) está prevista como una institución legitimada por el Estado; c) de acuerdo con el análisis del vocablo *ilhuitl*, la fiesta estaba asociada con el sentido cíclico de vuelta y retorno del tiempo de contagio y afección entre el humano y las divinidades, lo que generaba compromisos recíprocos entre unos y otros; y d) marcaba roles sociales.

Parte de estas acciones se encuentran incorporadas dentro de la fuente sahaduntina a procesos sonoros donde el humano colabora con los dioses a través de recurrir a prácticas rituales con instrumentos sonoros, expresiones corporales y en algunos casos con la intervención de espacios que poseían cierta identidad sonora como *Nealtliayan* y *Pantitlan*. Así tenemos que la acción regulada de afecciones entre la divinidad y los humanos solía estar

mediada en los periodos de fiesta por escenas sonoras (donde bien podían narrarse atmosferas musicales, dancísticas o performativas) que podemos localizar de forma desigual entre las veintenas del *xiuhpohualli*.

Adicionalmente, al analizar la fiesta nahua como una unidad integrada por un conjunto de representaciones rituales altamente protocolares y que acudirían a “guiones” culturales como programas comunes de acción, es inherente apreciar en la fuente elementos sensoriales diversos como ensambles sonoros, ejecutantes que tañen instrumentos y que a través de acciones marcadas en el texto producían sonido; tenemos otro tanto de escenas donde el cuerpo era la fuente sonora (gritos, llanto, canto, emitir discursos, golpear el cuerpo, danzar, etc.), además de eventos que ponían en acción diversas formas de locomoción grupal motivadas por la presencia de sonidos.

En otro tenor, al revisar en este capítulo cómo funcionaba el *xiuhpohualli*, según la obra sahoguntina, logramos comprender al conjunto de 18 veintenas como: 1) un sistema de ordenación del tiempo festivo de veinte en veinte días; y 2) vasto conjunto de narraciones que, entre otras materias, registró diversos contenidos sobre la producción y percepción sensorial nahua. Este último punto lo podemos constatar en las investigaciones realizadas por

Dupey,<sup>255</sup> Mazzetto,<sup>256</sup> Couvreur,<sup>257</sup> Cruz,<sup>258</sup> Olivier,<sup>259</sup> Toriz,<sup>260</sup> entre otros. Todos ellos se han dado a la tarea de analizar las fiestas de las veintenas y si bien, desde objetivos distintos, han arrojado luz sobre los problemas que plantea el estudio de la percepción sensorial en contextos rituales nahuas. Aunándonos a esta tarea consideramos que las representaciones rituales nos ofrecerán un terreno prolífico para, desde la antropología e historia de los sentidos, poner a prueba nuestra propuesta del complejo sonoro.

Finalmente, para el caso de nuestra tesis, el carácter contextual localizado en la fiesta nahua y los momentos rituales fueron los contenedores de información que nos permitieron distinguir la compleja interrelación entre diversos procesos y prácticas sonoras registradas en la trama de nuestra veintena de estudio. Por ello, en el siguiente capítulo presentamos una propuesta de análisis sobre la fiesta *Etzalcualiztli*, donde la disposición de los objetos, presencia de conductas estereotipadas de representantes-observadores, acciones rituales y condiciones de tiempo-espacio conforman el contexto común en el que se narran las representaciones dramatizadas y los procesos de emisión y percepción sonora.

---

<sup>255</sup> Véase Élodý Dupey García, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las veintenas de los antiguos nahuas”, pp. 8-36.

<sup>256</sup> Véase Elena Mazzetto, “La comida ritual en las fiestas de las veintenas mexicas: un acercamiento a su tipología y simbolismo”, pp. 1-12. Consultado en la red el 10 de febrero de 2017. <http://alhim.revues.org/4461>.

<sup>257</sup> Véase Aurélie Couvreur, “Entre sceptres divins et instruments de musique cérémoniels: le symbolisme des bâtons de sonnailles aztèques”, pp. 235-250. Consultado en la red el 6 de febrero de 2017. <https://drive.google.com/file/d/0ByOYY888FhkaV1Rjkd6cm13Z0E/view>.

<sup>258</sup> Véase Sandra Amelia Cruz Rivera, *Percepción de los sentidos: olores y sonidos en la región lacustre a finales del Posclásico y momento del contacto*.

<sup>259</sup> Véase Guilhem Olivier, “The hidden King and the broken flutes. Mythical and royal dimensions of the fest of Tezcatlipoca in toxcatl”, pp. 107-142.

<sup>260</sup> Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*.

### Capítulo III. Momentos rituales en el texto de la fiesta *Etzalcualiztli*

#### 1. La fiesta *Etzalcualiztli*

La literatura colonial temprana que dedica parte de sus contenidos al tema de las fiestas del *xiuhpohualli*, es una fuente documental básica para comprender el caso concreto que nos atañe, a saber, el estudio de la fiesta *Etzalcualiztli*.<sup>261</sup> Al respecto, podemos mencionar algunos autores que refieren a esta veintena como son Durán,<sup>262</sup> Motolinia,<sup>263</sup> Torquemada<sup>264</sup> y más tarde Clavijero,<sup>265</sup> aunque la narración sahumantina sigue siendo la fuente que mayor riqueza de datos nos provee. Además tenemos varios códices como el *Códice borbónico*,<sup>266</sup> las láminas de Durán,<sup>267</sup> *Códice magliabechiano*,<sup>268</sup> *Códice vaticano A*,<sup>269</sup> *Códice Tovar*,<sup>270</sup>

---

<sup>261</sup> Es muy interesante observar a través de las fuentes coloniales las distintas fechas que se registraron como inicio de la veintena *Etzalcualiztli*. Así tenemos que Sahagún en *Primeros memoriales* menciona el 17 de mayo y en el *Florentino* cita el 13 de mayo; Durán opta por el 9 de junio; Clavijero anotó el 6 de junio; y Torquemada el 15 de mayo. Si bien, como dijimos en el capítulo II, nosotros optamos por trabajar con la fecha que Sahagún compiló en el *Códice florentino*, vale la pena decir que la diversidad de datos sobre el inicio de *Etzalcualiztli* nos permite apreciar que todas estas fechas se localizan dentro de los linderos del principio del periodo de lluvias y la presencia del maíz en crecimiento, lo cual coincide con los argumentos que en esta tesis sostenemos en relación con el significado de esta veintena. Véase respectivamente a fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v; fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 6, fol. 5v; fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, p. 260; Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de Méjico*, p. 138; y Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, p. 385.

<sup>262</sup> Véase fray Diego Durán, *op. cit.*, pp. 259-261.

<sup>263</sup> Véase fray Toribio Motolinia, *Historia de los indios de la Nueva España*, p. 43; y Fray Toribio Motolinia, *Memoriales*, pp. 187, 188.

<sup>264</sup> Véase Juan de Torquemada, *op. cit.*, pp. 385, 386, 424,

<sup>265</sup> Véase Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, pp. 132, 138.

<sup>266</sup> *Códice borbónico*. Consultado en la red el 12 de octubre de 2017. [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img\\_page24.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/borbonicus/img_page24.html).

<sup>267</sup> Véase Durán, *op. cit.*

<sup>268</sup> Véase *Códice magliabechiano*, fol. 33v. Consultado en la red el 5 de octubre de 2017. [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img\\_page068.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img_page068.html).

<sup>269</sup> Véase *Códice vaticano A*, fol. 50r. Consultado en la red el 5 de octubre de 2017.

<sup>270</sup> Véase *Códice Tovar*. Consultado en la red el 5 de octubre de 2017. <http://www.wdl.org/es/item/6737/#q=manuscrito+tovar&page=2>.

las viñetas de *Primeros memoriales*<sup>271</sup> y el *Códice florentino*.<sup>272</sup> Entre las investigaciones de corte historiográfico podemos nombrar el trabajo de Broda<sup>273</sup> y aunque desde temáticas diversas habría que incluir también a Graulich,<sup>274</sup> Espinosa,<sup>275</sup> Mazzetto,<sup>276</sup> Deuhvou,<sup>277</sup> Turrent,<sup>278</sup> así como Guzmán y Nava,<sup>279</sup> todos ellos han aportado análisis e interpretaciones propias que nos permiten echar luz sobre el estudio de la fiesta *Etzalcualiztli*. Mientras que entre el trabajo paleográfico y/o traducciones que consideramos más relevantes sobre esta veintena tenemos a Garibay,<sup>280</sup> López Austin y García,<sup>281</sup> Sullivan,<sup>282</sup> Jiménez,<sup>283</sup> así como Dibble y Anderson.<sup>284</sup>

Por otra parte, al preguntarnos sobre el significado del nombre *Etzalcualiztli* nosotros optamos por glosarlo como:

etzalli-cua-liz-tli  
masa cocida de maíz y frijol-comer-NOM-ABS

---

<sup>271</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v.

<sup>272</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fols. 22v, 23r, 45v y 46r.

<sup>273</sup> Véase Johanna Broda "Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI", pp. 245-327.

<sup>274</sup> Véase Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, pp. 361-371.

<sup>275</sup> Véase Gabriel Espinosa Pineda, "Las viñetas de las veintenas de las 18 fiestas del año en los *Primeros Memoriales*", pp. 69-116.

<sup>276</sup> Véase Elena Mazzetto, "Las *ayauhcalli* en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicación de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz", pp. 136-175.

<sup>277</sup> Véase Danièle Dehouve, "Asientos para los dioses en el México de ayer y hoy", pp. 41-64.

<sup>278</sup> Véase Lourdes Turrent. *La conquista musical de México*. Específicamente se recomienda consultar el cuadro llamado "Las celebraciones del xiupohualli [*sic*]".

<sup>279</sup> Véase José Antonio Guzmán Bravo y José Antonio Nava Gomez Tagle, "Calendario ceremonial mexicana", pp. 115-165.

<sup>280</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 109-116.

<sup>281</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 199-209. También puede consultarse a Alfredo López Austin, "Fiestas de Etzalcualiztli. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del *calmecac*", pp. 198-237.

<sup>282</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, p. 59.

<sup>283</sup> Véase Wigberto Jiménez Moreno, *Primeros memoriales de fray Bernardino de Sahagún*, pp. 34-35.

<sup>284</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*, pp. 74-85.

Entonces, su traducción sería “comida de masa cocida de maíz y frijol”. Sin embargo, hay variadas formas en que las fuentes definen a esta fiesta, por ejemplo, Sahagún<sup>285</sup> opta por “fiesta de maçamorra, que se llama *etzalli*”; Durán<sup>286</sup> dice “día de comer maíz y frijol cocido” o “el día que se permite comer *etzalli*”; y Torquemada<sup>287</sup> menciona “cierto género de puchas o poleadas delicadas que ellos comían”. Desde la historiografía de las veintenas tenemos que Jiménez<sup>288</sup> y González<sup>289</sup> citan “comida de *etzalli*”; Espinosa<sup>290</sup> en un tenor similar menciona “la comida de *etzalli*”; Sullivan<sup>291</sup> traduce “The Eating of Etzalli”; Graulich<sup>292</sup> opta por “se come *etzalli*” o “maduración del potaje de maíz”; Broda<sup>293</sup> se ajusta a una definición sahumantina “comida de manjar de frijoles”; mientras que Tena<sup>294</sup> y Danilović<sup>295</sup> escriben “comida de frijoles y maíz”. Lo que nos queda claro con estas distintas formas de definir *Etzalcualiztli* es que todas ellas hacen referencia a la masa de *etzalli*<sup>296</sup> hecha de maíz y frijol cocidos; vianda que simbolizaba de manera general a esta festividad y de forma particular al momento ritual *etzalmacehualiztli*.<sup>297</sup> Así también, diversas imágenes

---

<sup>285</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, Apendiz del segundo libro, fol. 110r.

<sup>286</sup> Véase fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, p. 259.

<sup>287</sup> Véase fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, vol. 3, p.385.

<sup>288</sup> Wigberto Jiménez Moreno, *Primeros memoriales de fray Bernardino de Sahagún*, p. 34.

<sup>289</sup> Carlos Javier González González, *Xipe tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, p. 301.

<sup>290</sup> Gabriel Espinosa Pineda, “Las viñetas de las 18 veintenas del año en los *Primeros Memoriales*”, p. 83.

<sup>291</sup> Thelma D. Sullivan, *Primeros memoriales*, p. 59.

<sup>292</sup> Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 50; y *El sacrificio humano entre los aztecas*, p. 146.

<sup>293</sup> Johanna Broda “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, pp. 282.

<sup>294</sup> Rafael Tena, *La religión mexicana*, p.36.

<sup>295</sup> Mirjana Danilović, *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas tecuilhuitontli, huey tecuilhuitl, ochpaniztli y tititl*, pp. 164, 165, 167, 172, 173.

<sup>296</sup> Durán menciona que “[...] en mi niñez lo comí muchas veces, es de saber que es una pucha de frisol con maíz cocido entero dentro. Una comida tan sabrosa para ellos y tan deseada y apetecida, que no en balde tenía día particular y fiesta para ser solemnizada.” Fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, p. 259.

<sup>297</sup> De acuerdo con nuestro análisis, esta vianda podría tener al menos tres significados: a) representaba el alimento cocido o tratado culturalmente; b) simbolizaba las viandas del inicio del periodo de lluvias; y c) podría ser una de las formas simbólicas que en la trama de este pasaje adquirirían los mantenimientos (*tonacayotl*).

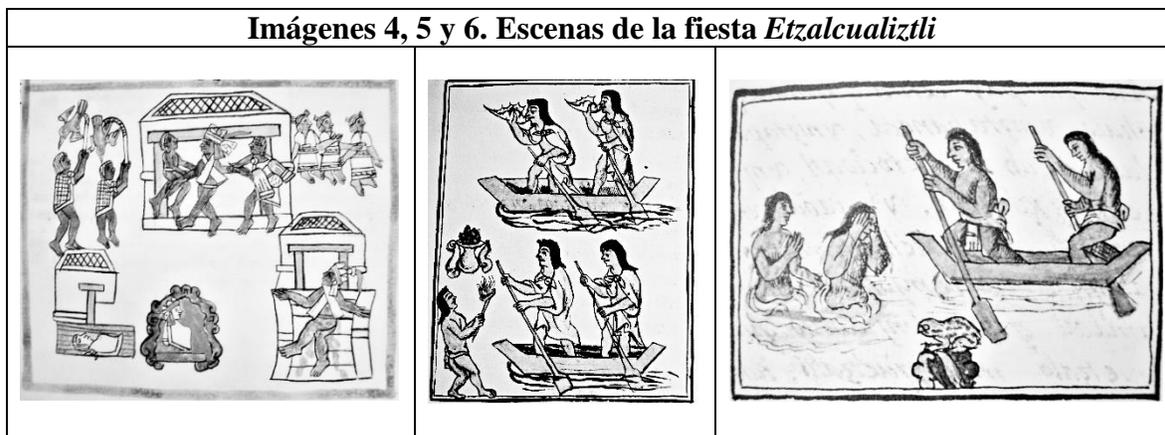
de códices reafirman el carácter del *etzalli* como elemento distintivo de nuestra veintena de estudio. Veamos tres de ellas.



Imágenes 1, 2 y 3. Representación del *etzalli*, olla con asas (*xocuicolli*) y bastón con mazorca de maíz (*cintopil*).

Fuente: dibujos de Alejandro Véliz Ruiz con base en *Códice magliabechiano*, fol. 34r; fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, lám. 1; y *Códice vaticano A*, fol. 50r.

Cabe destacar que las imágenes localizadas en *Primeros memoriales* y el *Códice florentino* no muestran alusión directa al *etzalli* pues su interés se centra en ilustrar otros fragmentos de diversos momentos rituales pertenecientes a la sexta veintena.



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, [*Códice Matritense del Palacio Real*], fol. 250v; y fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fols. 45v y 46r.

Por lo tanto, nos preguntamos ¿cuál era la finalidad de la fiesta *Etzalcualiztli*? En un intento por resumir lo característico de esta veintena podemos decir que se trataba de una fiesta dedicada a los dioses del agua (Tláloc, *tlaloque* y Chlachiuhltlicue). Era a través de diversos rituales que se procuraba celebrar a estas divinidades con el fin de solicitar un buen

temporal de lluvias, obtener buenas cosechas y favorecer la circulación de los mantenimientos representados en la masa de *etzalli*. Los ritos iban acompañados de procesiones, ayunos, ofrendas, vigilias, enramar y sahumar templos, castigos corporales, sacrificios de sangre y finalmente la extracción del corazón de los *ixiptlas* de Tláloc que serían entregados en el sumidero de Pantitlan como ofrenda a los dioses pluviales. La música, danza y otro tanto de manifestaciones sonoras acompañaban estos pasajes con el auxilio de instrumentos musicales y de sonidos producidos por el cuerpo de los representantes rituales. Así también *Nealtiayan* y Pantitlan funcionaban como espacios rituales liminales (con cierta identidad sonora) que eran visitados por los *tlamacazque* en su papel de especialistas rituales.

Por otra parte, nuestra aproximación a la narración de *Etzalcualiztli* nos acerca al estudio de la fiesta entendida como una unidad de análisis, es decir, secuencias de momentos rituales que constituyen un todo.<sup>298</sup> Dentro de los textos que consultamos localizamos diversos entramados escénicos donde se van enunciando una serie de componentes que nos refieren a lo que aquí nombramos como representaciones rituales. Como dijimos en el capítulo II, su desarrollo nos relata lo que Turner<sup>299</sup> considera como una premisa de todo ritual: procesos de transformación de un estado de cosas hacia otro.<sup>300</sup>

Entonces, comprendemos a los ritos localizados en la fuente sahaduntina como un sistema social; mismos que fueron narrados a manera de un conjunto de acontecimientos que

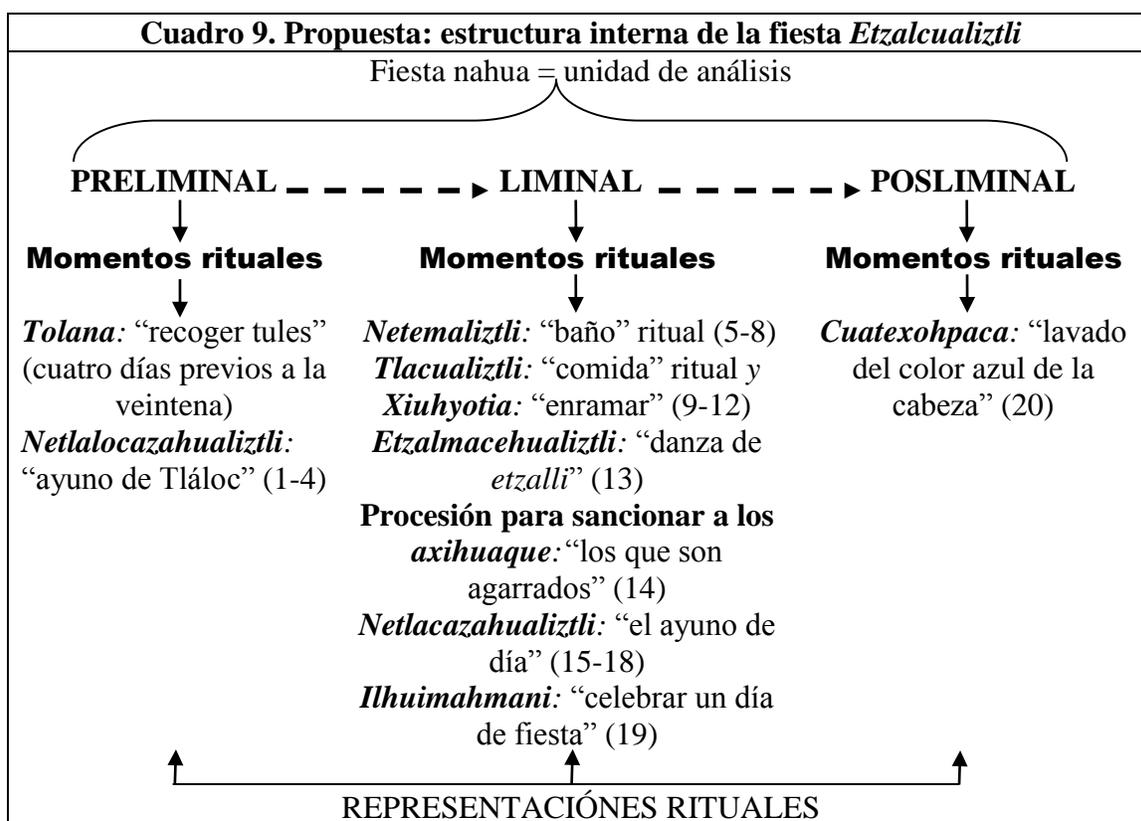
---

<sup>298</sup> Habrá que tener presente que la narración de la veintena no muestra en sí divisiones en etapas y momentos rituales, pues esta forma de proceder es parte de nuestra intervención sustentada en las consideraciones teóricas y aparato metodológico de la presente tesis.

<sup>299</sup> Con respecto al proceso de transformación desde la perspectiva de Turner véase en la presente tesis capítulo II, p. 47.

<sup>300</sup> Aunque para el pensamiento mesoamericano, dicho proceso de transformación o paso de un estado de cosas a otro, conlleva la idea de ciclo, regreso o retorno; y consideramos que esto no invalida la presencia de la novedad como parte sustancial de la fiesta nahua. Así lo hemos expuesto anteriormente con el caso del “guion” cultural, pues cada representación ritual implicaría, desde una perspectiva antropológica, adaptaciones al momento festivo y puntualizaciones en el desarrollo de cada acto de escenificación.

funcionan como “engranajes” de un suceso mayor (la fiesta nahua). De acuerdo con la teoría de los rituales planteada por van Gennep<sup>301</sup> y Turner,<sup>302</sup> optamos por trabajar con las etapas trifásicas (preliminal, liminal y posliminal) para analizar la estructura interna de la fiesta. De aquí deriva el hecho de que desarrollemos una serie de momentos rituales como condicionantes de cada etapa hasta conformar la unidad de *Etzalcualiztli*. Veamos en el siguiente cuadro nuestra propuesta de la fiesta dividida en etapas y momentos; adicionalmente, entre paréntesis colocamos el número del día o días en que suponemos se desarrollaban los eventos.



Fuente: elaboración propia.

<sup>301</sup> Véase Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, pp. 24-27 y “Carácter cíclico y secuencia de la fiesta”, pp. 651-654.

<sup>302</sup> Véase capítulo II, pp. 48-49.

Estos nombres los fuimos asignando de acuerdo con el contenido de la veintena y a través de leer y comprender a los ritos como representaciones escénicas. Sólo en el caso del momento ritual *Xiuhyotia* “enramar” (etapa liminal), optamos por adaptar este concepto que localizamos en el *Vocabulario* de Molina,<sup>303</sup> pues su significado nos parece muy adecuado para nombrar las prácticas que se narran en esa secuencia ritual.

Junto con el modelo trifásico de van Gennep y Turner propusimos la integración de varios momentos rituales, mismos que pueden estar constituidos por uno o más ritos; así que, las secuencias que planteamos se conforman de tramas narrativas flexibles con cierto orden y sentido procesual.<sup>304</sup> Esto implicó un ejercicio de revisión metodológica entre las partes y el todo. Por ello, fue necesario regresar una y otra vez a los textos de la fiesta *Etzalcualiztli* para buscar la pertinencia secuencial de los segmentos festivos.

Debemos agregar que, para poder realizar el análisis de la fiesta, es menester señalar los rubros que nos permitieron comprender a los momentos rituales como procesos de representación escénica; estos son: a) representantes, b) observadores, c) prácticas culturales, d) tiempo, e) espacio y f) parafernalia. Así, en los siguientes apartados de este capítulo, al

---

<sup>303</sup> El concepto *xiuhyotia.nitla* Molina lo define como enramar. Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, parte 2, fol. 159v.

<sup>304</sup> Véase en el Anexo 3 de la presente tesis el cuadro comparativo de las secuencias rituales según la propuesta de Broda frente a la nuestra. En este ejercicio podemos apreciar lo siguiente: a) Broda comienza su conteo de las actividades rituales a partir del décimo día de la veintena aunque la narración no ofrece datos que refuercen esta decisión, mientras que nosotros comenzamos con cuatro días previos (*Tolana*) a la veintena; b) de igual modo, consideró que durante los días 11-14 de la veintena se realizaban de forma continua los momentos que nosotros hemos definido como *Netlalocazahualiztli*, *Netemaliztli*, *Tlacualiztli* y *Xiuhyotia*. A nuestro parecer esto resulta incongruente, pues visto así, dentro de esta suma de acciones rituales se habrían realizado ayuno (*Netlalocazahualiztli*) y comida (*Tlacualiztli*) en la misma jornada de cuatro días; c) compartimos la idea sobre el momento *Etzalmacehualiztli* que se realizaba en un solo día, aunque Broda consideró que en esta unidad temporal también acontecía el momento de Procesión para sancionar a los *axihuaque*, punto en el que no estamos de acuerdo; d) sobre el momento *Netlacazahualiztli* coincidimos en que se llevaba a cabo en una jornada de cuatro días; e) sabemos con base en nuestro análisis que los momentos *Ilhuimahmani* y *Cuatexohpaca* acontecían en los dos últimos días de la fiesta, sin embargo, Broda los reunió en un solo día de actividad ritual; f) finalmente, al valorar el análisis de la fiesta y los nombres de los momentos rituales entre la propuesta de Broda y la nuestra encontramos otro tanto de semejanzas y diferencias que por delimitación temática no desarrollaremos.

inicio del análisis de cada una de las tres etapas de *Etzalcualiztli* decidimos dar razón de los aspectos que integran los seis incisos anteriores para presentar en forma sintetizada las partes constitutivas de los momentos rituales.

## 2. Etapa preliminar

La parte inicial de la veintena *Etzalcualiztli*, mencionada en el *Códice florentino*, se integra de los momentos rituales *Tolana* y *Netlalocazahualiztli*.<sup>305</sup> Estos dos episodios son el “preludio escénico” que pone en relación a representantes y observadores bajo una lógica que se irá reproduciendo (con sus variaciones), donde los *tamacazque*<sup>306</sup> (*Tamacazcatequihuaque*, *Tamacazcayiaque*, *Tlahuitequinime*, *Tamacazcateicahuan* y los *Tamacaztoton*), *nenenque*, *tlenamácac*<sup>307</sup> y *cuacuacuiltin*<sup>308</sup> serían los personajes protagónicos que ocupasen el lugar de representantes. Dependiendo del momento ritual, estos también formarían parte de los observadores, proceso igualmente aplicable (según nuestra propuesta) a Tláloc, los *tlaloque* y al *huey tlahtoani* Moctezuma II.<sup>309</sup>

El objetivo central de los oferentes en el primer momento ritual, *Tolana*,<sup>310</sup> sería entrar en contacto con el anecúmeno a través de acceder a dos espacios sagrados: el calmécac de

---

<sup>305</sup> Sobre el concentrado de datos relativos a los momentos *Tolana* y *Netlalocazahualiztli* véase Anexo 4. Etapa preliminar en la veintena *Etzalcualiztli*.

<sup>306</sup> Los *tamacazque* eran un jerarquizado grupo de “ministros” que se preparaban en el calmécac, auspiciaban rituales dedicados a Tláloc y se vinculaban con procesos de entrega de ofrendas y autosacrificio.

<sup>307</sup> El *tlenamácac* (pl. *tlenamacaqueh* o *tletlenamacaqueh*) o “sacerdote de fuego”, representaba un alto rango frente a los *tamacazque*.

<sup>308</sup> El *cuacuilli* (pl. *cuacuacuiltin*) era el “sacerdote” anciano que solía dirigir procesiones, vigilar a los *tamacazque* y sancionarlos.

<sup>309</sup> Aunque, como mencionamos más adelante, Moctezuma lo consideramos como un “observador indirecto”, no presente en el instante, pero atento al acontecimiento y citado dentro de la narración en el momento *Tolana*. En efecto, en el apéndice del libro II del *Códice florentino* se menciona que Moctezuma era atendido por un *acolnahuacatl acolmiztli* quien le proveía de lo necesario para el *Netlalocazahualiztli* o ayuno para la fiesta de Tláloc. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, Apendiz, fol. 134r.

<sup>310</sup> Cabe señalar que las cuatro primeras jornadas, durante el momento ritual *Tolana*, serían el itinerario precedente a la suma de los veinte días de *Etzalcualiztli*.

Tenochtitlan y la laguna en las cercanías de Citlaltépec. Para esto, se promovían acciones que implicasen la preparación de los representantes rituales para su separación del resto de la sociedad por medio de una procesión. Con esta acción se esperaba obtener parafernalia ritual (tules) en la zona lacustre de la cuenca de México; material que simbolizaba, por un lado, uno de los patrimonios de los dioses del agua, y por otro, el recurso extraído de la laguna-anejúmeno y que serían usados a lo largo de la veintena. El segundo momento ritual, *Netlalocazahualiztli*, se conformaría por el ayuno de cuatro días emprendido por el *tlenamácac* y los *tlamacazque* bajo la guía de los *cuacuacuiltin*, todos cubriendo sus funciones de representantes-observadores. Paralelamente, el *calmécac* sería el espacio escénico para la actividad ritual que daría pie a la separación del mundo social por medio de romper con las formas habituales de alimentación y la presentación rigurosa de ofrendas con viandas para los dioses pluviales.

### 2.1. Tolana “recoger tules”

La narración del momento ritual *Tolana* comienza con un tiempo de preparación en el que los *tlamacazque* emprendían una procesión rumbo a un lugar “en el agua” (*in atlan*), nombrado también como *temjlco*, *tepexic*, *oztoc*,<sup>311</sup> cercano al pueblo de Citlaltépec. De esta

---

<sup>311</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. De acuerdo con Montes de Oca, los vocablos *atlan*, *tepexic* y *oztoc* podemos identificarlos con dos ideas generales: **1) Mictlan**. El difrasismo *in atlan in oztoc* (en el agua-en la cueva) hace referencia al lugar de la muerte, pues agua y cueva son denominadores del *mictlan*, lo de abajo, frío y húmedo. Bajo este entendido, Tláloc en tanto dueño del cerro, cueva y dominios del agua era considerado por los antiguos nahuas (entre otras acepciones) como señor de los muertos. Véase Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, p. 162 y Alfredo López Austin, Tamoanchan y Tlalocan, p. 180; **2) Lo peligroso**. Los vocablos *atlan* (agua), *tepexic* (pedregoso) y *oztoc* (cueva) aluden al carácter dañino y de riesgo latente de estos tres espacios que simbólicamente hacen alusión a las periferias con respecto a un centro poblado y culturalmente instituido. Son estos espacios no centrales los que representan también al peligro, lo deshabitado y donde puede ejercer

tarea dependía la obtención del tule, uno de los símbolos que a manera de parafernalia estarían presentes en diversos instantes de la veintena *Etzalcualiztli*. No sabemos si los *tamacazque* partían del calmécac de Tenochtitlan, pero suponemos que era éste su punto de reunión inicial al cuál, más adelante, retornarían con la carga de tules.

Como ya hicimos mención, este recorrido de ida y vuelta se realizaba con antelación al comienzo de la veintena: “Durante los cuatro días anteriores a que empezara su ayuno [*Netlalocazahualiztli*], tomaban primero los tules de allá, de Citlaltépec [...]”<sup>312</sup> Este y otros periodos de actividad ritual con duración de cuatro días (*nahuilhuitl*), aunque con contenidos diversos, serían reiterativamente empleados en esta narración. Nosotros los consideramos como unidades numéricas que simbólicamente aludirían a Tláloc-*tlaloque*-Tlalocan.<sup>313</sup>

---

su fuerza aquello no “gobernado” por el humano. De manera que el difrasismo *in atlan in oztoc* lo podemos interpretar como alusivo a los umbrales de agua que permiten la relación, comunicación y tránsito de esencias entre ecúmeno y anecúmeno. Adicionalmente, la cueva es la representación del *Tlalocan*, cerro sagrado donde Tláloc resguarda los mantenimientos y los *tlaloque* contienen en cuatro ollas los diversos tipos de lluvia. El sentido del término *tepexic* refiere a espacios liminales que pueden producir daño, poner en situación de riesgo y peligrar la vida del ordinario incauto ya sea por su carácter pedregoso, como despeñadero o precipicio; además alude a los lugares que potencializan el contacto con las esencias divinas que suelen ser encausadas por especialistas rituales. Véase Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, pp. 162, 166-168, 185-188. Agradecemos la observación que el Dr. Alfredo López Austin nos hiciera con respecto a los espacios contenedores de agua en la veintena *Etzalcualiztli*, mismos que al ser analizados como lugares para la acción ritual, se les puede interpretar como umbrales de agua, entre ellos tenemos: *atlan* “en el agua” cercano a Citlaltépec, Pantitlan, *Nealtiayan* y en general diversos repositos de agua empleados en las prácticas rituales. *Conversación personal*, 2013. Véase también Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 33-34; y Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo Mayor*, pp. 39-60.

<sup>312</sup> Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>313</sup> No es gratuito que en la cosmovisión nahua *Nappatecuhtli* sea nombrado como “El señor cuádruple” y que a su vez represente tanto al patrono de los trabajadores del tule así como a una de las advocaciones de Tláloc. Véase Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 26, 190.

De acuerdo con la cita anterior ¿dónde podemos ubicar geográficamente a Citlaltépec? Con base en Gibson<sup>314</sup> y Chimalpáhin<sup>315</sup> identificamos a este lugar como el *altepetl* del mismo nombre localizado al noroeste de Tenochtitlan (hoy San Juan Zitlaltepec, localidad del municipio de Zumpango, estado de México).<sup>316</sup> Al formar parte del valle de México, facilitaría el traslado desde la metrópoli mexicana hacia Citlaltépec, además permitiría a los *tlamacazque* regresar a pie y así cumplir con las acciones rituales relatadas en *Tolana* en un periodo de cuatro días. Partiendo de los aspectos que revisamos en estas líneas, proponemos en el siguiente mapa una posible ruta de ida y vuelta que seguirían los *tlamacazque* entre el calmécac de Tenochtitlan y Citlaltépec.

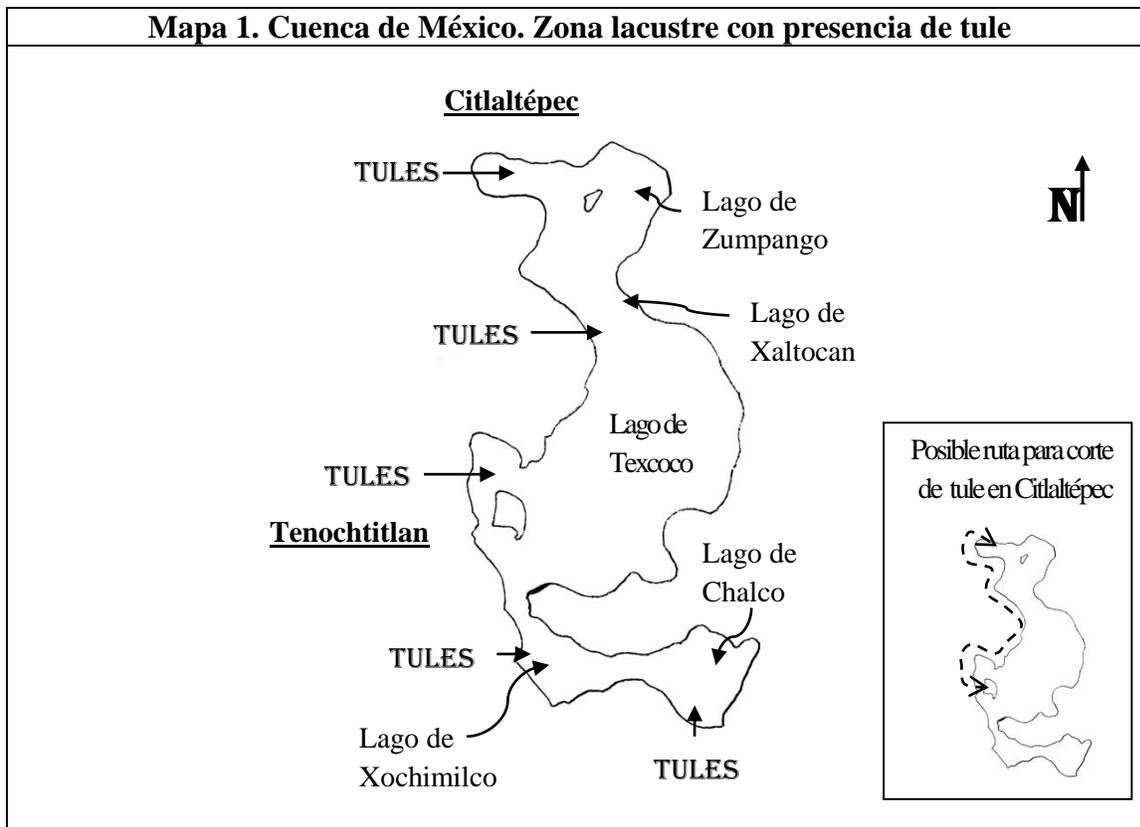
---

<sup>314</sup> Gibson menciona a Citlaltépec como parte de la región tribal Tepaneca que contaba con una larga tradición de dinastía indígena y costumbre de *tlahtoani*. Junto con Zumpango y Huehuetoca, parecen haber sido gobernados en 1519 por Atzatzontzin de Cuauhtitlan y cuando aconteció la conquista, Citlaltépec estaría gobernado por Ecatzotzin. Esto permitió que los españoles aceptaran a Citlaltépec y Zumpango como cabeceras y no reducir las a la categoría de sujeto. Véase Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español. 1519-1810*, pp. 43 y 47.

<sup>315</sup> Chimalpáhin nos dice que en el año 4 *acatl* (1483), bajo el dominio de *Tizoc*, se rebelaron contra los mexicas los *tlatoque* tributarios de Citlaltepētli en *Tzompanco* y de *Chiapan*. Un año después también se rebelarían los matlatzincas. Véase Domingo Chimalpáhin, “Quinta relación”, p. 405.

<sup>316</sup> Habrían dos lugares más que en tiempos novohispanos eran identificados con un nombre similar a esta localidad, estos son El volcán Pico de Orizaba “Citlaltepētli” en Veracruz y el señorío indígena de Citlaltepēc-Metlatónoc en la zona mixteca de la montaña de Guerrero; sin embargo, su lejanía de Tenochtitlan y la ausencia de tules son dos razones suficientes para mantenerlos descartados como posibles referencias del lugar citado en *Etzalcualiztli*. Cfr. Rubén B. Morante López, “El Pico de Orizaba en la cosmovisión del México prehispánico”, p. 54; y Flor Yeni Cerón Rojas, *El lienzo de Citlaltepēc. Un documento histórico-cartográfico indígena de la mixteca de Guerrero*. Consultado en la red el 10 de junio de 2015. <http://www.famsi.org/reports/05052es/Ponencia.pdf>.

**Mapa 1. Cuenca de México. Zona lacustre con presencia de tule**



Fuente: modificación nuestra con base en Mari Carmen Serra Puche, *Los recursos lacustres de la cuenca de México durante el Formativo*.

La preferencia de los *tamacazque* por este espacio lacustre estaba ligada a la búsqueda de cierto tipo de tule<sup>317</sup> con características que incluían su forma cilíndrica, tallos largos y

<sup>317</sup> En el *Glosario* compilado por García y López Austin en la *Historia general* de Sahagún, los nombres genéricos para tule son *tolli*, *tolin*, *tullin*, juncias o espadañas, mismos que pertenecen a la familia *Cyperaceae*. De manera específica, el tipo de tule referido en *Etzalcualiztli* era *aztapilin* “colgajos blancos” o *tolmimilli* “tules rollizos” de la especie *Cyperus sp*. Véase fray Bernardino de Sahagún, “Glosario”, p. 1335. Con respecto a la diversidad de plantas de la familia *Cyperaceae* en el Valle de México con énfasis en las especies de tules puede consultarse Beatriz Ludlow Wiechers y Nelly Diego Pérez, “Utilidad e importancia histórica y cultural de las *Cyperaceae*”, p. 92. Consultado en la red el 22 de mayo de 2015. <http://www.asociacionetnobiologica.org.mx/mx2/administrator/Rev.%20socios/Rev%202%20Art%206.pdf>. Para el caso de las *Cyperaceae* en el valle de matlatzinco véase Yoko Sugiura Yamamoto (coord.), *La gente de la ciénaga en tiempos antiguos. La historia de Santa Cruz Atizapan*, pp. 180-181, 183, 185, 189. Por su parte, Wimmer menciona que el *aztapilin* pertenece a la especie *Cirpus sp* (cañas blancas) y *tolmimilli* a la especie *Cyperus sp* (redondo o cilíndrico). Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 20 de mayo de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. También consúltese Danièle Dehouve, “Asientos para los dioses en el México de ayer y hoy” p. 47. Para tener una visión diacrónica (siglos XVI-XX) sobre las especies de tules recolectados en el valle de México y valle Matlatzinco para elaborar petates, sillas, petlacostallis entre otros objetos véase Magdalena A. García Sánchez, *Petates, peces y patos. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca*, pp.73-74, 154. En el caso de las especies

gruesos, coloración verde y con base blanca, así como sus propiedades de dureza y flexibilidad que permitiesen realizar una serie de objetos rituales, pues:

[...] allá se daban muy largos los tules. Sus nombres eran “colgajos blancos” [*aztapilin*] o “tules rollizos” [*tolmimilli*]. Son muy largos, luengos, y muy blancos de sus bases, y cilíndricos como columnas de piedra.

Y de allá los tomaban, los rompían desenvainándolos, del lugar en el agua llamado Temilco, Tepéxic, Oztoc.

Y ya que los habían tomado, enseguida los componen, los atan por los cabos, los envuelven, hacen cargas de tules. Enseguida los atan al mecapal, los unen al mecapal; luego hacían las cargas, eran cargados en las espaldas, eran cargados con la frente. Enseguida parten hacia acá, se hace la partida, se hace la salida. Ninguno carga los “colgajos blancos” [*aztapilin*] atravesados sobre la espalda. Los llevan todos enhiestos sobre las espaldas.<sup>318</sup>

La obtención y manufactura del tule en la narración de esta veintena nos permite proponer la reconstrucción del proceso en cuatro fases:<sup>319</sup> 1) recoger tules o *tolana*; 2) amarre o *cuitlalpia*; 3) traslado o *tlamama*; y 4) tejer o *¿moço?*<sup>320</sup>

Con la llegada de los *tamacazque* al calmécac de Tenochtitlan se comenzaba el tejido de los tules con el fin de elaborar los siguientes objetos rituales: *aztapilpetlatl* “petate de

---

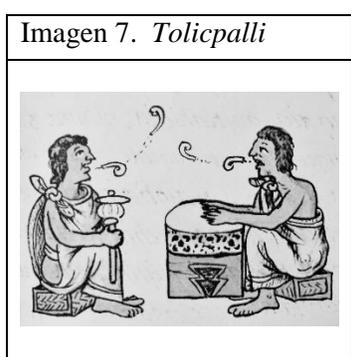
de tule en la zona lacustre del alto Lerma consúltese Beatriz Albores Zárate, *Tules y sirenas. El impacto ecológico y cultural de la industrialización en el Alto Lerma*, pp. 75, 245-246, 252-253.

<sup>318</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

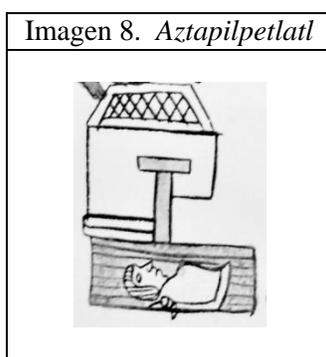
<sup>319</sup> Es interesante apreciar que dentro de la veintena no se hace mención al periodo de secado del tule a través de extenderlo y exponerlo al sol (proceso que requiere de 15 días aproximadamente). A nuestro juicio, este hecho era intencional, pues se representaba simbólicamente el inicio del periodo de lluvias (*xopan*), tiempo de verdor y abundancia donde el uso ritual del tule húmedo y fresco estaría en concordancia con este temporal y en franca oposición al periodo de secas (*tonalco*).

<sup>320</sup> En la narración que aquí estudiamos los vocablos *moço*, *moçoço* nos parecen de difícil comprensión. Así tenemos que el texto en náhuatl dice: “Auh yn oacico, yn ocaxitico aztapilli: njman ie ic moço moçoço, in aztapili” Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl. Este fragmento es traducido por López Austin como: “Y llegados, traídos los “colgajos blancos” [*aztapilin*], enseguida se tejen, se entrelazan los “colgajos blancos” [*aztapilin*].” Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. Por lo tanto, podemos apreciar que para López Austin *moço* y *moçoço* significa “se tejen, se entrelazan”; mientras que Dibble y Anderson traducen *sewn* “cosidos” y *woven* “tejidos”. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex. General History of the Things of the New Spain*, p. 75.

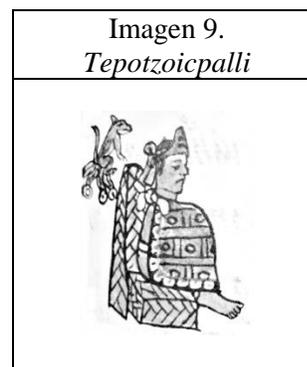
*aztapilin*”; *tolicpalli*, taburete o “asiento de tule”; *tepotzoicpalli* “asiento de respaldo” y *aztapiltepotzoicpalli* “asiento de respaldo de *aztapilin*”.<sup>321</sup> Entre los utensilios que les permitían tejer/atar esta parafernalia de muebles, además de los tallos de tule se incluía el hilo de maguey. En la columna en castellano del *Códice florentino* se añade que el tejido se realizaba en el suelo y se contraponían tallos verdes y blancos a la manera de mantas pintadas.<sup>322</sup>



Fuente:fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro IV, cap. 7, fol. 19r.



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, [*Códice Matritense del Palacio Real*], fol. 250v.



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 2, libro IX, cap. 4, fol. 18r.

El simbolismo del tule dentro de esta veintena lo podemos interpretar como: materia prima que representaba el periodo de verdor (*xopan*) y elemento sagrado localizado en el umbral de agua donde habitaban los dioses pluviales, es decir, el Tlalocan. No podemos dejar

<sup>321</sup> En los nombres asignados a los asientos hechos con tule, no traducimos *aztapili* y el vocablo *petlatl* lo entendemos como “petate”. Cfr. Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. Un estudio que nos parece revelador sobre el tema de los muebles de tule en *Etzalcualiztli* y en general, de las veintenas del *xiuhpohualli* puede consultarse en Danièle Dehouve, “Asientos para los dioses en el México de ayer y hoy”, pp. 41-64. Más adelante, dentro de la etapa liminal de *Etzalcualiztli* (en el momento ritual de Procesión para sancionar a los *axihuaque*), se menciona la elaboración de *toliaoalli* o *tolyahualli* “rueda de tule” o “taburete redondo” y *acapalli* “taburete de cañas” para llevar en procesión a los *tlamacaztoton* que cometían errores en la veintena. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl; Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español; y Danièle Dehouve, *op. cit.*, pp. 47-48.

<sup>322</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y cfr. Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

de señalar el significado del difrasismo *in petlatl in icpalli* “el petate el asiento”<sup>323</sup> con la acción de gobernar, así la elaboración de los muebles de *aztapilin* podría estar representando el ejercicio del poder y jerarquía social de los “ministros” del calmécac que participaban en esta veintena.

Por otra parte, previo a la fase del tejido de muebles de tule, los representantes rituales o *tlamacazque* al venir de regreso de Citlaltépec hacia Tenochtitlan, de forma azarosa podrían encontrarse con los *nenenque* “caminantes” o personas que salieran al paso. Como resultado de este encuentro, los *tlamacazque* robarían y golpearían a los *nenenque* con el beneplácito de Moctezuma II:

Y al ir los *tlamacazque* a tomar los tules, y al regresar [...] si encuentran a algunos, luego allí los roban, [...] Y aunque sean los tributos, pueden tomarlos; no se enoja por esto Motecuhzoma, porque los tiene por penitentes, los estima, los considera *tlamacazque* [...].<sup>324</sup>

Esta práctica de violencia ritual podríamos interpretarla como una escena donde los *tlamacazque* estaban en proceso de separarse socialmente de sus grupos domésticos y promover su preparación o purificación para realizar la solicitud tanto de lluvias benéficas como de los mantenimientos. Esto sucedería a través de acciones varias como los baños rituales, ayunos y el sacrificio de sangre como veremos en los siguientes incisos. Ya para este instante, consideramos que el camino entre el calmécac y Citlaltépec quedaba marcado

---

<sup>323</sup> Véase Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, p. 137 y Danièle Dehouve, *op. cit.*, p. 44. Para referir a la formación del guerrero *tepochtli*, sacerdote del *tepochcalli*, se empleaba el difrasismo *in cuapetlatl in ocelopetlatl* “el petate de águila el petate de ocelote”. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, pp. 22-23.

<sup>324</sup> Anexo 8. Veintena Etzalcualiztli según el *Códice florentino*. Traducción al español.

por la acción ritual de los “sacerdotes” como un espacio periférico que simbolizaba riesgo y peligro.

## 2.2. *Netlalocazahualiztli* “el ayuno de Tláloc”

En *Netlalocazahualiztli* podemos leer un momento ya de asilamiento, pero que aún requiere de prácticas rituales que les permitieran a los representantes-observadores continuar con el proceso de separación del mundo social para realizar los ritos propiciatorios dirigido a los dioses del agua. En la primera parte de este momento ritual, se van citando los nombres de los diversos grados de principiantes y “sacerdotes” que participaban como integrantes del calmécac y servidores de Tláloc, a saber: *tlamacazcatequihua*,<sup>325</sup> *tlamacazcayiaque*,<sup>326</sup> *tlamacazque cuicanime*,<sup>327</sup>[*tlamacazque*] *tlahuitequinime*,<sup>328</sup> *tlamacazcateicahuan*<sup>329</sup> y los *tlamacaztoton*.<sup>330</sup> La fuente documental no será muy consistente en la forma de nombrar las

---

<sup>325</sup> Conviene advertir que, para el caso de los seis sacerdotes del calmécac, sólo en la parte castellana de la veintena *Etzalcualiztli* se da razón de sus cualidades distintivas. Sobre los *tlamacazcatequihuaque* se narra que ya habían hecho tres o cuatro cautivos en la guerra. Además, no habitan de forma regular en el calmécac, sin embargo, se presentaban al servicio en los momentos que eran requeridos. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y versión castellana.

<sup>326</sup> Los *tlamacazcayiaque*, se caracterizaban por haber logrado un cautivado de guerra, no residían de forma continua en el templo-escuela y se presentaban en los tiempos que les eran señalados. Véase *idem*.

<sup>327</sup> Por su parte, los *tlamacazque cuicanime* tenían como responsabilidad permanecer en el calmécac y entonar cantos, pues aun no habían realizado hazañas de guerra, es decir, no habían hecho cautivos. Véase *idem*.

<sup>328</sup> López Austin menciona que los *tlamacazque tlahuitequinime* eran los encargados de tañer instrumentos de percusión. Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, p. 203, nota 10. También consúltese Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de octubre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. Nosotros proponemos que los *tlamacazque tlahuitequinime* podrían ser los sacerdotes que tañían ciertos instrumentos que para producir sonido requiriesen de la acción *huitequi* “golpear”, tal es el caso del *teponaztli* y el *chichahuaztli*. Véase Alejandro Véliz Ruiz Esparza, “Hacia una semántica de los sonidos en náhuatl clásico: un caso de emisores sonoros”, p. 14.

<sup>329</sup> En la fuente sahuaguntina sólo se menciona que los *tlamacazcateicahuan* eran “ministros menores”. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y versión castellana.

<sup>330</sup> Los *tlamacaztoton* o *tlamacatoton* son nombrados en la columna en náhuatl de la veintena *Etzalcualiztli* como *pipiltotontin*, mientras que en la columna castellana dice “ministros pequeños” y la traducción al español menciona “niñitos”. Véase *idem*. Cfr. Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

intervenciones de unos y de otros “ministros”, aunque de manera genérica, se emplea el nombre de *tlamacazque*, solución que nosotros también manejaremos en esta tesis. Además, estaban presentes los *tlenamacaque* y *cuacuacuiltin*, sacerdotes del calmécac con alto rango que tenían a su cargo a los *tlamacazque*.

Durante cuatro noches, como parte del protocolo para el ayuno en honor a Tláloc y los *tlaloque*, los *tlamacazque* se reunían dentro del calmécac y extendían sus *aztapilpetlatl* (petates de *aztapili*) frente al fogón o *tlecuil*. Acto seguido, el *tlenamácac* se ataviaba con su *xicolli*,<sup>331</sup> *matacaxtli*,<sup>332</sup> *copalxiquipilli*<sup>333</sup> y *tlémaitl*<sup>334</sup> para disponerse a sahumar hacia los cuatro rumbos fuera del calmécac:

Enseguida ofrece fuego; viene a pararse en la puerta; viene a pararse en el patio. El *tlenamácac* hace ofrenda en redondo, hacia los cuatro rumbos. Y ya hecha, coloca las brasas en el brasero alto [*tlecuazco*]. Enseguida entra, se sienta frente al hogar.<sup>335</sup>

Después de ofrendar y marcar simbólicamente el espacio que rodeaba al calmécac con el humo de copal emanado de su *tlémaitl*, el *tlenamácac* entraba al templo-escuela.

---

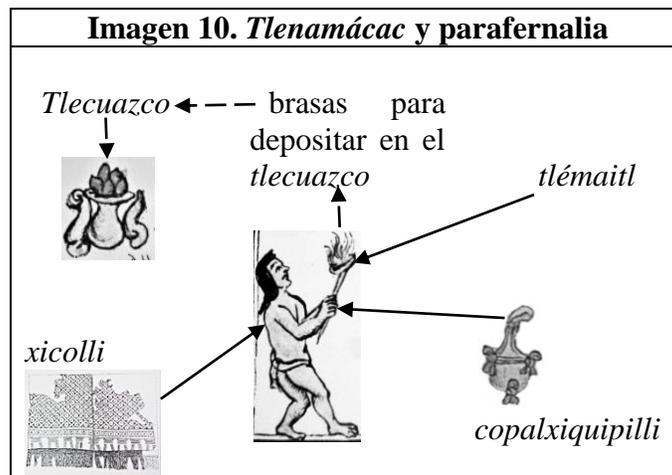
<sup>331</sup> El *xicolli* era un chaleco de uso cotidiano y ritual con abertura al frente y que podía estar adornado para representar distinción social. Esta prenda fue usada por varones y de acuerdo con Stresser-Péan, la palabra *xicolli* podría ser un préstamo del maya *xicul* “camisilla corta”. Véase Claude Stresser-Péan, *De la vestimenta y los hombres*, p. 101. En la imagen 4 de la presente tesis proponemos una reconstrucción de la parafernalia que empleaba el *tlenamácac*. Así, decidimos colocar la imagen de un *xicolli* perteneciente a la ofrenda 102 del Templo Mayor probablemente dedicada a Tláloc (nivel VII, 1500-1520 d. C.). La vestimenta está elaborada con tela ligera de algodón, diseños en color negro y flecos en la parte baja. Véase *ibidem*, pp. 107-109.

<sup>332</sup> Se entiende por *matacaxtli* al paño ornamental, manípulo o adorno de tela que se colocaba en la muñeca. Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de octubre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. No logramos localizar imagen que nos ilustrara sobre este utensilio ritual.

<sup>333</sup> La *copalxiquipilli* era una bolsa que usaban los *tlamacazque* y *tlenamacaque* para guardar copal. Véase *idem*.

<sup>334</sup> El *tlémaitl* era un artefacto que tenía varios usos, entre ellos, funcionaba generalmente como incensario. Dependiendo de su diseñado podía producir sonido a la manera de una sonaja y en ocasiones contaba con un silbato integrado. Sobre este instrumento véase capítulo III de esta tesis.

<sup>335</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.



Fuente: composición propia con imágenes de fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 45v; fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, lam. 11; y Claude Stresser-Peán, *De la vestimenta y los hombres*, p. 109.

Para ese momento, según nuestra interpretación, el calmécac estaba ya configurado como un modelo de los cuatro rumbos, es decir, un cosmograma que ponía en relación al ecúmeno con el anecúmeno.<sup>336</sup> Esta disposición ritual del espacio permitiría el ofrecimiento y circulación de las esencias emanadas del *huentelolohtli* para ser recibidas por los dioses del agua. Sin embargo, las divinidades acuáticas no eran las únicas que se beneficiaban de la ofrenda de *huentelolohtli*, pues los *cuacuacuiltin* (como representantes de los dioses) las tomaban, repartían entre sí y comían de ellas.<sup>337</sup>

Por su parte, el *tlenamácac* mantenía el ayuno, se sentaba frente al fogón (*tlecuil*) del calmécac y se perfilaba para depositar cuatro *huentelolohtli*<sup>338</sup> “bolas de ofrenda” hechas de

<sup>336</sup> Sobre la relación entre ecúmeno y anecúmeno vistos como un cosmograma donde transcurre la circulación de las esencias ofrendadas véase Anexo 1 en la presente tesis. También puede consultarse Danièle Dehoue, “El depósito ritual: un ritual figurativo”, pp.612-613.

<sup>337</sup> Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>338</sup> Véase *idem*.

masa. Debía colocar su ofrenda a los dioses del agua con mucho cuidado pues “Si uno se rueda, por esto [los *tlamacazque*] lo aprehenden, por esto es aprehendido.”<sup>339</sup>

Esta práctica de ayunar y ofrendar<sup>340</sup> sería repetida por los *tlamacazque* e igualmente, habrían de ser observados, aprehendidos y castigados por sus faltas. Pero, ¿por qué ponderar la observancia de unos y otros?, ¿a qué respondía la vigilancia estricta en la colocación de la ofrenda a los dioses del agua? Tenemos que prever que en el calmécac y específicamente durante la veintena *Etzalcualiztli* eran sancionados ciertos comportamientos y enaltecidos otros:

Son muy observadores; son bien vigilados; son detenidamente vigilados, por si alguno hace rodar algo, por si alguno mueve algo, por si alguno tumba algo con la mano, por si alguno empuja algo con la mano. Y si hizo rodar algo, lo aprehenden, lo acusan, lo señalan.

Y si veían en alguno una basurita, o una telaraña, o un algodoncillo, quizá en su cabeza, quizá en su manto, por esto lo aprehenden, lo señalan.

O tropieza, se tropica, se golpea contra algo, por todo esto es aprehendido.<sup>341</sup>

Entonces, por un lado, localizamos en la versión en náhuatl<sup>342</sup> acciones que implican torpeza con las extremidades del cuerpo, actos involuntarios que provocaban *tlamimiloa* “rodar algo”, *tlaolinia* “mover, revolver, agitar algo involuntariamente”, *tlamapetonia* “tumbar, mover algo con la mano”, *tlamaxopehua* “empujar algo con la mano”, *tepotlamia*

---

<sup>339</sup> *Idem*.

<sup>340</sup> Para el caso de los *tlamacazque*, la versión en náhuatl menciona que algunos entregaban como ofrenda o *huentelohotli* cuatro piezas de los siguientes productos: 1) *xitomatl* o jitomates “*lycopersicum sculentum*”, 2) *izhoatomatl*, *izhuatomatl* o tomates de hoja y 3) *chilchotl* o chilchotes (chile verde). Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y versión castellana; Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español; Alexis Wimmer, *op. cit*; y Francisco Hernández. *Historia de las plantas de Nueva España*. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. [http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia\\_de\\_las\\_plantas\\_l\\_INM.html](http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia_de_las_plantas_l_INM.html). Consúltese también Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, p. 207, sobre todo revisar las notas a pie 18-20.

<sup>341</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>342</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y versión castellana.

“tropezar sin caer al suelo”, *tecuinia* “tropezar”, *motlahuitequi* “se golpea contra algo”; y por otro, tenemos conceptos que simbolizan suciedad o impureza ya en el cuerpo del representante (entre sus cabellos) o en su indumentaria (sobre de su *tilmaltli*) a través de vocablos como *tlazoltontli* “basurita”, *tocatzahualli* “telaraña” e *ichcatontli* “algodoncillo”.<sup>343</sup> Con estos conceptos podemos visualizar dos campos semánticos:

<b>Cuadro 10. Campos semánticos: defectos al colocar la ofrenda <i>huentelolohtli</i></b>	
<b>Torpeza (con las extremidades del cuerpo)</b>	<b>Impureza</b>
<i>tlamimiloa</i> “rodar algo”, <i>tlaolinia</i> “mover, revolver, agitar algo involuntariamente”, <i>tlamapetonia</i> “tumbar, mover algo con la mano”, <i>tlamaxopehua</i> “empujar algo con la mano”, <i>tepotlamia</i> “tropezar sin caer al suelo”, <i>tecuinia</i> “tropezar”, <i>motlahuitequi</i> “se golpea contra algo”	<i>tlazoltontli</i> “basurita”, <i>tocatzahualli</i> “telaraña” e <i>ichcatontli</i> “algodoncillo”

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Por lo tanto, podemos leer en el cuadro anterior que: defecto es a sanción como virtud es a gratificación.<sup>344</sup> En efecto, la torpeza-impureza se oponían a los principios con los que se educaba en el calmécac que incluían: obediencia, orden, vigilia, abstinencia, respeto, actuar en forma correcta, entre otros.<sup>345</sup>

<sup>343</sup> En la parte castellana del *Florentino* se mencionan como elementos que simbolizan impureza a la suciedad en las mantas de los oferentes que podrían llevar de manera fortuita hilo, paja, cabello, pluma o pelos. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

<sup>344</sup> Con respecto al vínculo que aquí planteamos en la narración de *Etzalcualiztli* entre defecto-sanción y virtud-gratificación, López Austin menciona que en la obra de Sahagún se aprecia la relación divinidad-hombre de dos maneras: 1) como adoración y 2) como castigo y recompensa. Véase Alfredo López Austin, “Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún”, p. 363.

<sup>345</sup> Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, p. 69. A nuestro parecer, la impureza dentro de la colocación de la ofrenda simbolizada con la “basurita”, “telaraña” y “algodoncillo” correspondería con el difrasismo *in teuhltli in tlazolli* “el polvo-la basura” que alude a la maldad, vicio, sexo y “pecado”. Por ello, la vigilancia y aprehensión por incurrir en faltas durante este momento de ayuno y ofrenda ritual, era una de las tareas que regularía y amortiguaba los efectos nocivos de la torpeza-impureza que podrían comprometer el resultado de la fiesta *Etzalcualiztli*. Véase Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, p. 95; Mercedes Montes de Oca “Yn iqualtica yectica ygratia: los

Como parte del momento *Netlalocazahualiztli*, en los cuatro días que duraba el ayuno y ofrecimiento de *huentelolohtli*, antes de medianoche, se tocaban flautas (*tlapitzalli*), trompetas de caracol (*tecciztli*), entre otros instrumentos sonoros que bien podrían ser silbatos como el *cocohuilotl* y *chililitli*. Posteriormente, los ministros se desnudaban y se punzaban las orejas con navajitas de piedra para poder mancharse el rostro de sangre y teñir las espigas de maguey (*huitztli*) que un día antes habían colectado.<sup>346</sup> Con el autosacrificio de sangre por parte de los sacerdotes del calmécac se cerraba la etapa preliminar.<sup>347</sup>

### 3. Etapa liminal

La secuencia de episodios narrados para la etapa liminal se componían, según nuestra propuesta, por un total de siete momentos rituales: *Netemaliztli* “baño” ritual, *Tlacualiztli* “comida” ritual, *Xiuhyotia* “enramar”, *Etzalmacehualiztli* “danza de *etzalli*”, Procesión para sancionar a los *axihuaque* (“los que son agarrados”), *Netlacazahualiztli* “el ayuno de día” e *Ilhuimahmani* “celebrar un día de fiesta”. Como anotaremos más adelante, en esta fase podemos apreciar en diversos momentos el alejamiento parcial de los representantes de aquellas referencias que simbolizaban su mundo social (lo que Turner nombra como antiestructura).

El tesón de la etapa liminal llevaría gradualmente de baños rituales, comidas y enramar los templos con *acxoyatl*, hasta la representación escénica de un relato mítico en el momento *Etzalmacehualiztli*, velación nocturna y sacrificio de los *ixiptlahuan tlaloque* por extracción

---

marcadores discursivos como estrategias para evangelizar”, p. 109; y Alfredo López Austin, *op. cit.*, pp. 59, 69 y 77.

<sup>346</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl y versión castellana.

<sup>347</sup> Sobre el autosacrificio de los *tlamacazque* con puntas de maguey para extraer sangre de pantorrillas en honor a Tezcatlipoca véase fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, p. 54.

del corazón en el momento ritual *Ilhuimahmani*. Paralelamente, en varios momentos rituales se plantean actos donde los representantes incurren en situaciones de torpeza-impureza, por lo que serían expulsados y remitidos a sus familiares. Estos últimos simbolizarían a la estructura social en oposición a la condición de marginalidad de los representantes rituales. A diferencia de lo que menciona Turner, la liminalidad se mantiene en tensión con el mundo ordinario, desdibujando en diversas escenas las fronteras de la antiestructura propia de los momentos liminales, pues habrá instantes donde se hará presente la estructura social del tiempo-espacio cotidiano y familiar.

La realización de ayunos y penitencias ritualizadas ensalzarían el carácter liminal de la fiesta. Los peligros y cuidados estarían al orden del día, la vigilancia se complementaba con ciertos estados de *communitas* y las sanciones pecuniarias y físicas serían, como ya dijimos, vías para la permanencia o expulsión de los participantes en los diversos momentos rituales. Junto con estas prácticas, se narran escenas que van del retiro de insignias a través de desnudarse, la construcción de lazos de identidad e igualdad entre los *tlamacazque*, hasta las acciones de clara diferenciación de algunos representantes rituales (tal es el caso de los *tlenamacaque* quienes por medio de ajuares elaborados y parafernalias suntuarias marcaban simbólicamente la distinción social). Todo esto se describe en la etapa liminal en conjunto con una serie de elementos sensoriales que nos hablan del complejo sonoro.

Por otra parte, los representantes-observadores se integrarían de los *tlamacazque*, *tlenamácac*, *cuacuilli*, *chalchihcuacuilli*, *tlamaztoton*, *ixiptlahuan tlaloque*, cautivos para sacrificio (*mamaltin*), parientes de los capturados (*chantlacatl*), cautivador (*tlamani*), *tiacahuan*, algunos capturados (*axihuaque*), los *cualtoton*, *tlahtoani*, el pueblo (macehuales), Tláloc y los *tlaloque*. Esta suma de personajes y públicos representarían y apreciarían

escénicamente varios procesos rituales en un total de 15 días para dar paso a la etapa posliminal.

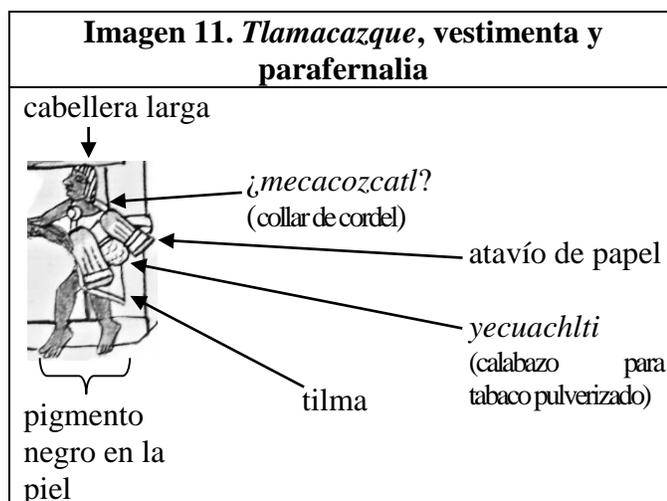
### **3.1. *Netemaliztli* “baño” ritual**

Como se mencionó en la etapa preliminar, en el momento ritual *Netlalocazahualiztli* los *tlamacazque* y *tlenamácac* habían realizado ofrenda de *huentelolohtli*, ayuno y autosacrificio con las espinas de maguey; mientras que los *cuacuacuiltin* observaban y se repartían la ofrenda que durante cuatro días habían depositado los representantes rituales para los dioses pluviales.

Para ese instante, los *tlamacazque*, *tlenamácac* y *cuacuacuiltin* se encontraban reunidos en el *calmécac* y es en este espacio donde se daría continuidad a la etapa liminal con el inicio del momento *Netemaliztli*. Este fue narrado inicialmente con dos escenas que transcurrían simultáneamente en dos espacios distintos (*calmécac* y las *ayauhcalli*). Posteriormente, los representantes rituales se reunían en el *calmécac* para pernoctar. Entonces, inicialmente en la narración sahuaguntina se menciona que había levantamiento, es decir, varios sacerdotes del *calmécac* de Tenochtitlan se retiraban en procesión rumbo a las *ayauhcalli*, mientras que un grupo de cuatro *tlamacazque cuicanime* permanecían en el recinto del templo-escuela y por un periodo de cuatro días se dedicaban a cantar (*cuica.ni*). Dicho canto era acompañado por la ejecución de cuatro instrumentos sonoros, a saber, *ayacachtli* (sonaja), *teponaztli* (teponaztle), *tecciztli* (trompeta de caracol) y *ayotl* (concha de tortuga).

Un segundo grupo de oferentes se integraba por el resto de los *tlamacazque*, *tlenamácac* y *cuacuilli*. Los *tlamacazque* se distinguían por sus atavíos que consistían en llevar a cuestas

un *yecuachtli* “calabazo para tabaco pulverizado”<sup>348</sup> y *mecacozcatl* “collar de cordel”. De este último pendía el *yecuachtli* que a su vez iba lleno de *yacualli* “bolita de incienso”,<sup>349</sup> es decir, mezcla de tabaco o *yietl*.<sup>350</sup>



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*. [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v.

<sup>348</sup> Véase Pilar Máynez, *El calepino de Sahagún: un acercamiento*, p. 362. Por sus características, es probable que el recipiente de calabaza llamado *yecuachtli*, *yiecuachtli* o *iyecuachtli* fuese también el *yeitecomatl*, recipiente de calabaza de la especie *Lagenaria siceraria* que se ataba a la espalda y lo portaban diversos especialistas rituales para guardar tabaco. Sobre este último objeto ritual véase Leonardo López Luján “La ‘ofrenda de fuego’: sus protagonistas y sus escenarios”, p. 130 y Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *Paisaje e imaginario colectivo del altiplano central mesoamericano: el paisaje ritual en Atl cahualo o Cuahuil ehua según las fuentes sahguntinas*, p. 162, imagen 66.

<sup>349</sup> También conocido como *iyacualli* o *yiacualli*. Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. [http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia\\_de\\_las\\_plantas\\_I\\_INM.html](http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia_de_las_plantas_I_INM.html) Pilar Máynez, *El calepino de Sahagún: un acercamiento*, p. 359.

<sup>350</sup> En el *Códice florentino* se narra que: “[...] y en aquellas talegas, lleuauã vna manera de harina, hecha a la manera de estiercol de ratones, que ellos llamauan yiaqualli, que era cõficionada, con tinta, y con poluos, de vna yerua, que ellos llaman yietl, que es como beleños de castilla:” Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana. El tabaco usado por los nahuas provenía de dos especies; el *picietl* (*Nicotiana rústica*) y *quauhyetl* (*Nicotiana tabacum*). Visto como planta sagrada, se usaba para tratar diversas enfermedades y padecimientos. Su presencia en los rituales era variada, pues se empleaba para alterar la percepción y como narcótico ya fuese masticado, fumado o inhalado, con la opción de emplearse mezclado con las dos especies de tabaco o con otros elementos como la cal (mezcla nombrada como *tenexyetl*) o incluso *teonanacatl*. Además, se utilizaba como ofrenda para los dioses y con fines adivinatorios. Véase Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*, pp. 34-35, 55, 69, 104-107; Francisco Hernández. *Historia de las plantas de Nueva España* Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. [http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia\\_de\\_las\\_plantas\\_I\\_INM.html](http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaespana/historia_de_las_plantas_I_INM.html); Leonardo López Luján, “La ‘ofrenda de fuego’: sus protagonistas y sus escenarios”, p. 130 y fray Diego Durán, *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, pp. 43, 51-53, 145.

Todos juntos se dirigían en procesión a las cuatro<sup>351</sup> *ayauhcalli*<sup>352</sup> en los alrededores de Tenochtitlan y conformaban un jerarquizado ensamble de emisores sonoros integrado por la *tecciztli* (trompeta de caracol), *cocohuilotl* (silbato de paloma) y *chililitli* (silbato). Durante este traslado, aunque la fuente no es explícita, inferimos que eran los *tlamacazque* quienes iban tañendo dichos instrumentos de viento.<sup>353</sup> Dirigían la procesión (delante de los *tlamacazque*) tanto el *tlenamácac* quien portaba su *tlémaitl*, *copalxiquipilli* y espinas de autosacrificio así como el *cuacuilli*, quien al frente guiaba a los oferentes y hacía resonar su *ayochicahuaztli*<sup>354</sup> (*chicahuaztli* de calabaza o *chicahuaztli* de concha de tortuga) o

---

<sup>351</sup> Recordemos que el numeral cuatro es uno de los símbolos que representan a Tláloc, al Tlalocan y al cosmograma del plano terrestre (mismo que se conectaba con los planos celestes y del inframundo). Por lo que su uso dentro de la narración de *Etzalcualiztli* evoca y pone en acción una y otra vez la obsesiva marca de la presencia del dios de la lluvia y el lugar de los mantenimientos. No podemos omitir que los numerales uno y cinco también forman parte del simbolismo de Tláloc, divinidad que, como menciona López Austin, tiene el potencial de la fusión y fisión entre uno, cuatro y cinco. Con relación a los números que simbolizan a Tláloc y al Tlalocan véase López Austin, Alfredo, 2011, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 168, 178 y 190; y Danièle Dehouve, *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*, pp. 229-232.

<sup>352</sup> Un estudio crítico sobre las *ayauhcalli* puede consultarse en Elena Mazzetto, "Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicaciones de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz", pp. 136-175.

<sup>353</sup> Nuestra inferencia se basa en que el texto sahuaguntino cita las actividades sonoras del *tlenamácac* y *cuacuilli*, dejando a los *tlamacazque* como los únicos habilitados en ese momento para ejecutar la *tecciztli*, *cocohuilotl* y *chililitli*.

<sup>354</sup> Con base en nuestra propuesta del complejo sonoro, nosotros consideramos que el nombre del instrumento *ayauhchicahuaztli* "*chicahuaztli* de niebla" es un sinónimo del *ayochicahuaztli* "*chicahuaztli* de calabaza", "*chicahuaztli* de concha de tortuga" o *nahualcuahuitl* "palo de *nahualli*". Así tenemos que un mismo instrumento sonoro podría haberse nombrado de tres maneras distintas. Nuestro argumento se sostiene en las características similares con que son mencionados en la veintena de *Etzalcualiztli*. Esto es, el *ayochicahuaztli* o *nahualcuahuitl* y el *ayauhchicahuaztli* son descritos con los siguientes rasgos: tabla larga, se coloca sobre del hombro, se dice que lleva "sonajas en su interior", es decir, es una tabla o palo hueco con cuentas en su interior y se hace resonar (*cacalaca*). Es también relevante notar que se alude a la presencia de "maderos o palillos", atados o incorporados al interior de la tabla. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fols. 39v-40r, 42v, 44r. Por su parte, López Austin y Seler consideran que los términos *ayochicahuaztli* y *ayauhchicahuaztli* son sinónimos; este es también el parecer de Pareyón, sin embargo, las traducciones de términos en este último autor son ambiguas y confunde vocablos que lo llevan a generalizar los usos de los instrumentos sonoros que tienen la raíz *chicahua*. Véase Alfredo López Austin, "Fiestas de etzalcualiztli. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores de la calmecac", p. 211, nota 24; Eduard Seler, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, p. 46; crf. Gabriel Pareyón, *La música en la fiesta del dios Xipe Totec*, pp. 8-9.

*nahualcuáhuítl* (bastón de *nahualli*) dando sincronía al paso conjunto de los representantes rituales.

El punto de arribo se situaba en las orillas del agua (*atenco*) en los alrededores de Tenochtitlan. Ahí se localizaba *Nealtiayan* “el lugar del baño” que se integraba por: 1) las cuatro *ayauhcalli* “casas de niebla” orientadas a los cuatro rumbos; 2) cuerpo(s) de agua; y 3) un *cuenmantli*<sup>355</sup> en el centro.

Y alcanzada la orilla del agua, el lugar del baño [*Nealtiayan*] de los *tamacazque*, [donde] están hacia los cuatro rumbos las casas de la niebla [*ayauhcalli*], enseguida hay asentamiento, hay colocación. Tiritan, tiemblan, se estremecen, hay constante choque de dientes [...]. Donde se bañaban, en el centro estaba el cerco [*cuenmantli*].<sup>356</sup>

Entonces, *Nealtiayan* era un espacio ritual que funcionaba como umbral de agua<sup>357</sup> que conectaba el ecúmeno con el anecúmeno; fundamental para ofrendar, solicitar, recibir beneficios y, en el caso de *Etzalcualiztli*, para la comunicación ritual por medio de la

---

<sup>355</sup> Coincidimos con López Austin, Mazzetto y Rodríguez quienes apuntan la complejidad para traducir el vocablo *cuenmantli*. La versión en náhuatl de *Etzalcualiztli* en el *Códice florentino* menciona al *cuenmantli* en cuatro ocasiones y lo refiere en castellano como “varales hincados” y en tres ocasiones como “los maderos”. Véase Anexo 3. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión náhuatl. López Austin opta por traducir *cuenmantli* como “cerco”. Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. Mientras que Rodríguez, para el caso de *Atl cahualo* y a la sazón de revisar la probable etimología, no traduce la palabra pero la identifica como árboles muy largos que llevaban brotes y retoños y que eran hincados ritualmente en Pantitlan. Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *Paisaje e imaginario colectivo del altiplano central mesoamericano: el paisaje ritual en Atl cahualo o Cuahuítl ehua según las fuentes sahuaguntinas*, pp. 122-125. Por su parte, Mazzetto concuerda con Rodríguez al definir al *cuenmantli* como árboles hincados. Véase Elena Mazzetto, “Las *ayauhcalli* en el ciclo de las veintenas del año solar”, p. 142. Nosotros también somos del parecer de Rodríguez y Mazzetto, pues la carga simbólica es más precisa si pensamos en árbol y no en varal o madero.

<sup>356</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>357</sup> Entendemos por umbral de agua a aquel espacio acuático que por su carácter simbólico (lugar peligroso, sobre todo para el incauto, donde habitan las divinidades) permite realizar actos comunicativos y procesos de transición entre oferentes y dioses; es decir, activa la conexión entre el ecúmeno y el anecúmeno. Sobre la relación entre espacios de agua y umbrales comunicativos en la cosmovisión nahua véase Katarzyna Mikulska Dąbrowska, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, pp. 334-337; también consúltese Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, pp. 36-44. Para el caso de los umbrales de agua entre los mayas véase Martha Ília Nájera, *El umbral hacia la vida. El nacimiento entre los mayas contemporáneos*, pp. 221-233. Véase también en esta tesis pp. 49-50.

emulación de sonidos de un grupo de aves acuáticas.<sup>358</sup> Siguiendo con nuestro análisis, tenemos que durante cuatro días los *tlamacazque* andarían desnudos;<sup>359</sup> estarían sometidos a las reglas de los rangos superiores (*tlenamácac* y los *cuacuacuilli*); y en la narración sahoguntina se haría hincapié en un estado fisiológico: temblar de frío.<sup>360</sup>

El primer día entrarían en una *ayauhcalli*, el segundo en la siguiente y así sucesivamente hasta sumar el recorrido por las cuatro edificaciones. Después de entrar a las *ayauhcalli*, la acción ritual del baño de los *tlamacazque* continuaba cada día con las palabras de un *huehue*, sacerdote anciano llamado *chalchihcuacuilli* quien pronunciaba lo siguiente a manera de discurso ritual:

<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
Coatl ycomocaiã, amoiotl ycaoacaian, atapalcatl ynechiccanoan, aztapilcucuetlacaian. <sup>361</sup>	“¡[este es] Lugar en el que se llena de cólera la serpiente! ¡Lugar en que zumban los mosquitos del agua! ¡Lugar del violento despegadero del ansár! ¡Lugar del ruido de los ‘colgajos blancos [aztapilin]!’” <sup>362</sup>

Después del discurso ritual, los *tlamacazque* se lanzaban al agua para contrahacer los sonidos de seis aves acuáticas pertenecientes al dominio de Tláloc: 1) *canauhtli* (pato en general/pato mexicano); 2) *acacalotl* (jabirú/jaribú); 3) *pipitzli* (gaviota); 4) *aztatl* (garza blanca); 5) *axoquen* (martinete azul); 6) y *toquilcoyotl* (gruya gris). Como paso siguiente, los

---

<sup>358</sup> Nosotros proponemos que los oferentes contraharían a un grupo de seis aves a través del paralenguaje vía la imitación de sonidos propios de estas aves incluyendo el revoloteo en el agua con el fin de comunicarse con las divinidades pluviales como veremos en el capítulo V, pp. 234-243.

<sup>359</sup> Esta ausencia de vestiduras podría simbolizar lo que Turner comprende como estado de antiestructura; es decir, pasajes rituales donde las insignias sociales (como el estatus que marca la indumentaria) quedarían suspendidos temporalmente.

<sup>360</sup> Nosotros interpretamos que esta constante presencia del estado fisiológico de temblar de frío tenía su propia carga simbólica como representación del mundo de lo de abajo y húmedo que pertenecía al dominio de Tláloc.

<sup>361</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl.

<sup>362</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

*tamacazque* salían del agua, tomaban sus atavíos, se dirigían desnudos nuevamente en procesión e iban tañendo sus instrumentos sonoros de viento rumbo al calmécac de Tenochtitlan.

Una vez que se encontraban en el calmécac, comenzaban a colocar los petates de *aztapilin*, se vestían y se disponían a dormir:

Y llegados, alojados en la casa, en seguida se tienden, se extienden las esteras [petates] de “colgajos blancos” [*aztapilin*] por todas partes en el calmécac.

Enseguida hay envoltura, hay cobertura de ropajes. Luego se echan sobre las esteras [petates] de “colgajos blancos” [*aztapilin*].

Están muriendo de frío; están helándose; están muy fríos. Se sientan en cucullas; se sientan hechos un ovillo. Algunos sólo están durmiendo con los ojos abiertos; algunos duermen; algunos sólo tienen un sueño ligero; algunos sueñan, algunos hablan dormidos; algunos saltan del lecho, roncan, gruñen, gañen, gimen constantemente, se vuelven dormidos de un lado a otro.<sup>363</sup>

Nos preguntamos si las acciones de dormir (*cochi.ni*) y soñar (*temiqui.ni*) estaban circunscritas a los efectos de la actividad ritual en *Nealtiayan* y a la ejecución del ensamble sonoro de los *tamacazque cuicanime* en el templo-escuela. De ser así, el acto de imitar a las aves pudiese haber tenido secuela al momento de pernoctar en el calmécac, pues los instantes de sueño “alterado” por el ejercicio ritual, serían el umbral propicio para que las divinidades acuáticas continuaran la comunicación y realizaran la réplica para los *tamacazque* en un ritualizado acto dialógico entre hablante y oyente. Como menciona de la Garza:

Las divinidades pueden llegar inesperadamente hasta los hombres, por insignificantes que sean, a través de sus sueños, o se les pueden manifestar en otras formas diversas,

---

<sup>363</sup> *Idem.*

lo numinoso, para vincularse con ellos (vía mística), comunicarles algún mensaje concreto o indicarles que han sido elegidos para la vida ritual.<sup>364</sup>

Desafortunadamente, el relato sahuaguntino no nos permite ir más lejos en esta interpretación, pues hacen falta datos que nos describan el vínculo entre *Nealtiyān*, la acción de dormir y el instante de soñar. Además, no contamos con lo que Delgado<sup>365</sup> nombra como la narración del sueño, género discursivo que permite al soñante describir e interpretar el acto onírico para construir sentido. Por ello, en esta fase de sueño ritual sólo podemos precisar instantes que nos permiten interpretar sonidos y movimientos corporales al momento de dormir que analizaremos en el capítulo V. Con la secuencia de cuatro días de actividad ritual entre el calmécac y las *ayauhcalli* se daba por concluido el momento ritual *Netemaliztli*.

### 3.2. *Tlacualiztli* “comida” ritual

Al terminar los cuatro días de *Netemaliztli*, los sacerdotes del calmécac se levantaban al medio día para dar comienzo con el momento *Tlacualiztli*. El despliegue de acontecimientos rituales daba inicio con la intervención del *tlenamácac* y de los *cuacuacuiltin*. El primero de ellos se ataviaba, como ya hemos dicho, con su *tlémaitl* en la mano derecha y su *copalxiquipilli* en la izquierda. Con estos utensilios se disponía a “ofrecer fuego” (*tlenamáca*.

---

<sup>364</sup> Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*, p. 27. Por su parte, López Austin considera que: “Los antiguos nahuas, por ejemplo, creían ver a los dioses en el otro tiempo-espacio durante el sueño, y en su visión encontraban la respuesta a los acontecimientos futuros. Al regresar, el recuerdo no era claro pues el paso trastocaba las imágenes. Se necesitaba consultar entonces a los sacerdotes, quienes leían los *temicámatl* o libros de los sueños, de los que apenas quedan vestigios.” Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, p. 94. Consúltese también *ibidem*, pp. 95, 171. Un estudio etnográfico-comparativo entre nahuas, otomíes, totonacos y tepehuas de la huasteca meridional que explora los estados oníricos como umbrales para transmitir saberes a los especialistas rituales, puede consultarse en Leopoldo Trejo Barrientos, *et al.*, *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*, pp. 359-385.

<sup>365</sup> Véase Gabriel Delgado López, “La narración de sueños: prácticas socio-culturales para la resolución de problemas en comunidades tzeltales autónomas a finales del segundo milenio”, p. 261.

v. i.) y “hacer calor” (*tlatotonia*. v. i.) en todos los templos de Tenochtitlan. De acuerdo con la narración sahguntina, no sabemos la forma en que se ataviaban los *cuacuacuiltin*, sólo podemos afirmar que iban delante del *tlenamácac*.<sup>366</sup> Terminado el ofrecimiento de fuego, los sacerdotes del calmécac se preparaban para la “comida” ritual *Tlacualiztli* en un periodo de cuatro días, evento opuesto al ayuno iniciado en *Netlalocazahualiztli*:

<b>Cuadro 11. Acciones rituales en el momento <i>Tlacualiztli</i></b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
<p>en acabando de incensar en todas las partes acostumbradas, luego se yuan todos a comer, sentauanse en corrillos en el suelo para comer, puestos en cuclillas, como siempre suelen comer: y luego dauan a cada vno su comjda, como se la embiauan, de su misma casa. Y si alguno tomaua la comjda ajena, o la trocaua, castigauanle por ello:</p> <p>eran muy recatados, y curiosos, que no derramasen gota ni pizca de la comjda, que comjan alli donde comjan: y si alguno derramaua vna gota de la mazamorra, que sorbían, o del chilmolli, en que mojan, luego le notauan la culpa, para castigarle, si no redimesse su culpa con alguna paga.</p>	<p>Auh yn õtlenamaco noujian: njman ie ic tlaqualo tlatlaqualo, neiaiaoalolo, neoolololo: ceceiaca qujmonmaca yn intlaqual, yn quenamj molli qujmonmaca, navilhujxti in çan iee qujpalozque.</p> <p>Auh intla aca qujpatilizque ymol, ic caci, ic cona[41r]ci, ic onaxioa:*</p> <p>yoan in jquac tlaqualo, aiac achi qujchipinja yn molli, yn vnca tlalpan; tlatlateco in molli, intla aca achi qujchipinja molli, muchi ic neaxioa, ic netlanamjctilo.</p>	<p>Y cuando ya fue ofrecido el fuego por todas partes, enseguida se come; hay comida. Se hace rueda; se hace reunión A cada uno le dan su comida, alguna clase de mole [salsa] le dan, durante cuatro días apresuradamente la probarán.</p> <p>Y si alguno confunde su mole [salsa], por esto lo prenden; por esto lo aprehenden; por esto es aprehendido.</p> <p>Y cuando hay comida, ninguno gotea un poco de su mole [salsa] allí en el suelo, el mole [salsa] sobre la tierra. Si alguno gotea un poco de mole [salsa], por todo ello es aprehendido, por esto le dan su merecido.</p>

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>366</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

Con respecto a las reglas rituales para comer, las hemos compilado en cinco puntos: 1) los comensales se sentaban en el suelo; 2) cada oferente comía la ración de salsa que era enviada por su familia; 3) no podían intercambiar o confundir sus alimentos entre sí; 4) se debía mantener cuidado de no derramar salsa o dejarla caer al suelo; y 5) se debía comer en forma apresurada.<sup>367</sup>

Caer en falta en esta serie de reglas implicaba ser agarrado (*axihua*) o aprehendido y, por lo tanto, recibir lo que merecía (*tlanamictilia.nite*), es decir, ser castigado.<sup>368</sup> Así tenemos que, en la versión castellana, se menciona la posibilidad de remover la sanción con alguna paga, aunque no se especifica en qué consistía esta opción para enmendar el error cometido. Concluida la comida, se daba paso al siguiente momento ritual que consistía en el cuidadoso aderezamiento de los templos.

### 3.3. *Xiuhyotia* “enramar”

Posterior a la comida *Tlacualiztli*, los sacerdotes del calmécac se disponían, en la misma jornada de cuatro días, a “enramar” (*Xiuhyotia*) los templos de Tenochtitlan. Para ello, iban a cortar ramas de *acxoyatl* “abeto u oyamel”<sup>369</sup> (especie que se distinguía por sus usos tanto

---

<sup>367</sup> Ya para este momento, el grado de marginalidad social de los oficiantes aumentaba, sin embargo, no dejaban de estar presentes los alimentos que eran traídos por los familiares de los “ministros”, lo que expresaba simbólicamente (a nuestro juicio) el sentido de pertenencia a un *calpulli* y los “marcaba” como miembros de algún grupo de parentesco. Adicionalmente, el estado de *communitas* se haría patente en el acto de comer en grupo y hacer rueda (*neyahualo*).

<sup>368</sup> El momento *Tlacualiztli* sería el segundo en el que localizamos este carácter ritualizado de vigilancia y sanción que podemos apreciar a través de acciones como: a) confundir o intercambiar los alimentos entre los *tlamacazque*, así como gotear y caer involuntariamente la salsa en la tierra; y b) ser agarrados y castigados. Cfr. en la presente tesis con el momento *Netlalocazahualiztli* y el campo semántico de las palabras torpeza-impureza, p. 116.

<sup>369</sup> *Acxoyatl* es una conífera, probablemente abeto u oyamel de la especie abietácea, *Abies religiosa*. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo III, p. 1240.

rituales como medicinales)<sup>370</sup> o de *acaxoxouhqui* “caña verde”; y con este material comenzarían a elaborar ramos a manera de parafernalia ritual:

Y ya que vinieron, ya que las tomaron, enseguida son atadas por los cabos, se atan entrelazadas. Y ya que esto fue atado por los cabos, es el momento preciso de esparcirse. Entonces rompen [el grupo], se corre, se corre mucho; llevan las cañas sobre los hombros. Las colocan rápidamente en todos los templos de los dioses.<sup>371</sup>

Una vez hechos los atados de ramos con *acxoyatl* o *acaxoxouhqui*, el grupo de los sacerdotes (seguramente los *tlamacazque*), esperaban sentados la señal para dividirse entre los templos de los dioses (*inteteupan tlatlacatecolo*) que conformaban la metrópoli mexicana. La acción de enramar consistía en llevar los ramos sobre los hombros, desplazarse rápidamente, conducirse de manera sincronizada y cumplir de forma puntual según el tiempo establecido.

<b>Cuadro 12. Enramar con <i>acxoyatl</i> o <i>acaxoxouhqui</i></b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
y si alguno erraua el puesto donde auja de poner las cañas, o quedaua atras de sus compañeros, y no llegaua juntamente con los otros, al poner de las cañas, penauanle,	Auh intla aca motlaujtequiz: yoan intla aca amo vmpa itztiaz, intla miscuepaz, ic axioa. Auh intla aca, amo qujcxiaci, intlacamo teicxiaci: intla aca icxicaoalo, yn amo tehoan contemaz acatl, ic caci, ic nemaltilo. Auh ynjn naujluhtl in muchiaoaia:	Y si alguno tropieza y cae, y si alguno no se encuentra allá, si se extravía, por esto es aprehendido. Y si alguno no llega a tiempo, si no alcanza a la gente, si alguno retarda su paso, no coloca las cañas con la gente, por esto es aprehendido, por esto es capturado. Y esto se hacía durante cuatro días.

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>370</sup> El *acxoyatl* molido y cocido con *cauhyayahual* (laurel) era usado para tratar el mal de aire causado por el torbellino, ventarrón o huracán. Otros tratamientos más pueden consultarse en Martín de la Cruz, *Libellus de medicinalibus indorum herbis*, fol. 52r.

<sup>371</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Nuevamente se volvían patentes las capturas y sanciones, en este caso, por incumplir con el protocolo para enramar templos, ya fuese por torpeza, retardo o extraviarse en el recorrido; sólo que en esta ocasión se menciona que dentro de la cuenta de los cuatro días de *Xiuhyotia* había la posibilidad de liberarse de la sanción a través de entregarle al acusador, *teacini*<sup>372</sup> o “aprehensor” alguno de los siguientes productos como forma de pago: una pava (*totolin*), ceñidor braga o taparrabos (*maxtlatl*), manto (*tilmatli*), manto de fibra dura (*ichtilmatli*) o una manta pequeña (*tecuachtli*).<sup>373</sup> Para el caso de un cautivado que fuese pobre, tenía la opción de entregar un bodoque de ofrenda en un cajete de madera (*in huentelolohtli, ce cuauhxicalli*).<sup>374</sup> Concluido el cuarto día de actividad ritual, sería imposible redimirse para evitar ser castigados, pues el día siguiente estaba destinado a la fiesta *Etzalmacehualiztli*.

### **3.4. *Etzalmacehualiztli* “Danza de *etzalli*”**

El momento *Etzalmacehualiztli* era el evento ritual asociado directamente con el nombre de esta veintena. Dentro de la narración sahumantina se aprecia la figura activa de *ixquich tlacatl macehualli* (todo hombre común o *macehualli*), ya que en su papel de representantes se disponían a participar ritualmente desde sus hogares a través de elaborar la masa de *etzalli*.

Entonces, en este pasaje se indicaba que: “Todos hacían para sí *etzalli*. Nadie dejaba de hacer *etzalli* para sí. Y cuando ya se cocía, luego era comido. Unos a otros se lo daban;

---

<sup>372</sup> El *teacini* también es nombrado en la fuente sahumantina como *tlamani* “cautivador” e *in teaci* “el que aprehendía”. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>373</sup> López Austin menciona que el *tecuachtli* consistía en: “Manta pequeña, quizá con dibujos de círculos, usada como unidad de cambio, con valor de ochenta cacao.” Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 217.

<sup>374</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

recíprocamente se invitaban a comer.<sup>375</sup> Podemos asociar este acto de dar y recibir *etzalli* como parte de la trama simbólica de la circulación de los mantenimientos del Tlalocan hacia los humanos. Por lo tanto, siguiendo a López Austin y López Luján,<sup>376</sup> entendemos que la secuencia ritual de *Etzalmacehualiztli* estaba asociada con el mito de los mantenimientos redactado en *La leyenda de los soles*, pues:

[...] Oxomoco echó suertes con el maíz; también Cipactónal, mujer de Oxomoco, hizo lo mismo, y determinaron que solamente Nanáhuatl, “el buboso”, podría conseguir los alimentos del Tonacatépetl [cerro de nuestra carne], desgranándolo a palos. Avisaron luego a los tloques, “dioses de la lluvia”, ayudantes de Tláloc, que eran de color blanco, azul, amarillo y rojo, para que estuvieran pendientes a recoger el maíz. Nanáhuatl desgranó el maíz a palos y enseguida los tloques recogieron los granos de color blanco, negro, amarillo y rojo, así como el frijol, los bledos (amaranto), la *chía* y el *michihuahutli*, especie de bledos; todo el alimento fue arrebatado por los dioses, para los hombres.<sup>377</sup>

Con base en este mito podemos entrever algunas similitudes con el momento *Etzalmacehualiztli*, sobre todo a partir de los acontecimientos narrados entre la media noche del treceavo día y el amanecer del catorceavo, instantes en que se ejecutaba una representación de canto-baile.

<b>Cuadro 13. Representación de la Danza de <i>etzalli</i> o <i>Etzalmacehualiztli</i></b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
después de comjdo, los que querian baylauan, y regozijauanse muchos, se hazian zaharrones disfrazados, de diuersas maneras: y trayan en las manos vnas ollas de asa, que	Auh in cequjntin papaqujni, yn ahaujeni: yoan in cequjntin tiacaoan, mamaceoa çan ic mellelqujxtia; injc muchichioa mixteiaiaoaaltia, incintopil, cacalactinemj in techachan,	Y algunos estaban alegres, estaban felices; y algunos <i>tiacahuan</i> bailaban sólo para alegrarse. Así se ataviaban: se hacían círculos alrededor de los ojos; sus bastones de mazorcas.

<sup>375</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>376</sup> Véase Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo mayor*, p. 254.

<sup>377</sup> Blas Román Castellón Huerta, “Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos”, p. 154.

<p>se llamauan xocujcolli, andauan de casa en casa, demandando etzal o arruz:</p> <p>cantauan y baylauan a las puertas, dezian sus cantarejos: y a la postre dezian, si no me das el arruz, agujerarte he la casa.</p> <p>El dueño de la casa, luego le daua vna escudilla de arruz:</p> <p>andauan estos de dos en dos, de tres en tres, de quatro en quatro, y de cinco en cinco.</p> <p>Començauan este regozijo, a la media noche, y cesaua en amaneciendo.</p>	<p>etzalmaceoa: intla caantinemj xocujcolli etzalcomjtl.</p> <p>Auh ynjc mamaceoia queoia. Yn naie yn naie tla achi in metzal, intlacamo xinechmaca, njmjtzcaxapotlaz.</p> <p>Auh in chaneque, njman qujoalmaca, cen tlaololli etzalli, contlalitiuj yn etzalcomjc:</p> <p>cequj macujlli, cequj chiquace, cequj Chicome, mantinemj in mamaceoa.</p> <p>Jnjn etzalmaceoaliztli, ioalnepantla in peoa[42r]ia, çan ic tlatlachipaoa, in necacaoalo, cactiuetzi,</p>	<p>Andaban de casa en casa; bailaban la danza del <i>etzalli</i> por los hogares de la gente. Iban portando su jarro con asas, su jarro de <i>etzalli</i>.</p> <p>Y en esta forma bailaban, cantaban: “¡Ya lo hago! ¡Ya lo hago! ¡Un poco de tu <i>etzalli</i>! ¡Si no me lo das, yo te perforaré tu casa!”</p> <p>Y los dueños de casa luego vienen a darle un montón de <i>etzalli</i>. Lo ponen en el jarro de <i>etzalli</i>.</p> <p>Algunos son cinco, algunos son seis, algunos son siete los que andan bailando.</p> <p>Esta danza del <i>etzalli</i> empezaba a media noche. Se dejaba, la interrumpían sólo al amanecer.</p>
---	---	---

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

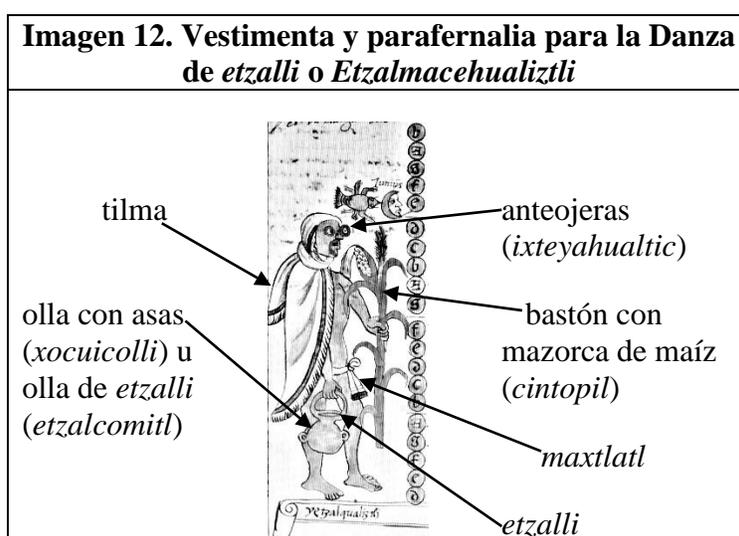
Los representantes que intervenían en esta escenificación eran los *tiacahuan*<sup>378</sup> en su papel de *tlaloque* quienes se encontraban *papaquini* “alegres” y *ahaieni* “felices”. Más adelante se relata que iban bailando en grupos de cinco, seis o siete, aunque la parte castellana cita que andaban de dos en dos, tres, cuatro o cinco.<sup>379</sup> Todos ellos se ataviaban para salir a pedir *etzalli* de casa en casa (espacios que comprendemos como alegorías del Tlalocan-

<sup>378</sup> No es claro para nosotros saber si el vocablo *tiacahuan* refiere a *tiachcahuan*; este último alude a los maestros de los colegios que tenían a su cargo a los jóvenes de los templos-escuelas. Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. De ser así, los *tiacahuan* podrían ser los *tlenamacaque* y *cuacuacuiltin*. Broda nombra a estos personajes como limosneros, quienes traerían prosperidad a las casas donde les fuese entregada limosna de *etzalli*. Véase Johanna Broda, “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, pp. 287, 288.

<sup>379</sup> La fuente en castellano menciona que bailaban los que querían, mientras que en la traducción del náhuatl al español se dice que sólo eran algunos *tiacahuan*.

Tonacatépetl) con elementos distintivos que simbólicamente representaban a Tláloc y a los *tlaloque*:

- a) anteojeras circulares (*ixteyahualtic*),
- b) bastón con mazorca de maíz (*cintopil*), y
- c) olla con asas (*xocuicolli*) u olla de *etzalli* (*etzalcomitl*).<sup>380</sup>



Fuente: Juan de Tovar, *Códice Tovar*. Consultado en la red el 16 de noviembre de 2015. <http://www.wdl.org/es/item/6737/#q=manuscrito+tovar&page=2>.

<sup>380</sup> Durán, en su *Historia de las indias*, hizo alusión al momento ritual *Etzalmacehualiztli* a través de relatar principalmente los acontecimientos festivos que realizaban los macehuales; a diferencia de la obra sahuaguntina que mayormente narra aquello que sucedía entre los sacerdotes del calmécac. Durán mencionaba: “[...] salían a bailar los señores, al patio de los templos y a los tianguiz. Iban todos aderezados, a la misma manera que vimos la figura que en la pintura del principio de este mes pusimos, con sus cañas de maíz, y en la otra, unas olletas de la suerte dicha y hacían un solemne baile, tanto que duraba casi todo el día. La gente baja, mientras los señores y principales se regocijaban en su solemne baile, tomaban ellos de las espadañas con que el templo estaba enramado y hacían de las hojas de ellas unos cercos redondos, como manillas, o cercos de anteojos, y poníanselos en los ojos, atados atrás con unos cordelitos, que hablando sin frasis exquisito, parecían anteojos (de) bestia de noria, y con aquellos en los ojos y con báculos en las manos, y en la otra una olleta vacía, andaban de casa en casa y poníanse en el patiezuelo de la casa y decían: ‘Dadme de vuestro *etzalli*’, que era la comida que hemos contado de maíz y frijol.” Fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, p. 261.

En grupos, los *tiacahuan* con sus vestimentas y parafernalia se dirigen a las casas de los *chaneque*<sup>381</sup> “los que tienen hogar”, para solicitar *etzalli* a través de danzar (*macehua.ni*) y cantar (*ehua.nic*). Estos instantes escenificados de canto-baile incluían un breve discurso ritual en voz de los *tiacahuan* que recuerdan a la parte del mito de los mantenimientos relativa al momento en que, Nanáhuatl, desgranó a palos el cerro de Tonacatépetl y los *tlaloque* colectaron los granos de maíz de color blanco, negro, amarillo y rojo, así como frijol, amaranto, chíya y *michihuauhtli*:

### Náhuatl

### Traducción al español

Yn naie yn naie tla achi in metzal, intlacamo xinechmaca, njmjtzcaxaxapotlaz.<sup>382</sup>

“¡Ya lo hago! ¡Ya lo hago! ¡Un poco de tu *etzalli*! ¡Si no me lo das, yo te perforaré tu casa!”<sup>383</sup>

Los *chaneque* entregaban a los solicitantes *ce tlaololli etzalli* “un montón de *etzalli*”, ración que los *tiacahuan* depositaban en la olla *xocuicolli* o *etzalcomitl*.<sup>384</sup> Finalmente, al llegar el amanecer, después de haber transitado por los hogares y recolectado el *etzalli*, se daba paso al momento de sancionar a los *axihuaque* que habían caído en falta durante la veintena como veremos en el siguiente apartado.

<sup>381</sup> Los *chaneque* parecen ser los *ixquich tlatatl macehualli* (todo hombre común) que son citados al inicio del momento *Etzalmacehualiztli*.

<sup>382</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl.

<sup>383</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>384</sup> El simbolismo de las ollas recuerda, por un lado, a los recipientes donde los *tlaloque* resguardaban los cuatro tipos de lluvias y, por otro, aluden a un tipo de contenedor usado ritualmente por los nahuas para depositar ofrendas. Sobre este tópico tenemos el caso de la “olla de nube” *mixcomitl* citada en el momento *Ilhuimahmani* para transportar los corazones de sacrificio y ofrecerlos a Tláloc.

### 3.5. Procesión para sancionar a los *axihuaque* (“los que son agarrados”)

Al salir el sol, en la mañana del catorceavo día de la veintena, el *tlenamácac* se ataviaba profusamente para ir en procesión rumbo a Totecco,<sup>385</sup> lugar nombrado también como “[...] yn atenco, in teatlan papacholoian [...]”.<sup>386</sup> He aquí el elaborado ajuar del *tlenamácac*: a) *xicolli* “chaleco”, b) *ayauhquémitl* “vestimenta de niebla” o *ahuachquemitl* “vestimenta de rocío”,<sup>387</sup> c) *tlaquechpanyotl* “adorno de papel que se llevaba en el cuello”<sup>388</sup> y d) *amacuexpalli* “adorno de papel plegado en forma de flor que se ponía en la parte posterior de la cabeza”.<sup>389</sup> Además se untaba en la frente pintura azul o *texohtli* y la recubrían con *ahpetzalli*,<sup>390</sup> pirita o margajita. Finalmente, de acuerdo con la versión castellana del *Florentino*, el *tlenamácac* se colocaba un morral en la mano derecha nombrado *cuechiyataztl*. Este objeto ritual estaba elaborado con piel de tigre (ocelote) del cual pendían caracolillos *cuechtli* (posiblemente del tipo *Oliva*) que iban sonando entre sí. En este zurrón

---

<sup>385</sup> Mazzetto ubica a Totecco en el noroeste de la isla, por ello en las cercanías de Tlatelolco, Tepetzintli y Nonocalco. Este lugar era visitado en las veintenas de *Tlacaxipehualiztli* y *Etzalcualiztli* para realizar actividades rituales en honor a Xipe Tótec y a los dioses pluviales respectivamente. Véase Elena Mazzetto, “Las *ayauhcalli* en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicación de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz”, pp. 140, 159.

<sup>386</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl. La traducción de este fragmento dice: “[...] a la orilla del lago, al lugar del apiñamiento de la gente en el agua [...]”. Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>387</sup> La versión sahumantina cita que el *tlenamácac* se envolvía en una manta delgada o ayate llamada *ayauhquémitl* o *ahuachquemitl*. Véase *Idem*.

<sup>388</sup> En la traducción al español del texto sahumantino se menciona que el *tlaquechpanyotl* estaba “lleno de plumas aturquesadas” o *tzihtziuhyoh*. Véase Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. Wimmer traduce *tzihtziuhyoh* como plumas de ave motmot (*tzihtli*) del género *Eumomota superciliosa biparta*. Este tipo de ave es propia de las tierras tropicales del continente americano y son muy llamativas las plumas de su cola (por su color azul y forma a manera de raqueta). Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 18 de noviembre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>389</sup> Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 219.

<sup>390</sup> La fuente dice: “yoan mixquatexoujaia, oc cepa ipan conapetzujaja, conapetzotiaia:” Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl. El verbo *ahpetztzotia*. v.t.tla-, refiere a la acción de recubrir una cosa con pirita o margajita. Véase Alexis Wimmer, *op. cit.* Sus propiedades son el sulfuro de hierro con coloraciones metálicas y amarillas.

guardaba su *iyauhtli* o *yauhtli* (pericón, *Tagetes lucida*) seco y molido para realizar ofrenda a los dioses de la lluvia:

llevaba este satrapa, colgando de la mano derecha, vna talega o çurron, hecha de cuero de tigre, bordado con vnos caracolitos blancos, a manera de campanjtas, y que yuã sonando, los vnos con los otros: a la vna esqujna del çurron, yua colgando la cola del tigre, y a la otra los dos pies, y a la otra las dos manos.<sup>391</sup>

Previamente, los *tlamacazque* infractores habían sido apresados y, por ello, adoptaban su calidad de *axihuaque*:

Y a cuantos fueron capturados, a los que formaron en filas, los andan agarrando, los van sujetando de las manos por sus nucas; los andan agarrando fuertemente de las cabezas; a algunos los andan sujetando de las asas de los máxtlatl.<sup>392</sup>

Por lo tanto, la procesión para sancionar a los *axihuaque* daba inicio con el tañer de dos instrumentos sonoros: la *tecciztli* (trompeta de caracol marino) y la *tlapitzalli* (flauta). El recorrido estaba dirigido por el *tlenamácac* y tras de él venía el *cuacuilli* con su *ayauhchicahuaztli* (*chicahuaztli* de niebla) al hombro para guiar con su sonido a la procesión. Le seguían los *tlamacazque* quienes llevaban en brazos representaciones de sus dioses en forma de figuras de hule (*olteteoh*) y de copal (*copalteteoh*);<sup>393</sup> estas últimas con una “pluma

---

<sup>391</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

<sup>392</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>393</sup> Montúfar explica que en el caso de las ofrendas del Templo Mayor, se han encontrado artefactos elaborados con copal como son: barras, bolas, cilindros, conos, bases globulares, cónicas y piramidales para cuchillos de pedernal, figuras antropomorfas y pedacería amorfa. Véase Aurora Montúfar López, “El copal: producción, circulación y usos”, p. 115. Sobre la importancia del copal en la vida ritual de los antiguos nahuas puede consultarse Aurora Montúfar López. *Los copales mexicanos y la resina sagrada del Templo Mayor de Tenochtitlan*, pp. 29-47.

verde preciosa” *quetzalmiauahuayotl* y en forma “rolliza” *mimilmiltic* así como “ahusada” *cuacuahuitztic*, es decir, piramidal.<sup>394</sup>

López Austin,<sup>395</sup> en su traducción a la veintena *Etzalcualiztli*, decide reintegrar un pasaje del *Códice matritense* que no fue trasvasado al *Florentino*, pues probablemente el copista lo omitió por descuido, a continuación lo presentaremos:

<b>Cuadro 14. El <i>acapalli</i> o “taburete de cañas”</b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
auh tlanepātla ycatiuh ytoaca acapalli. acatl. yn tlachichiualli yuitl. ycpac ycatiuh ome. amatl ytech pilcatiuh. ytech çoutiuh. ynic tlacuilolli acaxilqui. quinapalotivi. cenca quimauiztilitivi.	Y en medio va el llamado “taburete de cañas”. Su hechura es de cañas. Encima lleva dos plumas. De él va colgando, de él va desplegándose el papel, así pintado, con rayas. Lo van cargando. Le van haciendo muchas honras.

Fuente: Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 221; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Entonces, como parte de la parafernalia de esta procesión, se incluía el *acapalli* o “taburete de cañas” adornado con plumas y papel, cargado seguramente por los *tlamacazque*. Este asiento ritual se hacía acompañar de los *toliahualli* “taburetes redondos” o “rueda de tule” hechos de tule donde eran llevados en hombros los *axihuaque* pequeños o *tlamacaztoton*; mientras que los *cualtoton* o “grandecillos” los agarraban de las manos.

Al llegar a Totecco, se hacía manifiesta la violencia ritual hacia los *axihuaque* para que pagasen por sus faltas:

<sup>394</sup> Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>395</sup> Véase Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 221; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Y ya que partieron, entonces los atacan, los agarran con violencia, los maltratan, los derriban. Si en algún lugar hay agua de lluvia, allí los arrojan, allí los hacen resbalar, los hacen rodar, los hacen andar resbalando por el lodo, los hacen andar revolcándose en el lodo. Sólo así los hacen llegar a la orilla del lago, al lugar del apiñamiento de la gente en el agua que se llama Totecco. [...].

Y cuando se hace esto, es como si anduvieran punzando en el agua, así se sumerge la gente en el agua; como si estuviera haciendo estruendo, así se levanta mucho el agua.

Y al que pretende salir a la superficie, lo sumergen, va al fondo.

Y al que sumergieron y es experimentado en el agua, se va; va a salir lejos; huye; echa a correr; escapa.

Y a algunos los hacen desfallecer, desmayan. Los dejan por muertos; los dejan como muertos a la orilla del agua; los tienden.

Y a algunos que tragaron agua, el agua amarga, los cuelgan cabeza abajo para que venga a salir por sus narices, por sus bocas, lo que tragaron.<sup>396</sup>

Al ser lanzados al agua, sumergidos y maltratados, los *axihuaque* estarían en proceso para dejar de ser nombrados como “los agarrados” y en algún momento regresar a su anterior categoría de *tlamacazque*; por esta razón, consideramos que la marca de su torpeza-impureza debía ser limpiada y pagada para no comprometer la eficacia simbólica de la fiesta.<sup>397</sup> Entre tanto, con el fin de dar continuidad al protocolo de la procesión, se ofrendaban en Totecco las imágenes de las divinidades *olteteoh* y *copalteteoh*, así como el resto de parafernalia ritual: “[...] el tlenamácac, y [también] los otros tletlenamacaque, enseguida queman el papel y los dioses de copal, y los dioses de hule, y esparcen, derraman el *yiahutli*, en los lechos de tule.”<sup>398</sup> El regreso al calmécac, con un grupo mermado por los sancionados en el agua, se

---

<sup>396</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>397</sup> Los castigados, al lograr salir del agua, ya no fueron nombrados en la narración sahumantina como *axihuaque*, sino *oatlanpapacholoque* “los que fueron presionados en el agua”. Este grupo de oferentes se retirarían rumbo a sus hogares, enfermos y temblando de frío con el acompañamiento de sus familiares o *ichantlaca* para retomar el aliento (*ihiyotl*).

<sup>398</sup> *Idem*.

realizaba nuevamente con el toque de instrumentos sonoros como la *tecciztli*; y una vez instalados en el templo-escuela se preparaban para una nueva jornada de ayunos.

### 3.6. *Netlacazahualiztli* o “el ayuno de día”

Para este momento, los *tlamacazque*, *tlenamácac* y *cuacuilli* regresaban al *calmécac* y, al igual que en *Netlalocazahualiztli*, nuevamente extendían sus petates de *aztapilin* y adicionalmente colocaban en el suelo los *atolin* o “tules de agua”. El carácter ritual de *Netlacazahualiztli* se conformaba por un periodo de cuatro días donde los *tlamacazque* ya no eran agarrados ni castigados por sus faltas, por ello, el rol de *axihuaque* quedaba suspendido temporalmente. Además, durante este episodio se realizaba ayuno diurno que implicaba no ingerir alimentos hasta la puesta del sol.<sup>399</sup> Durante estas jornadas, algunos *tlamacazque* nombrados en la versión castellana como “sacristanejos”, se dirigían al tianguis para comprar atavíos rituales que los “ministros” del *calmécac* usarían en el quinto día después de los ayunos dentro del momento *Ilhuimahmani*: “En estos quatro días, los sacristanejos, aparejauan todos los ornamentos de papel, que era menester, para todos los mjnistros: y tambien para si.”<sup>400</sup> Este conjunto de ornamentos corporales consistían en un ajuar con ciertas

---

<sup>399</sup> Aquí diferimos de la propuesta de López Austin quien traduce *Netlacazahualiztli* como “ayuno hasta el medio día” debido a la información que la versión castellana del *Florentino* ofrece al citar: “nj tampoco comjan a medio dia”. Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana. Nosotros consideramos que una definición más precisa sería “el ayuno de día”, pues al glosar el término *Netlacazahualiztli* observamos lo siguiente:

*ne-tlahca-zahua-liz-tli*

IMPER-de día-ayunar-NOM-ABS

En efecto, el concepto *tlahcah* o “de día” refiere a un periodo de tiempo que iba del amanecer hasta la puesta del sol, por ello, la traducción como “hasta el medio día” nos parece parcial y no adecuada. Sobre el vocablo *tlahcah* Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de noviembre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>400</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

diferencias en relación con el que portaba el *tlenamácac* en la Procesión para sancionar a los *axihuaque*.

<b>Cuadro 15. Ajuar de papel para los <i>tlamacazque</i> (adquirido en el tianguis)</b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
El vno destes ornamentos, se llamaua tlaquechpaniotl qujere dezir ornamento, que va sobre el pescuezo: el otro se llamaua amacuexpalli, era ornamento, que se ponja tras el colodrillo, como vna flor hecha de papel: el otro se llamaua yiatatzli, que era vn çurron, para llevar encienso: este çurron de papel, comprauase en el tianquez: tambien comprauan,* vnos [43v] sartales de palo: los quales se vendian tambien en la tianquez.	qujcecencaoa yn ixqujch amatlatqujtl, in tlaquechpaniotl, yn amacuexpalli, yoã yn jiatatzli, çan qujmococoujaia, yoan in tlacopacozcatl, çan monanamacaia tianquizco.	Los aderezan con todos sus atavíos de papel, el tlaquechpányotl, el amacuexpalli, y el zurrón, sólo los compraban, y el collar de trozos de vara sólo se vendía en el mercado.

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Si bien los *tlamacazque* adquirirían un *tlaquechpanyotl* “adorno de papel que se llevaba en el cuello”<sup>401</sup> y *amacuexpalli* “adorno de papel plegado en forma de flor que se ponía en la parte posterior de la cabeza”,<sup>402</sup> el *yataztli* o “morril” para portar *yiahutli* (pericón) era una réplica en papel de aquel que portaba el *tlenamácac* con piel de ocelote y que llevaba por los cuatro costados caracoles.<sup>403</sup> Adicionalmente, los *tlamacazque* compraban un *tlacopahcozcatl* “collar de *tlacopahli*”; sartal que se elaboraba probablemente con trozos de

<sup>401</sup> Véase p. 134.

<sup>402</sup> Véase *idem*.

<sup>403</sup> El morral de los *tlamacazque* podía estar pintado a la manera de: 1) piel de ocelote, 2) chichicuilotte o 3) *canauhtli* “pato”. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

vara obtenidos de *tlacopahtli* (*Aristolochia mexicana*), planta trepadora que se caracteriza por su uso medicinal y aromático.<sup>404</sup>

Una vez concluido el ciclo de cuatro días de ayuno diurno y de adquisición en el tianguis de los diversos atavíos y parafernalia de los “ministros” del calmécac, era tiempo para el momento *Ilhuimahmani*; uno de los episodios más peligrosos de la veintena *Etzalcualiztli* donde las prácticas rituales dejaban patentado su carácter liminal.

### 3.7. *Ilhuimahmani* “celebrar un día de fiesta”

En el penúltimo día de la veintena, por la madrugada (*yohuatzinco*), los *tlenamacazque* y *tlamacazque* se ataviaban para dar inicio con la fiesta *Ilhuimahmani*. De manera general, como ya hemos dicho, compartían el uso del *tlaquechpanyotl*, *amacuexpalli*, *yataztli* y pintura de color azul para la frente.<sup>405</sup> Una vez ataviados, el *tlenamácac* dirigía la procesión

---

<sup>404</sup> Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de noviembre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. En los últimos años, en territorio mexicano se han identificado nuevas especies de *Aristolochia* como son: *Aristolochia chiapensis*, *Aristolochia colimensis*, *Aristolochia occidentalis*, *Aristolochia rzedowskiana* y *Aristolochia emiliae*. Véase José F. Ortega Ortiz y Roberto V. Ortega Ortiz, “Una especie nueva de *Aristolochia* (*Aristolochiaceae*) de Chiapas, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57404401.pdf>; Francisco J. Santana Michel, “Una especie nueva de *Aristolochia* L., subsección *Pentandrea* (*Aristolochiaceae*) del estado de Colima, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57405806.pdf>; Francisco J. Santana Michel y Sebastian Lemus Juárez, “*Aristolochia occidentalis* (*Aristolochiaceae*), una especie nueva de la sección *Pentandrea* de Colima y Jalisco, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57403606.pdf>; Francisco J. Santata Michel y Luis Guzmán Hernández, “*Aristolochia rzedowskiana* (*Aristolochiaceae*), una especie nueva para la subsección *Pentandrea* del estado de Jalisco, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-71512014000100001&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-71512014000100001&lng=es&nrm=iso&tlng=es); Francisco J. Santata Michel y José Arturo Solís Magallanes, “*Aristolochia emiliae* (*Aristolochiaceae*: subsección *Pentandrea*) una especie nueva de la costa de Jalisco, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-71512008000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-71512008000100003).

<sup>405</sup> En forma específica y para diferenciarse del resto de “ministros”, el *tlenamácac* portaba un penacho de plumas blancas y plumas verdes preciosas (*quetzalaztatzontli*), chalequillo de niebla (*ayauhxicolli*), máscara de lluvia (*quiyauhxacatl*) o máscara de Tláloc (*tlalocaxayacatl*), rostro pintado de hule y cabellera larga

rumbo al Tlalocan en el Templo Mayor; tras de él iban los *tamacazque* murmurando, “[...] yuan hablando como qujen reza [...]”.<sup>406</sup> Ya instalado, en el templo de Tláloc, el *tlenamácac* se levantaba para realizar una serie de acciones rituales:

<b>Cuadro 16. El <i>tlenamácac</i> en el templo de Tláloc</b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
<p>en llegando el satrapa, de aquel dios parauase, y luego tendian esteras de juncos: y tambien ojas de tunas, enpoluorizadas con encienso: luego sobre las esteras, ponjan quatro chalchijtes redondos, a manera de bolillas.</p> <p>Y luego dauan al satrapa, vn garauatillo, teñjdo con açul: con este gara[44r]to tocaua a cada vna de las bolillas, y en tocando hazia vn ademan, como retrayendo la mano, y daua vna vuelta, y luego yua a tocar a la otra, y hazia lo mj smo, assi tocaua a todas quatro, con sus boltezuellas.</p> <p>hecho esto, sembraua encienso, sobre las esteras, de aquello que llaman yiauh tli: sembrado el encienso dauanle luego la tabla de las sonajas, y comēçaua a hazer sonjdo con ella menēadola, para para que sonassen los palillos, que en medio estauan, incorporados o atados.</p> <p>Hecho esto, luego se començauan todos a yr, para sus casas, y monesterios: y a</p>	<p>yn onacique njman ie ic onmoquetza, in tlalocan tlenamac, concha[44r]iaoa in aztapilli, yoan in quequexujc, yoan nopalli, yiauh titlan tlaaqjlli, tlayiauhujlli: njmã in contlalia in chalchih telolotli nauhtetl:</p> <p>auh yn ocontlali mec conmaca, quauhchicolontli, tlatexoujlli, ic conujj tectiuh, cecentetl in chalchih telolotli: yn jquac qujmonujj tectiuh, oalmocueptiuh.</p> <p>Auh in ie iuhquj, njman contepeoa yn jiauh tli: auh yn ocontepeuh, njman conmaca yn aiochicaoaztli, concacalatza, conujj xoa, coniyiaoa.</p> <p>Auh ÿ ontzonquj, njman ic viu jloaa, cecenmanoa, momoiaooa, xitinooa, viu j yn jncacalmecac: auh yn</p>	<p>Ya que llegaron, enseguida se levanta el tlenamácac de Tlalocan. Esparce los “colgajos blancos” [<i>aztapilin</i>], y el quequesque, y el nopal, metidos en [polvo de] <i>yiauh tli</i>, llenos de <i>yiauh tli</i>. Enseguida pone cuatro piedras verdes finas, redondas.</p> <p>Y ya que las puso, enseguida le dan una varilla ganchuda [<i>cuauhchicolontli</i>], pintada de color azul, para que vaya golpeando cada una de las piedras verdes finas, redondas. Y cuando las va golpeando, va dando la vuelta.</p> <p>Y cumplido esto, luego derrama <i>yiauh tli</i>. Y ya que lo derramó le dan su [sonaja]<sup>407</sup> <i>ayochicahuaztli</i>. La suena, la sacude, la levanta como ofrenda.</p> <p>Y ya que terminó, enseguida hay retirada, hay desparramiento, hay desbaratamiento [de los grupos].<sup>408</sup> Van a sus</p>

(*papahtli*). Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>406</sup> Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

<sup>407</sup> *Idem*.

<sup>408</sup> *Idem*.

los castigados lleuauan a sus casas:	tlamaztoton, çan qujnujucayn inchachan.	calmécac. Y a los <i>tlamaztoton</i> sólo los llevan a sus hogares.
--------------------------------------	---	---

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Código florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Código florentino*. Traducción al español.

Iniciaba con la distribución de los implementos básicos para delimitar ritualmente, de nueva cuenta, un cosmograma<sup>409</sup> con cierta similitud al que se había configurado anteriormente para la ofrenda de *huentelolohtli* en el momento *Netlalocazahualiztli*.<sup>410</sup> El modelo codificado con utensilios rituales incluía la colocación del petate de *aztapilin* o *aztapilpetlatl* y cuatro *chalchihuelolohtli* “piedras verdes finas, redondas”. Además, el *tlenamácac* esparcía una combinación de hierbas pulverizadas que contenía: tule (*aztapilin*), quequite<sup>411</sup> (*quequexquic*), nopal (*nopalli*) y pericón (*yauhtli*). La acción ritual del *tlenamácac* consistía en ir recorriendo los cuatro rumbos donde estaban colocadas las cuatro piedras de *chalchihuelolohtli* y, por medio de una varilla ganchuda pintada de color azul (*quauhchicolontli tlatexohhuilli*), golpeaba cada una de ellas. Después de golpear las cuatro piedras de chalchihuite, esparcía *yauhtli*, tomaba su *ayochicahuaztli*, instrumento sonoro que se tañía a través de hacerlo resonar (*cacalaca*) por medio de la acción de sacudirlo (*huihuixoa*) y, posteriormente, lo levantaba como ofrenda.

<sup>409</sup> La articulación de implementos rituales en el Templo Mayor simbolizaba un *axis mundi* que, a la manera en que lo plantean López Austin y López Luján, configuraba la imagen del mítico monte sagrado o cerro de los mantenimientos. Véase Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrada-Templo mayor*, pp. 229-236, 254.

<sup>410</sup> Véase en la presente tesis p. 114.

<sup>411</sup> Wimmer compila las palabras *quequite*, *quequexqui* y *quequexquic* para referir a una planta con raíz comestible y medicinal. Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de noviembre de 2015. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. Por su parte, López Austin, con base en el *Diccionario de mejicanismos* de Santamaría, menciona al *quequesque* o *quequite* como planta aráceo (*Colocasia antiquorum* Schl., *Xanthosoma violaceum* y *X. robustum* Schott). Véase Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 229, nota 64.

Con base en el carácter de la veintena *Etzalcualiztli* y la secuencia narrativa de sus momentos rituales, proponemos un posible sentido de este pasaje a partir del significado de los siguientes elementos rituales:

<b>Cuadro 17. Petición de lluvias</b>	
<b>Elemento ritual</b>	<b>Significado</b>
<i>Aztapilpetlatl</i> “petate de <i>aztapilin</i> ”	Representación de <i>Tlalticpac</i> , espacio horizontal donde se ubicaban los cuatro rumbos
Templo a Tláloc	Tlalocan, monte sagrado y cerro de los mantenimientos
<i>Cuahchicoltonltli tlatexohhuilli</i> “ varilla ganchuda pintada de color azul”	Vara o rayo azul para romper el cerro de los mantenimientos
Cuatro <i>chalchihuetlolohtli</i> “piedras verdes finas, redondas”	Gotas de lluvia contenidas en las cuatro ollas de los <i>tlaloque</i>
<i>Ayochicahuaztli</i> “ <i>chicahuaztli</i> de calabaza”	El sonido de este instrumento representaba las gotas de lluvia

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

El conjunto de implementos y acciones rituales narrados en la fuente sahguntina, podrían representar ya no el mito de los mantenimientos con *etzalli* y canto-baile como en el momento *Etzalmacehualiztli*; más bien, estaríamos ante un protocolo de orden ritual para pedir un favorable temporal de lluvias en la cumbre del templo a Tláloc (símbolo del Tlalocan). De acuerdo con la estructura calendárica de las fiestas de las veintenas registradas por Sahagún, así como la ubicación de las estaciones y el ciclo agrícola propuestos por Broda,<sup>412</sup> *Etzalcualiztli* estaría colocada en el inicio del periodo de lluvias (*xopan*) entre mayo y junio, ciclo que concluía con la veintena *Quecholli* entre los meses de octubre y noviembre. Por ello, sería primordial para los nahuas acudir a sus dioses pluviales y pedir, por vía de la representación ritual, lluvias favorables para ese año en pleno inicio del temporal húmedo.

<sup>412</sup> Véase en la presente tesis p. 90.

Así, la escenificación en el Templo mayor personificada por el *tlenamácac*, sería narrada por Sahagún y sus colaboradores a través de un discurso con ciertos recursos sensoriales por medio de referencias a sonidos onomatopéyicos de las gotas de lluvia simbolizadas por el resonar y sacudir del *ayochicahuaztli*, aromas de hierbas pulverizadas y de elementos visuales que aludían a un modelo del cerro de los mantenimientos.<sup>413</sup>

Por otra parte, al término de la petición ritual de lluvias, la fuente sahaduntina menciona que la mayoría de los “ministros” regresaban al calmécac, excepto los *tlamacaztoton* quienes se dirigían a sus hogares.<sup>414</sup> Una vez instalados los sacerdotes en el templo-escuela, por la noche, nuevamente iban al templo de Tláloc para darle continuidad a la “celebración de la fiesta” *Ilhuimahmani* donde se haría velar a los *ixiptlahuan tlaloque*<sup>415</sup> o “representantes de los *tlaloque*” quienes habrían de ser sacrificados junto con los *mamaltin* o “cautivos de guerra”. Para este instante, se conformaba un ensamble de varios instrumentos sonoros integrado por el *teponaztli* (teponaztle), *tecciztli* (trompeta de caracol), *acatecciztli* (trompeta de cañas) y *ayacachtli* (sonaja), además de la intervención del canto. Ya para la media noche, los *tlamacazque* y *tlenamácac* comenzarían con el sacrificio ritual<sup>416</sup> de los *mamaltin* y los *ixiptlahuan tlaloque* en lo alto del Templo Mayor, en el *teopan* dedicado a Tláloc.

---

<sup>413</sup> Nosotros interpretamos que el cerro de los mantenimientos era recreado por medio de la parafernalia ritual integrada por el petate que simbolizaba a *Talticpac*, cuatro piedras de jade (gotas de lluvia contenidas en las cuatro ollas de los *tlaloque*) y la vara-rayo azul para hacerlas golpear y derramar el contenido pluvial de las ollas; todo ello tenía como espacio escénico al Templo Mayor.

<sup>414</sup> La versión en náhuatl no menciona por qué los *tlamaztoton* o *tlamacaztoton* eran llevados a sus hogares. Sin embargo, la columna en castellano aclara que eran los castigados (es decir, los *axihuaque*) a quienes llevaban a sus casas; esta última idea parece tener más sentido en relación con los acontecimientos narrados en *Etzalcualiztli*. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>415</sup> La fuente no aclara la procedencia y el número de los *ixiptlahuan tlaloque* y los *mamaltin*, aunque de estos últimos sabemos que solían ser cautivos de guerra. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl.

<sup>416</sup> El texto dice *micohua* (v. impers.) que quiere decir “se muere”, mientras que López Austin optó por traducir “sacrificio”. Véase Cuadro 18. El sacrificio ritual de los *mamaltin* e *ixiptlahuan tlaloque*.

<b>Cuadro 18. El sacrificio ritual de los <i>mamaltin</i> e <i>ixiptlahuan tlaloque</i></b>		
<b>Castellano</b>	<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción al español</b>
<p>llegados a la media noche, que ellos llamauan, ioallixeliuj: començauan luego, a matar a los captiuos, aquellos que primero matauan: dezian que erã el fundamento: de los que eran ymagen, de los tlaloques, que yuna adereçados, con los ornamentos de los mismos tlaloques: que dezian que eran sus ymagenes: Y assi ellos murian a la postre, yuanse a sentar, sobre los que primero aujan muerto.</p> <p>[...] Tambien lleuauan los coraçones de todos los que aujan muerto, metidos en vna olla, pintada de açul, y teñjda con vlli, en quatro partes: tambien los papeles, yuna todos manchados de vlli:</p>	<p>Auh yn oacic ioalnepantla yn iquac xeliuj ioalli: mec peoa in micoa, [44v] iacattiuuj in mamaltin miqij: iuhqujn inpepechoan muchioa: auh yn onmjcque, njman ie ic miq' in tlaloque:</p> <p>[...] Auh yn iquac qujmeltetequj, in ce onpeti yiechiqujuh, conanjlia in iiollo, contlalitiuj comjc, tlatexoujlli motocaiotia, mixcomjtl, nauhcampa in tlavlxaovali: auh yn itlaquen amatl tlavlchipinilli, cenca vlllo moca vlli:</p> <p>much qujnchioa yn izqujntin teixiptlaona, much vmpa contlaltimanj yn jniollo.</p>	<p>Y llegada la media noche, cuando se divide la noche, entonces empieza el sacrificio. Van precediendo los cautivos que mueren. Se hacen como los lechos [de los <i>tlaloque</i>]. Y ya que murieron, luego mueren los <i>tlaloque</i>.</p> <p>[...] Y entonces abren el pecho a uno, tiene desencajada la caja torácica, le toman su corazón, van a ponerlo en una olla pintada de color azul que se llama “olla de nubes”, pintada por los cuatro lados con hule. Y sus envoltorios eran de papel goteado de hule, con mucho hule, lleno de hule.</p> <p>Así lo hacen con todos los que son imágenes; van a echar allí los corazones de todos ellos.</p>

Fuente: Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

Con base en el cuadro anterior, podemos mencionar que eran dos las formas de muerte ritual que se realizaban en *Ilhuimahmani*: a) primeramente se recurría al sacrificio de los *mamaltin* quienes serían puestos como *pehpechtli* “lecho o cama” sobre la que se colocarían

los representantes o *ixiptlas* de los *tlaloque*; y b) posteriormente, se daba muerte ritual a los *ixiptlahuan tlaloque* por extracción del corazón.<sup>417</sup>

El corazón de los *ixiptlas* era sacado del pecho y depositado en la “olla de nubes” o *mixcomitl* que se caracterizaba por estar teñida de color azul y aderezada con gotas de hule, elementos distintivos de Tláloc y los *tlaloque*. Simultáneamente, los observadores<sup>418</sup> (*tlahtlattaque*) percibían el sacrificio ritual desde la plaza del Templo Mayor llevando entre sus manos flores de estafiate;<sup>419</sup> con éstas arrojaban, lanzaban, abanicaban y espantaban a los gusanos (*ocuiltin*) de los ojos de sus hijos, en tanto que otros más se las colocaban en las orejas.<sup>420</sup>

De acuerdo con el enfoque de la historia y antropología de los sentidos, es importante advertir que la flor de *iztauhyatl* era usada ritualmente en manos, ojos y orejas, todos ellos

---

<sup>417</sup> Sobre los tipos de sacrificio humano que se practicaban en Mesoamérica, Matos Moctezuma menciona la extracción del corazón, decapitación, ahogamiento, degollamiento, quemados, atados o despeñados y la extracción de entrañas. Al respecto puede consultarse Eduardo Matos Moctezuma “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano”, pp. 43- 64.

<sup>418</sup> La narración sahuaguntina se refiere a los observadores como *tlatlataque* o “mirones”. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>419</sup> La flor de estafiate o *iztauhyaxochitl* pertenece a la familia *Asteraceae* y a la especie *Artemisia ludoviciana* Nutt. subsp. *mexicana* (Willd.) Keck. Véase “Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana”. Consultado en la red el 30 de noviembre de 2015. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=estafiate&id=7823>. A esta planta se le conoce en náhuatl como *iztauhyatl* y en las fuentes novohispanas se le comparaba con el ajenojo de castilla. Cuando su flor es machacada emana un aroma característico. Los usos medicinales son variados, por ejemplo, en el *Códice Badiano* se le cita como parte de los componentes para tratar la debilidad de las manos; mal de asentaderas; lastimaduras en los pies; contra el cansancio; calor excesivo; las heridas producidas por el rayo, padecimiento asociado con Tláloc; y para el tratamiento contra los piojos. Véase Martín de la Cruz, *Libellus de medicinalibus indorum herbis. Versión española con estudios y comentarios por diversos autores*, pp. 39, 51, 53, 55, 63, 71, 79. Por sus usos rituales se le asociaba con Tláloc (veintena de *Etzalcualiztli*) e *Huixtohcihuatl* (veintenas de *Etzalcualiztli* y *Tecuilhuitontli*). Véase Mercedes de la Garza, *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*, pp. 51-53, 69, 96-97.

<sup>420</sup> López Austin menciona que estas actitudes correspondían con la creencia de alejar a los seres invisibles que les rodeaban; esto adquiere sentido si consideramos que los observadores estarían presenciando una escena ritual altamente peligrosa que incluía el sacrificio humano y extracción del corazón. Véase Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tláloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 231, nota 77.

receptores sensoriales que eran puestos en contacto con estafiate; planta sagrada que permitía ahuyentar a los gusanos causantes de la enfermedad de los ojos llamada *yxcuillooliztli*.<sup>421</sup> Como siguiente acción, los *tamacazque* se disponían a bajar del templo de Tláloc las diversas ofrendas<sup>422</sup> para ser conducidas en canoas del puerto de *Tetamazolco*<sup>423</sup> al sumidero de Pantitlan.<sup>424</sup> El inicio del recorrido por las aguas de la cuenca de México con las ofrendas presentadas en el Templo Mayor se realizaba en la siguiente forma:

Y llegados, luego meten en las canoas, colocan en las canoas todas las ofrendas, y se suben a las canoas todos los *tamacazque*. Enseguida se rema; está lleno de los que van colgando [por la borda] al remar. Reman con fuerza. Los remos tienen todos pintura azul; están cubiertos de color azul; están llenos de color azul, y dibujados con hule, con dibujos de hule, con pintura de hule.

Y llegados a la mitad del agua, al lugar llamado Pantitlan, enseguida se meten con las canoas [entre los varales hincados]. Y ya que se metieron, luego se tañen los instrumentos de viento [*tlapitzalli* y *tecciztli*]. El tlenamácac se yergue en la proa de la canoa.

Luego le dan las “ollas de nubes”, a las que van llenando hasta el borde los corazones. Enseguida las arrojan en medio del agua, frente al cerco [*cuenmantli*]. Caían haciendo mojadero; caían como punzando el agua.

---

<sup>421</sup> La información sobre la enfermedad *yxcuillooliztli* sólo es referida en la columna en castellano del *Códice florentino*. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en castellano. Probablemente la traducción de este vocablo esté emparentado con el término *ixcuitlatl* “lagaña”.

<sup>422</sup> La parafernalia hecha ofrenda-sacrificio o *nextlahualli* se integraba por: a) papeles goteados de hule (*tetehuitl*), b) mantos pintados de fibra de maguey (*ichtilmahtli tlahcuilolli*), c) mantos “llenos de rostros de niebla” (*ayahuixo*), d) “piedras verdes finas” (*chalchihuitl*), e) “plumas verdes preciosas” (*quetzalli*), f) “[los panes de] copal de apariencia humana” (*copalli tlatlacatlachia*), g) “ollas de nubes” (*mixcomitl*) y h) corazones de sacrificio (*ollohtli*). Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. En la fuente también se hace alusión a que el momento *Ilhuimahmani* era el tiempo en que ardían: “ofrendas de papel” (*nextlahualli amatl*), “plumas verdes preciosas” (*quetzalli*), “plumas preciosas” (*tlazoihuitl*), “piedras verdes preciosas” (*chalchihuitl*), piedras negras o “chalchihuites de hule” (*olchalchihuitl*). Véase *idem*.

<sup>423</sup> *Tetamazolco* “en el lugar del sapo y la piedra” era un embarcadero localizado al este de la ciudad de Tenochtitlan. Sobre la localización geográfica de este espacio véase Elena Mazzetto “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicaciones de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz”, p. 140.

<sup>424</sup> Pantitlan era un recinto sagrado localizado en el lago de Texcoco al que se le nombraba en las fuentes novohispanas como el pozo o sumidero. Este escenario ritual era empleado para depositar ofrendas a las divinidades pluviales. Se caracterizaba por la presencia de un cerco (*cuenmantli*) y banderas de papel (*tetehuitl*) enterradas en el agua. Véase Elena Mazzetto “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicaciones de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz”, p. 142.

Y luego hierve el agua, borbotas; hace ruido el borbollón; revienta; revienta el borbollón; se forma la espuma del agua.

Enseguida se cuelgan, se atan de las varas, del cerco [*cuenmantli*], los papeles goteados de hule. Y atan las piedras verdes finas; y algunas las arrojan, las derraman, las esparcen en el agua.<sup>425</sup>

La procesión en canoas era dirigida por el *tlenamácac*, quien se colocaba en la proa, mientras que los *tlamacazque* impulsaban las embarcaciones con los remos teñidos de pintura azul y gotas de hule. Al llegar a Pantitlan, entraban con las canoas al sumidero y parte del complejo sonoro se hacía patente por medio de la ejecución de un dueto instrumental de viento (*tlapitzalli* o cornetas y *tecciztli* o caracoles)<sup>426</sup> y paralelamente el *tlenamácac* comenzaba a arrojar las ofrendas de corazones. En ese instante, se mencionan las cualidades identitarias de Pantitlan como un espacio sonoro, es decir, un territorio que hervía y hacía ruido como borbollón. Igualmente, se ataban los *tetehuitl* y las piedras de chalchihuite al *cuenmantli*, en tanto que otras cuentas más eran lanzadas al agua. Posteriormente, las canoas salían del sumidero y el *tlenamácac* tomaba su *tlémaitl* para ofrecer cuatro bolas de *tetehuitl* encendidas, mismas que eran arrojadas en el pozo de Pantitlan junto con el incensario: “[...] luego [el *tlenamácac*] toma el sahumador de mano; allí va cargando cuatro bolas de papel goteado. Luego las ofrece a lo alto [...] luego las arroja, las lanza, las echa, las tira.”<sup>427</sup>

Hasta aquí podemos dar cuenta de la presencia de siete momentos rituales asociados a Tláloc por medio de símbolos que lo representaban como son el uso del pigmento corporal de color azul, sonidos de agua, animales y juncias lacustres, así como prácticas en lugares

---

<sup>425</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>426</sup> La información sobre el uso específico de cornetas y caracoles proviene de la columna en castellano del *Florentino*. Véase Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana.

<sup>427</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

acuáticos donde había presencia de baño ritual, transportación en canoas y depósito de ofrendas en el sumidero de Pantitlan.

Ya para cerrar las secuencias que configuraban lo que aquí hemos propuesto como etapa liminal, se narra en el texto sahumaguntino que al final del momento *Ilhuimahmani* los sacerdotes del calmécac (*tlenamácac* y *tlamacazque*), después de entregar las ofrendas a los dioses pluviales, regresaban al embarcadero de *Tetamazolco*. Una vez localizados en dicho lugar, los “ministros” dejaban las canoas y así se daba paso a lo que nosotros interpretamos como el último momento ritual de la veintena *Etzalcualiztli* llamado *Cuatexohpaca*.

#### **4. Etapa posliminal**

Como parte conclusiva de la secuencia festiva para la veintena *Etzalcualiztli* y, de acuerdo con el enfoque turneriano que explicamos en el capítulo II, tenemos a la etapa posliminal conformada por un sólo momento ritual que nosotros hemos registrado como *Cuatexohpaca*. Con base en la fuente sahumaguntina identificamos como representantes y observadores a los *tlamacazque*, mientras que algunos *axihuaque* fungirían solamente como representantes, quienes serían castigados por las faltas cometidas a lo largo de la fiesta.

Las partes constitutivas de *Cuatexohpaca* incluían tres actividades rituales: 1) los *tlamacazque* se bañaban y retiraban el color azul que anteriormente, en *Ilhuimahmani*, se habían colocado en la cabeza, 2) algunos *axihuaque* eran sancionados en el agua y 3) se sacaban y arrojaban fuera del calmécac los lechos de tule confeccionados como parte de la parafernalia ritual. Estos pasajes acontecían al amanecer durante el veinteavo día de fiesta

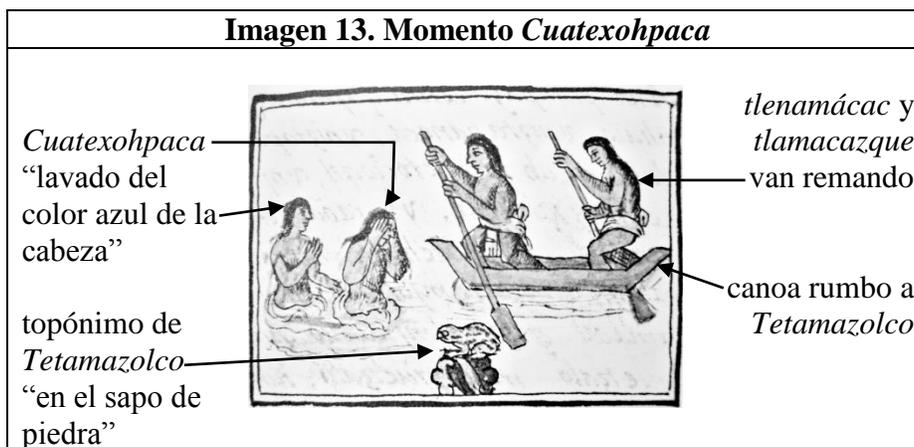
*Etzalcualiztli* entre *Tetamazolco* y el calmécac de Tenochtitlan. Veamos en el siguiente apartado algunos detalles de este último momento ritual.

#### **4.1. *Cuatexohpaca* “lavado del color azul de la cabeza”**

Este momento ritual se define por el carácter de desalojo y alejamiento de aquella parafernalia y marcas rituales que habían llevado a los “ministros” del calmécac (de manera discontinua) a ciertos estados de antiestructura y *communitas*. En efecto, transcurrido el penúltimo día de la veintena y después de haber dejado las canoas en el embarcadero de *Tetamazolco*, los *tlamacazque* se disponían a retirarse la pintura azul que se habían colocado durante el momento ritual *Ilhuimahmani*. Así, al amanecer del día número veinte y para comenzar a cerrar la unidad festiva de *Etzalcualiztli*, los *tlamacazque* se reunían en *Nealtiayan* (localizado en *Tetamazolco*) para a través del baño ritual quitar la marca corporal de los “sacerdotes” de Tláloc que habían participado durante el sacrificio y entrega de ofrendas de corazones: “Y al amanecer, luego se lavan los *tlamacazque* el color azul de las cabezas, allá en el lugar del baño de los *tlamacazque*.”<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> *Idem*.



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 46r.

Hecho esto, los “ministros” debían concluir una de las tareas que no habían sido resueltas del todo según el protocolo de la veintena. Para ello, prestaban atención a la identificación de los *axihuaque* que no habían sido sancionados en el agua durante el momento ritual *Netlalocazahualiztli*; entonces, “[...] al que solamente se escondió, al que sólo se ocultó cuando se hizo el ayuno de Tláloc, ya capturado, luego que se hace el lavado del color azul de las cabezas, allá lo sumergen en el agua.”<sup>429</sup> Con esta forma de castigo, se daba por finiquitada la deuda adquirida por parte de los *axihuaque* durante los primeros cuatro días de la veintena.<sup>430</sup>

Como último suceso del momento *Cuatexohpaca*, los *tlamacazque* partían al calmécac de Tenochtitlan con la intención de retirar los implementos rituales que los habían acompañado desde los inicios de la veintena, es decir, los objetos de tule tejidos por ellos mismos: “Luego se sacan los lechos de tule [*tolpepechtli*] de allá del calmécac. Ya que se sacaron, los arrojan detrás del edificio. Ya es todo. Aquí termina la fiesta de *Etzalcualiztli*.”<sup>431</sup> La separación del mundo ordinario llegaría a su fin, así también la parafernalia y marcas

<sup>429</sup> *Idem*.

<sup>430</sup> Recordemos que esta sanción era implementada por incurrir en actos de torpeza-impureza durante la colocación de la ofrenda de *huentelolohtli*.

<sup>431</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

rituales habrían sido desechadas y lavadas respectivamente llevándose con ellas el peligro y carácter simbólico con el que habían configurado un canal comunicativo dirigido al mundo de los dioses.<sup>432</sup> De esta manera, concluida la jornada festiva del veinteavo día, los “ministros” del calmécac darían paso a su reincorporación a la sociedad y al tiempo ordinario.

### **5. *Etzalcualiztli* y el complejo sonoro**

Nuestra selección de *Etzalcualiztli* como estudio de caso, nos brindó un texto que nos atrajo por su diégesis, trama y contenido. En sus líneas se dejaba ver una narración rica en escenas que daban razón de variados elementos sobre ritos, sonido y percepción sensorial. Al valorar los contenidos de esta veintena es que nos dimos a la tarea de generar nuestro propio análisis, mismo que resultó en una propuesta original que presta atención a detalles en cada escena. Adicionalmente, en ciertas partes ensayamos interpretaciones que nos permitieron avanzar en la comprensión tanto de esta fiesta como del complejo sonoro nahua. Para lograr nuestro objetivo, ordenamos y explicamos (vía las etapas preliminar/liminal/posliminal y sus respectivas subdivisiones en momentos rituales) un conjunto de representaciones rituales integradas por prácticas culturales consumadas por representantes y observadores en tiempos y espacios determinados por la trama de la narración sahuaguntina.<sup>433</sup>

---

<sup>432</sup> Entre los chané, totonacos y otomíes podemos observar el cierre de los procesos rituales por medio de acciones como desalojar y desechar los implementos usados durante las ceremonias por ser los instrumentos que permitieron el contacto con el anecúmeno y en ocasiones representar a los seres divinos. Al respecto véase Federico Bossert y Diego Villar, “Un problema de simbolismo: las máscaras y los muertos entre los chané”, pp. 60, 77, 79; Leopoldo Trejo Barrientos, *et al.*, *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*, pp. 65, 78, 135; y Jaques Galinier, *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*, pp. 26, 69, 80, 87, 98, 110, 175.

<sup>433</sup> Sin embargo, por la forma en que está estructurado el texto y las intenciones de los autores del *Códice florentino*, nuestros resultados no siempre lograron cubrir cabalmente los rubros que nos planteamos coleccionar en cada etapa de la fiesta.

Entonces, ¿de qué manera contribuye el análisis de la veintena *Etzalcualiztli* en la comprensión del complejo sonoro nahua? Habría que considerar que esta narración, además de la intención primaria de sus autores por describir la sexta fiesta del *xiuhpohualli* para dar cuenta de la forma en que se podría manifestar la “idolatría” de los nahuas colonizados, fue producida con la intervención de ideas que nos comunican diversos contenidos relativos a lo que aquí hemos nombrado como procesos sonoros. Estos se entrelazaron en las escenas del texto sahuaguntino que, bajo nuestros intereses, les fuimos asignando una identidad sonora propia. Diríamos que los momentos rituales pueden entenderse como narraciones donde los ejecutantes están vinculados a usos específicos de emisores sonoros dentro de un contexto común. Visto así, el análisis de *Etzalcualiztli* nos permitió afirmar que este tipo de representaciones buscaban, por un lado, que el mayor número de observadores pudiesen presenciar los suntuosos rituales, y por otro, realizar escenas restringidas por parte de los “sacerdotes” del calmécac donde los mismos *tlamacazque* y las divinidades pluviales harían las veces de observadores.

Paralelamente, al haber abordado en esta investigación una veintena dedicada a Tláloc y los *tlaloque* y estar ubicada en el periodo donde iniciaba la estación de lluvias, nos fue imperante buscar la relación entre el fenómeno sonoro y diversos elementos pluviales localizados en las representaciones rituales. Como resultado de esta asociación podemos citar algunos ejemplos que hemos compilado en diversas partes de nuestra tesis: a) presencia de emisores sonoros que aludían a la caída de agua (*cuechtli* y *ayochicahuaztli*); b) cuerpos golpeados o castigados en espacios acuáticos (momento ritual *Tolana*); c) discursos rituales emitidos por el *chalchiuhcuacuilli* en lugares asociados al agua donde los *tlamacazque* realizaban representaciones rituales con sonidos que aludían a un grupo de aves lacustres (momento ritual *Netemaliztli*); y d) representaciones escénicas de mitos que hacían referencia

a la solicitud de los mantenimientos (incorporados simbólicamente en la presencia del *etzalli*) así como a la petición de lluvias favorables para ese año (estos eventos los podemos distinguir en los momentos rituales de *Etzalmacehualiztli* e *Ilhuimahmani* respectivamente).

Con base en el análisis de *Etzalcualiztli*, abordamos en el siguiente capítulo algunas propuestas que nos permitieron sentar las bases para guiar nuestro estudio del complejo sonoro nahua. Aquí incluimos la acción de historizar el sistema de ‘sentidos’ plasmado en las fuentes novohispanas, compilación de léxico sonoro en lengua náhuatl y una propuesta para estudiar emisores sonoros.

## Capítulo IV. Bases para el análisis del complejo sonoro: léxico, significado y clasificación

Para continuar nuestro análisis sobre el complejo sonoro visto a través del caso de un texto sahumantino, consideramos fundamental historizar dos conceptos compilados en vocabularios y otros documentos del siglo XVI novohispano relativos a la sensorialidad sonora en náhuatl colonial: a) el acto de “escuchar” o *caqui* y b) el “sentido del oído” o *tlacaquiliztli*.

Tenemos como punto de partida que los significados de estos dos términos responden a procesos de construcción diferentes; el primero, es de raigambre mesoamericana y, el segundo, lo proponemos como un neologismo novohispano. Por ello, estos vocablos cobran sentido si los revisamos desde los textos coloniales en que fueron compilados. Por lo tanto, nos aproximamos al texto de la veintena *Etzalcualiztli* recopilada en el *Códice florentino* atentos a examinar el léxico disponible sobre la producción y percepción del sonido con el fin de construir una forma para clasificar emisores sonoros en lengua náhuatl. Para ello, advertimos que en dicha narración confluirían en forma asimétrica las conceptualizaciones sobre las percepciones sensoriales de índole mesoamericana e hispana vía el horizonte conceptual de Sahagún, sus informantes nahuas y sus colaboradores trilingües.

## 1. *Caqui* “escuchar-entender” y la percepción sonora nahua en fuentes del siglo XVI

El vocablo *caqui* “escuchar” al igual que el término *tlacaquiliztli* “sentido del oído” nos llevan a tomar en consideración que, su significado en las fuentes del siglo XVI, no sólo estaba ligado al proceso de percepción auditiva sino también al acto de “entender”.<sup>434</sup>

Aquí quisiéramos hacer un paréntesis para explicar la relación entre “sentir” y “saber” a través del vocablo *mati*,<sup>435</sup> base conceptual que nos aproximará a la comprensión de la percepción y sensorialidad sonora nahua. De acuerdo con Olmos,<sup>436</sup> *nitlamati* quiere decir “saber o sentir algo”; por su parte, Molina<sup>437</sup> en su *Vocabulario* compila varias entradas léxicas de las cuales elegimos un grupo significativo que ahora presentamos: *nocamac nicmati* “gustar”, *iuh nicmati* “sentir por algún sentido”, *commatini* “sentible cosa”, *commati noyollo* y *noconmati* “saber o sentir algo” y *nocommati* “sentir o gustar algo interiormente”. Es significativo considerar que a través del verbo *mati*<sup>438</sup> los nahuas aludían a un concepto polisémico que incluía la acción de “sentir” y “conocer”; visto así, potencializaba la

---

<sup>434</sup> Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 3 de enero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, p. 183.

<sup>435</sup> Habrá que tener en cuenta que el verbo *mati* (v.t. tla- “conocer”, “saber”, “sentir”, “pensar”, “controlar”) tiende a cambiar su significado original cuando se postula como verbo reflexivo, pues se remarca su carga sensitiva. Así vemos que *ninomati* se traduce como “yo pienso”, “me siento bien”, “me hallo bien”. Véase Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, p. 180; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 6 de enero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Patrick Johansson K., “La historia general de Sahagún. De la voz indígena al capítulo 15 del libro XII: las tribulaciones editoriales de un texto”, pp. 215 y 216.

<sup>436</sup> Véase Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

<sup>437</sup> Véase *idem*.

<sup>438</sup> Véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, p. 191.

percepción de sensaciones y proporcionaba la materia prima para ir construyendo y decodificando la realidad desde el ámbito racional.<sup>439</sup>

Advirtamos que, en forma similar al término *mati*, *caqui* apuntaría a la idea de una base perceptiva donde participarían activamente inteligibilidad y sensorialidad. Entonces, escuchar y entender eran principios complementarios, dinámicos y eficaces para construir parte del proceso del conocimiento nahua.

<b>Cuadro 19. Percepción sonora (<i>caqui</i>)</b>		
<b>Náhuatl</b>	<b>Definiciones en español</b>	<b>Fuentes, siglo XVI</b>
<i>Nitlacaqui</i>	oyr o entender	1547 Olmos_G
<i>Niteltacaquitia</i>	hazer entender	1547 Olmos_V?
<i>caquitia, nic</i>	dar el pregón/dar a entender y dar noticia/hacer escuchar/informar	1551-95 Docs_México
<i>nitetla, caqui-tia</i>	hazer entender alguna cosa a otro	1571 Molina 1
<i>nitla, caqui</i>	escuchar como quiera/oyr como quiera	1571 Molina 1
<i>nite, caqui</i>	Obedecer	1571 Molina 1
<i>caqui, nonte</i>	asechar, o espiar, oyendo lo que se dize	1571 Molina 2
<i>caqui, nic</i>	oyr entender	1595 Rincón

Fuente: elaboración propia con base en Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

En el cuadro anterior podemos apreciar que el vocablo *caqui* compilado en las obras de Olmos, Molina y Rincón, así como en el *corpus* de documentos nahuas estudiados por Reyes, *et al.*, nos ofrecen una continuidad semántica de acuerdo con los dos significados base que hemos comentado hasta aquí.

Cabe preguntarse si ambas definiciones (oír-entender) calificarían como parte del horizonte conceptual nahua o serían resultado de las elaboraciones en tiempos novohispanos.

<sup>439</sup> Como mencionamos en el capítulo II, la sensorialidad permite programar la conducta y realizar varias acciones dentro de un proceso activo del conocimiento. Véase Cuadro 5. Síntesis de los sentidos, p. 66 de esta tesis.

A nuestro parecer, el significado de *caqui* estaría inscrito en la lógica de la conceptualización nahua por dos razones:

- a) Como sabemos, en el pensamiento cristiano del siglo XVI prevalecía el paradigma platónico y aristotélico que colocaba en una relación vertical a la razón por encima de la sensación.<sup>440</sup> Ambos conceptos estarían escindidos en una escala asimétrica de valores del saber que exhibía a la percepción sensorial como un canal que distorsionaba la realidad, mientras que lo racional apuntaba a aquel camino que conducía a la verdad. Este paradigma cognitivo-sensorial de concebir el mundo trascendería, entre otros, en las obras de San Agustín y Santo Tomás de Aquino<sup>441</sup> a través de la reflexión sobre la oposición cuerpo-alma.
- b) Paradójicamente, en la percepción sonora nahua se aprecia un paradigma cognitivo-sensorial horizontal y complementario que vincula lo racional y lo sensorial. Esto no sólo puede estimarse en los diccionarios y documentación novohispana del siglo XVI, sino también en la larga duración, en el léxico de algunas lenguas amerindias contemporáneas. Así lo podemos constatar a través de los resultados obtenidos por Guerrero<sup>442</sup> quien nos presenta el pareo de cognados de

---

<sup>440</sup> Platón, en su obra *Diálogos*, argumentaba que la aprehensión de la realidad estaba dividida entre el mundo visible o sensible y el mundo invisible o inteligible. Pasar de la observación del mundo visible, oscuro y de apariencias de los sentidos (*eikasia* "saber de imágenes") hacia el invisible de las ideas del ser (*noesis* "inteligibilidad pura") permitía llegar a percibir lo bello, lo justo y lo bueno. Por su parte, Aristóteles planteó una categorización del proceso cognitivo humano que iba desde un saber simple e inmediato (*aisthesis* "saber de los sentidos") a uno más complejo (*sophia* "sabiduría"). En ambos filósofos, los sentidos eran concebidos como medios sensoriales que engañaban y nublaban el camino a la verdad, mientras que los procesos intelectuales permitían acceder a las ideas y al saber en tanto razón suprema. Véase Platón, "La república o de lo justo, libro sexto y libro séptimo" en *Diálogos*, tomo II, pp. 130, 151-154, 164.

<sup>441</sup> Sobre la influencia de Platón en la obra de San Agustín y de Aristóteles en Santo Tomás de Aquino véase Mauricio Beuchot Puente, *El problema de los universales*, pp. 73-83, 171-194.

<sup>442</sup> Véase Lilián Guerrero, *El amor no surge de los ojos sino de los oídos: Asociaciones semánticas en lenguas yuto-aztecas*, p. 56.

\**nakV* “oír, escuchar” en la familia lingüística yuto-azteca. Como parte de su evidencia, podemos identificar que el significado de oír-entender del náhuatl clásico tiene correspondencia con al menos cinco de estas lenguas: rama norteña (ute, kawaaisu y luiseño) y rama sureña (tarahumara y guarijío). Así también, en el *Diccionario náhuatl de Mecayapan y Tatahuicapan* (ambos de la zona veracruzana), el verbo transitivo *quicaqui* quiere decir “oír, escuchar, entender”.<sup>443</sup>

Cuadro 20. Síntesis de paradigmas cognitivo-sensoriales		
Proceso cognitivo-sensorial en Platón	Proceso cognitivo-sensorial en Aristóteles	Proceso cognitivo-sensorial en náhuatl clásico
MUNDO INTELIGIBLE <i>Noesis</i> (inteligibilidad pura)	<i>Sophia</i> (sabiduría)	<i>Mati</i> (sentir) ↔ <i>Mati</i> (saber)
MUNDO SENSIBLE <i>Eikasia</i> (saber de imágenes)	<i>Aisthesis</i> (saber de los sentidos)	

Fuente: elaboración propia con base en Platón, “La república o de lo justo, libro sexto y libro séptimo” en *Diálogos*, tomo II, pp. 130, 151-154, 164; Mauricio Beuchot Puente, *El problema de los universales*, pp. 73-83, 171-194; y Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

Amén de lo aquí expuesto, podemos señalar que durante el siglo XVI la definición de *caqui* se utilizaría, al igual que otros conceptos, como noción que designaba no sólo significados de raigambre mesoamericana, sino también procesos que formaban parte del horizonte conceptual del colonizador. Esto fue posible a través de estrategias como la dessemantización de vocablos nahuas que Montes de Oca define como aquella estrategia

<sup>443</sup> Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital. Sobre el maya yucateco colonial, Bourdin menciona que los términos *u’bah* y *u’yah* significan entre otras cosas “oír” y “entender”. Este resultado semántico tiene similitudes con el caso del náhuatl clásico. Véase Gabriel Bourdin, *Las emociones entre los mayas. El léxico de las emociones en el maya yucateco*, p. 77.

donde “[...] no se trata de la creación sino de la utilización de algunos de los lexemas que, previamente, debían vaciarse del sentido que tenían para ser empleados, con posterioridad, en nuevos contextos [...]”<sup>444</sup> Así tenemos que las definiciones del vocablo *caqui* como “obedecer”, “dar pregón”, “dar noticia” e “informar”<sup>445</sup> fueron aplicadas en escenarios suscitados en el sistema colonial.

Con base en estas breves reflexiones sobre la percepción sonora nahua es que podremos matizar el carácter analítico en nuestra tesis para dar cuenta de la relación entre prácticas rituales, usos, producción y recepción sonora en la narración sahoguntina de la veintena *Etzalcualiztli*.

Entendemos que el uso del verbo *caqui* formaba parte, en el siglo XVI novohispano, del paradigma en lengua náhuatl relativo al fenómeno de la audición, así como a otros procesos. Como veremos en el siguiente punto, este término permitió a Molina comunicar, vía el neologismo nahua *tlacaquiliztli*, el valor cristiano sobre el ‘sentido’ del oído, concepto puesto a circular en textos impresos entre los tiempos en que Sahagún y sus colaboradores indios trilingües plasmarían su versión de la fiesta *Etzalcualiztli*.

### **1.1. *Tlacaquiliztli* “sentido del oído”: neologismo novohispano**

El interés de los nahuas por nombrar los fenómenos que conformaban su entorno sonoro les permitió construir una diversidad de expresiones para referirse a la percepción y conceptualización de un determinado conjunto de elementos auditivos. Este interés no se

---

<sup>444</sup> Mercedes Montes de Oca, “Yn iqualtica yectica ygratia: los marcadores discursivos como estrategia para evangelizar”, p. 108.

<sup>445</sup> Véase Cuadro 19 de la presente tesis.

anuló del todo con la conquista y el inicio de la colonización, sino que se filtró y resignificó en forma dispar en las fuentes novohispanas, por ello, lo primero que cabría preguntarse es ¿qué referencias nos ofrecen los vocabularios del siglo XVI sobre la conceptualización del sistema de ‘sentidos’ en lengua náhuatl?<sup>446</sup> y ¿cuántos ‘sentidos’ en lengua náhuatl se pueden identificar en las fuentes? Para los nahuas, la percepción se vinculaba como dijimos en párrafos anteriores, no sólo con aspectos sensoriales, sino también con la realización de ciertos procesos cognitivos propios del raciocinio y que comprometían al acto de saber. Al respecto, López Austin menciona: “Los antiguos nahuas ligaban estrechamente la percepción del mundo exterior con la comprensión, y aun creían en su íntima relación con el razonamiento mismo [...]”<sup>447</sup>

Es preciso recordar que en sintonía con lo expresado en nuestro segundo capítulo, el número y carácter de los ‘sentidos’ dependen de los referentes de la cultura a la que hagamos alusión; así tenemos que en las fuentes novohispanas del siglo XVI localizamos cinco ‘sentidos’ en lengua náhuatl. Lo que tratamos de mostrar en este apartado es que estamos ante un sistema de los ‘sentidos’ híbrido en situación de contacto temprano:

<b>Cuadro 21. Los ‘sentidos’ en náhuatl clásico</b>		
<b>‘Sentido’</b>	<b>Concepto en náhuatl y español</b>	<b>Fuentes, siglo XVI</b>
Oído	<i>Tlacaquiliztli</i> “oydo, sentido para oyr “entendimiento, la mente, o el sentido de oyr, habilidad o juyzio” <sup>448</sup>	1571 Molina 1 Molina 2

<sup>446</sup> Sobre los diccionarios y vocabularios utilizados en este capítulo véase Anexo 10. Documentos del Gran Diccionario Náhuatl (GDN).

<sup>447</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, p. 190.

<sup>448</sup> El vocablo *Tlacaquiliztli* también puede localizarse en Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 6 de enero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital (particularmente en las siguientes fuentes: 1765 Cortés y Zedeño, 1780? Bnf\_361).

Vista	<i>Tlachializtli</i> “vista” <sup>449</sup> “atalayadura, o el acto de mirar o ver algo”	1571 Molina 1 Molina 2
Tacto	<i>Totlamatocaya</i> “el sentido del palpar” <sup>450</sup>	1571 Molina 2
Gusto	<i>Tlacamayeyecoliztli</i> “gusto” <i>Nocamac nicmati</i> “gustar o sentir algo en el paladar” <i>Totlauelmatia</i> “el sentido del gusto” <i>Totlauelmatia</i> <i>Tlauelmatiliztli</i> “el sentido del gusto, o el acto de gustar y saberme bien algun manjar” “gustadora de cosas que se gusta o prueua”	1571Molina 1 Molina 2 Molina 2 1580 CF Index Molina 2 Molina 2
Olfato	<i>Totlanecuia</i> “el sentido del oler”	1571 Molina 2

Fuente: elaboración propia con base en Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

Con respecto a los datos que citamos en el cuadro anterior hay tres ideas que nos parecen relevantes de apuntar:

1. Los nahuas empleaban verbos para referir a la acción de sentir, en tanto que los conquistadores además de los referentes verbales, partían de un sistema de los ‘sentidos’ constituido por sustantivos para calificar a los canales corporales que permitían la percepción (sentido de la vista, sentido del oído, etc.).

<sup>449</sup> Adicionalmente, *Tlachializtli* se puede buscar en *idem* (específicamente en 1780? Bnf\_361).

<sup>450</sup> Es probable que los nahuas concibieran al pie (*icxitl*) y a la piel (*ehuatl*) como parte de los ‘sentidos’ o receptores inmediatos (como el caso del tacto), mismos que habrían escapado a la clasificación de fray Alonso de Molina. Por su parte, López Austin menciona que el vocablo *totlatecoaca* se usaba para referir a ciertos órganos realizadores de la voluntad humana como eran: rostro, boca, manos y pies. Véase Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, tomo I, p. 191. También Montes de Oca nos dice que (con respecto a un texto tomado de Sahagún) al usar los verbos *pōhua* e *icxitoca* como un difrasismo se obtiene el verbo compuesto “leer-siguiendo con los pies”. Esto aludiría al acto sensorial y racional de caminar alrededor de los códices para poder leerlos. Véase Mercedes Montes de Oca, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, pp. 161-162. Sobre la relevancia de la piel en la cosmovisión nahua véase Élodye Dupey García, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de la creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, pp. 7-36; Carlos Javier González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*, pp.369-393; Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, pp. 279-320 y Martha Julia Toriz Proenza, *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*, 2002.

2. Nosotros consideramos que fray Alonso de Molina construyó neologismos en lengua náhuatl<sup>451</sup> para articular los procesos de percepción mesoamericana con el modelo de los cinco 'sentidos' validado en el pensamiento cristiano.
3. En los vocablos que citamos en el cuadro anterior se aprecian atributos de raigambre nahua por las funciones asignadas a los 'sentidos' (como en el caso de la polisemia del término *tlacaquiliztli*), así como por la raíz verbal que les corresponde (*caqui.nitla* "escuchar", "entender", *tlachia.ni* "mirar" o "ver", *matoca.nitla* "palpar con las manos", *mati.nic* "gustar" e *inecui.nitla* "oler").

Este sistema sensorial fue construido de forma híbrida entre las categorías nahuas y las castellanas en el siglo XVI novohispano, de aquí que nuestro interés gire en torno a la comprensión del vocablo *tlacaquiliztli* o "sentido del oído"; por lo que habrá que intentar delimitar ciertas condiciones que lo componen. Para ello nos preguntamos, ¿qué se buscaba comunicar con una categoría como *tlacaquiliztli* ubicada dentro de una clasificación de cinco 'sentidos'? y ¿hacia quién se dirigían este tipo de términos? Uno de los fines que se perseguía con vocablos como *tlacaquiliztli* era plantear e introducir, como menciona Villoro,<sup>452</sup> una "figura del mundo" relativa al modelo sensorial hispano dentro del mundo sensorial nahua. Estamos ante un discurso que buscaba ordenar las categorías y formas de pensar hispanas a favor de la empresa evangelizadora y colonizadora por medio de un nuevo término no localizado en lengua náhuatl. Por ello, Molina tendría presentes como lectores primarios a religiosos, clérigos y funcionarios de la corona española; así, estos podrían

---

<sup>451</sup> Sobre los neologismos nahuas en la obra de Molina como estrategia comunicativa en situación de contacto y colonización véase Mercedes Montes de Oca, "Yn iqualtica yectica ygratia: los marcadores discursivos como estrategia para evangelizar", p. 107; y Pilar Máynez Vidal "Los hispanismos en la 'Doctrina Cristiana' de Molina: su incidencia", pp. 101, 105.

<sup>452</sup> Véase Luis Villoro, "Sahagún o los límites del descubrimiento del otro", p. 16.

comunicar la fe cristiana a los nuevos indios conversos con auxilio de textos bilingües.<sup>453</sup> Al respecto, el fraile franciscano nos dice:

Aquí comienza un enseñamiento que se llama Doctrina Cristiana, la cual han de aprender todos los niños y mancebos hijos de los naturales desta Nueva España, donde se tratan las cosas muy necesarias de aprender y saber y de poner por obra á los cristianos para se salvar y para que sepan responder cuando en alguna parte les fuere preguntado algo acerca de la cristiandad [...]. Y manda el Sr. Obispo D. Fr. Juan de Zumárraga á los que enseñan en todas partes y muestran á leer y escribir, que primero enseñen esta Doctrina, de manera que todos la sepan de coro antes que entiendan en aprender los demás.<sup>454</sup>

Entonces, el término *tlacaquiliztli* nos debela una de las estrategias que trazó fray Alonso de Molina<sup>455</sup> para promover nuevo léxico y nuevos significados en lengua náhuatl. De esta manera, puso al alcance de sus lectores un discurso dominante y diseñado (entre otras cosas) para inscribir y reordenar las categorías sensoriales prehispánicas en la naciente conceptualización de la Nueva España bajo criterios occidentales y cristianos. Ahora bien, al glosar el término *tlacaquiliztli* obtenemos el siguiente resultado:

tla-caqui-liz-tli  
OINDIN-escuchar-NOM-ABS

---

<sup>453</sup> Véase Lucía Rodríguez, “*Niconeltoquitia in dios tetatzin ixquichyueli*: dos doctrinas para indios publicadas en el siglo XVI o los inicios de una tradición textual en el México colonial”, p. 124.

<sup>454</sup> Fray Alonso de Molina, “Doctrina christiana breve traduzida en lengua mexicana por el padre fray Alonso de Molina de la Orden de los Menores, y examinada por el Reverendo padre Joan Gonçalez, Canónigo de la Iglesia Cathedral de la ciudad de México, por mandado del Rmo. Señor Don Fray Juan de Çumarraga, obispo de la dicha ciudad, el qual la hizo imprimir en el año de 1546, á 20 de junio”, p. 30.

<sup>455</sup> De acuerdo con los diccionarios y vocabularios que revisamos con base en el *GDN* de Thouvenot, el concepto *tlacaquiliztli* aparecería registrado en el *Vocabulario* de Molina (1555-1571) y hasta 1692 Guerra lo volvería a recopilar. Ya para el siglo XVIII tanto Cortés y Zedeño reiterarían el uso de este concepto así como el *Manuscrito* de la Biblioteca Nacional de Francia. Como último proyecto editorial tenemos el *Diccionario* de Wimmer que en el 2004 compilase dicho término. Véase Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

De acuerdo con este proceder, Molina habría acudido al uso de la terminación *-liztli* como nominalizador de los verbos en lengua náhuatl.<sup>456</sup> Esta estrategia la refirió en su *Arte de la lengua* de 1571 comentando que “Los nombres verbales, acabados en *liztli* se deriuan de los verbos, y significan la action de los verbos de los q̃ les descinden [...]”.<sup>457</sup> Previamente, en su *Doctrina christiana* de 1546 usó en tres momentos el término *tlacaquiliztli* aplicado a diferentes contextos de la fe cristiana:

- a) segundo don del espíritu santo = entendimiento-*tlacaquiliztli*<sup>458</sup>
- b) segundo sentido corporal = oír-*tlacaquiliztli*<sup>459</sup>
- c) la segunda de las tres potencias del alma = entendimiento-*tlacaquiliztli*<sup>460</sup>

Dicho término también lo compiló en su *Vocabulario*<sup>461</sup> de 1555 y 1571 para referir al “sentido del oído”. Paralelamente, como en el caso del verbo *mati* y *caqui*, Molina incluyó en la definición de *tlacaquiliztli* el significado de “entendimiento”, proceso cognitivo que formaba parte de la percepción sonora nahua. Así tenemos que, en la conceptualización de la

---

<sup>456</sup> Nuestro agradecimiento a la Dra. Karen Dakin Anderson, Dra. Mercedes Montes de Oca y Dra. Berenice Alcántara Rojas por guiar nuestras reflexiones en torno a nuestra propuesta sobre el término *tlacaquiliztli* como un neologismo novohispano.

<sup>457</sup> Fray Alonso de Molina, *Arte de la lengua mexicana y castellana*, fol. 11v. Sobre el uso de la terminación *-liztli* véase también fray Andrés de Olmos, *Arte de la lengua mexicana*, pp. 39-40.

<sup>458</sup> Los dones del espíritu santo en náhuatl-español según la *Doctrina* de Molina son: 1) sapiencia o *teotlatoluelicatlamatiliztli*; 2) entendimiento o *tlacaquiliztli*; 3) consejo o *tenonotzaliztli*; 4) fortaleza o *chichahualiztli*; 5) ciencia o *tlatamiliztli*; 6) piedad o *teicnoyttaliztli*; y 7) temor de Dios o *ymacaxoca totecuyo* Dios. Véase fray Alonso de Molina, “Doctrina christiana breve traduzida en lengua mexicana por el padre fray Alonso de Molina de la Orden de los Menores, y examinada por el Reverendo padre Joan Gonçalez, Canónigo de la Iglesia Cathedral de la ciudad de México, por mandado del Rmo. Señor Don Fray Juan de Çumarraga, obispo de la dicha ciudad, el qual la hizo imprimir en el año de 1546, á 20 de junio”, p. 46.

<sup>459</sup> Sobre los sentidos corporales, Molina los enlista en el siguiente orden: 1) ver o *tlachializtli*; 2) oír o *tlacaquiliztli*; 3) gustar o *tlauelmachiliztli*; 4) oler o *tlanequiliztli*; y 5) palpar o *tlatatoquiliztli*. Véase fray Alonso de Molina, *ibidem*, pp. 46-47.

<sup>460</sup> Las tres potencias del alma son: 1) memoria o *tlanamiquiliztli*; 2) entendimiento o *tlacaquiliztli*; y 3) voluntad o *tlanequiliztli*. Véase fray Alonso de Molina, *ibidem*, p. 47.

<sup>461</sup> Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, fol. 115v, parte II.

percepción auditiva en las lenguas yuto-aztecas, debemos tener en cuenta que: “Contrario a la hipótesis de un sentido pasivo, donde el hablante funciona únicamente como receptor de información, la audición sirve como punto de origen en el desarrollo de procesos intelectuales y emocionales [...]”<sup>462</sup>

Es en este tipo de ejercicios por clasificar la otredad, desde donde podemos dar cuenta de uno de los hitos en la historia de los sentidos en el nuevo mundo, acción donde Molina pretendía crear (desde su horizonte de observación) un puente, aunque hegemónico y vertical, en el entrecruce de dos tradiciones sensoriales.

En resumen, a nuestro criterio, la palabra *tlacaquiliztli* tuvo en el siglo XVI un uso restringido entre los circuitos de lectores que accedían a las obras de Molina con fines varios como la evangelización y adoctrinamiento de los nativos neófitos en la fe cristiana. Asimismo, pudo haber tenido una menor repercusión que su raíz verbal *caqui* (y varias de sus derivaciones que podemos observar desde 1547 en Olmos hasta algunos diccionarios de náhuatl contemporáneo); pero innegablemente queda como una clave para comprender parte de los procesos de asimilar las categorías de los colonizadores en la conceptualización del mundo indiano a través de la elaboración de un neologismo novohispano en lengua náhuatl.

## **2. Propuesta de clasificación para emisores sonoros: el caso de *Etzalcualiztli***

Con base en los dos apartados anteriores, no podemos dejar de considerar que, como parte del horizonte de expectativas del siglo XVI novohispano, los vocablos *caqui* y *tlacaquiliztli* fueron urdimbre que subyacía entre la tradición nahua y la hispana. Pensamos que tuvieron

---

<sup>462</sup> Lilián Guerrero, *El amor no surge de los ojos sino de los oídos: Asociaciones semánticas en lenguas yuto-aztecas*, p. 57.

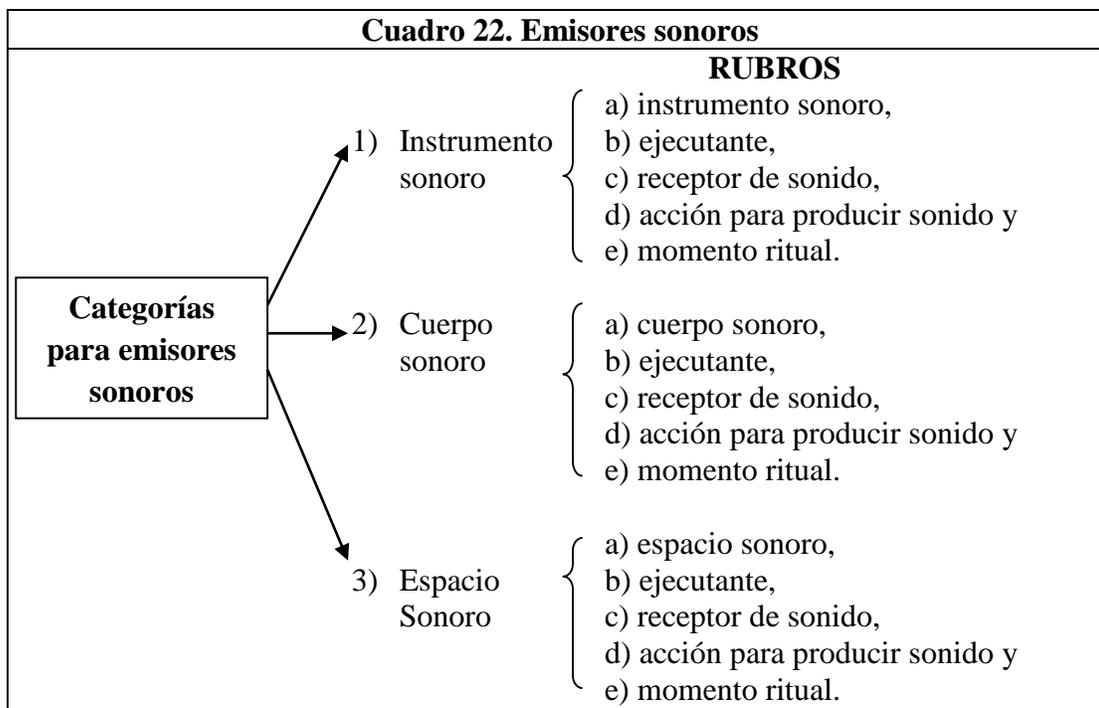
una presencia desigual en el proceso de adoctrinamiento de los indios conversos y, al menos el término *caqui*, se usaba con un sentido tanto de raigambre mesoamericana como en los nuevos contextos coloniales. Estos conceptos los tendremos presentes para hacer nuestra lectura y análisis sobre las formas de producir y percibir sonido según nuestra narración sahoguntina.

Entrando en materia, tenemos que de acuerdo con nuestro capítulo III ( con énfasis en las etapas preliminar, liminal y posliminal y la serie de 10 momentos rituales), hemos podido localizar un conjunto de elementos alusivos al fenómeno sonoro nahua que ricamente fueron mencionados en el relato del *Códice florentino* por Sahagún y sus colaboradores. Por lo tanto, para poder trabajar con los datos de la veintena *Etzalcualiztli* optamos por dividir a los emisores localizados en nuestra fuente de investigación en tres categorías:

- 1) instrumento sonoro,
- 2) cuerpo sonoro y
- 3) espacio sonoro.<sup>463</sup>

---

<sup>463</sup> Sobre las definiciones de las tres categorías que aquí proponemos para emisores sonoros véase p. 73 de la presente tesis.



Fuente: elaboración propia.

Cada uno de estos puntos los subdividimos a su vez en cinco rubros, por ejemplo, para el caso de los instrumentos sonoros analizamos las siguientes secciones: a) instrumento sonoro, b) ejecutante de sonido, c) receptor de sonido, d) acción para producir sonido y e) momento ritual. Veamos a continuación el análisis de cada una de estas categorías para clasificar emisores según nuestra fuente sahuaguntina.

### 2.1. Instrumento sonoro<sup>464</sup>

De acuerdo con nuestro análisis, logramos identificar en la narración de *Etzalcualiztli* un total de 11 instrumentos sonoros que a continuación enumeramos. Así también, como apoyo visual

<sup>464</sup> Una versión previa sobre este apartado la presentamos en el 55 Congreso Internacional de Americanistas (ICA) celebrado del 12 al 18 de julio de 2015 en San Salvador, El Salvador. El título de la ponencia fue *Hacia una semántica de los sonidos en náhuatl clásico: un caso de emisores sonoros*.

mostramos algunas imágenes y evidencia arqueológica provenientes de diversas fuentes y contextos.

<b>Cuadro 23. Instrumentos sonoros</b>			
<b>Instrumento</b>	<b>Representación pictográfica</b>	<b>Evidencia arqueológica<sup>465</sup></b>	<b>Clasificación según Sachs y Hornbostel</b>
1) <i>ayochicahuaztli</i> ( <i>chicahuaztli</i> de calabaza o <i>chicahuaztli</i> de tortuga) <sup>466</sup>	¿?	¿?	Idiófono
2) <i>tlémaitl</i> (incensario con sonaja y en ocasiones con silbato integrado)	 467		Idiófono y aerófono
3) <i>ayacachtli</i> (sonaja)	 468		Idiófono
4) <i>teponaztli</i> (teponaztle)	 469		Idiófono

<sup>465</sup> La mayor parte de las evidencias arqueológicas que aquí compilamos provienen de la sala mexicana del Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México excepto la *tecciztli* que pertenece a la colección del Museo Regional Cuauhnáhuac (Palacio de Cortés) en el estado de Morelos y el *cocohuilotl* que proviene del Museo de sitio Dr. Román Piña Chan, Teotenango, Estado de México.

<sup>466</sup> Sobre nuestra propuesta relativa a la sinonimia entre *ayochicahuaztli*, *ayauhchicahuaztli* y *nahualcuahuilitl* véase nota 354, p. 121 de la presente tesis.

<sup>467</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 45v.

<sup>468</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*. [*Códice Matritense del Palacio Real*], fol. 250r.

<sup>469</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, tomo I, lám. 14.

5) <i>ayotl</i> (concha de tortuga)	 470	¿?	Idiófono
7) <i>cuechtli</i> (caracolillo de entrechoque tipo <i>Oliva</i> )	¿?		Idiófono
7) <i>tlapitzalli</i> (flauta)	 471		Aerófono
8) <i>tecciztli</i> o <i>quiquiztli</i> <sup>472</sup> (trompeta de caracol)	 473		Aerófono
9) <i>acatecciztli</i> (trompeta de caña)	¿?	¿?	Aerófono
10) <i>cocohuilotl</i> (silbato con forma de paloma)	¿?		Aerófono
11) <i>chililitli</i> (silbato)	¿?	¿?	Aerófono

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 12 de la presente tesis.

<sup>470</sup> *Códice magliabechiano*. Consultado en la red el 14 de febrero del 2015. [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img\\_page145.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img_page145.html).

<sup>471</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 250r.

<sup>472</sup> Los vocablos *tecciztli* y *quiquiztli* los manejamos en esta tesis como sinónimos de trompeta de caracol. Esta decisión la tomamos teniendo como base el trabajo que Guzmán realizó para la clasificación de instrumentos prehispánicos. Dicho autor menciona que la *quiquiztli* es una trompeta hecha con concha de *Fasciolaria gigantea*, mientras que la *tecciztli* advierte que “según algunos” estaba elaborada con concha de *Strombus gigas*. Sin embargo, tenemos dudas sobre esta distinción por lo que habrá que esperar nuevas investigaciones que permitan sustentar o refutar esta propuesta. Véase José Antonio Guzmán Bravo, *et al.*, “Glosario de instrumentos prehispánicos”, pp. 217-220.

<sup>473</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 45v.

Esta variedad de vocabulario para referir a emisores es un “mirador” que nos permite dar cuenta tanto de la riqueza de los instrumentos sonoros como de las palabras que nos pueden auxiliar en el proceso de clasificarlos.

Por otra parte, es muy interesante observar (en relación con los 11 instrumentos sonoros que aquí identificamos) los nombres de los ejecutantes del calmécac que intervenían en diversos momentos rituales de *Etzalcualiztli*. Así que, intentando dar cuenta de este nexo logramos precisar que el *ayochicahuaztli* se definía por ser restringidamente usado por los “sacerdotes” de alto rango, ya fuese el *cuacuilli* o el *tlenamácac*. Este instrumento funcionaba como bastón de mando que marcaba la jerarquía de los “sacerdotes” al servicio de Tláloc y guiaba, con su sonido, al grupo de oficiantes en procesiones relacionadas con las lluvias.<sup>474</sup> De igual manera, el *tlenamácac* se caracterizaba por el porte de dos instrumentos sonoros, a saber, el *tlémaitl* para sahumar y los caracolillos *cuechtli* (probablemente del tipo *Oliva*) que iban atados a un zurrón llamado *cuechiyataztli*<sup>475</sup> elaborado con cuero de tigre (ocelote) y usado para guardar *iyauhtli* o *yauhtli* (pericón o *Tagetes lucida*).

Además de estos dos rangos de “sacerdotes”, el calmécac estaba integrado por una jerarquía de “ministros” que de forma genérica eran nombrados como los *tlamacazque*. Tenemos claro que, en el momento ritual *Netemaliztli*, cuatro *tlamacazque cuicanime* se quedaban en el calmécac para cantar<sup>476</sup> durante cuatro días. Dicho canto era acompañado por

---

<sup>474</sup> Para el caso de *Etzalcualiztli*, el *ayochicahuaztli* intervenía en los momentos rituales *Netemaliztli*, Procesión para sancionar a los *axihuaque* e *Ilhumahmani*. Los dos primeros corresponden a eventos procesionales y el último al ofrecimiento (en el Tlalocan) del sonido de *ayochicahuaztli* acompañado del *iyauhtli* y en honor a Tláloc.

<sup>475</sup> Este morral o bolsa para portar *iyauhtli*, formaba parte del rico atavío que el *tlenamácac* usaba en el momento de procesión para sancionar a infractores del calmécac durante la veintena de *Etzalcualiztli*. Sobre el término *cuechiyataztli* véase Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>476</sup> De acuerdo con nuestra propuesta, el canto pertenece a la categoría de emisores que nombramos como: cuerpo sonoro. Su característica es que la parte del cuerpo que interviene en la producción de sonido es la

la ejecución de cuatro instrumentos sonoros (*ayacachtli*, *teponaztli*, *tecciztli* y *ayotl*), mientras tanto, el resto de oficiantes se dirigirían en procesión rumbo a las *ayauhcalli*<sup>477</sup> que también se integraban por un conjunto de cuatro “casas de niebla” orientadas a los cuatro rumbos.<sup>478</sup>

En el momento ritual *Ilhuimahmani* (durante la celebración nocturna de la fiesta a Tláloc),<sup>479</sup> es muy probable que la ejecución de *ayacachtli*, *teponaztli*, *tecciztli* y *acatecciztli* estuviera a cargo de los *tlamacazque cuicanime*. Tenemos dos casos más donde no se especifica quiénes tañían los emisores de sonido, nos referimos a ciertas partes de los momentos rituales *Netlalocazahualiztli* y de la procesión para sancionar a infractores del calmécac. En ambas ocasiones se cita, en la parte castellana del *Florentino*, la presencia del toque de *tlapitzalli* y *tecciztli*. Sabemos que dentro de los menesteres cotidianos de los *tlamacazque* estaba realizar antes de la media noche el toque de estos dos instrumentos; por ello, consideramos que “los sátrapas de los cues” que tañían “como a maitines” en la narración de *Netlalocazahualiztli*<sup>480</sup> eran los *tlamacazque*. Es posible que esta misma

---

garganta y el productor de sonido serían los cuatro *tlamacazque cuicanime* citados en el *Códice florentino*. La acción para producir sonido sería *cuica* “cantar” y el momento ritual correspondería con *Netemaliztli*. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op cit.*, fol. 40r.

<sup>477</sup> Un estudio crítico sobre las *ayauhcalli* puede consultarse en Elena Mazzetto, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicaciones de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz”, pp. 136-175.

<sup>478</sup> Con relación al numeral cuatro como símbolo que representa a Tláloc y al Tlalocan véase Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 168, 178 y 190.

<sup>479</sup> Ya para la media noche se iniciaba el sacrificio de los *ixiptlahuan tloaque* o “representaciones de los *tloaque*” en la parte superior del templo Tlalocan.

<sup>480</sup> Durante este momento ritual los “sacerdotes” del calmécac ofrendaban alimentos (*huentelolohtli*) por cuatro días y a la media noche se soplaban flautas y caracoles “como tañendo a maitines” a la manera de marcadores de las “horas” que permitían, por un lado, denotar el tránsito hacia el nuevo día y, por otro, dar paso a la actividad ritual del autosacrificio (*nenacazteco*). Este tipo de acción sacrificial consistía en obtener sangre de las orejas, para así, teñir las puntas de maguey colectadas y cortadas por los mismos oficiantes del calmécac. Sobre una interesante propuesta relativa a la segmentación del día (*tonalli*) en “horas” entre los nahuas de la cuenca de México, véase Gabriel Kenrick Kruell, “Las horas en la vida cotidiana de los antiguos nahuas”, pp. 33-57.

formación de los *tlamacazque* interviniera con sus flautas y caracoles en el momento de la procesión para sancionar a infractores del calmécac.

En lo relativo al momento *Netemaliztli*, se menciona que todos iban soplando tanto la *tecciztli*, *cocohuilotl* y *chililitli* en procesión rumbo a las *ayauhcalli*; sin embargo, como explicamos anteriormente cuatro *cuicanime* se quedaban en el calmécac y el resto partía. Este contingente dirigido a las “casas de niebla” era guiado por el *cuacuilli*, quien hacía resonar su *ayochicahuaztli*; así también, se acompañaba del *tlenamácac* quien portaba su *tlémaitl* y bolsa de copal (*copalxiquipilli*). El retorno sería igualmente en forma de procesión para reencontrarse con los *cuicanime* que aguardaban su arribo. En la etapa de mayor liminalidad en el momento ritual *Ilhuimahmani*, los *tlamacazque* y *tlenamácac* iban en canoas rumbo a Pantitlan a entregar ofrendas de corazones con el acompañamiento de *tlapitzalli* y *tecciztli*.

<b>Cuadro 24. Ejecutante (productor de sonido)</b>	
<b>Ejecutante</b>	<b>Instrumento sonoro</b>
<i>cuacuilli y tlenamácac</i>	<i>Ayochicahuaztli</i>
<i>Tlenamácac</i>	<i>tlémaitl y cuechtli</i>
<i>tlamacazque cuicanime</i> y no especificado	<i>ayacachtli y teponaztli</i>
<i>tlamacazque cuicanime</i>	<i>Ayotl</i>
no especificado, todos los representantes, <i>tlamacazque cuicanime</i> y ¿ <i>tlenamácac</i> ?	<i>Tecciztli</i>
no especificado	<i>Acatecciztli</i>
todos los representantes y ¿ <i>tlamacazque</i> ?	<i>cocohuilotl y chililitli</i>

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 12 de la presente tesis.

Por otra parte, es importante apreciar cómo se marcaron en la narración de *Etzalcualiztli* las operaciones para ejecutar sonidos a través de los instrumentos que aquí analizamos. Así tenemos que, en el cuadro 25, encontramos el constante uso del vocablo *pitza* (y sus derivaciones) lo que nos deja apreciar, en la narración sahumada, la preeminencia de emisores que utilizan a la acción de “soplar”, como fuerza para activar a los instrumentos

sonoros. Entre estos emisores tenemos a la *tlapitzalli*, *tecciztli*, *acatecciztli*, *cocohuilotl* y *chililitli*.<sup>481</sup> De igual manera, localizamos los términos de *cacalaca* y *huihuixoa* que se aplican a la ejecución del *ayochicahuaztli*, el cual “resonaba” a través de la acción repetida de ser “sacudido”. Paralelamente, habrá que decir que algunos de los vocablos no dejan más claridad que la que poseíamos en un principio, así tenemos que *ayacachoa*, *teponazoa* y *ayochihua* sólo nos plantean la manera distintiva de nombrar en náhuatl la acción de tañer la sonaja, teponaztle y concha de tortuga (respectivamente) y no permiten ir más lejos en la interpretación.<sup>482</sup> Hay dos casos particulares donde la fuente sólo permite identificar en la columna en castellano la forma de hacer sonar a los instrumentos. En primer lugar, la acción del entrechoque de cuentas al interior de un contenedor (*ayochicahuaztli*) y, en segundo lugar, al entrechoque de caracolillos (*cuechtli*) atados al zurrón *cuechiyataztli*<sup>483</sup> que, como ya se mencionó, era portado por el *tlenamácac*.

---

<sup>481</sup> En lo concerniente al significado del *cocohuilotl* y *chililitli* en la veintena *Etzalcualiztli*, Dibble y Anderson los definen erróneamente como instrumentos hechos de metal y con forma de disco. Nos parece muy pertinente la observación que López Austin hace al respecto y retomamos de su traducción el vocablo *cocohuilotl* “silbato” (que a su vez López Austin lo extrae del *Códice Matritense*) en lugar del término *cohcouiloc* del *Florentino*. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de documentos sahuaguntinos*, p. 209 y cfr. fray Bernardino de Sahagún, *Florentine Codex. General History of the Things of the New Spain*, p. 77.

<sup>482</sup> Con esto en mente, podríamos ampliar nuestra búsqueda en otras fuentes que den razón sobre las posibles formas de producir sonidos a través de los emisores que aquí estudiamos. A manera de muestra tenemos el caso del *teponaztli* que, además del vocablo *teponazoa*, las fuentes marcan los términos *huitequi* “golpear”, *tzotzona* “tañer atabal”, *tzetzelo* “sacudir, cernir, espolvorear” y *pitza* “soplar”. Este último parece no corresponder a la forma de tocar un teponaztle, sin embargo, nosotros consideramos que su significado se encuentra en el terreno metafórico. Sobre estas formas varias de tañer *teponaztli* véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana-mexicana/castellana*, parte I, fol. 111v; Miguel León-Portilla, *Cantares mexicanos*, vol. II, tomo 1 y tomo 2, pp. 344, 345, 690, 691, 718, 719, 782, 783; y Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>483</sup> Es interesante anotar que, Velázquez y Both, asocian al *cuechtli* con la fertilidad y el poder regenerativo del agua y la tierra, así como con los dioses de la muerte, las semillas de maíz, serpientes de cascabel, estrellas y guerreros muertos. Véase Adrián Velázquez y Arndt Both, “El sonido de la tierra. Cascabeles de *Oliva mexicas*”, p. 50.

En lo concerniente al *tlémaitl*, sabemos que era un dispositivo multifuncional empleado en la vida ritual nahua para sahumar, alumbrar, quemar ofrendas y como instrumento sonoro (que resonaba “como sonaja” y en caso de llevar un silbato en el remate del mango podía ser soplado). Sin embargo, aunque en esta veintena no se menciona que fuese tañido, vale la pena tenerlo presente como un “emisor pasivo” o “emisor en potencia”.

<b>Cuadro 25. Acciones para producir sonido</b>	
<b>Operación</b>	<b>Instrumento sonoro</b>
<i>pitza</i> “soplar”	<i>tlapitzalli</i> <i>tecciztli</i> o <i>quiquiztli</i> <i>acatecciztli</i> <i>cocohuilotl</i> <i>chililitli</i> <i>¿tlémaitl?</i>
<i>cacalaca</i> “resonar” y <i>huihuixoa</i> “sacudir”	<i>ayochicahuaztli</i> <i>¿tlémaitl?</i>
<i>ayacachoa</i> “tocar sonaja”	<i>ayacachtli</i>
<i>teponazoa</i> “tocar teponaztle”	<i>teponaztli</i>
<i>ayochihua</i> “tocar concha de tortuga”	<i>ayotl</i>
<i>¿entrechoque de cuentas?</i>	<i>cuechtli</i>

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 12 de la presente tesis.

A manera de balance, podemos decir que las implicaciones entre la categoría de instrumentos sonoros nahuas revisada aquí y los rituales de la veintena *Etzalcualiztli*, nos permiten distinguir que la *tecciztli* era uno de los emisores más recurrente en los momentos rituales de esta veintena, en tanto que la *acatecciztli* y la *ayotl* fueron los que tuvieron menor actividad dentro de la festividad.

Significativo es hacer notar ciertos emisores que están estrechamente asociados con las procesiones, tal es el caso del *ayochicahuaztli*, *tlémaitl*, *cuechtli*, *tlapitzalli*, *tecciztli*, *cocohuilotl* y *chililitli*. Para momentos de ofrendar tenemos al *tlémaitl*, *ayochicahuaztli*, *tecciztli* y *tlapitzalli*. En el toque de las “horas” o para marcar un tiempo ritual se empleaban la *tecciztli* y *tlapitzalli*. Finalmente, tenemos dos formaciones de ensambles sonoros, cada uno constituido por cuatro ejecutantes y cuatro instrumentos sonoros. El primero se integraba por la *ayacachtli*, *teponaztli*, *ayotl* y *tecciztli*, mismos que se acompañaban del canto colectivo de los *tlamacazque cuicanime* que esperaban en el calmécac el regreso del contingente de oficiantes congregados en las cuatro “casas de niebla”. El segundo, se organizaba en el momento ritual *Ilhuimahmani* sobre del templo de Tláloc. Desde este espacio (propio para las escenificaciones públicas) se tañían *ayacachtli*, *teponaztli*, *tecciztli* y *acatecciztli*, todos acompañados con cantos para la preparación de los *ixiptlahuan tlaloque* “representantes de los *tlaloque*”, que serían sacrificados, extraídos sus corazones y ofrendados a los dioses del agua en el sumidero de Pantitlan.

<b>Cuadro 26. Evento ritual en donde se usan instrumentos sonoros</b>	
<b>Instrumento sonoro</b>	<b>Evento ritual</b>
<i>ayochicahuaztli, tlémaitl, cuechtli, tlapitzalli, tecciztli, cocohuilotl y chililitli</i>	procesión
<i>tlémaitl, ayochicahuaztli, tecciztli y tlapitzalli</i>	ofrendar
<i>tecciztli y tlapitzalli</i>	tañer las horas ( <i>yohualnepantla</i> )
<i>ayacachtli, teponaztli, tecciztli y ayotl</i> (canto)	servicio en el calmécac
<i>ayacachtli, teponaztli, tecciztli y acatecciztli</i> (canto)	velar por la noche

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 12 de la presente tesis.

Por otra parte, pareciera simple pensar que hay cierta disposición de instrumentos sonoros nahuas en relación con ejecutantes, receptores y momentos rituales, sin embargo,

este ejercicio suele ser poco aclarado en las investigaciones. La labor de indagación se vuelve más intrincada cuando atendemos a la intervención de categorías como el cuerpo y espacio entendidos como emisores de sonido, puntos que revisaremos en los siguientes dos incisos.

## 2.2. Cuerpo sonoro

Dentro de la narración de *Etzalcualiztli* fueron relatados algunos pasajes rituales donde son patentes las referencias al cuerpo como fuente productora de sonido; por ello, como resultado de revisar dicha secuencia festiva obtuvimos los siguientes datos;

### Referencias a la categoría cuerpo sonoro en la veintena *Etzalcualiztli*:<sup>484</sup>

- 1) cuerpo en general<sup>485</sup>
- 2) aparato fonador<sup>486</sup>
- 3) dientes
- 4) manos
- 5) pies

De este conjunto de cinco subcategorías que hacen alusión al cuerpo sonoro, tenemos que: cuerpo en general y aparato fonador fueron las referencias que con mayor frecuencia se

---

<sup>484</sup> La lista de emisores que aquí presentamos relativa a cuerpo sonoro la obtuvimos a través de analizar la base de datos que compilamos en el Anexo 13 de esta tesis.

<sup>485</sup> Por cuerpo en general nos referimos a las veces en que dentro de la fuente sahaduntina se marca al sujeto quien realiza la acción de producir sonido y/o sobre quien recae la acción de acuerdo con dos posibilidades: 1) en algunos casos todo el cuerpo se compromete en el proceso sonoro (como en el acto de “temblar de frío” o *huihuiyoca*. v. i.); y 2) en otros no podemos especificar qué parte del cuerpo interviene (tal es el caso de “se golpea” *huitequi*. v. ref. y v. bitrans. *motla*-).

<sup>486</sup> Acudimos al concepto de aparato fonador para hacer alusión a la suma de órganos que interviene en la producción del sonido vocal (cavidad nasal, cavidad bucal, faringe, laringe y pulmones). Véase Jorge M. Guitard, *Sonido y sentido*, pp. 14-16. Consultado en la red el 5 de febrero de 2016. [https://books.google.com.mx/books?id=1KTbEeL65IIC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=sistema+f%C3%B3nico&source=bl&ots=0nyz\\_jWBy&sig=v3NTaxuCHMfG-kIne3KX\\_p7-uP4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiBmsLfuufKAhVDJCYKHc\\_IAQQQ6AEIQjAJ#v=onepage&q=sistema%20f%C3%B3nico&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=1KTbEeL65IIC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=sistema+f%C3%B3nico&source=bl&ots=0nyz_jWBy&sig=v3NTaxuCHMfG-kIne3KX_p7-uP4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiBmsLfuufKAhVDJCYKHc_IAQQQ6AEIQjAJ#v=onepage&q=sistema%20f%C3%B3nico&f=false). Adicionalmente, el concepto de aparato fonador (como parte de la categoría cuerpo sonoro) lo asociamos con las acciones rituales de: cantar, hablar, gritar, gruñir, murmurar, entre otras.

emplearon en la narración sahaduntina; entre tanto, los dientes, manos y pies fueron mencionados en una sola ocasión.

Por otra parte, los ejecutantes que producen los sonidos son principalmente los *tlamacazque*, aunque en menor medida tenemos a los *tiacahuan* y al *chalchihcuacuilli*.

<b>Cuadro 27. Ejecutante (productor de sonido)</b>		
<b>Ejecutante</b>	<b>Cuerpo sonoro</b>	<b>Sujeto a quien pertenece el cuerpo sonoro</b>
<i>Tlamacazque</i>	cuerpo en general	<i>nenenque</i>
		<i>tlamacazque</i>
		<i>axihuaque</i>
	aparato fonador	<i>tlamacazque</i>
	dientes, manos y pies	<i>tlamacazque</i>
<i>Nenenque</i>	aparato fonador	<i>nenenque</i>
<i>Tiacahuan</i>	cuerpo en general	<i>tiacahuan</i>
	aparato fonador	
<i>Chalchihcuacuilli</i>	aparato fonador	<i>chalchihcuacuilli</i>

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 13 de la presente tesis.

Los *tlamacazque* suelen estar asociados a la producción de sonido a través de golpear, derribar, saltar, pisar o patear el cuerpo de otros, como en el caso de los *nenenque*. Así tenemos que en el momento ritual *Tolana* se menciona que los *tlamacazque*, al regresar de Citlaltépec con su carga de tules, robaban violentamente a los *nenenque* o “caminantes” que se encontraban en su recorrido rumbo al calmécac de Tenochtitlan. Si oponían resistencia, entonces:

[...] los maltratan, los arrojan al suelo, los pisan, los pisotean, dan saltos sobre ellos, los azotan contra el suelo, los derriban tirando de ellos por el suelo, los hacen gritar,

los golpean, los golpean por detrás, los golpean hasta levantarles la piel, los tienden de espaldas.<sup>487</sup>

Habría que mencionar también el momento de Procesión para sancionar a los *axihuaque*, pues en este pasaje los *tlamacazque* nuevamente aplicarían la violencia ritual, sólo que en contra de sus compañeros los *axihuaque* o “los agarrados”. Estos debían pagar con castigo físico por su torpeza-impureza en su rol dentro de la fiesta *Etzalcualiztli*. Por ello, eran derribados, tirados y se les hacía resbalar en las aguas de Totecco<sup>488</sup> hasta quedar casi muertos o desmayados. Acción contigua, los cuerpos lanzados y sumergidos repetidamente en el agua producían ruidos y estruendos (*ihcahuaca*), de tal manera que “[...] es como si anduvieran punzando en el agua, así se sumerge a la gente en el agua, como si estuviera haciendo estruendo, así se levanta mucho el agua.”<sup>489</sup>

De igual forma, en la fuente sahaduntina se menciona en los momentos rituales *Tolana*, *Netemaliztli*, *Etzalmacehualiztli* e *Ilhuimahmani* que los *tlamacazque*, *nenenque*, *tiacahuan* y el *chalchihcuacuilli* realizaban ya unas u otras acciones como gritar, roncar, hablar, cantar, hacer ruido y representar ritualmente el canto de aves acuáticas. Estas operaciones nos permitieron clasificarlos como ejecutantes con énfasis en la producción de sonido vía el uso de la garganta (aparato fonador). Adicionalmente, los *tlamacazque* son citados como protagonistas en *Etzalmacehualiztli* y *Netemaliztli*. En el primer momento ritual, los *tlamacazque* ejecutarían sonidos corporales a través de golpear el agua con sus extremidades, es decir, manos y pies. En el segundo producirían sonido con el entrechoque de dientes debido al constante frío al que serían sometidos ritualmente.

---

<sup>487</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según *el Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>488</sup> Sobre el momento ritual donde se describe la sanción de los *axihuaque* en las aguas de Totecco véase p. 134 de esta tesis.

<sup>489</sup> Véase *idem*.

Con respecto a los receptores de sonido, la fuente no es muy clara y nos otorga poca información. Esto se debe, como lo mencionamos en el apartado anterior, a la forma de composición del texto sahuaguntino. De manera que, con base en el análisis que hemos venido realizando sobre la narración de *Etzalcualiztli*, proponemos que el grupo de los receptores-observadores de los diversos sonidos producidos por el cuerpo de los representantes, estaba comúnmente integrado por los “ministros” del calmécac y los dioses pluviales (Tláloc y *tlaloque*) a quienes estaba dedicada la veintena. Únicamente en dos momentos rituales logramos identificar en forma específica, además de los dioses pluviales, a los receptores de sonido. En el primero de ellos (*Netemaliztli*), entendemos a los *tlamacazque* como los personajes que cumplían con la función de percibir el discurso ritual emitido por el *chalchihcuacuilli*.<sup>490</sup> Dentro del segundo momento ritual (*Etzalmacehualiztli*), identificamos a los *chaneque* como receptores de los sonidos provenientes del canto y danza realizados por los *tiacahuan* para pedir *etzalli*.<sup>491</sup>

Revisemos ahora las acciones para producir sonido en correspondencia con las subcategorías relativas al cuerpo sonoro:

<b>Cuadro 28. Acción para producir sonido</b>	
<b>Operaciones</b>	<b>Cuerpo sonoro</b>
<i>mayahui</i> . v. t. <i>te-</i> ., “derribar a alguien en el suelo”	cuerpo en general
<i>icza</i> . v. t. <i>te-</i> ., “pisar”	
<i>tilicza</i> . v. t. <i>te-</i> ., pisotear a alguien para patearlo”	
<i>chocholoa</i> . v. i. “saltar de manera repetida”	
<i>huitequi</i> . v. t. <i>te-</i> ., “golpear a alguien”; v. refl. y bitrans. <i>motla-</i> ., “golpearse, caerse tropezando”	
<i>tzitzilca</i> . v. i., “temblar o titerear de frío”	
<i>huhuiyoca</i> . v. i., “temblar, tiritar de frío”	
<i>cuecuechca</i> . v. i., temblar, tener frío o miedo”	
<i>chachacuatza</i> . v. t. <i>tla-</i> ., “chapotear en el lodo”	

<sup>490</sup> Nuestra descripción del momento *Netemaliztli* puede consultarse en pp. 119-125 de la presente tesis.

<sup>491</sup> Con respecto al momento *Etzalmacehualiztli* véase pp. 129-133.

<i>mahmacehua</i> . v. i., “danzar”	
<i>tlaza</i> . v. t. <i>te-</i> , “tirar a alguien”	
<i>pehpetzoa</i> . v. t. <i>te-</i> , “hacer resbalar a alguien”	
<i>ihcahuaca</i> . v. i., “el ruido o murmullo que hace la gente en la plaza”	
<i>pahpachoa</i> . v. t. <i>te-</i> , “empujar a alguien” [en el agua]	
<i>tlahtoa</i> . v. i. “hablar, cantar”	
<i>ehua</i> . v. t. <i>te-</i> , “cantar”	
<i>tzahtzi</i> . v. i. “gritar”; <i>tzahtzitia</i> . v. t. <i>te-</i> , “hacer gritar”	
<i>ihcahuaca</i> . v. i., “el ruido o murmullo que hace la gente en la plaza”	
<i>ehecalhuia</i> . v. bitrans. <i>tetla-</i> , “imitar algo de alguien” [el sonido de las aves]	aparato fonador
<i>cochtlahtoa</i> . v. i., “hablar dormido”	
<i>tlacuacualaca</i> . v. i., “roncar profundamente”	
<i>tlacotalihui</i> . v. i., “roncar”	
<i>quiquinaca</i> . v. i., “hablar entre los dientes”	
<i>tena</i> . v. i., “quejarse, gemir, hablando de un enfermo”	
<i>netlantzitzilitzalo</i> . impers., “hay el constante castaño de dientes”	dientes
<i>mahuitequi</i> . v. t. <i>tla-</i> , “golpear con las manos”	manos
<i>icxihuitequi</i> . v. t. <i>tla-</i> , “nadar con los pies” o “golpear con los pies”	pies

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 13 de la presente tesis.

Si bien en este listado tenemos vocablos que directamente refieren al fenómeno sonoro, hay otro tanto de palabras que lo aluden de manera indirecta o pueden generar dudas sobre su vínculo con el sonido. Sobre este último caso quisiéramos hacer algunas puntualizaciones:

- a) Primeramente tenemos que los vocablos *mayahui*, *icza*, *tilicza*, *chocholoa*, *tlaza*, *pehpetzoa* y *pahpachoa* los proponemos como marcadores de operaciones para producir sonido con el cuerpo en tanto que se aplican a personajes que, dentro de la narración sahaduntina, participan en acciones que remiten a actitudes de violencia ritual sobre del cuerpo como son: pisar, tirar, saltar, patear, empujar y hacer resbalar. Los contextos descritos en el texto sahaduntino nos permiten comprender que los efectos sonoros ocurrían a través del impacto contra el piso, repositos de agua o contra el mismo cuerpo.
- b) En términos sonoros, el vocablo *huitequi* no sólo es usado en el náhuatl clásico para referir a la ejecución de ciertos instrumentos como el *teponaztli* y el

*chicahuaztli*; también aplica al acto de golpear el cuerpo o utilizar las extremidades para entrechocarlas contra algo más. Por ejemplo, tenemos los vocablos *mahuitequi* e *icxihuitequi* que en la veintena de *Etzalcualiztli* son utilizados para marcar el acto de chocar manos y pies contra el agua. No olvidemos que, como se dijo líneas atrás, estos dos emisores compartían escena simultáneamente con el acto de representar ritualmente a las aves acuáticas, no sólo a través del entrechoque de sus extremidades contra el agua como acabamos de mencionar, sino también con sonidos vocales.

- c) Finalmente, *mahmaceha*, es decir la acción de danzar, es un vocablo que nosotros consideramos como marcador de acciones para producir sonido debido al resultado rítmico del movimiento corporal. La producción sonora (y en ello incluimos al silencio) es adjunta a la acción quinésica de la danza. Así Dallal nos dice que entre los ocho elementos que componen a la danza se encuentra el tiempo (ritmo). “Por ello [el ritmo] puede echar mano del ruido y convertirlo en “marcador”, en manifestación de su existencia, incluso música. Se hace danza en el tiempo, con el tiempo [...]”<sup>492</sup>

Por otra parte, al examinar los datos del cuadro anterior observamos que, en la narración de *Etzalcualiztli*, la subcategoría cuerpo en general está relacionada con el mayor número de operaciones para producir sonido ya sea a través de la violencia ritual, por el enfriamiento del cuerpo en los repositos de agua y las *ayauhcalli* o por acción de la danza. Con respecto al aparato fonador podemos decir que las maneras para producir sonido están expresadas en acciones tales como: hablar, cantar, gritar, roncar, murmurar, gemir y reproducir los sonidos

---

<sup>492</sup> Alberto Dallal, *El dancing mexicano: la danza en México*, p. 36.

de aves acuáticas. Estos procesos de producción de sonido están asociados a contextos de canto-baile, sueño ritual, discurso ritual, violencia ritual y comunicación con las divinidades pluviales. Sobre las subcategorías dientes, manos y pies, tenemos que, a pesar de su breve presencia en la narración de *Etzalcualiztli*, describen pasajes emblemáticos de la veintena que están asociados con los umbrales de agua y la comunicación a través de mensajes sonoros en el momento ritual *Netemaliztli*.

Por otra parte, a través de las características de los momentos rituales en que se describen los usos de la categoría cuerpo sonoro podemos identificar las siguientes relaciones generales entre evento ritual y las cinco subcategorías que hemos propuesto en este apartado:

<b>Cuadro 29. Evento ritual y el cuerpo como emisor sonoro</b>	
<b>Cuerpo sonoro</b>	<b>Evento ritual</b>
cuerpo en general y aparato fonador	procesión
cuerpo en general	ofrendar
cuerpo en general, aparato fonador, dientes, manos y pies	baño ritual
cuerpo en general	enramar
cuerpo en general y aparato fonador	canto-baile
aparato fonador	discurso ritual
cuerpo en general	castigo corporal
aparato fonador	sueño ritual

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 13 de la presente tesis.

De acuerdo con los datos sobre eventos rituales, observamos que los pasajes que describen al baño ritual narrados en *Etzalcualiztli* solían estar aderezados con léxico referente a las cinco subcategorías alusivas al cuerpo sonoro. Le siguen (por número de emisores empleados en el texto sahuaguntino) las procesiones y un pasaje de canto-baile en los que el cuerpo sonoro y el aparato fonador serían los rubros de donde procedería el léxico del sonido. Adicionalmente, el cuerpo en general estaría presente en el evento para enramar los templos de Tenochtitlan y en las escenas en que los *axihuaque* recibían castigos corporales. Así

también, la subcategoría de aparato fonador abarca los eventos de sueño y discurso ritual por medio de acciones como hablar y roncar, entre otras.

Hemos dado cuenta, según la veintena de *Etzalcualiztli*, de la importancia del cuerpo como fuente productora de sonido y precisamos una serie de relaciones entre emisor, receptor y momentos rituales. Revisemos en el siguiente inciso el papel del espacio como tercer categoría de análisis relativa a emisores sonoros.

### 2.3. Espacio sonoro

La noción de lugar es un elemento que nos permitió entrever el paisaje ritual que simbólicamente representaba a Tláloc y los dioses pluviales. Entonces, estamos ante una “cartografía de lo sagrado” concerniente a los dioses del agua e integrada por: las orillas de agua como en el caso de Citlaltépec (*atenco,atlan,temilco,tepexic* u *oztoc*), repositos con agua de lluvia, *Nealtiayan*, las *ayauhcalli* en su disposición cardinal de casas cuádruples, los templos mexicas enramados con *acxoyatl* (mismos que personificarían al *Tlalocan*),<sup>493</sup> las casas de los macehuales como símbolos del tonacatépetl, Totecco, Tetamazolco, edificio dedicado a Tláloc en el Templo mayor y Pantitlan.

De acuerdo con este panorama de territorios y edificios alusivos a las divinidades del agua y los mantenimientos, identificamos en la narración de *Etzalcualiztli* dos espacios sonoros, a saber, *Nealtiayan* y Pantitlan. Los ejecutantes de sonido constituyen un grupo disímil en comparación con las categorías de instrumento sonoro y cuerpo sonoro. Así logramos identificar los siguientes personajes tanto humanos como no humanos: a) un

---

<sup>493</sup> Es muy interesante revisar el *Tlaloc icuic/canto del dios de la lluvia*, en este se menciona al Tlalocan como *xihcalco* “casa de turquesa” y *acxoyacalco* “casa de pinos”. Eduard Selser, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, p. 35.

“sacerdote” del calmécac (*tlenamácac*); b) tres animales (*coatl* “serpiente”, *amoyotl* “mosquito de agua” y *atapalcatl* “pato tepalcate”); c) un objeto ritual referido en varios pasajes de *Etzalcualiztli* (*aztapilpetlatl* “petate de *aztapilin*”); y d) un lugar (Pantitlan). Todos ellos funcionarían como los ejecutantes en la producción sonora dentro de las dos espacialidades rituales mencionadas en la narración sahumantina.

<b>Cuadro 30. Ejecutante (productor de sonido)</b>	
<b>Ejecutante</b>	<b>Espacio sonoro</b>
<i>coatl, amoyotl, atapalcatl y aztapilpetlatl</i>	<i>Nealtiayan</i>
<i>tlenamácac</i> y Pantitlan	Pantitlan

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 14 de la presente tesis.

Los espacios que aquí abordamos como emisores de sonido estaban asociados en la cosmovisión nahua con el agua, el plano de lo de abajo, lo frío y húmedo; territorios que pertenecían a los dioses pluviales (Tláloc, *tlaloque* y *chalchiuhtlicue*) y que funcionaban como umbrales de agua para comunicar al ecúmeno con el anecúmeno. Esto nos llevó a interpretar a los *tlamacazque* y a los mismos dioses pluviales como receptores del sonido emanado de estos dos territorios. Su rol como espectadores que observaban y recibían mensajes por la vía ritual, no inhibía la opción de interactuar como representantes y ejecutantes de sonido dentro de la veintena.

Por otra parte, las palabras que se emplearon en el texto de *Etzalcualiztli* para marcar las operaciones con que se producía sonido son las siguientes:

Cuadro 31. Acción para producir sonido	
Operación	Espacio sonoro
<i>tzomoni</i> . v. inanimado, “romperse, rotura, se rasga, hablando de un objeto”, “se llena de cólera”	<i>Nealtlayan</i>
<i>ihcahuaca</i> . v. i., “gorjear, cantar, hablando de pájaros, insectos o la multitud”	
<i>chiccanahua</i> . v. t. <i>te-</i> ., “echar por fuerza de casa a alguno” <sup>494</sup>	
<i>cuecuetlaca</i> . v. <i>inanimado</i> ., “hacer mucho ruido la llama”	
<i>tlaza</i> . v.t. <i>tl-</i> ., “tirar algo”	<i>Pantitlan</i>
<i>chacuani</i> . ¿v. t. <i>tl-</i> ., “mojar mucho algo”?	
<i>tzoponi</i> . v. t. <i>tl-</i> ., “perforar, traspasar”	
<i>pozoni</i> . v. inanimado, “hervir, bullir, agitarse, hablando de un líquido”	
<i>momoloca</i> . v. inanimado, “hervir, brotar, fluir, surgir, levantarse”	
<i>cuacualaca</i> . v. inanimado, “tronar, roncar, zumbiar, hablando del líquido que hierve”	
<i>xixittomi</i> . v. inanimado, “hervir, hacer ruido de ebullición”	
<i>xixitemomoloca</i> . v. inanimado, “hervir ruidosamente”	

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 14 de la presente tesis.

En el caso de *Nealtlayan*, el léxico relativo al fenómeno del sonido estaba integrado, como hemos citado anteriormente, al discurso ritual del *chalchiuhcuacuilli*;<sup>495</sup> en dicho pasaje se emplearon vocablos que referían a los sonidos producidos por animales que habitaban en la zona lacustre del valle de México<sup>496</sup> y al ruido que generaban los tules. Finalmente, los

<sup>494</sup> López Austin traduce *atapalcatl ynechiccanoan* como “lugar del violento despegadero del ánsar”. Véase Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli* Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 213; y nuestro Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<sup>495</sup> Sobre el discurso ritual del *chalchiuhcuacuilli* véase p. 123 de la presente tesis.

<sup>496</sup> La fuente sahaduntina emplea el término genérico de *coatl* “serpiente”; mientras que de forma específica se menciona el *amoyotl* “mosquito de agua” y el *atapalcatl* “pato tepalcate”. El nombre científico de éste último animal es *Oxyura jamaicensis*, ánsar de la familia *Anatidae* que se localiza en varias partes de América y en el caso de nuestro país se puede ubicar en múltiples regiones incluyendo el valle de México. Entre sus cualidades se puede apreciar en los machos el color azul de su pico. Probablemente este color haya sido asociado con los pigmentos azules (*texohtli*) que los *tlamacazque* y *tlenamácac* usaban en la cabeza para representar ritualmente los atributos de Tláloc en los momentos rituales de Procesión para sancionar a los *axihuaque* e *Ilhuimahmani*. Este argumento se refuerza por la referencia al color azul en otro de los nombres del *atapalcatl*, a saber, *yacatexohtli* o “pintura azul de la nariz”. Véase Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli* Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 213, nota 28; CONABIO, “Pato tepalcate”, Consultado en la red el 10 de febrero de 2016. <http://avesmx.conabio.gob.mx/verave?ave=192>; y Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 6 de enero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

datos que obtuvimos sobre el espacio sonoro de Pantitlan nos proporcionaron un léxico que va de las acciones realizadas por el *tlenamácac* al tiempo de entregar las ofrendas traídas en canoas desde el templo de Tláloc (lanzar objetos, mojar y traspasar-perforar el agua), hasta una serie de verbos sobre sonido que eran convencionalmente atribuidos a Pantitlan: hervir, bullir y tronar haciendo ruido. Sobre este último grupo de vocablos, nos parecen muy relevantes las observaciones de Espinoza<sup>497</sup> sobre lo que considera como rasgos especiales de Pantitlan. En su texto *El embrujo del lago* menciona a este sumidero y pozo de agua como espacio acuático marcado por fallas que bien pudieron crear fisuras y grietas en su superficie; estas ocasionarían los efectos de bullir, hervir, tronar e incluso producir espuma. Por ello, los característicos ruidos de este espacio sagrado podríamos plantearlos no sólo como parte del imaginario social nahua, sino también, como manifestaciones atribuidas a causas topográficas, a las dinámicas del sistema hidráulico de la cuenca del valle de México y movimientos telúricos. Su actividad daría como resultado fenómenos que conformarían parte de la identidad sonora de Pantitlan.

### 3. Conclusiones

Según hemos expuesto en este capítulo, parte de la labor de la empresa evangelizadora dejó testimonios en textos novohispanos tempranos sobre algunas referencias dispersas relativas a la percepción sensorial. Nosotros afirmamos que se dieron procesos de redefinición, resemantización y ratificación de términos que fueron compilados en vocabularios y diccionarios de forma desigual de acuerdo con el horizonte de expectativas occidental y

---

<sup>497</sup> Gabriel Espinoza Pineda, *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la Cuenca de México en la cosmovisión mexicana*, pp. 72-75.

mesoamericano. Así tenemos que, por ejemplo, Molina se dio a la tarea de elaborar, con base en vocablos de raigambre mesoamericana como *caqui* “escuchar, entender”, neologismos que integraban nuevos significados en lengua náhuatl tal es el caso del término *tlacaquiliztli* “sentido del oído”. De la recepción de este último vocablo no sabemos nada, pues no logramos dar cuenta de los lectores que pudieron haberlo empleado en el proceso de evangelización y re-educación de la población nahua en tiempos coloniales. Sin embargo, afirmamos que Molina creó en su *Doctrina y Vocabulario* nuevos términos en lengua náhuatl que referían a diversos significados tanto de la tradición mesoamericana como del viejo mundo. Para el caso de la percepción sensorial, Molina recurrió al modelo aristotélico de los cinco ‘sentidos’. Por lo tanto, creemos que estas reflexiones son un punto de partida fundamental para comenzar a comprender e interpretar fragmentos de la historia de los sentidos en tiempos novohispanos.

Con base en estas consideración decidimos adentramos en el estudio del léxico sonoro vinculado a un conjunto de emisores sonoros que recopilamos de la veintena *Etzalcualiztli*. Sobre las operaciones que localizamos para designar formas para producir sonido, podemos apreciar una base léxica para describir modos y momentos rituales por medio de vocablos relativos al sonido. Estos vocabularios nos acercan a un discurso que fue pensado bajo una situación histórica novohispana donde una de las intenciones de Sahagún era conocer al otro en sus fiestas, ritos e “idolatrías” para convertirlo al cristianismo.

De manera concreta logramos identificar y analizar en el texto de la veintena *Etzalcualiztli* tres categorías de emisores sonoros con los siguientes resultados:

- 1) **Instrumento sonoro.** Se identificaron 11 artefactos (*ayochicahuaztli, tlémaitl, ayacachtli, teponaztli, ayotl, cuechtli, tlapitzalli, tecciztli, acatecciztli, cocohuilotl y chililitli*).
- 2) **Cuerpo sonoro.** Se identificaron 5 variantes que referían a aspectos corporales (cuerpo en general, aparato fonador, dientes, manos y pies).
- 3) **Espacio sonoro.** Se identificaron 2 lugares (*Nealtiayan* y *Pantitlan*).

El grupo de los ejecutantes de sonido estaba integrado por una diversidad de representantes humanos que incluía a los sacerdotes del calmécac (*tlamacazque, tlenamácac, cuacuilli, chalchihcuacuilli y tiachcahuan*) y los *nenenque*. Además, tenemos los representantes no humanos como animales lacustres (*coatl, amoyotl y atapalcatl*), los tules (*aztapilin*) y un espacio ritual (*Pantitlan*). Los receptores estarían personificados en forma general por los “sacerdotes” del calmécac y dioses pluviales, aunque en algunos casos en la fuente se pueden identificar de manera específica a los *tlamacazque* y *tlenamácac*.

Con respecto al fenómeno sonoro obtuvimos una gama de vocablos que optamos por organizar en el siguiente cuadro según su función sonora dentro del contexto ritual al que pertenecen.<sup>498</sup>

<b>Cuadro 32. Léxico sobre el fenómeno sonoro en la narración de <i>Etzalcualiztli</i></b>	
<b>Acción para producir sonido</b>	<b>Definición</b>
<b>Sonar</b>	
<i>Cacalaca</i>	<i>cacalaca</i> . v. inanimado, “Hacer sonar el cascabel, resonar”
<i>Huihuixoa</i>	<i>huihuixoa.nitla</i> “sacudir o menear el árbol”
<i>Ayacachoa</i>	<i>ayacachoa.n</i> “tañer ciertas sonajas”
<i>Netlantzitzilitzalo</i>	<i>netlantzitzilitzalo</i> . impers., “hay el constante castaño de dientes”

<sup>498</sup> En este listado decidimos sólo seleccionar una forma base de los vocablos. Por ello, en los Anexos 12, 13 y 14 de esta tesis es posible localizar en ciertos casos algunas variantes verbales.

<i>Mahmacehua</i>	<i>mahmacehua</i> . v. i., “danzar”
<i>Cuecuetlaca</i>	<i>cuecuetlaca</i> . v. <i>inanimado</i> , “hacer mucho ruido la llama”
<b>Soplar</b>	
<i>Pitza</i>	<i>pitza.nitla</i> “tañer o tocar trompeta, chirimía, flauta u otro instrumento semejante. Soplar el fuego”
<b>Romper</b>	
<i>Tzomoni</i>	<i>tzomoni</i> . v. <i>inanimado</i> , “romperse, rotura, se rasga, hablando de un objeto”, “se llena de cólera”
<b>Sonidos con el aparato fonador</b>	
<i>Tzahtzi</i>	<i>tzahtzi</i> . v. i., “gritar”
<i>Tlahtoa</i>	<i>tlahtoa</i> . v. i., “hablar, cantar”
<i>Ihcahuaca</i>	<i>ihcahuaca</i> . v. i., “el ruido o el murmullo que hace la gente en la plaza”
<i>Ehecalhuia</i>	<i>ehcalhuia</i> . v. <i>bitrans. tetla-</i> , “imitar algo de alguien” [el canto de las aves]
<i>Cochtlahtoa</i>	<i>cochtlahtoa</i> . v.i., “hablar dormido”
<i>Tlacuacualaca</i>	<i>tlacuacualaca</i> . v. i., “roncar profundamente”
<i>Tlacotalihui</i>	<i>tlacotalihui</i> . v. i., “roncar”
<i>Quiquinaca</i>	<i>quiquinaca</i> . v. i., “hablar entre los dientes como resultado de dolor o ira”
<i>Tena</i>	<i>tena</i> . v. i. “quejarse, gemir, hablando de un enfermo”
<i>Ehua</i>	<i>ehua</i> . v.t. <i>te-</i> o <i>tla-</i> , “cantar”
<i>Cuica</i>	<i>cuica</i> . v. i., “cantar”
<b>Echar</b>	
<i>Chiccanahua</i>	<i>chiccanahua</i> . v. t. <i>te-</i> , “echar por fuerza de casa a alguno”
<b>Perforar</b>	
<i>Tzoponi</i>	<i>tzoponi</i> . v. t. <i>tla-</i> , “perforar, traspasar”
<b>Hervir</b>	
<i>Pozoni</i>	<i>pozoni</i> . v. <i>inanimado</i> , “hervir, bullir, agitarse, hablando de un líquido”
<i>Momoloca</i>	<i>momoloca</i> . v. <i>inanimado</i> , “hervir, brotar, fluir, surgir, levantarse”
<i>Cuacualaca</i>	<i>cuacualaca</i> . v. <i>inanimado</i> , “tronar, roncar, zumbiar, hablando del líquido que hierve”
<i>Xixittomi</i>	<i>xixittomi</i> . v. <i>inanimado</i> , “hervir, hacer ruido de ebullición”
<i>Xixitemomoloca</i>	<i>xixitemomoloca</i> . v. <i>inanimado</i> , “hervir ruidosamente”
<b>Golpear</b>	
<i>Teponazoa</i>	<i>teponazoa.ni</i> “tañer <i>teponaztli</i> ”
<i>Ayochihua</i>	<i>ayochihua</i> . v.i., “utilizar un caparazón de tortuga para hacer música”
<i>Mayahui</i>	<i>mayahui</i> . v. t. <i>te-</i> , “derribar a alguien en el suelo”
<i>Icza</i>	<i>icza. nite</i> “pisar”
<i>Tilicza</i>	<i>tilicza</i> . v. t. <i>te-</i> , “pisotear a alguien para patearlo”
<i>Chocholoa</i>	<i>chocholoa</i> . v. i., “saltar de manera repetida”
<i>Huitequi</i>	<i>huitequi</i> . v. t. <i>te-</i> , “golpear a alguien”

<i>Chachacuatzá</i>	<i>chachacuatzá. nitla.</i> “chapotear en el lodo”
<i>Mahuitequi</i>	<i>mahuitequi.</i> v. t. <i>tlá-</i> , “golpear con las manos”
<i>Icxihuitequi</i>	<i>icxihuitequi.</i> v. t. <i>tlá-</i> , “nadar con los pies”
<i>Tlaza</i>	<i>tlaza.</i> v. t. <i>te-</i> , “tirar a alguien”
<i>Pehpetzoa</i>	<i>pehpetzoa.</i> v. t. <i>te-</i> , “hacer resbalar a alguien”
<i>Pahpachoa</i>	<i>pahpachoa.</i> v. t. <i>te-</i> , “empujar a alguien” [en el agua]
<i>Chacuani</i>	<i>chacuani.</i> ¿v. t. <i>tlá-</i> , “mojar mucho algo”?
<b>Temblar</b>	
<i>Tzitzilica</i>	<i>tzitzilca.</i> v. i., “temblar o titerear de frío”
<i>Huihuiyoca</i>	<i>huihuiyoca.</i> v. i., “temblar, tiritar de frío”
<i>Cuecuechca</i>	<i>cuecuechca.</i> v. i., “temblar, tener frío o miedo”

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 12, 13 y 14 de la presente tesis.

Este conjunto de operaciones nos proveyeron de un diverso *corpus* de palabras para referir a los modos de producir sonido; mismo que organizamos en nueve campos semánticos generales: 1) sonar, 2) soplar, 3) romper, 4) sonidos con el aparato fonador, 5) echar, 6) perforar, 7) hervir, 8) golpear y 9) temblar. Es muy interesante notar que parte de estos grupos de palabras nos remiten a los entornos acuáticos habitados por los dioses pluviales. Esto se puede apreciar en los campos semánticos que refieren a hervir, temblar y perforar; además de sus efectos en el cuerpo de los sacerdotes del calmécac (temblar de frío). Paralelamente, podemos considerar vocablos que refieren a la producción de sonido con instrumentos sonoros compilados en los campos semánticos soplar y golpear. Dentro de este último grupo de palabras encontramos un variado léxico que nos remite a los actos de violencia ritual. Además, para los procesos donde interviene la voz, el canto, los discursos rituales, el acto de roncar, gritar, etc., está marcado por un nutrido campo semántico relativo al aparato fonador.

Como último punto de análisis tenemos que, con base en los 10 momentos rituales que aquí planteamos, el orden secuencial y las etapas propuestas por van Gennep y Turner para el estudio de los rituales, podemos citar como partes generales del “guion” cultural de *Etzalcualiztli* a una serie de eventos rituales con presencia de elementos sonoros, tales como:

procesiones, ofrendas, tañer de horas, servicio al calmécac, velar por las noches, baño ritual, discurso ritual, sueño ritual, enramar templos, canto-baile y castigos corporales.

## **Capítulo V. El complejo sonoro en la narración de la fiesta *Etzalcualiztli***

Indagar en los fenómenos sonoros marcados en una fuente novohispana temprana como el *Códice florentino* nos ha permitido en este último capítulo señalar una serie de relaciones entre rubros como el cuerpo, sonido y rito en la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*. En los primeros apartados analizamos los procesos de desplazamiento en el espacio escénico de grupos de ejecutantes que hacen uso de ciertos emisores sonoros, mismos que funcionan como sincronizadores corporales que favorecen la guía de actos de locomoción social. Paralelamente, el análisis sobre el léxico del sonido en lengua náhuatl, nos condujo por sus vínculos con la presentación y entrega de ofrendas, sacrificios humanos y sanciones a los “ministros” que presidían parte de las representaciones rituales. Son estas escenas las que nos sirvieron como secuencias narrativas que nos brindaron rasgos fragmentados, pero finalmente rasgos, sobre la producción y percepción sonora nahua en un texto novohispano.

### **1. Emisores sonoros como sincronizadores corporales**

Como mencionamos en nuestro capítulo II, la quinesia según la propuesta de Hall, refiere a un sistema de comunicación corporal que permite transmitir mensajes. Para ello, es indispensable identificar a los personajes que se encuentran dispuestos en un campo de relaciones sociales donde, el desplazamiento en el espacio y las posturas corporales están condicionados por los emisores sonoros que, a manera de sincronizadores, ciñen la conducta y ponen en marcha un lenguaje especializado y socializado.<sup>499</sup> Así tenemos que, el texto

---

<sup>499</sup> Recordemos que, de acuerdo con la quinesia, la incompatibilidad o incumplimiento con los principios de locomoción grupal, ya intencional o no, seguramente generarían atrofia o conflicto en las prácticas sociales.

sahaguntino que aquí examinamos nos brinda datos suficientes para interpretar escenas rituales donde los personajes-guía (“ministros” del calmécac) emplean emisores sonoros para dirigir grupos o subgrupos en actos principalmente procesionales que implican desplazamiento por el espacio. Revisemos en los siguientes tres subincisos la interesante selección de léxico sonoro que tenemos en la narración sahaduntina vinculada con representantes, observadores, acciones quinésicas, sonidos rituales y uso de emisores sonoros.

### **1.1. Locomoción social y el personaje-guía en las procesiones**

La propuesta de análisis que planteamos en este apartado nos permite prestar atención a los personajes, actos de locomoción social y uso de emisores sonoros localizados dentro de la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*. Entendemos a estos últimos como sincronizadores corporales que comúnmente guiarían y acompañarían los procesos de desplazamiento por el espacio escénico. Para lograr estos fines se requiere de la identificación de partículas léxicas y vocablos que refieren al movimiento o dirección en la que se realizan las acciones rituales.

De acuerdo con lo anterior, habría que decir que la locomoción social se puede leer en el texto sahaduntino a través de los verbos *yauh* “ir”<sup>500</sup> y *huitz* “venir”,<sup>501</sup> así como a otra variedad de verbos de movimiento. Adicionalmente, los eventos que implican

---

<sup>500</sup> Sobre el verbo *yauh* “ir” y su empleo como auxiliar véase Thelma Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, pp. 113, 246. Además pueden consultarse Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, pp. 209-210; y Mercedes Montes de Oca Vega, “El paralelismo y la construcción de escenas en un texto nahua”, p. 218.

<sup>501</sup> Con respecto a *huitz* “venir” y su derivación como auxiliar véase Thelma Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl*, p. 254. También se recomienda revisar Montes de Oca Vega, “El paralelismo y la construcción de escenas en un texto nahua”, p. 211.

desplazamiento por el espacio escénico pueden emplear el prefijo direccional distal *on-* “hacia allá”<sup>502</sup> y el prefijo direccional proximal *hual-* “hacia acá”.<sup>503</sup> Estas dos partículas léxicas añaden en la narración no la idea de movimiento sino de alejamiento y cercanía, así como la perspectiva desde donde se aprecian las acciones.

Al identificar en la narración sahumantina el acto de la locomoción y su relación con los sincronizadores corporales (emisores sonoros) logramos dar cuenta de dos modos de desplazamiento en el espacio escénico: 1) grupal y 2) división en subgrupos.<sup>504</sup> En el siguiente cuadro decidimos ordenar dichas modalidades en relación con el momento ritual en que se prescribe el acto de locomoción, el espacio de escenificación, la presencia del personaje-guía y el emisor sonoro que funcionaría como sincronizador corporal:

<b>Cuadro 33. Locomoción, espacio escénico y la figura del personaje-guía</b>			
<b>Modalidad de locomoción y espacio escénico</b>	<b>Personaje-guía</b>	<b>Sincronizador corporal (emisor sonoro)</b>	<b>Momento ritual</b>
División en dos subgrupos (en el primero se desplazan los <i>tlamacazque</i> rumbo a <i>Nealtlayan</i> y las <i>ayauhcalli</i> soplando <i>tecciztli</i> , <i>cocohuilotl</i> y <i>chililitli</i> ; entre tanto, en el segundo subgrupo cuatro <i>tlamacazque</i> <i>cuicanime</i> permanecen en el <i>calmécac</i> )	<i>cuacuilli</i>	<i>ayochicahuaztli</i>	<i>Netemaliztli</i>
	<i>tlenamácac</i>	<i>tlémaitl</i>	
	-----	<i>tecciztli</i> , <i>cocohuilotl</i> y <i>chililitli</i>	
Un subgrupo (regresa de <i>Nealtlayan</i> rumbo al <i>calmécac</i> )	¿todos?	pitos y caracoles	<i>Netemaliztli</i>
	todos los integrantes de	cuerpos de los <i>tiacahuan</i> (baile o <i>macehualiztli</i> )	

<sup>502</sup> Michel Launey, *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*, pp. 57-58.

<sup>503</sup> Véase *idem*.

<sup>504</sup> Además de estas dos modalidades de desplazamiento, en la veintena *Etzalcualiztli* se pueden identificar otras posibilidades de locomoción social con ausencia de fenómenos sonoros, a saber: a) integración de subgrupos a un grupo; b) separación de un individuo o individuos del grupo; c) separación total del grupo en individuos y d) intersección de grupos y fusión de los mismos como un mecanismo más de interacción social.

Subgrupos (cinco, seis o siete “ministros” por subgrupo) iban de casa en casa para pedir <i>etzalli</i>	cada subgrupo	y aparato fonador de los <i>tiacahuan</i> (canto o ¿ <i>ehualiztli</i> ?)	<i>Etzalmacehualiztli</i>
Grupo rumbo a la orilla del lago <i>Totecco</i> (algunos <i>tlamacazque</i> llevan imágenes de sus dioses pluviales en forma de <i>olteteoh</i> y <i>copalteteoh</i> )	<i>tlenamácac</i>	<i>cuechtli</i> (zurrón con piel de ocelote y cuentas de caracoles atadas al zurrón)	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
	<i>cuacuilli</i>	<i>ayauhchicahuaztli</i>	
Grupo rumbo a <i>Totecco</i> (todos van en procesión soplando cornetas y caracoles)	¿ <i>tlenamácac</i> y <i>cuacuilli</i> ?	cornetas y caracoles	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
Grupo que regresa al <i>calmécac</i> (todos van en procesión soplando ¿cornetas y caracoles?)	¿ <i>tlenamácac</i> y <i>cuacuilli</i> ?	¿cornetas? y caracoles	Regreso al <i>calmécac</i> en procesión después de sancionar a los <i>axihuaque</i>
Grupo (los <i>tlamacazque</i> se desplazan del <i>calmécac</i> rumbo al templo de <i>Tláloc</i> , van murmurando)	<i>tlenamácac</i>	<i>cuechtli</i> (zurrón con piel de ocelote y cuentas de caracoles atadas al zurrón)	<i>Ilhuimahmani</i> : quinto día por la madrugada, después de cuatro días de ayuno

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Con base en el cuadro anterior podemos decir de manera general que, en nuestra selección de momentos rituales, observamos que el desplazamiento de los personajes por el espacio ritual se hace acompañar de emisores sonoros como son: *tecciztli*, *cocohuilotl*, *chililitli*, *ayochicahuaztli* o *ayauhchicahuaztli*, los caracolillos *cuechtli*, el cuerpo de los *tiacahuan* a través de la producción de sonido por medio de la danza y en particular el aparato fonador vía la ejecución de canto.

De manera particular, en el momento *Netemaliztli* localizamos tanto al *cuacuilli* como al *tlenamácac* en el papel de personajes-guía. Dichos “sacerdotes” dirigirían a los *tlamacazque* en un acto procesional por medio de hacer sonar el *ayochicahuaztli*, cuentas de

*cuechtli* y probablemente el *tlémaitl*. Este rol de personajes-guía es marcado en la narración por medio del verbo *yacana*. v. t. *te-* “conducir, dirigir a alguien, gobernar, administrar un país”<sup>505</sup>; además de incluir *-tiuh* “va a ir allá”; así obtenemos, por ejemplo, el término *teyacantiuh* “va guiando a la gente”. Veamos en los siguientes fragmentos el uso de sincronizadores corporales que son portados por los “sacerdotes” del calmécac con el fin de guiar a los *tlamacazque* por el espacio escénico:

<b>Cuadro 34. Verbo <i>yacana</i> “conducir” con el auxiliar <i>-tiuh</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
yoan <b>qujniacantiuh</b> in tlenamacac, yntlemauh <b>ietiuh</b> yoan yuitz <b>ietiuh</b> : yoan itla cana icopalxiqjupil.	Y los va dirigiendo el tlenamácac. Lleva su <i>tlémaitl</i> , lleva sus espinas, y con ellos lleva su bolsita de copal.
Auh ce tlatatl quacujli <b>teiacantiuh</b> , <b>qujquechpanotiuh</b> , aiochicaoaztli, no itoca naolaquaujtl, patlaoac, patlactic, patlacpol: yoan viiac, vitlatztic, yoan cacalaca, <b>qujcalatztiuh</b> .	Y un hombre, un <i>cuacuilli</i> , va guiando a la gente. Lleva atravesada sobre los hombros la <i>ayochicahuaztli</i> , su nombre también es <i>nahualcuahuitl</i> . Es ancha, ancha, anchilla, y larga, luenga, y suena, la va haciendo sonar mucho.

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis. Las negritas en los dos fragmentos son nuestras.

De manera paralela, en otra escena procesional de ida al “lugar del baño” o *Nealtiayan*, se hace referencia al desplazamiento grupal de los *tlamacazque*, mismos quienes portan diversos instrumentos de viento; mientras tanto, la acción para ser tañidos se marca con el verbo *pitza*. Así tenemos que la locomoción se completa a través de varias soluciones con verbos de movimiento y direccionales:

<sup>505</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de abril de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<b>Cuadro 35. Locomoción grupal de los <i>tlamacazque</i> (van)</b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
auh in ie iuhqj mec nequetzalo. <b>Viloa, onnevtemalo, tlapitzalotiuh, qujpitztiuj</b> , in tecciztli, cohcouiloc chililitli.	Y enseguida hay levantamiento. Todos van. Hay baño común. Se van tañendo los instrumentos de viento. Van tocando [soplando] el <i>tecciztli, cocohuilotl, chililitli</i> .

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

En los enunciados compilados en el cuadro anterior encontramos el uso del verbo *huilohua*. v. impers. “todos van”<sup>506</sup> y *netemalo*. v. impers. “todo el mundo se va a bañar”, además de *-tiuh* “va a ir allá” y *-tihui* “van para allá”, así como el prefijo direccional *on-* “hacia allá” aplicado al verbo *netemalo*. En esta escena, todo el conjunto de verbos y direccionales apuntan hacia el desplazamiento colectivo que se hace acompañar de la *tecciztli, cocohuilotl* y *chililitli*; trayecto que parte del calmécac y se dirige rumbo a *Nealtiayan*.

Por otra parte, para el regreso de los oficiantes desde *Nealtiayan* hacia el calmécac, en la narración sahoguntina se empleó *-tihuitze* “vienen para acá”, aunque aquí el personaje-guía no está especificado. Por ello, en el cuadro 33 decidimos colocar como guías a todos los personajes que intervienen en el momento ritual (aunque por las características de la narración, los ejecutantes bien podrían ser los *tlamacazque*).

<sup>506</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de abril de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

Cuadro 36. Locomoción grupal de los <i>tlamacazque</i> (vienen)	
Náhuatl	Traducción
njman ie <b>oalnecuepalo</b> , ycuítlauij <b>oalujloa</b> , Çan ie no iuj in <b>Vitze</b> , <b>tlapitztiujtze</b> , <b>pepetlauhtiujtze</b> , tlapetlauj.	Enseguida se hace el regreso; vienen en retorno. Así como fueron, vienen tañendo instrumentos de viento [ <i>cocohuilotl</i> , <i>chililitli</i> y <i>tecciztli</i> ]; vienen desnudos; vienen en cueros.

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Nuevamente se hace referencia al grupo de “sacerdotes” que durante su regreso vuelven a tañer instrumentos de viento y, en sintonía con el proceso de ida a *Nealtiayan*, la ejecución de los sincronizadores corporales es marcada con el vocablo *pitza*. Para relatar este trayecto de retorno se empleó el prefijo direccional *hual*- “hacia acá”; los verbos *necuepalo*. v. impers. “se vuelve”<sup>507</sup> y *huilohua*. v. impers., “todos van”.<sup>508</sup>

Con respecto al momento *Etzalmacehualiztli*, en el texto sahuaguntino se utilizaron los verbos *cahcalactinemi*. v. i., “ir de casa en casa”<sup>509</sup> y *mantinemi*. v. i., “andar”<sup>510</sup> para referir a subgrupos de cinco, seis o siete “ministros” quienes se desplazarían por el espacio escénico realizando la petición de *etzalli*; sin embargo, en estos casos no podemos determinar la dirección de la locomoción grupal. Dentro de dicho pasaje se cita al cuerpo sonoro de los *tiahcahuan* como la fuente generadora de sonido por medio de “la danza de *etzalli*” o *etzalmacehualiztli* y la acción de cantar (*ehua*).

Sobre el momento de Procesión para sancionar a los *axihuaque*, en el *Florentino* se empleó la partícula *-tiuh* “va a ir allá” con la cual se marcó la escena en que el *tlenamácac* (como personaje guía) llevaba su zurrón de caracolillos (*cuechtli*) lleno de *yauhtli*. De manera

<sup>507</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 12 de abril de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>508</sup> *Idem*.

<sup>509</sup> *Idem*.

<sup>510</sup> Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

paralela, se menciona al *cuacuilli* para indicar su participación junto con el *tlenamácac* en la codirección grupal de los *tlamacazque* rumbo a Totecco. Para ello, se usó el término *quechpanoa*. v. t. *tla-* “llevar algo en los hombros” con el fin de indicar el porte del *ayauhchicahuaztli* como instrumento sonoro del personaje-guía. Con este mismo verbo se usó el direccional *on-* “hacia allá” para indicar hacia dónde se desplazarían los personajes-guía y los *tlamacazque*. Dentro de este mismo momento de procesión, en un breve pasaje se empleó el direccional *on-* “hacia allá” y los verbos impersonales *neohtemalo* “se anda el camino”<sup>511</sup> y *huilohua* “todos van”. Con ellos se hace referencia a un instante en el que se tañían cornetas y caracoles y, aunque no se especifica quiénes eran los personajes en esta escena, nosotros interpretamos (por el evento ritual que le precede) que refiere a los *tlamacazque* que iban rumbo a Totecco.

Para el instante de retorno al calmécac y, después de sancionar a los *axihuaque* en las aguas de Totecco, la locomoción social es resuelta por medio de dos subgrupos:

- a) Uno regresaba al calmécac mientras se soplaban instrumentos de viento, para ello se usó el término *huilohua*. v. impers., “todos van”, el prefijo direccional *hual-* “hacia acá”, *cuítlahuic* “hacia atrás”<sup>512</sup> y *-tihui* “van a ir allá”.
- b) El segundo subgrupo se integraba por los *oatlanpapacholoque* “los que fueron presionados en el agua”, es decir, los que habían sido sancionados en calidad de *axihuaque* y que ahora se dirigían a sus casas como parte de las disposiciones disciplinarias por irrumpir con torpeza-impureza en el desarrollo de los rituales. Para indicar su desplazamiento se empleó el prefijo direccional *hual-* “hacia acá”, el verbo

---

<sup>511</sup> No estamos seguros de esta traducción. Véase Anexo 7 y 8 y cfr. Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>512</sup> *Idem.*

auxiliar *-tihui* “van a ir allá” y el prefijo direccional *on-* “hacia allá” (aunque para este subgrupo no se menciona el uso de instrumentos sonoros).

Finalmente, durante el momento ritual *Iluimahmani* y, después de cuatro días de ayuno, el texto sahuaguntino menciona una procesión que se realizaba por la madrugada y que partía del calmécac al templo de Tláloc. En ella, un grupo de *tlamacazque* van dirigidos por el *tlenamácac* quien porta, como sincronizador corporal, su zurrón con piel de ocelote y con cuentas atadas de caracolillos *cuechtli* (aunque la fuente no nos advierte del entrecacho de estas cuentas). El *tlenamácac* va como personaje guía, acción que es marcada con el vocablo *teyacana* “gobierna, guía o rige”. Así también, como elemento sonoro se menciona que los *tlamacazque* van murmurando (*ihcahuacatihui*) detrás del *tlenamácac*.

Estas formas convencionales entre ir y venir que indican patrones quinésicos en náhuatl clásico, nos permitieron ensayar un nivel de análisis del complejo sonoro desde la perspectiva de los verbos de movimiento y direccionales. Aunque sugerimos que habría que seguir explorando los alcances de esta estrategia y su relación con los fenómenos sonoros. Entre tanto, estos resultados nos permitieron identificar, además de otros, a los caracolillos *cuechtli* y al *ayochcahuaztli* como emisores sonoros y sincronizadores corporales que vale la pena revisar con más atención en el siguiente apartado de nuestra tesis.

### **1.1.1. Los *cuechtli* y el *ayochcahuaztli*: dos instrumentos sonoros procesionales**

De acuerdo con el análisis que realizamos en el inciso anterior, es posible situar en el texto de *Etzalcualiztli* algunos emisores que estaban asociados a los momentos de procesión. Entre

estos productores de sonido tenemos al *tlémaitl*, *tecciztli*, *cocohuilotl*, *chililitli*, *tlapitzalli* (flauta o corneta), cuerpo en general, además del aparato fonador de los *tiacahuan*, caracolillos *cuechtli* y el *ayochicahuaztli*. Sin embargo, en este apartado sólo atendemos a los dos últimos emisores de la lista anterior, pues nos parecieron poco referidos en la fuente sahumantina y que, según nuestro criterio, su presencia requiere de cierto tratamiento en aras de ensayar sus posibles usos, significados y vínculos con las procesiones y con otras veintenas del *xiuhpohualli*.

Prestemos atención al caso de la Procesión para sancionar a los *axihuaque* donde además del uso de flautas, caracoles y el *ayauhchicahuaztli* se emplearon los caracolillos *cuechtli* atados al zurrón *cuechiyataztli* portado por el *tlenamácac*. Durante el recorrido de ida a Toteco y de vuelta al calmécac, estos caracolillos iban produciendo sonido por el entrechoque de unos y otros. Como parte de nuestra interpretación advertimos que la presencia de este tipo de emisores podía estar relacionada con: a) la acción de marcar el status del *tlenamácac* y *cuacuilli* para distinguirlos del resto de oferentes; b) generación de sonido en momentos de procesión que concluía en sanciones físicas; y c) acompañar y depositar en el agua ofrendas con *yauhtli* (pericón) seco y molido, papel quemado y réplicas de los dioses pluviales hechos de copal y hule.

Entonces, el sonido de este instrumento estaría asociado con un ritual procesional donde se ofrendaban emblemas dirigidos al anecúmeno y consumados por medio del fuego. Así también, la emisión acústica producida por los caracolillos estaría vinculada con la imitación del sonido del agua que acompañase a las representaciones de los dioses pluviales (quienes serían quemados) y a los *axihuaque* lanzados a las orillas del lago Toteco donde habrían de ser sancionados por inmersión en el agua. Otros casos de veintenas donde localizamos el uso

de emisores sonoros hechos de conchas, caracolitos marinos o cascabeles son *Toxcatl*,<sup>513</sup> *Tecuilhuitontli*<sup>514</sup> y *Tititl*.<sup>515</sup> En estas tres fiestas su uso estaba reservado para acompañar escenas con danzas que precedían a los sacrificios humanos.<sup>516</sup> Por ejemplo, en la fiesta *Tititl* se ataviaba a una mujer esclava como *ixiptla* de *Ilamatecuhtli* (señora vieja) con naguas de cuero, huipil blanco y encima de las naguas se colocaba una falda más también hecha de cuero (llamada *citlalli icue*) de la cual pendían caracolitos *cuechtli* del tipo *Oliva* que iban entrechocando y produciendo sonido. Al medio día, previo a su sacrificio, danzaba al son que los viejos le cantaban y por la tarde era sacrificada.<sup>517</sup>

Con respecto a *Huey tecuilhuitl*<sup>518</sup> y *Tepeilhuitl*,<sup>519</sup> esta clase de instrumentos fueron empleados respectivamente con el fin de acompañar a los *teachcahuan* en un areito (sin sacrificio póstumo) y para la acción de ir y venir con parafernalia ritual.

Específicamente, en el uso de los caracolillos *cuechtli* es muy marcada su relación con los fenómenos agua y fuego. Esto nos lleva a proponer que de manera general los sonidos de los *cuechtli* estarían emparentados, por una parte, con la tierra, fuego, culto a Huitzilopochtli y la época seca, así lo podemos constatar en la veintena de *Tititl* y de forma más indirecta en *Toxcatl*; por otra parte, paradójicamente en *Etzalcualiztli* sería el *tlenamácac* (“ministro”

---

<sup>513</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, p. 192.

<sup>514</sup> Véase *ibidem*, pp. 210-211.

<sup>515</sup> Véase *ibidem*, p. 258.

<sup>516</sup> Una propuesta que plantea la relación entre los caracolitos tipo *Oliva* y los sacrificios humanos desde el análisis arqueomusicológico, revisión de pictografías y algunas asociaciones simbólicas vía el uso de léxico en lengua náhuatl puede consultarse en Adrián Velázquez C. y Arnd Adje Both. “El sonido de la tierra. Cascabeles de *Oliva* mexicas”, pp. 17-50.

<sup>517</sup> Véase *ibidem*, pp. 257-258. También puede consultarse Adrián Velázquez C. y Arnd Adje Both. “El sonido de la tierra. Cascabeles de *Oliva* mexicas”, pp. 17-50.

<sup>518</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, p. 215.

<sup>519</sup> Véase *ibidem*, p. 241.

emparentado con las ofrendas de fuego) quien portaría los *cuechtli* en una escena marcada por la presencia de las réplicas de los dioses pluviales hechos de copal y hule.

<b>Cuadro 37. Correlación de veintenas con presencia de caracolillos <i>cuechtli</i></b>	
<i>Tititl</i>	<i>Etzalcualiztli</i>
<i>Ixiptla</i> de <i>Ilamatecuhtli</i> “mujer vieja” con falda de caracolillos <i>cuechtli</i> ( <i>citlalli icue</i> )	<i>Tlenamácac</i> con zurrón ( <i>cuechiyataztli</i> ) del que penden caracolillos <i>cuechtli</i>
Sacrificada en el templo de Huitzilopochtli	Sacrificador en el templo de Tláloc
Guardiana del fuego	Ofrendador de fuego
Los <i>cuechtli</i> resuenan con el cantar y danzar antes del sacrificio de la <i>ixiptla</i> de <i>Ilamatecuhtli</i>	Los <i>cuechtli</i> resuenan durante una procesión con una escena donde se sanciona a los <i>axihuaque</i> por inmersión en el agua antes del sacrificio de los <i>ixiptlas</i> de los <i>tlaloque</i>
Periodo de secas	Periodo de lluvias
Maíz seco	Maíz tierno

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, pp. 257-258; Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Esta comparación entre dos veintenas nos permite apreciar primeramente que los caracolillos cuelgan de una prenda de vestir (falda) y un utensilio ritual (zurrón) que portan respectivamente la *ixiptla* de *Ilamatecuhtli* y el *tlenamácac*. Es decir, estos implementos del atavío ritual parecen marcar simbólicamente al rol femenino<sup>520</sup> y masculino<sup>521</sup> de los personajes que se desenvuelven escénicamente en acciones que los conducirían al Templo mayor. En segundo lugar, los sonidos producidos por el entrechoque de los *cuechtli* se

<sup>520</sup> El trabajo de Montes de Oca nos permitió pensar en la relación entre las prendas y la referencia al género de quien las portaba. La idea es que, tanto en el difrasismo *in cueitl in huipilli* “naguas-camisa de india” así como otros más, “[...] la mujer [...] es designada a través de su indumentaria y las dos prendas se consideran invariables como vestimenta prototípica de las mujeres [...]. Desde el momento en que una niña nacía, la falda y el huipil eran parte de los objetos que se le presentaban, simbolizando así las características principales que debían definir su identidad.” Mercedes Montes de Oca Vega, *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*, p. 117.

<sup>521</sup> Sobre la relación entre el género masculino y el zurrón (*yataztli*) no encontramos difrasismos. Véase *ibidem*, pp. 113,388-389. De igual manera, en el trabajo de Stresser Péan no localizamos mención del morral o zurrón como parte de las prendas o utensilios que portaban los varones. Véase Claude Stresser Péan, *De la vestimenta y los hombres. Una perspectiva histórica de la indumentaria indígena en México*, pp. 36-55.

realizan previo al sacrificio humano. En tercer lugar, nos percatamos de los usos de los *cuechtli* en contextos que funcionan como opuestos complementarios donde la veintena de *Tititl* está relacionada con el fuego, periodo de secas, el maíz viejo y sacrificios a Huitzilopochtli; mientras que *Etzalcualiztli* se asocia al elemento agua, periodo de lluvias, maíz tierno y se relaciona con sacrificios a Tláloc.

Por otra parte, el *ayochicahuaztli* es un instrumento de difícil comprensión pues, hasta donde tenemos conocimiento, no contamos hoy con evidencia arqueológica ni pictográfica de esta clase de emisor sonoro, salvo las referencias en la fuente sahumantina y en algunos diccionarios. Como ya mencionamos en otros apartados de nuestra tesis, este instrumento era usado de manera restringida en procesiones y momentos de ofrenda por parte del *tlenamácac* y *cuacuilli*.<sup>522</sup> También dimos cuenta de la forma de ser portado en el hombro del ejecutante y de las maneras en que era tañido (*cacalaca* “resonar” y *huihuixoa* “sacudir”).<sup>523</sup> Quisiéramos entonces apuntar la relación entre *Etzalcualiztli* y *Huey tecuilhuítl*, pues en ambas narraciones se menciona el uso del *ayochicahuaztli*. Sin embargo, para comprender con más claridad a este emisor sonoro, nos pareció prudente revisar otras veintenas donde tenemos la presencia del *chicahuaztli*, instrumento que se encuentra estrechamente

---

<sup>522</sup> Véase en esta tesis pp. 121, 122, 142 y 143.

<sup>523</sup> Véase también en este texto pp. 122, 135, 142 y 143.

emparentado con el *ayochicahuaztli*<sup>524</sup> y puede darnos respuestas sobre el carácter de este último.<sup>525</sup>

<b>Cuadro 38. Veintenas con presencia de <i>ayochicahuaztli</i> y <i>chicahuaztli</i></b>				
<b>Veintena</b>	<b>Instrumento sonoro</b>	<b>Ejecutante</b>	<b>Forma de ejecución</b>	<b>Divinidad</b>
<i>Atl cahualo</i>	<i>Chicahuaztli</i>	<i>tamacazque</i> y <i>cuacuacuiltin</i>	<i>chachalaca</i> , <i>cacalaca</i> , <i>tilquetza</i> y <i>chicahua</i>	Tláloc y los <i>tlaloque</i>
<i>Tlacaxipehualiztli</i>	<i>Chicahuaztli</i>	<i>Xipeme</i>	<i>huihuitequi</i>	Xipe totec
<i>Tozoztontli</i>	<i>Chicahuaztli</i>	<i>tetzompac</i>	<i>cacalatzá</i>	Coatlícue
<i>Etzalcualiztli</i>	<i>ayochicahuaztli</i>	<i>cuacuilli</i> y <i>tlenamácac</i>	<i>cacalaca</i> , <i>cacalatzá</i> y <i>huihuixoa</i>	Tláloc y los <i>tlaloque</i>
<i>Huey tecuilhuitl</i>	<i>ayochicahuaztli</i>	<i>ce tlacatl</i>	<i>cacalaca</i>	Xilonen
	<i>Chicahuaztli</i>	<i>tlenamácac</i> y la <i>ixiptla</i> de Xilonen	<i>cacalatzá</i> y <i>tilquetza</i>	

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, capítulo XX, fol. 17v; capítulo XXI, fol. 20r; capítulo XXII, fol. 26r; capítulo XXV, fol. 39v, 44r; y capítulo XVII, fol. 57r.

Dentro de las veintenas narradas en el *Códice florentino*, la forma compartida de marcar la producción de sonido del *ayochicahuaztli* y *chicahuaztli* son referidos con el vocablo *cacalaca* “resonar” y su variante terminada en *-tza*. Sin embargo, el *chicahuaztli*

<sup>524</sup> En un estudio comparativo entre el *chicahuaztli* y el *ayauhchicahuaztli*, Couvreur plantea puntos en común con nuestra propuesta como son: las formas distintas en que estos instrumentos producen sonido, simbolismo y su relación entre veintenas. Sin embargo, no advierte su posición sobre los vínculos o diferencias entre *ayochicahuaztli*, *nahualcuahuitl* y *ayauhchicahuaztli*. Al respecto véase Aurélie Couvreur, “Entre sceptres divins et instruments de musique cérémoniels: le symbolisme des bâtons de sonnailles aztèques”, pp. 235-250. Consultado en la red el 6 de febrero de 2017. <https://drive.google.com/file/d/0ByOYY888FhkaV1Rjkd6cm13Z0E/view>.

<sup>525</sup> Antes de continuar habría que hacer una precisión, de acuerdo con nuestra categoría de instrumento sonoro podemos ordenar en esta a un grupo de emisores que en lengua náhuatl comparten el vocablo *chicahua*, estos son: *omichicahuaztli* “*chicahuaztli* de hueso” (raspador óseo dentado), *chicahuaztli* (bastón de mando) y *ayochicahuaztli* “*chicahuaztli* de calabaza” o “*chicahuaztli* de concha de tortuga”. Si bien el primer emisor se distingue del resto por ser un raspador de hueso, la cercanía entre el *ayochicahuaztli* con el *chicahuaztli* puede generar cierta confusión aunque, yéndonos con cautela, también nos puede develar información interesante. Nuestro agradecimiento a la Dra. Valeria Bellomia de la Universidad La Sapienza (Roma) por los intensos intercambios de ideas y debates sobre la relación entre *chicahuaztli*, *omichicahuaztli* y *ayochicahuaztli*.

registra mucha más variación de formas para ser ejecutado como son: *chachalaca* “gorjear las aves, hablar alto”, *chicahua* “tomar fuerza” *huitequi* “golpear” y *tilquetza*. Este último vocablo es, a nuestro juicio, una de las marcas más distintivas del *chicahuaztli*, pues refiere a la acción de “golpear el suelo con fuerza”, proceso sonoro que no localizamos en el *ayochicahuaztli*.<sup>526</sup> Además, es posible apreciar que el *chicahuaztli* se encuentra ubicado entre las veintenas que pertenecen mayoritariamente al periodo de secas (*Atl cahualo*, *Tlacaxipehualiztli* y *Tozoztontli*), en oposición, el *ayochicahuaztli* está confinado únicamente al periodo de lluvias (*Etzalcualiztli* y *Huey tecuilhuitl*). Esta idea nos permite aseverar que el *ayochicahuaztli* sería el instrumento sonoro por excelencia de los dioses del agua, del verdor, efectos metereológicos (como la lluvia y neblina) y el maíz tierno representados en las figuras de Tláloc, los *tlaloque* y Xilonen. Nuestra propuesta se reafirma al prestar atención a un fragmento del *Tlaloc icuic* “canto de Tláloc” compilado en el *Florentino* y que a continuación presentamos en una versión de Seler:

<b>Cuadro 39. <i>Tlaloc icuic</i> / canto del dios de la lluvia</b>	
<p>Ahvia xiyanovia: ahvia xiyamotecaya ay poyauhtla, ayauhchicavztica aya vicallo tlalloca.</p> <p>q. n.</p> <p>Ahvia xiyanovia. q. n. xivia, Avia xiyamotecayo ay poyauhtlan. q. n. ximotecati yn vmpa poyauhtla. Ayauh chicavaztica avicallo tlalocan. q. n. ayauhchicavztica in avicallo in vmpa tlalocan.</p>	<p>Oh vayan, establézcense en poyauhtla, con la sonaja de niebla, el agua es traída desde Tlalocan.</p> <p>Esto es:</p> <p><i>Ahvia xiyanovia</i>, esto es: ¡vayan! <i>Ahvia xiyamotecaya ay poyauhtlan</i>, esto es: establézcense (tomen su morada) en Poyauhtla. <i>Ayauh chicavaztica avicallo tlalocan</i>, esto es: el agua es traída del Tlalocan con la sonaja de niebla.</p>

Fuente: Eduard Seler, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, p. 37.

<sup>526</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, caps. XX-XXII, XXV, XXVII.

En el caso del *chicahuaztli*, podemos observar en el cuadro 38 de esta tesis su relación con los dioses de la tierra, siembra, agua y fertilidad, todos ellos asociados con el verdor y la re-generación de la vida. Además, en el canto de Cihuacoatl (*Cihuacoatl icuic*), compilado en el *Códice florentino*, se observa esta deidad identificada con Quilaztli y un cérvido además de estar relacionada con Mixcoatl y la guerra. También logramos percibir elementos alusivos a la siembra de la tierra por medio de la acción de abrirla con el *chicahuaztli*: “Cuando el maíz es sembrado, eso acontece en la milpa del dios. Con el bastón de sonajas [*chicahuaztli*] abre la tierra, con él, ella [Cihuacoatl] siembra.”<sup>527</sup> Entonces, el *ayochicahuaztli* es un instrumento que simboliza la lluvia en tanto que el *chicahuaztli* refiere a la fertilidad y ambos forman parte de los emisores empleados en veintenas donde hay elementos como la tierra, agua y re-generación de la vida.

Por otra parte, ya dentro de la narración sahuaguntina, observamos que tanto en *Etzalcualiztli* como en *Huey tecuilhuítl*, el *ayochicahuaztli* es tañido por los “sacerdotes” del calmécac en momentos de procesión que concluirían con actos de sacrificio humano (ixiptlas de los *tlaloque*). Es probable que estas escenas rituales aludieran al intercambio de semillas-corazones,<sup>528</sup> es decir, el humano entraría en la dinámica de entregar en forma de sacrificio los corazones de los ixiptlas con el propósito de esperar la reciprocidad de los dioses pluviales. Estos, a cambio de las ofrendas, entregarían sus riquezas por medio de lluvias adecuadas para el crecimiento de las semillas y obtención de los mantenimientos. Finalmente, consideramos que tanto los caracolillos *cuechtli* como el *ayochicahuaztli* estarían asociados a sonidos que representaban gotas de lluvia y al periodo de verdor, aunque no podemos dejar

---

<sup>527</sup> Eduard Seler, *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*, pp. 110-113.

<sup>528</sup> Sobre el concepto de semilla-corazón véase Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 161-164, 186, 203-204.

de lado que, como dijimos líneas atrás, durante el periodo de secas en la veintena de *Tititl* los caracolillos *cuechtli* guardan un vínculo estrecho con el fuego.

## 1.2. Las posturas corporales para producir sonido

De acuerdo con la quinesia, las posturas corporales pueden comprenderse como un repertorio de acciones sociales que convencionalmente se adoptan para transmitir mensajes. Bajo esta perspectiva, el cuerpo de los personajes que participan en las escenas de la veintena *Etzalcualiztli* pueden analizarse a partir de su relación con ciertos momentos rituales y una diversidad de emisores sonoros. Por ello, entendemos que las posturas corporales están asociadas a la lógica del paralenguaje y nos pueden orientar en el proceso de comprender parte del complejo sonoro.

<b>Cuadro 40. Postura corporal y emisor sonoro</b>			
<b>Ejecutante de sonido</b>	<b>Postura corporal para producir sonido</b>	<b>Emisor sonoro</b>	<b>Momento ritual</b>
<i>Tlamacazque</i>	Arrojar al suelo, pisar, dar saltos sobre alguien, azotar contra el suelo, derribar tirando de alguien por el suelo y tender de espaldas	cuerpo en general	<i>Tolana</i>
<i>Tlenamacac</i>	Erguido y con la mano derecha toma el <i>tlémaitl</i>	<i>tlémaitl</i>	<i>Netlalocazahualiztli</i>
<i>Tlamacazque</i>	Postura corporal torpe (golpearse contra el suelo o caer en el suelo)	cuerpo en general	<i>Netlalocazahualiztli</i>

<i>tlamacazque</i> ¿todos?	Caminar <sup>529</sup> en procesión	<i>tecciztli,</i> <i>cocohuilotl</i> y <i>chililitli</i>	<i>Netemaliztli</i>
<i>Tlenamacac</i>	Caminar en procesión	<i>tlémaitl</i>	<i>Netemaliztli</i>
<i>Cuacuilli</i>	Caminar en procesión portando en el hombro un <i>ayochicahuaztli</i>	<i>ayochicahuaztli</i>	<i>Netemaliztli</i>
	Sentados	<i>teponaztli, ayotl,</i> <i>ayacachtli,</i> <i>quiquiztli</i> y aparato fonador (canto)	<i>Netemaliztli</i>
<i>Tlamacazque</i>	Asentados	dientes	<i>Netemaliztli</i>
<i>Tlamacazque</i>	Posición de chapotear en el agua	manos, pies y cuerpo en general	<i>Netemaliztli</i>
<i>Tlamacazque</i>	Caminar desnudos en procesión	pitos y silbatos	<i>Netemaliztli</i>
<i>tlamacazque</i>	Sentados en cuclillas, sentados hechos un ovillo, dormir con ojos abiertos, dormir moviéndose de un lado a otro, hablar, roncar saltar, etc.	aparato fonador	<i>Netemaliztli</i>
<i>Tiacahuan</i>	Bailar, andar (caminar) de casa en casa	cuerpo en general	<i>Etzalmacehualiztli</i>
<i>tlenamácac</i>	Caminar en procesión (llevar un <i>cuechiyataztli</i> en la mano derecha)	<i>cuechtli</i>	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
<i>Cuacuilli</i>	Caminar en procesión (llevar un <i>ayauhchicahuaztli</i> atravesado sobre los hombros)	<i>ayauhchicahuaztli</i>	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
¿todos?	Andaban el camino	cornetas y caracoles	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
<i>axihuaque</i>	Derribar, arrojar, resbalar, rodar, revolcarse en el lodo y	cuerpo en general	

<sup>529</sup> Usamos de manera genérica el término caminar para englobar diversas acciones que podemos interpretar como parte de una postura corporal que implica desplazarse de forma erguida según nuestra narración sahumantina.

	sumergir en el agua (huir, correr y escapar)		Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
<i>todos excepto los axihuaque</i>	Venir caminando en procesión	caracoles	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
<i>oatlanpapacholoque</i>	Van caminando enfermos, temblando y estremeciéndose	cuerpo en general	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>
<i>tlenamácac</i>	Caminar en procesión como guía de los <i>tlamacazque</i>	<i>cuechtli</i>	<i>Netlacazahualiztli</i>
<i>tlamacazque</i>	Caminar en procesión detrás del <i>tlenamácac</i>	aparato fonador	<i>Netlacazahualiztli</i>
<i>tlenamácac</i>	Levantar y sacudir el <i>ayochicahuaztli</i> (como si fuese una ofrenda) para solicitar buen temporal de lluvias	<i>ayochicahuaztli</i>	<i>Netlacazahualiztli</i>
sátrapas <i>¿tlenamácac?</i>	Erguidos en canoas (¿en la proa de la canoa?)	<i>tecciztli</i>	<i>Ilhuimahmani</i>
<i>tlenamácac</i>	Erguido en la canoa ofrece un <i>tlémaitl</i> a lo alto y lo arroja al sumidero de Pantitlan	<i>tlémaitl</i>	<i>Ilhuimahmani</i>

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Primeramente, logramos identificar y agrupar las posturas corporales para producir sonido en nueve tipos generales: 1) caminar; 2) castigar el cuerpo; 3) postura corporal torpe; 4) erguido; 5) sentado; 6) chapoteando en el agua; 7) posición de dormir; 8) bailar y 9) levantar las manos para ofrendar. De esta tipología corporal, observamos que el rubro de caminar es el más común, seguido de estar erguido o sentado. Le continúan las posiciones que aluden a los castigos corporales y finaliza con diversas opciones como las posturas que denotan torpeza, chapotear en el agua, posición de dormir, bailar y levantar las manos para ofrendar.

En segundo lugar, con base en el cuadro anterior, observamos que los ejecutantes de sonido que principalmente son mencionados en el texto de la fiesta *Etzalcualiztli* son los *tlamacazque*, seguidos del *tlenamácac* y en menor medida el *cuacuilli* (así como otros personajes). La reiterada mención de este conjunto de personajes nos permite distinguir, en el texto que seleccionamos del *Códice florentino*, el punto de interés del narrador, quien se centraría en los sacerdotes del *calmécac* en detrimento de la poca atención a los observadores y receptores de las acciones rituales y sonoras.

Retomando el tema de las posturas corporales, podemos notar que la acción genérica de caminar está estrechamente asociada con actos procesionales que indican desplazamientos entre ir y venir (procesos de locomoción social que vimos en el inciso 1.1 de este capítulo). Así también, percibimos cierta relación entre la postura corporal de caminar y algunos instrumentos sonoros como: *tecciztli*, *cocohuilotl*, *chililitli*, *tlémaitl*, *ayochicahuaztli* y *cuechtli*. Con menor presencia tenemos al aparato fonador y al cuerpo en general. Llamamos nuestra atención las acciones rituales de caminar desnudos (que nos llevan a pensar en estados de *communitas* y antiestructura) y aquellas posturas que implicaban transportar instrumentos en los hombros, brazos y manos. Estos datos nos permiten proponer que estas posturas quinésicas y protocolares mencionadas por los informantes y colaboradores de Sahagún marcaban principalmente eventos liminales. Su identificación nos abre oportunidades para comprender mejor la relación entre cuerpo, emisor sonoro y vida ritual.

Otras de las formas distintivas en las posturas corporales son: estar erguidos o sentados. Estas se vinculan con un grupo de emisores sonoros similares al caso mencionado en el párrafo anterior, estos son el *tlémaitl*, *teponaztli*, *ayotl*, *ayacachtli*, *quiquiztli*, los dientes y el

aparato fonador. Nos parece muy interesante la propuesta etnográfica que Dehouve<sup>530</sup> desarrolla con respecto a los depósitos rituales tlapanecos del municipio de Acatepec (estado de Guerrero). En esta investigación analiza la importancia tanto social como ritual de la posición de estar sentado; así que dicha forma de colocar el cuerpo se asocia con tres ideas: a) representación de poder-autoridad de humanos y dioses; b) forma convencional del protocolo para invitar a las personas al interior de un espacio (casa, oficina, etc.); y c) posición para recibir ofrendas y/o comer.

Con base en esta propuesta, el caso nahua que aquí analizamos nos permite sugerir que el carácter de la posición sedente se puede apreciar principalmente en cuatro acontecimientos rituales:<sup>531</sup>

1) Durante el momento *Tolana*, los *tlamacazque* o “sacerdotes” al servicio de Tláloc elaboraban varios tipos de asiento de tule (*tolicpalli*, *tepotzoicpalli* y *aztapiltepotzoicpalli*); símbolos que representaban poder y autoridad.

2) Durante el momento de Procesión para sancionar a los *axihuaque* se capturaba a los *tlamacaztoton* que cometían faltas en los rituales, por ello, eran llevados en andas y sentados sobre los asientos de tule *toliaoalli* o *tolyahualli*; tal vez como ixiptlas de Tláloc o como personajes que representaban a los elegidos por el dios del agua.

---

<sup>530</sup> Véase Danèle Dehouve, “El depósito ritual tlapaneco”, pp. 143-148. Véase de la misma autora el texto “Asientos para los dioses en el México de ayer y hoy”, pp. 46-49.

<sup>531</sup> Crf., *idem*.

3) El *tlenamácac*, en tanto figura de autoridad, se sentaba dentro del *calmécac* previo a incorporarse para entregar ofrenda a la manera en que lo referimos en el momento *Netlalocazahualiztli* (con el depósito de *huentelolohtli* dirigido a Tláloc).

4) Como vimos en el momento *Tlacualiztli*, los *tlamacazque* comían sentados dentro del *calmécac* en una escena que aludía al estado de *communitas* o igualdad entre unos y otros.

Por otra parte, en los tipos de postura que implicaban torpeza, castigo corporal, chapotear en el agua con pies y manos, dormir y bailar es clara su relación con el cuerpo sonoro y sus cinco variantes (cuerpo en general, aparato fonador, dientes, manos y pies). Nos detendremos momentáneamente a analizar las posturas corporales que implicaban castigos en la Procesión para sancionar a los *axihuaque*. En este pasaje, como ya hemos dicho, tenemos que los *tlamacazque* que cometían faltas en los rituales, eran agarrados y sometidos a castigos físicos que implicaban acciones que producían sonidos al momento de derribarlos, arrojarlos, hacerlos resbalar, rodar, revolcarse en el lodo y ser sumergidos en las aguas de Totecco hasta dejarlos desmayados o casi muertos. Este campo sonoro producido por el cuerpo de los infractores y la acción de ser sumergidos en el agua, nos lleva a pensar en la similitud con que Sahagún<sup>532</sup> describe las “desventuras” de las víctimas del *ahuitzotl* o ahuitzote; aliado de Tláloc quien engañaba a los incautos para sumergirlos y ahogarlos en sus dominios acuáticos. Esta acción se acompañaba de ruidos producidos en el agua que se hacía manifiesta a través de zangoloteos, borbollones y emanaciones de espuma. No olvidemos también que la muerte por ahogamiento es una de las marcas de selección de aquellos que eran apreciados por los dioses del agua y que serían conducidos al Tlalocan. Entonces, la

---

<sup>532</sup> Véase Alfredo López Austin (introducción, versión, notas y comentarios), *Augurios y abusiones*, pp. 106-111.

violencia ritual expresada en este pasaje puede interpretarse como: a) el pago de los *axihuaque* por sus faltas cometidas; b) evitar comprometer la solicitud del buen temporal de lluvias; y c) representación escénica donde se ofrendaban papel e imágenes de los dioses pluviales (*olteteoh* y *copalteteoh*) sometidos al fuego y acompañados de la derrama de *yiauhtli* y la acción de sumergir e intento de ahogamiento de los *axihuaque* (que párrafos atrás propusimos como posibles ixiptlas de los dioses del agua o como los elegidos por Tláloc).<sup>533</sup>

Finalmente, la diversidad de posturas corporales vinculadas a la generación de sonido, están citadas en el texto sahumaguntino en momentos rituales alusivos a procesiones, ayuno, baño ritual, canto-baile y depósito de ofrendas. De estos, sería en las escenas de *Netemaliztli* “baño” ritual y durante la Procesión para sancionar a los *axihuaque* que más frecuentemente se haría mención a las posturas del cuerpo de los oficiantes. Este análisis nos permite acentuar la eficacia del uso de léxico sonoro por parte de Sahagún y sus colaboradores para construir escenas que referían a representaciones rituales narradas con el auxilio de ciertos fenómenos sensoriales.

## 2. Los sonidos asociados al sacrificio

La topografía del cuerpo sacrificial, entre los nahuas del valle de México, incluía una diversidad de operaciones para obtener ya fuesen partes corporales a manera de trofeos, liberar la esencia divina contenida en la materia pesada, para practicar ritualmente la

---

<sup>533</sup> Para Dehouve esta combustión de papel, imágenes de los dioses hechas de hule y copal, así como el *yiauhtli* generaban un humo espeso que representaba a las nubes y neblina anunciantes de la lluvia. Véase Danièle Dehouve, *op. cit.*, p. 48.

antropofagia, ofrendas para las divinidades, exaltar el poder mexica en actos públicos (incluyendo el *tzompantli*, la guerra florida y extracción del corazón en lo alto de los templos), consagrar edificaciones o para protección. Entre las partes corporales que solían formar parte de los actos sacrificiales tenemos por excelencia a la sangre,<sup>534</sup> piel,<sup>535</sup> hueso,<sup>536</sup> cabello<sup>537</sup> y músculo.<sup>538</sup> Ya en contexto ritual, el sacrificio humano adquiriría una importancia central en los momentos de representación escénica, pues como menciona González Torres:

[...] en estos rituales-espectáculos se reunían factores que [...] incluían los ayunos, desvelos y autosacrificios previos -sobre todo de los oferentes- y, durante el propio

---

<sup>534</sup> En la veintena *Tlacaxipehualiztli* se menciona que después de sacrificar a un *cuauhtecatl* “víctima sacrificada al sol” por extracción del corazón, sacabanle su sangre para presentársela al dios *Tonatiuh* y posteriormente alimentar a los *teixiptla* o imágenes de piedra de los dioses. Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahuaguntinas*, pp. 154-155. Otras obras que pueden consultarse sobre el elemento sangre son Alfonso Caso, *El pueblo del sol*, pp. 22-25; y Katarzyna Mikulska Dąbrowska, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, pp. 277-281.

<sup>535</sup> Véase Yolotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*, pp. 261-279; Élodie Dupey García, “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas”, pp. 14-16; Carlos Javier González González, *Xipe Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexica*, pp. 346, 350-351, 367, 369-374; Ximena Chávez Balderas, “Decapitación ritual en el Templo Mayor de Tenochtitlan: estudio tafonómico”, pp. 321, 332; y Claude-François Baudez, “Sacrificio de ‘sí’, sacrificio del ‘otro’”, pp. 434, 437-448.

<sup>536</sup> Véase Carmen María Pijoan Aguadé y Josefina Mansilla Lory, “Los cuerpos de sacrificados: evidencias de rituales”, pp. 301-315; Ximena Chávez Balderas, “Decapitación ritual en el Templo Mayor de Tenochtitlan: estudio tafonómico”, pp. 318-320, 322-339; y Guilhem Olivier, “El simbolismo sacrificial de los mimixcoa”, pp. 457-461, 472.

<sup>537</sup> Véase una breve mención de sacrificio por “descabelle” en los alrededores del recinto ceremonial de México-Tlatelolco en Salvador Guilliem Arroyo, “Los contextos sacrificiales de México-Tlatelolco”, pp. 287-288. Así también, en la veintena de *Tlacaxipehualiztli* se describe un momento ritual previo a la media noche donde un *maleh* “quien tiene a un *malli*” les cortaba un mechón de cabello a su *malli* “cautivo de guerra” o *tlacohtli* “esclavo” para guardarlo en un *tzompetlacalli* “petaca de cabellos”. Durante el día de fiesta, estos personajes serían sacrificados por extracción del corazón. Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahuaguntinas*, p. 141.

<sup>538</sup> Véase Martha Julia Toriz Proenza, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta de Tóxcatl celebrada por los mexicas*, pp. 239-240; Eduardo Matos Moctezuma, “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano”, pp. 47-52; Salvador Guilliem Arroyo, “Los contextos sacrificiales de México-Tlatelolco”, pp. 285-298; y Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahuaguntinas*, pp. 142-144.

ritual del sacrificio, la música continua y enajenante de los tambores, la danza y el olor del copal y la sangre.<sup>539</sup>

En efecto, en nuestro caso de estudio hay dos escenas en las que se asocian los procesos sacrificiales con el fenómeno sonoro. En primera instancia tenemos un pasaje breve al final del momento *Netlalocazahualiztli* en el que, posterior a la ejecución de instrumentos sonoros de viento, se realizaba un acto de autosacrificio ritual entre los “ministros” del calmécac para extraer sangre de las orejas:

<b>Cuadro 41. Sajadura de las orejas o <i>nenacazteco</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
auh yn aiamo onaci ioalnepantla, mec tlapitzalo:	Y antes de llegar la media noche, son tañidos los instrumentos de viento [ <i>tlapitzalli</i> y <i>tecciztli</i> ].
auh yn ontlapitzaloc, njman ic nepetlaoalo, yoan neuitzteco, yoan nenacazteco: njman ie ic mezuja in vitztli, yoan, neçua:	Y ya que se tañeron, enseguida se hace el desnudamiento, y se hace el corte de espinas de maguey, y se hace la sajadura de las orejas [ <i>nenacazteco</i> ]. Luego se tiñen de sangre las espinas de maguey, y hay sangría.

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Nosotros consideramos que la ejecución de la flauta (*tlapitzalli*) y trompeta de caracol (*tecciztli*) que se realizaba durante la jornada de cuatro días de ayuno, previo a la media noche, hacía referencia al rito *tlahtlapitzalizpan*. Este consistía en tañer flautas y caracoles junto con el acto de incensar un poco antes de maitines o media noche.<sup>540</sup> Por lo tanto, funcionaba como preámbulo sonoro que anunciaba el instante en que los “sacerdotes” se dirigían desnudos a realizar la sajadura de las orejas (*nenacazteco*)<sup>541</sup> con una navajita de

<sup>539</sup> Yolotl González Torres, “El sacrificio humano: poder y sumisión”, p. 404.

<sup>540</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, p. 292; y fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, Apendiz, fol. 134v.

<sup>541</sup> En el *Florentino* se mencionan los ritos *neçoliztli* y *nenacaztequiliztli* como aquellos en que se realizaba sajadura de la orejas como expresión de autosacrificio. Este último hace alusión al proceso que localizamos en *Etzalcualiztli*. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fols. 122r-v.

piedra (¿obsidiana?). Con la sangre obtenida del autosacrificio se teñían las espinas de maguey que primeramente habían colectado. Además, según la columna en castellano del *Códice florentino*, “[...] también se ensangrentauan los rostros: cada vno ensangrentaua tantas puntas de maguey, a quantas alcançaua su deuocion: vnos cinco, otros mas, otros menos.”<sup>542</sup>

La extracción de sangre procedente de la oreja era una práctica convencional en la vida ritual nahua. Así tenemos que, en la primera fiesta movable del *tonalpohualli*, se realizaba sacrificio de codornices, cautivos y se quemaba incienso para honrar al sol; adicionalmente: “En este mismo día se sangraban todos las orejas, chicos y grandes, a honra del Sol, y le ofrecían aquella sangre.”<sup>543</sup> Para el caso de las veintenas del *xiuhpohualli*, este tipo de ritos (con sus marcadas diferencias) fueron relatados, además de *Etzalcualiztli*, en las fiestas de *Tlacaxipehualiztli*,<sup>544</sup> *Huey tozoztli*,<sup>545</sup> *Quecholli*<sup>546</sup> y *Panquetzalliztli*.<sup>547</sup>

En una segunda escena, durante la noche del momento ritual *Ilhuimahmani*, los “ministros” comenzaban a tañer en lo alto del templo a Tláloc un ensamble de instrumentos sonoros para hacer velar a los ixiptlas de los *tlaloque* quienes iban a ser sacrificados y acompañados de los *mamaltin*:

---

<sup>542</sup> Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice Florentino*. Traducción al español. En la veintena de *Tlacaxipehualiztli* se menciona un evento ritual semejante a *nenacazteco* donde, a la media noche, antes del día de fiesta y sacrificio humano, el *maleh* se extraía sangre de las orejas, teñía algún objeto como podrían ser espinas de maguey y se pintaba el rostro con una línea vertical de la ceja a la boca. Véase Andrea Berenice Rodríguez Figueroa, *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahuaguntinas*, p. 141.

<sup>543</sup> Fray Bernardino de Sahagún, “De las fiestas movibles”, tomo 1, libro II, cap. XIX, p. 170.

<sup>544</sup> *Ibidem*, cap. XXI, p. 180.

<sup>545</sup> *Ibidem*, cap. XXIII, p. 188.

<sup>546</sup> *Ibidem*, cap. XXXIII, p. 242.

<sup>547</sup> *Ibidem*, cap. XXXIV, pp. 248, 253.

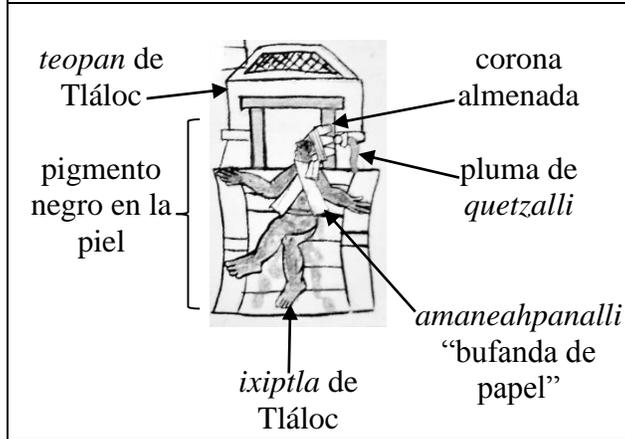
<b>Cuadro 42. Ensamble sonoro para velar a los ixiptlas de los <i>tlaloque</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
<p>auh yn oniooac njman ie ic peoa, in tlalhujmamanj, in teucalticpac tlalocan:</p> <p>teponaçolo, tlapitzalo, iehoatl in mopitza tecciztli, yoan acatecciztli: cujco, yn teponaztli, mjmjlcacoc, nanalcacoc, iuhqujn qujqujnacacoc, yoan aiacacholo;</p> <p>qujntoçauja in miquizque in imixiptlaoan tlaloque.</p> <p>Auh yn oacic ioalnepantla yn iquac xeliuj ioalli: mec peoa in micoa, [44v]</p>	<p>Y cuando ya anocheció, enseguida empieza a instalarse la fiesta sobre el templo de Tlalocan. Son tocados los <i>teponaztli</i>. Son tañidos los instrumentos de viento. Se tañen [soplan] éste, el <i>tecciztli</i>, y <i>acatecciztli</i>. Se canta. El <i>teponaztli</i> permanece rodando [haciéndose eco de un sonido ronco], permanece sonando, como si estuviera rugiendo. Y hay zumbar [tañer] de sonajas.</p> <p>Hace velar a los que morirán, a las imágenes de los <i>tlaloque</i>.</p> <p>Y llegada la media noche, cuando se divide la noche, entonces empieza el sacrificio.</p>

Fuente: Anexo 7 y anexo 8 de la presente tesis.

Los oferentes del calmécac se trasladarían al templo de Tláloc para continuar con la fiesta en honor a los dioses pluviales. La ejecución de cuatro instrumentos sonoros *teponaztli*, *tecciztli*, *acatecciztli* y *ayacachtli*, así como su respectivo acompañamiento con canto, conformaría el campo sonoro previo al acto sacrificial que se realizaría a media noche. Previamente se tendía una “cama”<sup>548</sup> con los cuerpos de los *mamaltin* sacrificados para posteriormente sobreponer a los *ixiptlahuan tlaloque* y dar paso a la extracción del corazón.

<sup>548</sup> En *Panquetzaliztli* tenemos otro caso donde los cuerpos de los guerreros servían como “camas” dispuestas sobre las que se sacrificaban una serie de víctimas bañadas. Véase Michel Graulich, *El sacrificio humano entre los aztecas*, p. 134. Del mismo autor se puede consultar *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 201.

**Imagen 14. Sacrificio del *ixiptla* de Tláloc en *Ilhuimahmani***



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v. Véase también Gabriel Espinosa Pineda, "Las viñetas de las 18 veintenas del año en los *Primeros Memoriales*", pp. 83-85.

Los corazones eran depositados en las "ollas de nubes" o *mixcomitl* y se continuaba con la procesión en canoas con ofrendas del templo de Tláloc rumbo al sumidero de Pantitlan. Al llegar a su destino, los *tamacazque* y *tlenamácac* comenzaban con la ejecución de cornetas (*tlapitzalli*) y caracoles (*tecciztli*) para depositar la parafernalia ritual en las aguas de Pantitlan.

En síntesis, tenemos que en los momentos *Netlalocazahualiztli* e *Ilhuimahmani* es posible dar cuenta de dos escenas rituales que aluden, por un lado, al autosacrificio para obtener sangre de las orejas, teñir puntas de maguey y pintarse el rostro, y por otro, al sacrificio por extracción de corazón y depósito de ofrendas en Pantitlan. Esta última escena fue precedida por un grupo de emisores sonoros como el *teponaztli*, *tecciztli*, *acatecciztli*, *ayacachtli* y el aparato fonador (vía el canto ritual). Además, observamos que los sonidos de la *tlapitzalli* y *tecciztli* eran tañidos durante cuatro jornadas nocturnas antes de que los *tamacazque* se extrajeran sangre de las orejas. Este dueto sonoro también se usaría después del sacrificio de los *ixiptlas* de Tláloc para acompañar la entrega de ofrendas en Pantitlan dirigidas a los dioses pluviales (punto que desarrollamos en el siguiente apartado). Este

quehacer ritual “provocaría” los sonidos característicos del pozo o sumidero de Pantitlan como son: punzar el agua, hervir, borbotear, hacer ruido y reventar.

### 3. Sonidos que acompañan a las ofrendas

De acuerdo con el discurso del *Florentino*, la acción de ofrendar (*tlamanaliztli*) implicaba diversas operaciones que los nahuas comúnmente ejecutaban en lugares estratégicos como los *calpultin*, templos, plazas, casas, cerros, cuevas, fuentes de agua, etc. Se trataba de dirigir las viandas, parafernalia, partes corporales (incluyendo los fluidos), esencias, entre otras derramas hieráticas bajo estrictos protocolos que permitiesen la interacción de los propósitos de los humanos hacia el mundo otro del anecúmeno. Ahí los dioses serían los receptores de las ofrendas, mismas que funcionarían como la vía de acceso a la dinámica cósmica y social de la reciprocidad; es decir, al modelo de compromisos e intercambios entre fieles y divinidades.<sup>549</sup> Brevemente podemos mencionar algunos casos estereotipados de ofrendas<sup>550</sup> nahuas citadas en el *Florentino* como son: *copaltemaliztli* (ofrenda de copal), *tlatlazaliztli* (acción de arrojar algo),<sup>551</sup> *tlatoyahualiztli* (derramar agua u otro líquido),<sup>552</sup> *tlamictiliztli*

---

<sup>549</sup> A propósito del modelo de intercambio social a través de objetos, animales y humanos podemos mencionar el *Ensayo* clásico de Mauss quien recurriera a sistemas como el *potlatch* siberiano y del noroeste de Norteamérica así como al *Kula* de los trobriandeses para explicar los procesos de entrega, recibimiento y retorno de dones a través de actos voluntarios que generan obligaciones recíprocas entre quienes otorgan regalos y los que reciben. Esto podría suceder entre humanos o también entre éstos, los dioses y espíritus de los muertos. Véase Marcel Mauss, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en sociedades arcaicas*, pp. 96-99.

<sup>550</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fols. 119v-124r. Véase también Alexis Wimmer. *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de octubre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Rafael Tena. *La religión mexicana*, pp. 82-84.

<sup>551</sup> *Tlatlazaliztli* hacía alusión a la acción de ofrendar o lanzar al fuego una porción del alimento que se habría de comer. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 121r; y Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>552</sup> En este caso, *tlatoyahualiztli* implicaba la acción de derramar un poco de pulque antes de comenzar a beber. Véase *idem*.

(muerte ritual por extracción del corazón), *tlacoquixtiliztli* (atravesar con varas),<sup>553</sup> *nehuitzmanaliztli* (ofrecer espinas cubiertas de sangre),<sup>554</sup> *nezoliztli* (derramar sangre), *nenacaztequiliztli* (perforación de las orejas para extraer sangre), *tlaquechcotonaliztli* (acción de cortar el cuello de la codorniz, así como cortar o coger frutas, flores, etc.), *tlahtlahtlacualiliztli* (acción de alimentar a los dioses con la sangre de las víctimas), *nextlahualiztli* (agradecer a los dioses con copal, hule y papel quemados por haber librado alguna enfermedad), *acxoyatemaliztli* (colocar ramas de oyamel), *teocuauhquetzaliztli* (recoger y transportar la madera que diariamente era quemada en los templos), *tozohualiztli* (vigilia) y *nezahualiztli* (ayuno, abstinencia sexual o de baño de vapor).

La presencia de sonidos en algunos de estos tipos de ofrenda fueron narrados en ciertos momentos rituales de las veintenas del *xiuhpohualli*. En el caso de *Etzalcualiztli*, localizamos cinco escenas donde se recurre a diversos tipos de *tlamanaliztli* que incluían el uso de material ritual como los *tetehuitl*, corazones de sacrificio obtenidos de los ixiptlas y *mamaltin*, alimentos como el *huentelolohtli* y *etzalli*, ofrenda de fuego, plantas como el *yauhtli* (pericón), además de mantas, piedras finas, plumas y ollas de barro (*mixcomitl*).

<b>Cuadro 43. Instrumentos sonoros que acompañaban a las ofrendas</b>			
<b>Representante ritual</b>	<b>Ofrenda</b>	<b>Emisor sonoro</b>	<b>Momento ritual</b>
<i>Tlenamácac</i>	Copal	<i>tlémaitl</i>	<i>Netlalocazahualiztli</i>
<i>Tlamacazque</i> y <i>tlenamácac</i>	<i>Huentelolohtli</i>	-----	
<i>Tlenamácac</i>	Fuego	<i>tlémaitl</i>	<i>Tlacualiztli</i>
¿ <i>Tlamacazque</i> ?	<i>Huentelolohtli</i>	-----	<i>Xiuhyotia</i>
<i>Chaneque</i>	<i>Etzalli</i>	-----	<i>Etzalmacehualiztli</i>

<sup>553</sup> *Tlacoquixtiliztli* contemplaba la acción de perforar o atravesar partes del cuerpo como lengua y nariz con el fin de extraer sangre de sacrificio. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 122r; y Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>554</sup> Es interesante mencionar que en el *Florentino* se aclara que la ofrenda *nehuitzmanaliztli* se acompañaba con ramas de *acxoyatl* (oyamel). Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 122r. Véase también Alexis Wimmer, *op. cit.*

<i>Tlenamácac</i>	<i>Tetehuitl, tlémaitl</i> (arrojado al sumidero de Pantitlan), mantas, piedras finas, plumas verdes preciosas, figuras de copal, ollas de nube o <i>mixcomitl</i> y corazones de sacrificio	<i>tlapitzalli, tecciztli y tlémaitl</i>	<i>Ilhuimahmani</i>
-------------------	---	--	---------------------

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Como podemos apreciar en el cuadro anterior, el *tlenamácac* usaba su *tlémaitl* en tres ocasiones distintas para ofrendar copal, papel o fuego. En el momento *Netlalocazahualiztli* el *tlenamácac* circundaba el *calmécac* y quemaba copal dirigiéndose a los cuatro rumbos, usando como recipiente flamígero al *tlémaitl*. Así también, en el momento *Tlacualiztli* se menciona el ofrecimiento de fuego en los templos de Tenochtitlan; mientras que en *Ilhuimahmani* se narra la procesión en canoas rumbo a Pantitlan para lanzar en el agua y entregar a Tláloc y los *tlaloque* ofrendas de papel quemado (cuatro bolas de *tetehuitl*) y el mismo *tlémaitl*.<sup>555</sup> Sin embargo, la fuente no nos advierte de la posibilidad de producción de sonido con el incensario de mano.<sup>556</sup> Caso distinto fue descrito en la veintena de *Atemoztli*

<sup>555</sup> También en la veintena de *Toxcatl* se le ofrendaba a la imagen de Huitzilopochtli (hecha de *tzoalli*) sangre de codornices así como copal con auxilio del *tlémaitl*. Véase fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 195. En *Huey tecuilhuitl* los *telpopochtin* empleaban el sahúmador para alumbrar y vigilar la conducta de sus compañeros. Mientras que la *ixiptla* de Xilonen, un día antes de ser sacrificada, realizaba la ceremonia *xalaquia* a través de incensar en cuatro lugares (Tetamazolco, Néco Ixcan, Atenchicalcan y Xolloco). Adicionalmente, en *Tepeilhuitl* se menciona el uso del *tlémaitl* para que todos incensaran la ofrenda de alimentos hecha a favor de los cinco *ixiptlahuan tetepe* o imágenes de los cerros. *Ibidem*, pp. 216, 218, 240. Véase también fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 27, fols. 53v, 55v; y cap. 32, fol. 76v.

<sup>556</sup> A nuestro parecer, tenemos un problema similar al del uso del *tlémaitl* en el apartado que narra el momento de Procesión para sancionar a los *axihuaque*. Sabemos que en este pasaje, durante el trayecto de ir a Toteco y regresar al *calmécac*, se tañían juntos los caracolillos *cuechtli* del zurrón portado por el *tlenamácac*, el *ayauhchicahuaztli* bajo la ejecución del *cuacuilli*, además de flautas y caracoles. En esta escena procesional se realizaba el depósito de una ofrenda en el agua con *yauhtli* (pericón), papel quemado y réplicas de los dioses del agua hechos de copal y hule. De cualquier modo, la fuente carece de referencias que nos

donde se narra la acción sonora ejecutada por el *tlenamácac*, quien con su *tlémaitl* en mano lo hacía resonar (*cacalaca*) en un contexto de ofrenda ritual que incluía sahumar con *yauhtli* para la demanda y espera de la lluvia:

En este tiempo los satrapas de los tlaloques, andauan muy deuotos, y muy penjtentes, rogando a sus dioses, por el agua, y esperando la lluuja, començando a tronar, y hazer señales de lluuja: luego estos satrapas, tomauan sus incensarios, que eran como vnas cucharas grandes agujeradas, llenas de brasas: y los astiles largos delgados y rollicos, y huecos, y tenjan vnas sonajas dentro: y el remate que eran vna cabeça de culebra. En estos incensarios sobre las brasas, echauan su incienso, que llaman yiauhthli: y començauan luego a hazer ruydo con las sonajas, que estauna en el astil, moujendole aca y alla, y començauan luego a yncensar todas las estatuas de los cues, y de los tlaxilacales. Con estos esrujcios demandauan, y esperauna la lluuja.<sup>557</sup>

Por ello, como ya habíamos dicho en el capítulo IV, consideramos al *tlémaitl* como un emisor sonoro en potencia, es decir, aunque no se informe en las veintenas de eventos sonoros sabemos que poseía las características acústicas para ser tañido en los momentos rituales.

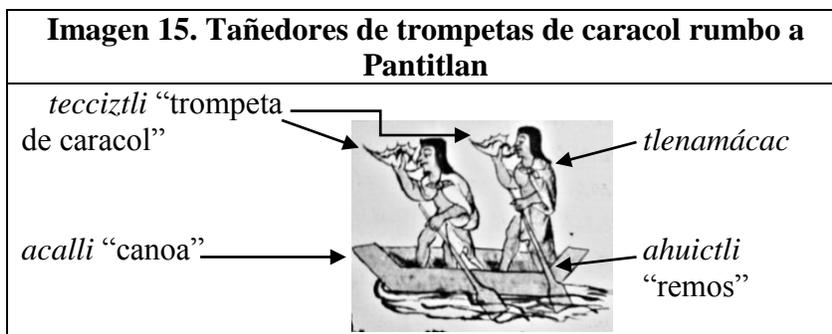
Retomando el caso de la fiesta *Etzalcualiztli*, podemos advertir que además del posible uso del sonajero integrado en el *tlémaitl*, tenemos el registro del momento *Ilhuimahmani* donde localizamos la presencia de instrumentos de viento como la *tlapitzalli* (flauta) y *tecciztli* (trompeta de caracol) en contexto de ofrenda. El *tlenamácac* y los *tlamacazque* se

---

permitan conocer la probable ejecución de sonido con este ensamble de instrumentos que estarían presentes en el instante de depositar ofrendas en el agua.

<sup>557</sup> *Ibidem*, fol. 90v. Recordemos que para Graulich, el sonido del *tlémaitl* en la veintena de *Atemoztli* estaría vinculado con la magia imitativa y por ello argumenta que los “sacerdotes” incensaban para marcar simbólicamente tres fenómenos pluviales: 1) las nubes representadas con el humo; 2) la lluvia con el sonido de cuentas de entrechoque; y 3) al trueno con el mango en forma serpentina. Véase Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 230. Por su parte, Sahagún al momento de enumerar las cosas que se ofrendaban en los templos de Tenochtitlan reitera que el brazo del *tlémaitl* posee pedrezuelas a manera de sonajas. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, p. 282.

embarcaban en canoas rumbo a Pantitlan para depositar ritualmente la ofrenda dirigida a los dioses pluviales con el acompañamiento del ensamble de alientos.



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, fol. 45v.

Podemos señalar esta dotación de emisores en otras veintenas como son el caso de *Teotleco* donde se menciona que un *cuacuilli in ihuehueyo*<sup>558</sup> (“ministro” en su vejez) llamado *teohua* daba aviso de la llegada de los dioses y posteriormente, previo al acto de depositarles ofrendas con tamales de semilla, “[...] los demás sátrapas y ministros de los ídolos [...] luego se levantaban y tocaban sus caracoles y cornetas en todos los cúes, en todos los barrios y en todos los pueblos.”<sup>559</sup> Un caso similar donde se narra el uso de este dueto de emisores sonoros lo tenemos en *Panquetzaliztli*.<sup>560</sup> Sin embargo, en este par de veintenas la versión en náhuatl del *Florentino* no menciona el nombre de los instrumentos, pues sólo se redactó de forma general el vocablo *tlapitzalo* (se soplan instrumentos de viento); mientras que en castellano se citan las cornetas y trompetas.<sup>561</sup> Adicionalmente, en *Atemoztli*<sup>562</sup> se menciona un pasaje donde la flauta era tañida con cantos para acompañar la ofrenda de

<sup>558</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 31, fol. 74r.

<sup>559</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, p. 237.

<sup>560</sup> Véase *ibidem*, p. 252.

<sup>561</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *op cit.*, fol. 74v; y cap. 34, fol. 88r.

<sup>562</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo I, p. 255.

tamales dedicada a las imágenes de los cerros; así también en la fiesta de *Toxcatl*<sup>563</sup> el *ixiptla* de *Titlacahuan* rompería o mataría sus flautas tañidas durante un año en un pequeño templo (*teocaltontli*) localizado en la orilla del camino de *Tlapitzahuayan*.<sup>564</sup> Ahí sería sacrificado por los *tlamacazque* y ofrecerían su corazón al dios solar *Tonatiuh*.<sup>565</sup>

Por otra parte, fuera de los emisores sonoros citados en *Etzalcualiztli*, la fuente sahaduntina hace mención de otras veintenas donde se emplean instrumentos que acompañan escenas con ofrendas. Por ejemplo, en *Tozoztontli*, durante la fiesta *ayacachpíxolo*, los habitantes del templo *Yopico* cantaban y tañían sonajas además de ofrendar flores (*xochimanalo*) que eran consideradas como las primicias de ese año, así “rompían” la prohibición de no oler las flores previas a este momento ritual.<sup>566</sup> En *Huey tozoztli* se menciona que en honor a *Chicomecoatl*: “[...] hacían fiesta con ofrendas de comida y con cantares y bailes y con sangre de codornices.”<sup>567</sup> Estas formas de *tlananaliztli* eran acompañadas con la danza y cantos serpentinos de *necocololo* y *cuicoanolo* respectivamente para así finalizar la veintena de *Huey tozoztli*.<sup>568</sup>

Entonces, podemos apreciar que la dotación de emisores sonoros que solían acompañar a las ofrendas de las fiestas del *xiuhpohualli* era muy variada. Llama nuestro interés que el *tlémaitl* o sahaduntador de mano simbolizaba tanto al fuego como al agua y se usaba en periodos

---

<sup>563</sup> Véase *ibidem*, p. 193.

<sup>564</sup> Habrá que considerar que *Tlapitzahuayan* fue uno de los territorios chalcas donde se asentaron los mexicas en el año 1286 durante su peregrinación previa a fundar Tenochtitlan. Véase Domingo Chimalpáhin, “Memorial breve acerca de la fundación de la ciudad de Colhuacan” en *Las ocho relaciones y el memorial de Colhuacan*, tomo I, pp. 162-163.

<sup>565</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 24, fol. 33v.

<sup>566</sup> Véase *ibidem*, cap. 22, fol. 24v.

<sup>567</sup> Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 190.

<sup>568</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 23, fol. 29v; y Alexis Wimmer. *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de octubre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

de secas como en lluvias. Sin embargo, nos preguntamos si habría sido usado el sonajero integrado en el mango del *tlémaitl* durante el temporal de lluvias y por ende en la veintena de *Etzalcualiztli*. La mención de la escena sonora en la veintena de *Atemoztli* (para imitar y conjurar la lluvia en pleno periodo de secas), es intrigante, pero tiene sentido que onomatopéyicamente se comenzara a llamar o solicitar las lluvias en un momento de ausencia estacional de precipitaciones pluviales.

Sobre la *tlapitzalli* y *tecciztli*, observamos que en las veintenas de *Etzalcualiztli*, *Teotleco* y *Panquetzaliztli*, la presencia de este ensamble de instrumentos se asociaba con contextos de sacrificio humano. Bajo este entendido, en *Toxcatl* la presencia de las flautas rotas mantiene esta misma consecuencia.<sup>569</sup> Cabe sugerir cierta relación entre las fiestas *Etzalcualiztli* y *Panquetzaliztli*, pues como opuestas y complementarias ambas estaban dedicadas a los dioses representados en el Templo Mayor. La primera de estas veintenas era brindada a los dioses del agua durante el periodo de lluvias, mientras que la segunda se realizaba en honor a *Huitzilopochtli* en la estación de secas. Entonces, en *Etzalcualiztli* el sonido de trompeta y flauta estaban dirigidos a la entrega de ofrendas que incluían corazones de sacrificio, mientras que en *Panquetzaliztli* se tañían estos dos instrumentos de viento al momento de entregar una ofrenda de papel con una culebra sometidas al fuego; después de sacrificar cautivos y esclavos volvían a tocar la flauta y caracol. En resumen, tenemos que en *Etzalcualiztli*, así como en otras fiestas calendáricas, la presencia de la *tlapitzalli* y *tecciztli* estaba relacionada con escenas rituales donde se entregaban ofrendas a las divinidades, actos

---

<sup>569</sup> Si bien en el *Florentino* no se hace alusión al sacrificio humano en la fiesta de *Atemoztli* sí hay mención de un ritual en el que mataban, cortaban el cuello y les sacaban el corazón a las imágenes de los cerros hechas de masa (*tepicoton tlaloque*) un día después de haber tañido flautas. Graulich nos dice que, sin embargo, sí se realizaban sacrificios humanos de esclavos y niños en honor a los *tlaloque*. Véase Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 229.

públicos que incluían sacrificios humanos, instrumentos que informaban o advertían a la gente sobre ciertos sucesos y como escenas para tañer o marcar la hora previa a la media noche.

#### 4. Castigo y disciplina: algunas escenas sonoras

La narración de episodios con reprimendas, sanciones y procesos de formación institucionalizada a través de las fiestas y rituales nahuas puede observarse en diversas partes del *Florentino*. Para el caso de la veintena *Etzalcualiztli*, durante el momento *Tolana* se menciona una escena de robo ritual, donde los *tlamacazque*, al ir por tules a la laguna de Citlaltepec y regresar al calmécac (con la carga de juncias a cuestras), tenían autorización del *tlahtoani* Moctezuma II para hurtar y golpear a quien encontraran en el camino.<sup>570</sup>

Cuadro 44. Sonidos y castigos corporales en el momento <i>Tolana</i>	
Náhuatl	Traducción
Auh ynic vih tolanazque, tlamacazque, yoan inic oalmocuepa, cactimoquetza in vtli, aoaca qujtoca, aocmo qujtoca in nenenque: auh yntlas acame oquinnamjcque, njman vncan qujntlacujcujlia, qujntlanamoielia, qujntlacencujlia, qujntlatlaçaltia: auh inlta momapatla, njman qujnmjctia, qujntetentimaiauj, qujmihicça, qujntilicça, impan chocholoa, tlalli ic qujujutequj, qujntlatlalmecamauj, qujntztatzatzitia, qujujutequj, qujncujtlaujutequj, qujxipetlavitequj, qujncujtlamelaoa. Auh in	Y al ir los <i>tlamacazque</i> a tomar los tules, y al regresar, el camino está desierto; ninguno lo anda; no hay caminantes que lo anden. Y si encuentran a algunos, luego allí los roban, los desvalijan, los despojan, les arrebatan las cosas con violencia. Y si resisten, luego los maltratan, los arrojan al suelo, los pisan, los pisotean, dan saltos sobre ellos, los azotan contra el suelo, los derriban tirando de ellos por el suelo, los hacen gritar, los golpean, los golpean por detrás, los golpean hasta levantarles la piel, los tienden de espaldas. Y

<sup>570</sup> La fuente en castellano del *Códice florentino* menciona que “[...] los mjnistros de los ydolos, quando yuan por estas juncias, y quando bolujan con ellas: tenjan por costumbre, de rrobar a quantos topauan, por el camjno: y como todos sabian esto, quando yuan y quando bolujan, nadie parecia por los camjnos: nadie osaua camjnar: y si con alguno topauan, luego le tomauan quanto lleuaua [...]” Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español. Podríamos decir que este fragmento da cuenta de un pasaje en el que se reprende a aquellos que, sabiendo de la restricción de cruzar por el camino, salen al paso de los *tlamacazque*.

ontlacujcujliloque, in onpepetlaoaloque, çan vncan mocuepa, çan vnc4n iloti yn inchan: in tlanellacalajlli, vel qujuja, amo ic qualanja in Motecuçoma [38v] iehica ca tlamaceuhque, compopoa contepopoaiaia, qujpopoaia ynjc tlamacazque, ynic tlamaceoa, ymixco ymicpac qujmanaia, ynic tlamacazque.	cuando fueron robados, cuando fueron desnudados, entonces regresan, entonces vuelven a sus hogares. Y aunque sean los tributos, pueden tomarlos; no se enoja por esto Motecuhzoma, porque los tiene por penitentes, los estima, los considera <i>tlamacazque</i> , porque hacían penitencia, hacían ofrendas frente a ellos [los dioses], ellos, porque eran <i>tlamacazque</i> .
---	---

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

En esta escena podemos apreciar recursos léxicos que aluden, entre otras cosas, a procesos sonoros. Estos se intercalan con los papeles de los representantes integrados por los *tlamacazque* y los *nenenque*. Mientras tanto, Moctezuma II es un observador indirecto o a distancia del acontecimiento, papel que también estaría a cargo de las divinidades pluviales. El efecto sonoro producido de forma indirecta por la acción de castigar, vía una sucesión de golpes asestados por los *tlamacazque*, recaería sobre los cuerpos de los *nenenque*. Así tenemos una serie de verbos transitivos para marcar este proceso, además de un verbo intransitivo y otro más reflexivo-bitransitivo que refuerzan las acciones que realizan los representantes.

<b>Cuadro 45. Campo semántico que refiere a la acción de castigar el cuerpo (momento <i>Tolana</i>)</b>
<i>mayahui</i> . v. t. <i>te-</i> , “derribar a alguien en el suelo”
<i>icza</i> . v. t. <i>te-</i> , “pisar”
<i>tilicza</i> . v. t. <i>te-</i> , pisotear a alguien para patearlo”
<i>huitequi</i> . v. t. <i>te-</i> , “golpear a alguien”; v. refl. y bitrans. <i>motla-</i> , “golpearse, caerse tropezando”
<i>tlaza</i> . v. t. <i>te-</i> , “tirar a alguien”
<i>tzahtzitia</i> . v. t. <i>te-</i> , “hacer gritar”
<i>chocholoa</i> . v. i. “saltar de manera repetida”

Fuente: elaboración propia.

Este pasaje refiere a un instante de violencia ritual vertida en castigos corporales que incluían acciones repetidas<sup>571</sup> como derribar, pisar, patear, saltar, hacer gritar y golpear hasta levantar la piel a los *nenenque*. Nosotros interpretamos estos sucesos como parte de una escena donde la sonoridad del cuerpo golpeado de diversas formas y los gritos de los caminantes sancionados se mezclarían en un solo campo sonoro. Es difícil tratar de dilucidar qué significaba, según las fuentes coloniales, el acto de gritar<sup>572</sup> en contextos rituales, pues los informes son limitados. Sin embargo, sabemos que, en esta escena de *Etzalcualiztli* indica una expresión de dolor; así también en la cosmovisión nahua esta operación corporal (además de otras como llorar) está asociada a estados anímicos que tenían implicaciones en los procesos rituales.

Un segundo momento donde localizamos el uso de emisores sonoros en relación con escenas donde se manifiestan castigos corporales se detecta en la Procesión para sancionar a los *axihuaque*. Sólo plantaremos algunas generalidades sobre la trama de este pasaje, pues ya lo hemos mencionado con anterioridad. Tenemos primeramente como representantes al *tlenamácac*, *cuacuilli* y los *tlamacazque*, quienes cautivaban a algunos “sacerdotes” infractores del *calmécac* en calidad de *axihuaque*. En esta procesión se hacían acompañar de

---

<sup>571</sup> Como bien nos dice Montes de Oca “[...] las recurrencias o repeticiones podrían proyectar el texto como repetitivo o tedioso sin mayor reto estructural [...]. Esta acumulación de sentidos próximos puede considerarse en español como una repetición innecesaria, incluso en las traducciones del náhuatl al español es muy común omitir algunas de las formas así consideradas. Sin embargo, la repetición es un proceso que permite la cohesión de la estructura narrativa, constituye otro mecanismo de estructuración (*framing device*) [...]” Mercedes Montes de Oca Vega, “El paralelismo y la construcción de escenas en un texto nahua”, pp. 206, 209.

<sup>572</sup> Dentro de la versión sahumantina de la *Historia general* podemos localizar varias veintenas que registran escenas donde se emplea la expresión sonora de “gritar”. Como ejemplos tenemos a *Xocotlhuetzi*, *Ochpaniztli*, *Quecholli* y *Panquetzaliztli*. En estas fiestas encontramos que la palabra “gritar” está asociada con acciones como: levantar o exhortar el ánimo colectivo, generar bulla o ruido, expresión de estados emocionales y exclamaciones de dolor. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 223, 224, 227, 235, 246 y 253. También consúltese a Danilović quien menciona la relación entre el inicio de las guerras y la emisión de gritos, voces, silbidos, cantos bélicos, ejecución de instrumentos sonoros y danzas. Mirjana Danilović, *El concepto de danza entre los mexicas en la época posclásica*, pp. 252, 253 y 256.

varios emisores sonoros, como el zurrón *cuechiyataztli*, *ayauhchicahuaztli*, cornetas, caracoles y el cuerpo. En la escena en que se castiga a los *axihuaque* se menciona que:

<b>Cuadro 46. Sonidos y castigos corporales en el momento de Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
<p>Auh yn iquac ie oneoa, njman iquac qujnpeoaltia in qujncujctiuetz, qujnmictia qujnmamaiauj, intlacana manj qujiaotl, vmap qujmontlaça vmpa qujnpepetzcoa, qujnmjmjlos, qujnçoqujnelotinemj, çan iuh qujmonaxitia yn Atenco, in teatlan papacholoian totecco.</p> <p>Auh yn iquac yn onaxioac in tlenamacac, yoan oc cequjntin tletlenamacaque, njman ie ic qujtlatia yn amatl, ypan copalteteu, yoan vlteteo; yoan yn jiauhli, qujtetepeoa, qujcecenmana in tolpepechpan.</p> <p>Auh in iquac muchioa y, yn atl iuhquj tzopontimanj, ynic teatlan papacholo: iuhquj tlaocacatinamj, vel macoquetza yn atl: auh y naca oalpanuetziznequj conpolactia, centlanj iauh.</p> <p>Auh yn aca amatinj, yn oconpolactique, çan ic ceniauh, venca onpauetzi, njman ic choloa, moieltia, moma[43r]qujxtia:</p> <p>auh in cequjntin vel qujmjhiiocaoaltia vel çoçotlaoa, ça mjmjcque in qujncaoa, ça q'nmictocaoa atenco qujnoaltetema:</p> <p>auh in cequjntin oqujtotoaque atl, in chichic atl, qujntzonicpilooa ic oalqujça, yn iniacac yn jncamac, yn oqujtotoaca.</p> <p>Auh in ie iuhquj njman ic oalujlooa, icujtlaujc oalujloa oc cepa oallapitzuij:</p> <p>auh yn oatlanpapacholoque, çan inchan vihuj, qujnujujca in ichantlaca, cocoxtiuj, viujjxcatiuj, tzitzitzilcatiuj, yn oconihiiocuizque inchan.</p>	<p>Y ya que partieron, entonces los atacan, los agarran con violencia, los maltratan, los derriban. Si en algún lugar hay agua de lluvia, allí los arrojan, allí los hacen resbalar, los hacen rodar, los hacen andar resbalando por el lodo, los hacen andar revolcándose en el lodo. Sólo así los hacen llegar a la orilla del lago, al lugar del apiñamiento de la gente en el agua que se llama Totecco.</p> <p>Y ya que llegó allí el tlenamácac, y [también]<sup>573</sup> los otros tletlenamacaque, enseguida queman el papel y los dioses de copal, y los dioses de hule, y esparcen, derraman el <i>yiahutli</i>, en los lechos de tule.</p> <p>Y cuando se hace esto, es como si anduvieran punzando en el agua, así se sumerge la gente en el agua; como si estuviera haciendo estruendo, así se levanta mucho el agua. Y al que pretende salir a la superficie, lo sumergen, va al fondo.</p> <p>Y al que sumergieron y es experimentado en el agua, se va; va a salir lejos; huye; echa a correr; escapa.</p> <p>Y a algunos los hacen desfallecer, desmayan. Los dejan por muertos; los dejan como muertos a la orilla del agua; los tienden.</p> <p>Y a algunos que tragan agua, el agua amarga, los cuelgan cabeza abajo para que venga a salir por sus narices, por sus bocas, lo que tragan. Y hecho esto, enseguida vuelven, vienen de regreso. Otra vez vienen tañendo instrumentos de viento [<i>tecciztli</i>].</p> <p>Y los que fueron presionados en el agua, sólo van a sus hogares. Los acompañan sus parientes. Van enfermos; van temblando mucho; van estremeciéndose. Allá irán a tomar aliento a sus hogares.</p>

Fuente: Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

<sup>573</sup> Los corchetes son de López Austin.

En este fragmento observamos nuevamente la relación entre dos tipos de representantes: unos que tañen instrumentos o golpean a los cautivos y otros sobre quienes recae la violencia ritual; aunque también se mencionan el temblar de los cuerpos de los *axihuaque* provocado por el frío al ser sumergidos en Totecco o en repositos que hubiesen acumulado agua de lluvia.

<b>Cuadro 47. Campo semántico que refiere a la acción de castigar el cuerpo (momento de Procesión)</b>
<i>mayahui.</i> v. t. <i>te-</i> , “derribar a alguien en el suelo”
<i>tlaza.</i> v. t. <i>te-</i> , “tirar a alguien”
<i>pehpetzoa.</i> v. t. <i>te-</i> , “hacer resbalar a alguien”
<i>neloa.</i> v. t. <i>te-</i> , “mezclarse entre sí (personas)”
<i>tzoponi.</i> v. inanimado., “ser perforado, herido”
<i>pahpacholo.</i> pasivo., “ser presionado (sumergido en el agua)”
<i>tlahcahuaca.</i> v. impers., “llorar, murmurar, zumar, gritar, hablar (en multitud)”
<i>polactia.</i> v. t. <i>te-</i> , “sumergir a alguien en el agua”
<i>pitza.</i> v. t. <i>tl-</i> , “soplar instrumentos de viento”
<i>huihuixca.</i> v. i., “temblar, tener escalofríos”
<i>tzitzilca.</i> v. i., “temblar o titerear de frío”

Fuente: elaboración propia con base en Alexis Wimmer. *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de octubre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

Nótese en la lista anterior que algunos de estos vocablos pertenecen al campo semántico de los verbos de sonido terminados en *-ni*, *-ca* y *-tza*, proceso al que hicieramos mención en la presente tesis a través de las obras de Carochi, Canger y Reyes.<sup>574</sup> Así tenemos los verbos *tzoponi* y *tlahcahuaca* (este último procedente de *ihcahuaca* mismo que puede derivar en *ihcahuatza*). Al igual que en el momento *Tolana*, localizamos mayormente verbos transitivos, aunque también intransitivos, un inanimado, pasivo e impersonal. Nosotros consideramos que esta concatenación de léxico referente a la percepción sonora, permitió a

<sup>574</sup> Véase en esta investigación las páginas 12-14, así como el Anexo 11. Verbos terminados en *-ni/ca* que refieren a sonido. (Propuesta de Una Canger).

los autores del *Códice florentino* crear escenas de movimiento y desarrollar una narración que acentuara con recursos quinésicos tanto la violencia ritual, los castigos y la regia disciplina del calmécac.

Tengamos presente el caso de la veintena *Huey tecuilhuitl*<sup>575</sup> que también relata cuatro momentos que, con el auxilio del léxico sonoro, circunscribían castigos físicos como: azotes, golpes con tizones, apalear, chamuscar la cabeza, quitar los cabellos, no permitir que los castigados volviesen a cantar ni danzar, apresar y, en ciertos casos, matar a las víctimas públicamente.

Habrían otras narraciones de las fiestas nahuas que contenían reprendas verbales para disciplinar, mismas que nos evocan escenas sonoras; tal es el caso de *Huey tozoztli*<sup>576</sup> y *Toxcatl*.<sup>577</sup> De esta última veintena podríamos pensar en asociar la disciplina con la producción de sonido en un pasaje en el que durante los periodos en que los *calpixque* le enseñaban al *ixiptla* de *Titlacahuan* a hablar y tañer como un *huilacapitzo* “flautero” durante un año de preparación previo a su sacrificio.<sup>578</sup> Esta transmisión de conocimientos que incluía otras habilidades sensoriales como fumar tabaco con su caña de humo y oler flores, implicaba gran rigor disciplinar. De esto dependía la eficacia simbólica de los recorridos públicos que realizaba el *ixiptla*, quien encarnaba la representación viva o imagen del dios Tezcatlipoca:

[...] enseñábanle con gran diligencia que supiese bien tañer una flauta [...] tenían gran cuidado los calpixques de enseñarlos toda buena crianza, en hablar y en saludar a los que topaban por las calles, y en todas las otras cosas de buenas costumbres [...]

---

<sup>575</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 214, 216, 217 y 220.

<sup>576</sup> Véase *ibidem*, p. 189.

<sup>577</sup> Véase *ibidem*, p. 197.

<sup>578</sup> Véase *ibidem*, pp. 191-193; y fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXIV, fol. 33v.

todos los que lo vían le tenían en gran reverencia y le hacían gran acatamiento, y le adoraban besando la tierra.<sup>579</sup>

Por otra parte, recordemos que en el pensamiento nahua la producción de sonido y silencio (así como sus matices) están regidos por ciertos códigos de comportamiento y que su presencia en contextos no deseables implicaba sanciones, pues podían generar efectos en el ecúmeno y anecúmeno.<sup>580</sup> Para el caso de *Etzalcualiztli* sólo podemos localizar en el léxico del *Códice florentino* ciertos matices que nos invitan a pensar en variaciones sonoras opuestas.<sup>581</sup> Esto se puede apreciar en vocablos que aluden a tonos de voz altos como en las escenas que incluían ruidos, gritos y estruendos, así como instantes donde se marcan tonos tenues como hablar, tiritar los dientes de frío o murmurar. Veamos en el siguiente punto una escena donde se narran acciones que contienen básicamente emisiones de ruido con el cuerpo, sonidos de instrumentos de viento y un discurso ritual.

## 5. Representación ritual en el momento *Netemaliztli*: las aves acuáticas

Por la elaborada forma en que fue narrado el pasaje sahumantino de *Netemaliztli* (donde se menciona una escena que relata la manera en que los *tlamacazque* contrahacían los cantos y

---

<sup>579</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, p. 191.

<sup>580</sup> Traigamos a colación una escena de *Ochpaniztli* donde se menciona que: “En este baile no cantaban: iban andando y callando [...]. Algunos mancebos traviesos, aunque los otros iban en silencio, ellos hacían con la boca el son que hacía el atabal a cuyo son bailaban.” Véase *ibidem*, pp. 229, 230.

<sup>581</sup> Fuera del contexto mesoamericano, nos parece muy ilustrativa la descripción y análisis que Geertz realiza sobre el caso de un funeral infantil javanés, mismo que pone en evidencia tensiones sociales, políticas y culturales alrededor de la incertidumbre para decidir qué tipo de ritual mortuario se debía realizar en un grupo familiar atravesado por los conflictos partidarios entre islamistas (*masjumi*) y antimusulmanes (*permai*). A nosotros nos interesa un breve pasaje construido narrativamente a través de un evento sonoro que intensifica el conflicto social por medio de dos variaciones opuestas (mujer con ruidosas lamentaciones y varones serenos e inexpresivos): “La mujer de Karman, hermana de la madre del muerto, evidentemente ya no pudo soportar más, pues rompió en profundas y ruidosas lamentaciones, la única demostración de esta clase que hube de presenciar en más o menos una docena de funerales javaneses a los que asistí. Este episodio alteró aun más a todo el mundo [...]. Los hombres en general permanecían sentados en el patio con un exterior sereno e inexpresivo, pero la intranquilidad y el desasosiego que había reinado desde el comienzo parecía acentuarse hasta la desesperación.” Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, p. 143.

ruidos de aves), hemos decidido presentar un esquema que disponga de manera ordenada la serie de actos y emisores sonoros que lo integraban:

<b>Cuadro 48. Resumen del momento <i>Netemaliztli</i></b>	
<b>Escena</b>	<b>Elementos sonoros</b>
Cuatro <i>tlamacazque cuicanime</i> permanecen en el <i>calmécac</i>	<i>Teponaztli, ayotl, ayacachtli</i> y <i>quiquiztli</i> . Se entonaban cantos
<i>Tlenamácac, cuacuilli</i> y el resto de los <i>tlamacazque</i> se dirigen a las cuatro <i>ayauhcalli</i> para bañarse y comunicarse con las divinidades pluviales por medio de representar ritualmente a un grupo de seis aves. Previamente un <i>chalchihcuacuilli</i> interviene con un discurso ritual de “recibimiento”	<i>Ayauhchicahuaztli</i> y <i>tlémaitl</i> . Discurso ritual y sonidos en <i>Nealtiayan</i> . Ruidos corporales y sonidos para contrahacer a las aves
Retorno al <i>calmécac</i> y todos pernoctan en una escena marcada por sueño “alterado”	Instrumentos de viento (pitos y caracoles). Sonidos con el aparato fonador al momento de dormir

Fuente: Elaboración propia con base en Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

De acuerdo con la información que compilamos en el cuadro anterior, podemos percibir que el momento *Netemaliztli* es un pasaje interesante para analizar según nuestra propuesta del complejo sonoro ya que fue narrado con base en una diversidad de recursos escénicos y de léxico sonoro. Si echamos un vistazo a estos datos, nos percataremos de la presencia de los tres emisores que hemos venido estudiando en esta tesis (instrumento sonoro, cuerpo sonoro y espacio sonoro). Específicamente, en el pasaje que refiere a la llegada de los “ministros” del *calmécac* a *Nealtiayan* se menciona que:

<b>Cuadro 49. Representación ritual de las aves en <i>Nealtiayan</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
[...] <i>njman ie ic onnetepealon atla, tlachachaquatztinemj, yn atlan, tlamaujtectinemi, tlacxiujtectinemj, atlacxiuitectinemj, qujntlaiehecalhuja yn ixqujchtin totome:</i>	[...] enseguida se arrojan al agua; andan chapoteando; andan golpeando en el agua con las manos; andan golpeando con los pies; andan golpeando el agua con los pies; andan gritando, andan zumbando; imitando a todas las aves.
<i>cequj canauhtlatoa, tlacacauja, ceq'ntin qujntlaiehecalhuja, in pihpitzti, pipitzlatoa:</i>	Alguno hace como pato [ <i>canauhtli</i> ], <i>grazna</i> ; algunos imitan a los <i>pipitzin</i> ,

cequjntin qujntlaiehecalhuja, yn acacalome, acacalotlatoa: cequjntin aztatlatoa, cequjntin axoquentlatoa, cequjn tocujlcoiotlatoa:	hacen como el <i>pipiztli</i> ; algunos imitan a los <i>acacalome</i> , hacen como <i>acacalotl</i> ; algunos hacen como la garza [ <i>aztatl</i> ]; algunos hacen como el <i>axoquen</i> ; algunos hacen como la grulla [ <i>tocuilcoyotl</i> ].
--	---

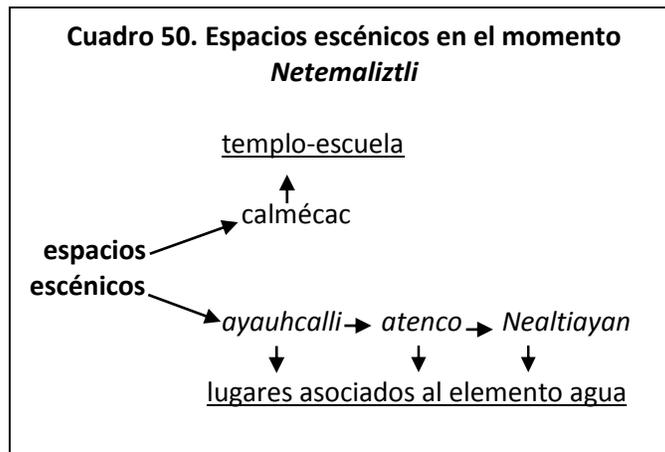
Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

Nosotros interpretamos este evento como un acto que no quedaba meramente en el carácter imitativo<sup>582</sup> de humanos que copian los graznidos y movimientos de las aves por medio de expresiones sonoras y corporales en el agua. Más bien, estamos ante un proceso de representación ritual altamente codificado que, si bien no podemos dar cuenta con claridad por los límites que la fuente nos impone, es posible identificar algunos recursos escénicos y proponer nuestra interpretación.<sup>583</sup> Siendo así, tenemos como representantes a los *tamacazque*, *cuacuilli*, *tlenamácac* y un *chalchihcuacuilli*; mientras que como observadores localizamos a los dioses pluviales y los mismos “ministros” que acabamos de citar. La narración acontece en una sucesión de cuatro días, donde los espacios escénicos se integraban de dos maneras: a) templo-escuela y b) lugares asociados al agua:

---

<sup>582</sup> El verbo que se utiliza en la narración del *Florentino* para referir al acto de contrahacer el sonido de las aves es *ehcalhuia*. v. bitrans. *tetla-* que significa “imitar alguna cosa de alguien”. Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>583</sup> Sin embargo, habrá que aclarar que el texto sahuaguntino sólo nos relata lo que está aconteciendo según la diégesis del texto pero no precisa significado alguno de aquello que es narrado.



Fuente: elaboración propia.

Junto con estos territorios, la narración sahaguntina cita una serie de seis aves (*canauhtli*, *acacalotl*, *pipiztli*, *aztatl*, *axoquen* y *tocuilcoyotl*) que, en nuestra opinión, podrían haber funcionado como parte de un “guión” cultural, es decir, como los referentes sonoros y quinésicos para las caracterizaciones ritualizadas de los *tlamacazque*.

<b>Cuadro 51. Aves acuáticas citadas en el momento <i>Netemaliztli</i></b>			
Nombre en náhuatl y nombre común	Imagen	Nombre científico	Atributos sonoros
<i>canauhtli</i> (pato en general pato mexicano/macho de ánade real o azulón)		<i>Anas diazi</i> , <i>Anas platyrhynchan</i> <i>platyrhynchan</i>	Grazna y es característico el sonido tanto en el agua como al momento de volar en parvada
<i>acacalotl</i> , <i>cacalotl</i> , <i>calli</i> o <i>cacalli</i> (jabirú/jaribú) <sup>584</sup>		<i>Jabiru mycteria</i>	Emite gruñidos bajos y silbidos, produce sonido característico al castañear el pico, aplauso de mandíbulas al ser perturbada y

<sup>584</sup> En las fuentes coloniales también se le conoce como cuervo marino o cuervo de agua.

			sonidos (tosidos) al copular. <sup>585</sup>
<i>pipitzli</i> <sup>586</sup> (gaviota)		<i>Larus franklini</i> o <i>larus pipixcan</i>	Emplea pocas llamadas distintivas que son fuertes y frecuentes a diferencia de otras especies de gaviotas. <sup>587</sup>
<i>aztatl</i> (garza blanca)		<i>Ardea alba</i> , <i>casmerodius albus</i> o <i>egretta alba</i>	Sonidos característicos de la garza (gruñir y especie de graznido)
<i>axoquen</i> <sup>588</sup> (martinete azul)		<i>Florida caerulea</i>	¿?
<i>tocuilcoyotl</i> (grulla gris)			Parvada ruidosa. Poseen más de una docena de llamadas que incluyen sonidos como: trinos, ronroneos y sonajeros. <sup>589</sup>

Fuente: elaboración propia con base en Pilar Máynez, *El Calepino de Sahagún: un acercamiento*; Juan José Morales, “La triste suerte del jaribú: gigante tímido en peligro de extinción” en *La Jornada*; Teresa Rojas Rabiela, *La cosecha del agua en la cuenca de México* y Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de octubre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>585</sup> Véase Naturalista. “Cigüeña jabirú (*jabirú mycteria*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://www.naturalista.mx/taxa/4773-Jabiru-mycteria>.

<sup>586</sup> Sahagún describe este tipo de ave pero no hace alusión al canto o sonido que produce. Véase Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo III, p. 1017. Literalmente, el vocablo *pipitzli* se traduce como “el que grita”, nombre que pudo haber sido asignado por sus sonidos característicos que son frecuentes y de alta intensidad.

<sup>587</sup> Véase CONABIO. “Gaviota de franklin (*Leucophaeus pipixcan*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://bios.conabio.gob.mx/especies/8013416>.

<sup>588</sup> *Axoquen* significa “vestido del [color] turquesa del agua”.

<sup>589</sup> Véase CONABIO. “Grulla gris (*Grus canadensis*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://bios.conabio.gob.mx/especies/8013570>.

En esta representación ritual se narran sonidos y comportamientos marcados por una serie de ruidos corporales producidos por el choque del agua con manos y pies, así como de gritos y zumbidos.<sup>590</sup> Hacemos un paréntesis para mencionar que, al igual que en este pasaje, en otras partes del *Florentino*<sup>591</sup> se suele utilizar el verbo *tlahto* (v. i., “hablar”, “cantar hablando de los pájaros”)<sup>592</sup> para referir al cantar de las aves; aunque este término poco nos permite saber sobre las posibilidades de producción de sonido en la escena que estamos analizando. Por ello, decidimos compilar en el cuadro anterior, parte del campo sonoro que pueden reproducir el tipo de aves que son mencionadas en el pasaje de *Nealtiayan*. Como resultado obtuvimos varias modalidades donde podemos dimensionar algunos posibles sentidos del verbo *tlahto*. Así tenemos que el conjunto de emisiones acústicas que estos tipos de aves producen *grosso modo* se integran por: graznidos, gruñidos, aleteos en el agua, ruidos durante los vuelos para despegar del agua, sonidos en parvada, otros más asociados a la reproducción sexual, defensa y llamados diversos.

Con base en estos datos, consideramos que *Nealtiayan* (como umbral de agua) funcionaba a manera de espacio escénico donde acontecía un proceso comunicativo dirigido de los *tlamacazque* hacia Tláloc y los *tlaloque*. Según nuestra interpretación, potencialmente este pasaje podría estar haciendo alusión a los sonidos y movimientos corporales mencionados en el párrafo anterior. Esta propuesta la podemos complementar con base en el discurso ritual de “recibimiento” que, previamente a que los *tlamacazque* se lanzaran al agua

---

<sup>590</sup> Sobre los verbos empleados en la narración de *Nealtiayan* en el *Códice florentino* véase p. 186 de la presente tesis.

<sup>591</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 2, libro XI, cap. II, fols. 39v, 40v, 41v, 46r, 46v, 49v, 51v y 52r. Sin embargo, hay breves menciones que califican el canto de las aves con el vocablo *cuica*. Véase *ibidem*, fol. 51v.

<sup>592</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 30 de diciembre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

y contrahicieran al grupo de seis aves, emitía el *chalchihcuacuilli*. En efecto, la narración sahuntina deja patente el carácter sonoro de *Nealtayan* a través de nombrar a la serpiente llena de cólera, al mosquito de agua que zumbaba, el sonido del pato al despegar del agua y el ruido de los tules (*aztapilin*).<sup>593</sup>

Adicionalmente, la reiterada actividad ritual por cuatro días, nos invita a pensar en la reafirmación del mensaje de los humanos hacia las divinidades. Así también, los sonidos y comportamiento de las aves acuáticas los podemos identificar (según la categoría de los opuestos complementarios) con las propiedades de lo de abajo, lo frío y húmedo; sitio que, de acuerdo con la cosmovisión nahua, incluía al Tlalocan como espacio sagrado resguardado por los dioses *tlaloque*.<sup>594</sup>

---

<sup>593</sup> Sobre el discurso ritual del *chalchihcuacuilli*, animales y verbos de sonido véase pp. 123, 185 y 186 de la presente tesis.

<sup>594</sup> En relación con la actividad ritual de los *tlamacazque* en *Nealtayan*, Broda menciona: “Parece que a través de este extraño comportamiento querían conseguir la abundancia de las aves acuáticas en un acto de magia por analogía. En este sentido, esta ceremonia recuerda a los ritos de caza con la finalidad de preservar la abundancia de los animales de caza, tal como se hacía en la fiesta de Quecholli”. Johanna Broda, “Las fiestas aztecas de los dioses del agua. Una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, p. 285. Nosotros compartimos parcialmente esta interpretación con base en los siguientes argumentos. Primeramente, en la veintena de *Etzalcualiztli* del *Florentino* no encontramos elementos que nos permitan pensar en acciones rituales enfocadas a la cacería. Sin embargo, *Primeros memoriales* nos muestra la escena *totopatlanaltiztli* relativa a dos aves cautivas y probablemente cazadas. En segundo lugar, si consultamos a Durán podríamos asociar la propuesta de Broda simbólicamente no de manera exclusiva con la abundancia de aves acuáticas sino más ampliamente con la acción de solicitar la prodigalidad de aves, alimentos y lluvia. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v; y fray Diego Durán, *Historia de las indias de Nueva España e islas de tierra firme*, tomo I, pp. 172, 260. Por lo tanto, nosotros proponemos que este evento parece estar asociado a un proceso comunicativo entre humanos y divinidades solicitando un buen temporal de lluvias y abundancia de los mantenimientos por medio de símbolos alusivos a los dioses pluviales como son: la representación que los *tlamacazque* harían de aves acuáticas por medio de una serie de sonidos y movimientos corporales, el espacio escénico en el agua de *Nealtayan*, el baño ritual de forma colectiva y una escena de sueño “alterado” sobre los petates de tule diseñados por los mismos *tlamacazque*. De manera paralela, cuando Durán refiere a la fiesta de *Etzalcualiztli* en honor a la diosa Chalchihcucueye, menciona que las ofrendas eran hechas para honrar y agradecer por la presencia de agua y con ello sus favores como lo eran la crianza de las sementeras y semillas para el sustento. Véase *ibidem*, pp. 171-172.

De manera complementaria podemos citar una escena de *Primeros memoriales* que nos parece controversial, donde se ilustra la presencia de dos aves dentro de la fiesta *Etzalcualiztli*.

Imagen 16. *Totopatlanaltiztli* “el vuelo de los pájaros” según *Primeros memoriales*



Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v.

En esta imagen observamos a dos *tlamacazque* sosteniendo un par de varas en las que se encuentran atados y revoloteando dos pájaros de color azul con pecho rojo, mientras que las alas, cola y pico están teñidos de color amarillo. Tal vez podrían estar asociadas al *axoquen* o martinete azul que mencionamos párrafos atrás, sin embargo, no estamos seguros de esta posible relación, pues la versión en náhuatl de *Primeros memoriales*<sup>595</sup> y el *Códice florentino*<sup>596</sup> sólo compilaron el término genérico de *totome* “pájaros”.<sup>597</sup>

---

<sup>595</sup> Véase Anexo 9b de la presente tesis.

<sup>596</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, Apéndiz, fol. 124v.

<sup>597</sup> Para Graulich, la presencia de estas dos aves atadas a palos no deja de ser conflictiva y apunta a que pudiese referir a los guerreros que, al acompañar al sol por el cenit, bajaban a la tierra en forma de pájaros. O también podría estar representado a Tamoanchan. Véase Michel Graulich, *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, p. 365.

<b>Cuadro 52. Texto de <i>Primeros memoriales</i> relativo a <i>totopatlanaltiliztli</i> en la fiesta <i>Etzalcualiztli</i></b>	
<b>Náhuatl</b>	<b>Traducción</b>
Ioã tlayavaloloya, ioã totopatlanaltilya: quauhtitech quimiylpiaya in totome, quitquitivia.	Y se hacía procesión alrededor, y se hacía volar pájaros; [y] en los palos de árboles ataban los pájaros, lo[s] iban llevando. Cuando se hacía procesión alrededor, así iban para allá danzando los <i>telpopochtin</i>
In iquac tlayavaloloya, yc mitotitivia in telpupuchti.	[jóvenes del calmécac]. Eso se hacía ya [en] la tarde, y [en] una noche hacían danzar a Tláloc.
Ynin muchivaya ye teutlac, auh ceyoal In quitotiaya tlalloc.	

Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v. La traducción al español es nuestra. Véase el Anexo 9b de la presente tesis.

Al consultar el *Códice florentino* nos percatamos de la ausencia de esta escena dentro de la narración de la veintena *Etzalcualiztli*, aunque en el apéndice del libro II localizamos el nombre de *totopatlanaltiliztli* y una breve descripción de la misma. Lo que parece certero es que tanto en *Primeros memorias* como en el *Florentino* tenemos una escena alusiva a pájaros y aves; en un texto está asociado a una circunprocesión, danza y revoloteo de pájaros en honor a Tláloc; el otro documento hace alusión a una procesión de ida a las *ayauhcalli* y de vuelta al calmécac, un discurso ritual y una serie de actos de representación en *Nealtiayan* dirigidos a la misma divinidad.

Con esta revisión nos quedan más preguntas en el tintero, por ejemplo, ¿qué sucedía con aquellos emisores sonoros con los cuales arribaban los “ministros” a *Nealtiayan*?, ¿cuánto tiempo permanecían los *tlamacazque* en el agua contrahaciendo al grupo de seis aves que hemos venido refiriendo?, ¿qué acciones realizaban simultáneamente el *tlenamácac* y *cuacuilli*?, ¿qué significaban los códigos vocales y corporales que los *tlamacazque* realizaban en la orilla del agua de *Nealtiayan*? y finalmente, ¿cómo se transmitía el conocimiento quinésico de estos eventos? A nuestro parecer, creemos que el sentido de este pasaje no puede

entenderse aislado de los eventos que son narrados previamente y del consecuente acto de sueño “alterado”. De ser así, formarían parte de un *continuum* escénico que “dibujaba” o conjuraba de manera simbólica un cosmograma entre el ecúmeno y el anecúmeno. Este pasaje ritual estaría programado bajo cierto “guion” cultural y apelaría a la memoria y percepción sonora como estrategia sensorial-racional de comunicación entre humanos y dioses del agua.

## **6. Recuento sobre el complejo sonoro**

Cuando comenzamos a realizar esta tesis nos preguntábamos, no con pocas dudas, si era posible explorar y obtener alguna pesquisa considerable sobre el fenómeno sonoro nahua desde los datos compilados en los textos de las veintenas reunidos en el *Códice florentino*. Nuestros intereses los fuimos fraguando con los aportes que hallábamos en los estudios del sonido, los ‘sentidos’ y la percepción. Ahora que hemos llegado al fin de nuestra investigación, podemos afirmar que al ocuparnos del análisis de la fiesta *Etzalcualiztli* logramos dejar de manifiesto la relevancia y pertinencia de estudiar al complejo sonoro en el ámbito mesoamericano con los retos, limitaciones y puntos ciegos que esta tarea conlleva. En efecto, al emplear como objeto de investigación aquello que se decía en las fuentes coloniales sobre el sonido, nos permitió dar cuenta de la estimación que los nahuas tenían por la apreciación y producción de sonidos en relación con sus eventos festivos y rituales.

Hablamos en el capítulo IV sobre las características de la percepción sonora nahua (vía el verbo *caqui*) frente a la producción de neologismos nahuas (como *tlacaquiliztli*) para dar cuenta del sistema de ‘sentidos’ reconstruido bajo los intereses de fray Alonso de Molina y la empresa evangelizadora. A la luz de estos resultados, los datos que registramos en este último capítulo no parecen ser sólo una nutrida colección de diversos campos sonoros, sino

un testimonio que nos aproxima a los posibles modos de oír-entender el mundo nahua desde la lectura problematizada de una narración novohispana.

Entonces, de acuerdo con lo expuesto en estos últimos apartados hemos revisado una selección de momentos rituales donde localizamos varios actos de representación escénica en los que el fenómeno sonoro estaba presente. Su análisis nos condujo por tópicos como la locomoción grupal, sacrificios, ofrendas, procesiones, castigos, disciplina, imitación de un conjunto de aves acuáticas y las posiciones corporales. A través de estos pasajes creemos haber demostrado la importancia que tuvo en los tiempos coloniales tempranos el uso de un vocabulario alusivo a fenómenos sensoriales como estrategia para recrear escenas de eventos rituales en las que se comunican ideas al lector sobre las fiestas de las veintenas en una suerte de entrecruce de la cosmovisión nahua y la occidental.

Por otra parte, consideramos que el estudio del cuerpo desde las fuentes en náhuatl clásico y su respectiva correlación con la versión castellana, pueden ser claves para avanzar en la comprensión de los procesos sensoriales. Así tenemos que nuestro acercamiento a los sincronizadores corporales, vistos como dispositivos que generan efectos en la locomoción social, nos permitieron concluir que generalmente los rangos altos del calmécac actuaban como personajes-guía en eventos sonoros privilegiados como lo eran la dirección de procesiones y entrega de ofrendas a los dioses del agua. Mientras que, al emplear como estrategia metodológica a los verbos de movimiento y los direccionales, nos permitieron identificar algunos componentes del complejo sonoro ahí donde los personajes-guía participaban como representantes rituales. Sin embargo, no logramos saber qué ocurría entre los macehuales y los *calpultin* pues la fuente no registró más que unos breves comentarios sobre lo que sucedía fuera del quehacer festivo en manos de los oficiantes del calmécac.

En términos generales, consideramos que habría que hacer la lectura de los procesos sonoros de acuerdo al contexto ritual al que pertenecen, pues estos son los entornos que nos permiten, de forma específica y cautelosa, construir significados más o menos firmes. Precisamente, serán los actos rituales, personajes y los usos de los emisores los que nos guíen por los significados atribuidos a la generación de sonidos. Así tenemos, por ejemplo, los casos que aquí revisamos sobre los caracolillos *cuechtli* y el *ayochicahuaztli*. De dichos instrumentos concluimos que, en términos rituales, se relacionaban con la postura corporal de caminar y no fue de extrañar que la fuente nos permitiera confirmar que se empleaban en momentos de procesión. Además, eran altamente estimados y estaban asociados a la solicitud de lluvias y de los mantenimientos, así como al periodo de verdor. De hecho, afirmamos que el *ayochicahuaztli* era un instrumento distintivo de Tláloc y que sus sonidos estaban asociados al acto de solicitar y conjurar fenómenos meteorológicos como la niebla y la lluvia. En el caso de la veintena *Huey tecuilhuatl*, la fuente sahumantina<sup>598</sup> nos permitió reconocer que este emisor también estaba asociado a deidades agrícolas como *Xilonen* y *Cintéotl* así como al consumo de los xilotes, las cañas de maíz, los mantenimientos y a la licencia para oler flores como *cempohualxochitl* y *yiexochitl*. Entre tanto, las flautas y caracoles tenían que ver con escenas de sacrificio y autosacrificio, entrega de ofrendas al anecúmeno o inframundo, además de funcionar como un ensamble para tañer las “horas” antes de la media noche.

Como ya advertíamos al final de este capítulo, la narración sahumantina nos ofrece diversas escenas descriptivas de momentos rituales pero no nos dice casi nada sobre los significados de los eventos relatados. Es decir, no da razones de por qué los *tlamacazque*

---

<sup>598</sup> Véase fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, tomo 1, p. 219.

contrahacían, en un proceso de representación ritual, a seis aves acuáticas; ni si los actos de golpear el cuerpo de los *nenenque* y *axihuaque* o gemir, gritar y tiritar de frío sólo respondían a formas de expresar los efectos del castigo corporal o también habría implicaciones rituales.

Como menciona Olivier;<sup>599</sup>

Although Sahagún's informants generously supply details of all kinds when describing the ceremonias, they generally remain silent about their meaning. Because numerous written and pictorial sources complement the work of Sahagún and his Nahuatl informants, one is confronted by a complex ensemble of ritual acts, whose coherence and symbolic richness are sensed but remain hard to decipher.

En algunas escenas donde distinguimos elementos que permitían apreciar pasajes sonoros, no logramos trascender de una descripción y análisis de acontecimientos conectados, según nuestra propuesta, dentro de la retícula global que da forma al complejo sonoro. Advertimos que ahí se requiere trabajar de forma más fina y comparar con otras fuentes para ampliar las posibilidades de interpretación. Mientras que en otros apartados integramos ideas originales que nos permitieron valorar las posibilidades de explorar los alcances del complejo sonoro. Sin embargo, habrá que seguir profundizando en los estudios sensoriales con el propósito de comprender con más precisión los procesos festivos, rituales y sonoros nahuas.

---

<sup>599</sup> Guilhem Olivier, "The hidden King and the broken flutes. Mythical and royal dimensions of the feast of Tezcatlipoca in toxcatl", p. 109.

## Conclusiones

“El pato golondrino, el cucharón y el tepalcate lucen en las plumas un esplendor de bisutería.[...]. Pueblo multicolor y palabrero donde todos graznan y nadie se entiende. He visto al gran pelícano disputando con el ansarón una brizna de paja. He oído a las gansas discutir interminablemente acerca de nada [...].”

Juan José Arreola, “Aves acuáticas”  
en *Bestiario*, pp. 45-46.

En el *Bestiario* de Arreola, el autor creó una serie de tramas sensoriales de zoología fantástica. Desde su perspectiva literaria, en el cuento “Aves acuáticas” dejó manifiesta su propia selección de léxico sonoro, personajes, escenas y acciones. Por nuestra parte, desde el enfoque de la historia y antropología de los sentidos, en esta tesis nos dimos a la tarea de intentar comprender y echar luz sobre un conjunto de momentos rituales donde, entre otras cosas, se hace alusión a eventos sonoros plasmados en textos coloniales tempranos. En estos documentos localizamos, de primera instancia, escenas que nos parecían un tanto difusas, rayando en nuestra incompreensión de esos pasajes con personajes que a veces murmuraban, emitían discursos rituales, cantaban, tañían flautas, caracoles y contrahacían a un grupo de aves acuáticas.

Esto nos planteó retos y límites que había que abordar inminentemente. Los primeros estaban marcados por los desafíos de leer documentos como el *Códice florentino* que pertenecen a sus propias tradiciones literarias con un carácter híbrido y que estaba pensado desde horizontes ajenos a los nuestros. Tener en cuenta la distancia histórica entre el texto y nuestra recepción en el presente, implicó reiterados intentos por enfrentar la ingenuidad con la que nos aproximamos de forma inmediata a las fuentes escritas. Creemos haber hecho frente a estas circunstancias al elaborar un capítulo inicial donde procuramos revisar algunas

condiciones de producción y motivaciones que llevaron a Sahagún y sus colaboradores nahuatlatos a diseñar un texto profuso como el *Florentino*.

El siguiente reto era trabajar con textos en náhuatl clásico y castellano del siglo XVI, tarea que abordamos definiendo criterios y revisando principalmente la traducción sahumantina que retomamos de López Austin. Como resultado de consultar estos textos, logramos adentrarnos en ciertos niveles de comprensión e interpretación del complejo sonoro en lengua náhuatl.

Por otra parte, en esta investigación decidimos trabajar con tres hipótesis. Sobre la primera podemos decir que nuestra categoría de complejo sonoro resultó operable para el análisis de nuestro texto sahumantino. Sin embargo, habrá que mencionar que su funcionalidad se vio limitada al momento de trabajar con una narración que no siempre da razón de los personajes que intervienen en cada escena ritual, en otros casos se omiten las acciones que realizan o es muy acotada la información que obtuvimos respecto a su relación con los emisores sonoros. Por ejemplo, las partes del texto que están narradas con verbos impersonales implican una tarea de interpretación que no siempre se logra del todo. Esto quiere decir que trabajamos con vacíos de información y tenemos piezas faltantes en el conjunto de procesos sonoros que fuimos construyendo.

Lo cierto es que con esta categoría y bajo estas condiciones creemos haber avanzado en el estudio de los fenómenos sonoros nahuas, aunque nos quedaron una serie de dudas sin resolver con respecto a los roles que desempeñaban los receptores-observadores en los actos de representación ritual, pues como ya hemos advertido en otros momentos, Sahagún, sus

colaboradores e informantes colocaron su punto de interés principalmente en los ejecutantes-representantes.

Con respecto a nuestra segunda hipótesis podemos decir que fue muy interesante la pesquisa sobre el léxico sonoro que obtuvimos al revisar el texto de *Etzalcualiztli*. Estos vocablos nos remiten a la sensorialidad y pensamiento nahua de tiempos novohispanos, mismos que quedaron “improntados” de forma híbrida entre las percepciones mesoamericanas y españolas. Es por ello que no podemos olvidar que el *Códice florentino* estaba delineado por el ejercicio selectivo que guio los intereses de la empresa sahumantina (vía una minuta); aunque paralelamente, asumimos que se filtró parte de la cosmovisión nahua en las voces de sus informantes y en el trabajo colectivo que entabló el franciscano con sus colaboradores trilingües.

Adicionalmente podemos advertir que la suma de léxico sonoro concentrado en esta tesis nos permite repensar las formas de abordar el estudio de emisores sonoros en relación con los contextos rituales y nos señala la importancia de intentar “reintegrar” en los estudios sensoriales las maneras de percibir el mundo nahua a través de términos nativos. Esta tarea nos ha dejado en varias ocasiones con respuestas y aproximaciones que nos parecen cortas e inconexas, por ello, habrá que seguir trabajando estos léxicos en aras de confrontarlos con aspectos como la vida cultural y material tanto prehispánica como colonial para lograr construir profundidad en los significados y relación entre los componentes del fenómeno sonoro.

En nuestra tercera hipótesis logramos dar cuenta de una serie de momentos rituales asociados con los dioses del agua y de los mantenimientos donde el léxico sonoro estaba

articulado como un recurso para construir escenas por parte de los creadores del *Códice florentino*. Así tenemos los casos de escenas donde el sacrificio, ofrendas, locomoción social, posturas corporales y los castigos estaban asociados al uso de instrumentos musicales, producción de sonidos corporales y en menor medida con espacios a los que les fuimos enmarcando cierta identidad sonora que tenía que ver con el culto a Tláloc y a los *tlaloque*. Esta relación que fuimos construyendo entre escenas y léxico nos permitió ir en avanzada para exponer interpretaciones propias.

Con respecto a las peculiaridades que nos ofrece *Etzalcualiztli*, llaman nuestra atención las breves referencias que en otras partes del texto sahumantino se hace sobre instrumentos sonoros como los *cuechtli*, *ayochicahuaztli*, *cocohuilotl* y *chililitli*. Parece ser que el caso de la *acatecciztli* sólo fue citada en la veintena de *Etzalcualiztli* y no sabemos, hasta donde hemos indagado en las fuentes coloniales, de otras referencias a este instrumento de viento. Al glosar la palabra *acatecciztli* como *acatl* “caña” y *tecciztli* “trompeta de caracol” suponemos que estamos ante un emisor sonoro hecho con algún tipo de caña que por su carácter tubular funcionaba como conducto de aire para producir sonido. Pero ¿por qué se empleó el vocablo *tecciztli*?, ¿acaso sería un instrumento hecho con concha de caracol marino que llevaba adherida una boquilla de caña? o ¿estamos ante algún tipo de trompeta larga hecha de caña a la manera de los murales de Bonampak? Queda esta duda como parte de los límites de nuestra investigación.

Sobre el *cocohuilotl* y *chililitli* han sido referidos en la literatura con cierta confusión, por ello, en esta tesis dejamos claro que estamos ante dos tipos de silbatos que se suelen relacionar con el vocablo *pitza* “soplar” para referir a la forma en que producen sonido. En lo que concierne al *ayochicahuaztli*, nosotros somos partidarios de pensarlo como un emisor

que podía ser nombrado también como *nahualcuahuatl* o *ayauhchicahuaztli*. La preferencia por nombrarlo en las fuentes coloniales de una u otra forma probablemente estaba asociado al interés del autor o autores por marcar ciertas cualidades del instrumento. Por ejemplo, al citar el nombre de *ayauhchicahuaztli* podría estar marcando la relación entre el sonido del emisor y su carácter como medio para conjurar la niebla y la lluvia; en tanto que al nombrarlo *ayochicahuaztli* o *nahualcuahuatl* entraría en juego su valor como bastón-sonaja que poseía el nahual o especialista ritual (aunque también debió aludir a su significado como resonador que reproducía el sonido de la lluvia). Mientras que el vocablo *chicahuaztli* le otorgaría a este emisor sonoro el carácter de la “fuerza” para conjurar la lluvia y la niebla, y por ende, la re-generación de la vida y de los mantenimientos. Así también, este instrumento formaba parte de un conjunto de tres emisores sonoros que podemos catalogar como el grupo *chicahua* (v. refl., “esforzarse, fortalecerse”): *omichicahuaztli*, *chicahuaztli* y *ayochicahuaztli*. Es decir, son los poseedores de la “fuerza” o *chicahuaztli* que generalmente<sup>600</sup> se manifestaba a través de variadas posibilidades de ejecución que implicaban la acción de ser sacudidos, golpeados o frotados. Si asumimos que en la cosmovisión nahua el grupo *chicahua* estaba asociado con la re-generación de la vida, es muy probable pensar (como nos lo muestra el

---

<sup>600</sup> Habría que aclarar que no siempre los instrumentos sonoros eran elaborados para ser ejecutados pues hay evidencias arqueológicas de algunos emisores que eran depositados o enterrados sin ser tañidos. Véase el caso de las cinco “flautas mudas” mencionadas por Adje hechas de cerámica y que fueron localizadas en la cámara 3 del Templo Mayor. Arnd Adje Both, *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*, p. 284. También puede consultarse a Francisca Zalaquett Rock, et al., *Ludidores de hueso matlatzincas procedentes de Teotenango, estado de México* (en proceso). Entre los resultados obtenidos de esta investigación, tenemos el análisis tafonómico de un conjunto de emisores hechos con huesos humanos y con ranuras horizontales (a la manera de los *omichicahuaztli* de procedencia nahua). A través de estos artefactos óseos se determinó que una parte de la muestra no tenía marcas de uso. Esto es, fueron elaborados como instrumentos sonoros que potencialmente podían ser raspados, sin embargo, fueron enterrados sin ser ludidos.

caso de *Etzalcualiztli*) que por su importancia sería indispensable la presencia de especialistas rituales para la ejecución de ese tipo de emisores.

Por otra parte, creemos haber dejado en claro las posibilidades que brinda el referente teórico de las representaciones rituales.<sup>601</sup> Nosotros sugerimos que los rituales en el contexto mesoamericano solían estar pensados para ser vistos y vividos por representantes y espectadores y, su praxis, implicaba echar a andar una serie de eventos inscritos en la lógica del ciclo calendárico anual donde se manifestaban estados de tensión entre realidad y ficción. Es por ello que, en la narración de la fiesta *Etzalcualiztli*, logramos identificar (en la medida de lo posible) algunos componentes claves para el estudio del rito como un hecho escénico, esto es; presencia de participantes, prácticas culturales, tiempo que duraban los momentos rituales, espacio escénico y parafernalia. Opinamos que este ejercicio puede ser un punto de partida para repensar las opciones bajo las cuales se podrían analizar instrumentos prehispánicos con fines de investigación en el área de la arqueoacústica, organología, arqueomúsica y etnomusicología. Igualmente, nuestro enfoque del complejo sonoro, con su doble perfil (conceptual-metodológico), puede funcionar como herramienta de trabajo para proyectos tanto etnográficos, históricos y arqueológicos donde la producción y percepción sensorial del sonido sean su objeto de estudio.

---

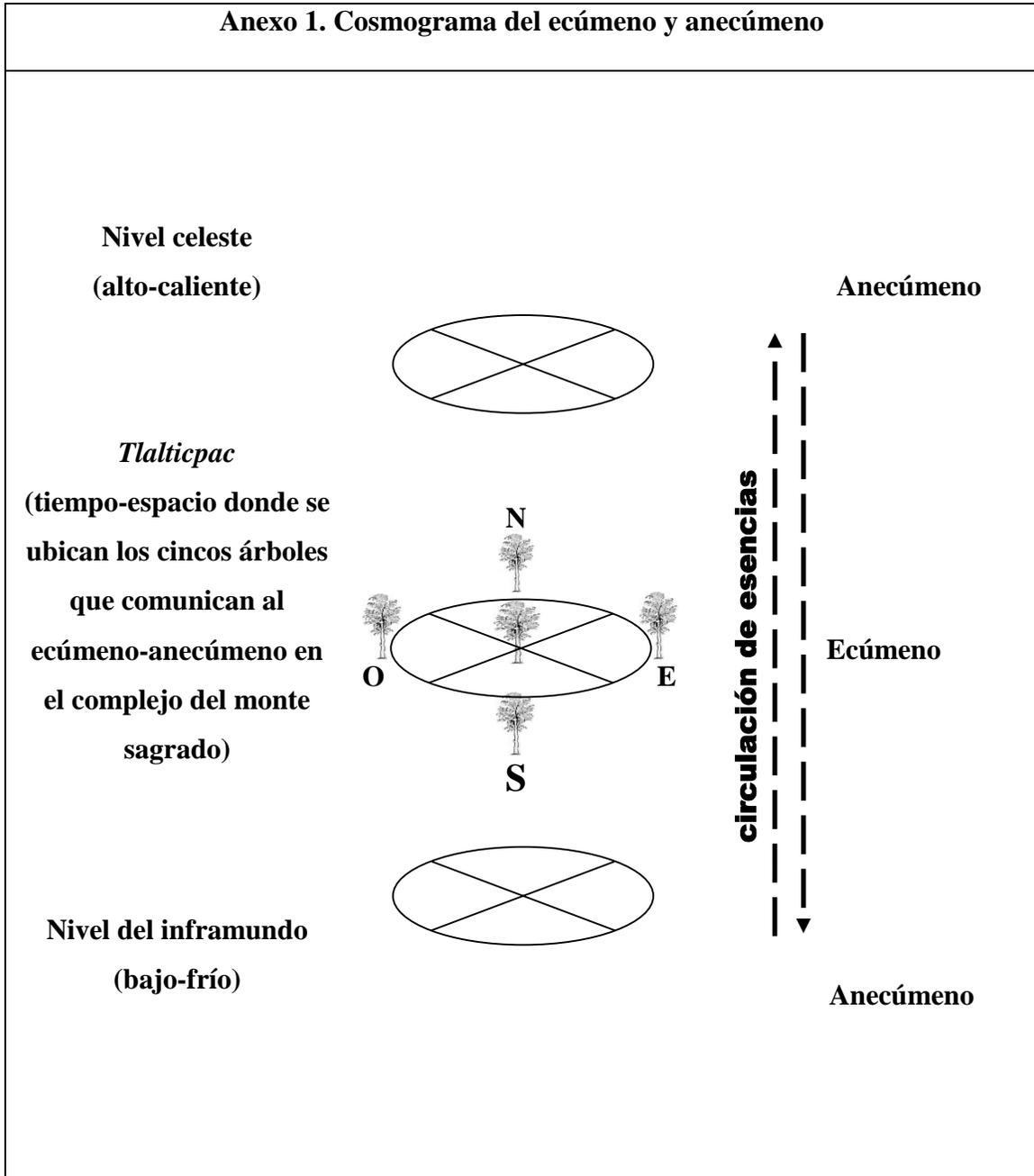
<sup>601</sup> Con base en este enfoque fue que logramos percibir el texto sahuaguntino a través de escenas más o menos concatenadas, pero recordemos que la disposición de la diégesis no contempla con claridad estas separaciones entre escenas y no siempre muestra con precisión su carácter secuencial, esto es parte de nuestra intervención y propuesta de análisis. En el caso de los conceptos turnerianos de *communitas* y antiestructura, los utilizamos de manera moderada, por ello, fueron aplicados con reserva sobre todo en el capítulo III para describir ciertos eventos entre las escenas de *Etzalcualiztli*. Esto sucedió al percatarnos que la trama ofrecía conductas rituales que no compaginaban del todo con las definiciones canónicas de estos dos conceptos, por ello, fue necesario hacer precisiones para no forzar los términos como si fuesen fórmulas hechas a la medida. Sabemos que queda pendiente revalorar nuestros resultados en aras de buscar independencia de la propuesta de etapas trifásicas, por ahora, sólo es un propósito que esperamos emprender en proyectos subsiguientes.

Finalmente, como parte de los temas aplazados no quisimos dejar pasar la oportunidad de mencionar que entre los posibles alcances de los estudios sobre la historia y antropología de los sentidos en la cultura nahua, se podrían incluir fenómenos sensoriales de naturaleza diversa para enriquecer el proceso de interpretación de datos como pueden ser: sonido, color, aroma, entre otros.<sup>602</sup> De igual forma, habrá que esperar nuevas investigaciones que nos devalen información e interpretaciones originales sobre el sistema de 'sentidos' entre los nahuas prehispánicos. Esto nos podría ofrecer una veta de conocimientos necesarios para conformar respuestas con más detalle sobre la percepción sensorial en tiempos coloniales tempranos. Sin embargo, quedan estos derroteros pendientes y esperamos haber aportado en el objetivo de construir conocimiento novedoso en el campo de los estudios del sonido en el área mesoamericana.

---

<sup>602</sup> Recientemente hemos colaborado junto con la Dra. Francisca Zalaquett Rock, Dra. Josefina Bautista y Dra. Valeria Bellomia en el proyecto multidisciplinar *Ludidores de hueso matlatzincas procedentes de Teotenango, estado de México* (en proceso). En esta investigación realizamos un análisis tafonómico, arqueoacústico, organológico, etnohistórico y lexicológico de un conjunto de emisores sonoros del periodo Posclásico elaborados con huesos humanos. Con base en la revisión de diccionarios y vocabularios coloniales y contemporáneos en lengua matlatzinca planteamos interpretaciones que se sustentan con datos que confluyen entre la percepción sonora y odorífera; así parte de nuestra propuesta pone de manifiesto ciertos alcances de los estudios sobre la multisensorialidad.

# Anexos



Fuente: elaboración propia con base en Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, *Monte sagrado-Templo Mayor*, pp. 164-166; y Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, pp. 32-34, 100 y 189.

<b>Anexo 2. Cronología de la obra de Sahagún y sus colaboradores</b>	
<b>Año</b>	<b>Acontecimientos</b>
1529	Llega Sahagún a la Nueva España.
1536	Se funda el Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco (primera estancia de Sahagún).
1540	Sahagún trabaja en lo que pudiese nombrarse como su primer obra en lengua náhuatl basada en una serie de sermones. Inédita. Tal vez, para este momento, el fraile franciscano tuvo conocimiento parcial de los <i>huehuehlahtolli</i> “palabra antigua” o “palabra de anciano” investigados por fray Andrés de Olmos (compañero de Orden y colega en el Colegio de Tlatelolco).
1540-1545	Labor misionera en Huexotzingo y Valle de Puebla.
1545	Regresó a Tlatelolco. Periodo marcado por la peste.
1547	Sahagún comienza a transcribir 40 <i>huehuehlahtolli</i> , adagios, refranes y metáforas (Olmos termina su <i>Arte de la lengua mexicana</i> ).
1547	Después de 1547, es nombrado guardián del convento de Xochimilco, realiza un viaje a Tula y fue visitador en la custodia de Michoacán.
1555	Recopila testimonios sobre la conquista tenochca en voz tlatelolca.
1557	Inicia la escritura de cantares en lengua náhuatl con temática cristiana.
1558	Fray Francisco de Toral (Provincial de la orden franciscana) encarga a Sahagún la indagación de lo que se convertiría en su <i>Historia general de las cosas de la Nueva España</i> . Inicia el diseño para su plan de trabajo.
1558-1561	Comienza a realizar preguntas a los ancianos de Tepepulco, testimonios que darán sustento a los <i>Primeros memoriales</i> . Previamente, elabora su minuta o memoria que versaba sobre las materias que abordaría en las interrogaciones a sus informantes nahuatlatos.
1562-1565	Sahagún trabajó en sus escritos y pinturas obtenidas en Tepepulco en coordinación con 8 o 10 ancianos tlatelolcas y sus colaboradores trilingües del Colegio de Tlatelolco. En Tlatelolco, organiza los textos en cinco grandes capítulos a tres columnas que conocemos como <i>Códices matritenses</i> . Previo a realizar la organización en tres columnas, confecciona los <i>Segundos memoriales</i> , también conocidos como <i>Primer manuscrito de Tlatelolco</i> o <i>Memoriales complementarios</i> (¿1562?). Estos son escritos en lengua náhuatl y es característico el formato del texto que abarca el ancho de la hoja. En este periodo igualmente se localiza el proyecto no completado de <i>Memoriales con escolios</i> .
1565-1569	Colabora en el convento de San Francisco de México. Para este momento, el quehacer de Sahagún se centra en releer, “enmendar” y dividir su obra como la conocemos hoy en el <i>Códice florentino</i> en 12 libros con sus respectivos capítulos y párrafos. Con el visto bueno del padre Miguel Navarro (provincial ¿del Santo Evangelio?), se reprodujeron los 12 libros en “blanco y de buena letra”. El texto recibe añadiduras y “enmiendas” por parte de nahuas tenochcas. Este manuscrito, hoy desconocido y que sirviese de base para el <i>Códice florentino</i> , se le nombró como <i>copia en limpio de 1569</i> .

	<p>Por otra parte, el fraile Bernardino, reprodujo en limpio “la postilla” o comentarios a los evangelios de las dominicas y los cantares compuestos por él mismo en lengua náhuatl. Este proyecto se decantaría en su último trabajo editorial: la <i>Psalmodia Christiana</i>.</p> <p>Finiquita un arte de la lengua mexicana con vocabulario a manera de apéndice (sólo se conservan fragmentos del vocabulario).</p>
1570	<p>Termina un <i>Sumario</i> (hoy perdido) entregado al padre Miguel Navarro y a fray Jerónimo de Mendieta para que lo llevarsen a España. Redacta su <i>Breve compendio de los ritos idolátricos de Nueva España</i> en lengua castellana, mismo que contenía partes de lo que sería su <i>Historia</i>.</p> <p>Inicia la traducción al castellano aún en el convento de San Francisco.</p>
entre 1570 y 1575	Se dispersan los escritos de Sahagún por la provincia ¿del Santo Evangelio?
1571	Sahagún regresó al Colegio de Tlatelolco.
hacia 1575	<p>Por mandato del padre Miguel Navarro, los textos sahauntinos regresan a manos de fray Bernardino.</p> <p>Llega a la Nueva España el padre Rodrigo de Sequera (comisario general de la orden de San Francisco) y bajo su auspicio se realizaría la copia en limpio de los manuscritos en náhuatl y castellano.</p>
entre 1575-1576	<p>Sahagún prevé algunas modificaciones relativas al orden de los libros en la <i>Historia general</i> y completó la versión parafrástica en castellano.</p> <p>Escribanos y pintores colocaron en limpio los folios a dos columnas (castellano y náhuatl) y dejaron espacios en blanco para introducir las posteriores pictografías que corresponderían con el texto.</p>
1576	Peste en la Nueva España.
1576-1577	Finaliza el manuscrito (bautizado después como <i>Códice florentino</i> ) encuadernado en 4 volúmenes y 12 libros con testimonios de Tlatelolco y en menor medida de Tepepulco.
1580	Rodrigo de Sequera lleva el manuscrito a tierras españolas.
1583	Sale a imprenta la <i>Psalmodia Christiana</i> .
1590	Fallece fray Bernardino de Sahagún.

Fuente: elaboración propia con base en Miguel León-Portilla, “de la oralidad y los códices a la “historia general”. Trasvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, pp. 65-141; Pilar Máñez, “Introducción” en *El Calepino de Sahagún: un acercamiento*, pp. XIX-LII; Josefina García Quintana y Alfredo López Austin “Estudio introductorio” en fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, pp. 37-51; y fray Bernardino de Sahagún, “Prólogo”, tomo 1, libro I, fol. 1r.

<b>Anexo 3. Cuadro comparativo (partes que integran a la veintena <i>Etzalcualiztli</i>)</b>			
<b>Nuestra propuesta</b>		<b>Propuesta de Johanna Broda</b>	
<b>Número del día</b>	<b>Momentos rituales</b>	<b>Número del día</b>	<b>Fiestas y ritos</b>
4 días previos a la veintena	<i>Tolana</i> “recoger tules”	10	Se recogen juncos en Citlaltepec
1-4	<i>Netlalocazahualiztli</i> “ayuno de Tláloc”	11-14	Ayuno de Tlaloc ( <i>Netlalocazahualiztli</i> ), Ceremonia con cuatro bolillas de maíz, Autosacrificio de sangre a media noche, Baño ritual en la laguna y Ejercicios rituales en el templo
5-8	<i>Netemaliztli</i> “baño” ritual		
9-12	<i>Tlacualiztli</i> “comida” ritual y <i>Xiuhyotia</i> “enramar”		
13	<i>Etzalmacehualiztli</i> “danza del <i>etzalli</i> ”	15	La fiesta del maíz tierno ( <i>xilotl</i> ), Procesión de limosneros pidiendo <i>etzalli</i> ( <i>etzalmaceoaliztli</i> ), Castigos de los transgresores en la laguna
14	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i>		
15-18	<i>Netlacazahualiztli</i> “el ayuno de día”	16-20	Ayuno de cuatro días ( <i>Netlacazaualiztli</i> )
19	<i>Ilhuimahmani</i> “celebrar un día de fiesta”	20	Fiesta principal, Ceremonia con los cuatro chalchihuites, Sacrificio de los <i>tlaloque</i> , Corazones y <i>teteuitl</i> se llevan a Pantitlan
20	<i>Cuatexohpaca</i> “lavado del color azul de la cabeza”		

Fuente: elaboración propia con base en Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno a Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, pp. 198-237; fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fols. 37v-45v; y Johanna Broda “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI”, pp. 245-327.

<b>Anexo 4. Etapa preliminar en la veintena <i>Etzalcualiztli</i></b>	
<b>Momento ritual <i>Tolana</i></b>	
Representantes	<i>Tlamacazque</i> y <i>nenenque</i>
Observadores	Tláloc, <i>tlaloque</i> y Moctezuma II
Prácticas culturales	Procesión de ida y vuelta entre Citlaltépec y calmécac de Tenochtitlan. Con el tule traído de la laguna elaboran asientos rituales.
Tiempo	Cuatro días antes de <i>Netlalocazahualiztli</i> (no formaban parte de la suma de veinte días)
Espacio	Laguna de Citlaltépec y calmécac de Tenochtitlan
Parafernalia	Ramas de tule, mecapal, hilo de maguey y una variedad de asientos y petates elaborados ritualmente con tule
<b>Momento ritual <i>Netlalocazahualiztli</i></b>	
Representantes	<i>Tlenamácac</i> , <i>tlamacazque</i> ( <i>tlamacazcatequihuaque</i> , <i>tlamacazcayiaque</i> , <i>tlahuitequinime</i> , <i>tlamacazcateicahuan</i> y los <i>tlamacaztoton</i> ) y <i>cuacuacuiltin</i>
Observadores	<i>Tlenamácac</i> , <i>tlamacazque</i> , dioses pluviales y Moctezuma II
Prácticas culturales	Al anochecer, dentro del calmécac, se tienden los <i>aztapilpetlatl</i> . Se atavía el <i>tlenamácac</i> , ofrece fuego a los cuatro rumbos y se sienta frente al fogón. Se coloca la ofrenda de <i>huentelolohtli</i> y otros alimentos.
Tiempo	Cuatro días
Espacio	Calmécac de Tenochtitlan
Parafernalia	<i>Aztapilpetlatl</i> , atavíos del <i>Tlenamácac</i> ( <i>xicolli</i> , <i>matacaxtli</i> , <i>copalxiquipilli</i> y <i>tlémaitl</i> ), <i>huentelolohtli</i> , instrumentos sonoros y espigas de maguey ( <i>huitztli</i> ).

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<b>Anexo 5. Etapa liminal en la veintena <i>Etzalcualiztli</i></b>	
<b>Momento ritual <i>Netemaliztli</i></b>	
Representantes	<i>Tlamacazque, tlenamácac, cuacuilli y chalchihcuacuilli</i>
Observadores	¿Tlálloc y tlaloques?, <i>tlamacazque, tlenamácac y cuacuilli</i>
Prácticas culturales	Ejecución de instrumentos sonoros en el calmécac y baño ritual en las <i>ayauhcalli</i>
Tiempo	Cuatro días
Espacio	Calmécac de Tenochtitlan, <i>ayauhcalli</i> , orilla del agua ( <i>atenco</i> ) y <i>Nealtiayan</i> “lugar de baño”.
Parafernalia	Instrumentos sonoros, <i>yecuachtli, mecacozcatl, yacualli, tlémaitl, huitztli, copalxiquipilli y aztapilpetlatl</i> .
<b>Momento ritual <i>Tlacualiztli</i></b>	
Representantes	<i>Tlenamácac, cuacuacuiltin y tlamacazque</i>
Observadores	¿ <i>Tlenamácac, cuacuacuiltin y tlamacazque?</i>
Prácticas culturales	Ofrecer fuego, comida ritual ( <i>Tlacualiztli</i> ) y sanciones.
Tiempo	Cuatro días
Espacio	Todos los templos y el ¿Calmécac?
Parafernalia	Salsa
<b>Momento ritual <i>Xiuhyotia</i></b>	
Representantes	¿ <i>Tlamacazque?</i>
Observadores	Los dioses de los templos (implícitos) y cautivador ( <i>tlamani</i> )
Prácticas culturales	Sanciones pecuniarias
Tiempo	Cuatro días
Espacio	Todos los templos
Parafernalia	Rama de abeto ( <i>acxoyatl</i> ), caña verde ( <i>acaxoxouhqui</i> )
<b>Momento ritual <i>Etzalmacehualiztli</i></b>	
Representantes	Hombre del pueblo ( <i>tlacatl macehualli</i> ), <i>tiacahuan, tlamacazque</i>
Observadores	Gente del pueblo (macehuales)
Prácticas culturales	Día de fiesta, canto-baile, comida de <i>etzalli</i> y procesión
Tiempo	Primer día (quinto después de <i>Xiuhyotia</i> ). Segundo día (hasta el amanecer)
Espacio	Procesión en todas las casas
Parafernalia	<i>Etzalli</i> , olla ( <i>etzalcomitl</i> ), bastón-caña de maíz ( <i>cintopil</i> ) y atavíos para la fiesta
<b>Momento ritual <b>Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i> (“los que son agarrados”)</b></b>	
Representantes	<i>Tlenamácac (tletlenamacaque), cuacuilli, tlamacazque</i> , algunos capturados ( <i>axihuaque</i> ) <i>tlamacaztoton y cualtoton</i>

Observadores	<i>Tlenamácac (tletlenamacaque), cuacuilli, tlamacazque</i> , algunos capturados ( <i>axihuaque</i> ) <i>tlamacaztoton</i> y <i>cualtoton</i> y parientes de los capturados ( <i>chantlacatl</i> )
Prácticas culturales	Atavío del <i>tlenamácac</i> , sanciones físicas a los capturados y quemar papel, <i>copalteteoh</i> y <i>olteteoh</i> . Derraman <i>yauhtli</i> en los lechos de tules ( <i>tolpepechpan</i> ). Regresan en procesión al <i>calmécac</i>
Tiempo	Al salir el sol ¿?
Espacio	Camino para la procesión con los capturados ( <i>axihuaque</i> ). Castigos físicos para los capturados en el lugar llamado Toteco. Regreso en procesión al <i>calmécac</i> .
Parafernalia	Atavío del <i>tlenamácac</i> ( <i>xicolli, ayauhquémiltl</i> o <i>ahuachquemiltl, tlaquechpanyotl, tzihtziuhyoh</i> y <i>amacuexpalli</i> , pintura azul o <i>texohtli</i> , margajita, <i>yataztli</i> o <i>cuechiyataztli</i> y <i>yauhtli</i> ), instrumentos sonoros, figuras de hule ( <i>ulteteo</i> ), figuras de copal ( <i>copalteteo</i> ) con plumas de quetzal ( <i>quetzalmiyahuayotl</i> ), taburete de cañas, taburetes redondos de tule ( <i>toliahualli</i> ).
<b>Momento ritual Netlacazahualiztli</b>	
Representantes	<i>Tlamacazque, tlamacaztoton</i> y <i>tletlenamacaque</i>
Observadores	<i>Tlamacazque, tlamacaztoton</i> y <i>tletlenamacaque</i> ,
Prácticas culturales	Ayuno de día
Tiempo	Cuatro días. Después, en la madrugada se atavían
Espacio	<i>Calmécac</i>
Parafernalia	<i>Aztapilpetlatl, atolin</i> , atavío de <i>tlamacazque</i> y <i>tlamacaztoton</i> ( <i>amatlatquitli, tlaquechpanyotl, amacuexpalli, yataztli</i> y <i>tlacopacozcaatl</i> ).
<b>Momento ritual Ilhuimahmani</b>	
Representantes	<i>Tlenamácac, tlamacazque, tlamaztoton, ixiptlahuan tlaloque</i> y cautivos para sacrificio ( <i>mamaltin</i> ).
Observadores	<i>Tlamacazque, tlahtoani</i> , el pueblo (macehuales), <i>ixiptlahuan tlaloque</i> y cautivos para sacrificio ( <i>mamaltin</i> ).
Prácticas culturales	Procesión al templo de Tláloc, fiesta a Tláloc y sacrificio de los <i>ixiptlahuan tlaloque</i> . Ofrenda de corazones en Pantitlan.
Tiempo	Un día
Espacio	<i>Calmécac</i> , templo de Tláloc ( <i>Tlalocan</i> ), hogares de los <i>tlamaztoton</i> , Tetamazolco y Pantitlan.
Parafernalia	Atavíos del <i>tlenamácac</i> : penacho de plumas blancas y plumas verdes preciosas ( <i>quetzalaztatzontli</i> ), chalequillo de niebla ( <i>ayauhxicolli</i> ), máscara de lluvia ( <i>quiyauhxacatl</i> ) o máscara de Tláloc ( <i>tlalocaxayacatl</i> ), hule y cabellera larga ( <i>papahtli</i> ). Polvo de tule ( <i>aztapilli</i> ), quequeste ( <i>quequexquic</i> ), nopal y pericón

	<p>(<i>yauhtli</i>), cuatro piedras verdes finas (<i>chalchiuhtelolohtli</i>), varilla ganchuda (<i>quauhchicolontli</i>). Instrumentos sonoros, ofrenda de papel (<i>nextlahualli amatl</i>), plumas verdes preciosas (<i>quetzalli</i>), plumas preciosas (<i>tlazoihuatl</i>), piedras verdes preciosas (<i>chalchihuitl</i>), piedras negras (<i>olchalchihuitl</i>). Corazones de los <i>ixiptlahuan tlaloque</i>, olla de nubes (<i>mixcomitl</i>), hule, envoltorios de papel (<i>tlaquentli amatl</i>). Estafiate (<i>iztahuyatl</i>). Ofrendas depositadas en Pantitlan: papeles goteados de hule (<i>tetehuitl</i>), mantos pintados de fibra de maguey (<i>ichtilmahtli tlahcuilolli</i>), mantos “llenos de rostros de niebla” (<i>ayahuixo</i>), piedras verdes finas (<i>chalchihuitl</i>), plumas verdes preciosas (<i>quetzalli</i>), [los panes de] copal de apariencia humana (<i>copalli tlatlacatlachia</i>), olla de nubes (<i>mixcomitl</i>) y corazones de sacrificio. Canoas (<i>acalli</i>), remos (<i>ahuictli</i>) e instrumentos sonoros.</p>
--	---

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<b>Anexo 6. Etapa posliminal en la veintena <i>Etzalcualiztli</i></b>	
<b>Momento ritual <i>Cuatexohpaca</i></b>	
Representantes	<i>Tlamacazque</i> y algunos <i>axihuaque</i>
Observadores	<i>Tlamacazque</i>
Prácticas culturales	Los <i>tlamacazque</i> se bañaban y retiraban el color azul de la cabeza. Algunos <i>axihuaque</i> eran sancionados en el agua. Se sacaban y arrojaban del calmécac los lechos de tule
Tiempo	Al amanecer
Espacio	Lugar del baño ( <i>Nealtiayan</i> ) localizado en <i>Tetamazolco</i> y posteriormente el calmécac de Tenochtitlan
Parafernalia	Pintura corporal color azul y lechos de tule ( <i>tolpepechtli</i> )

Fuente: elaboración propia con base en Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Versión castellana y versión en náhuatl; y Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*. Traducción al español.

<b>Anexo 7. Veintena <i>Etzalqualiztli</i> según el <i>Códice florentino</i></b>	
<b>Versión castellana</b>	<b>Versión en náhuatl</b>
<p>[37v] Capitulo 25 <del>septimo</del><sup>603</sup> de las fiestas, y sacrificios, que se hazian, en las kalendas del sexto mes: que se llamaua etzalqualiztli.</p> <p>Al sexto mes, llamauan etzalqualiztli: en este mes hazian fiesta. a honrra de los dioses del agua, o de la pluuja; que se llamauan tloaque. Ante de llegar esta fiesta, los satrapas de los ydolos, ayunauan quatro dias: y ante de començar el ayuno, yuã por juncias a vna fuente, que esta cabe el pueblo, que llaman citlaltepec: porque alli se hacen, muy grandes, y muy gruesas juncias: las cuales llaman, aztapilin, o tol[38r]mjmilli, son muy largas: y todo lo ñ esta dentro del agua, es muy blanco: arrancauanlas en vna fuente que se llama temjlco, o tepexic, o oztoc.</p> <p>Despues que las aujan arrancado, hazianlas hazes, y enbolujãlas* en sus mantas, para lleuar a cuestas, y atauanlas con sus mecapales, con que las aujan de llevar: luego se partian, para donde aujan de ir: lleuauanlas enyestas y no atrauesadas.</p> <p>los mjnistros de los ydolos, quando yuan por estas juncias, y quando bolujan con ellas: tenjan por costumbre, de rrobar a quantos topauan , por el camjno: y como todos sabian esto, quando yuan y cuando bolujan, nadie parecia por los camjnos: nadie osaua camjnar: y si con alguno topauan, luego le tomauan quanto lleuaua, aunque fuesse le tributo, del señor: y si el que tomauan, se defendia, tratauanle muy mal de golpes, y de coces, y de arrastrarle por el suelo, y por njnguna cosas destas, penauan a estos mjnistros de los ydolos, por tenerlos en mucha estimacion, y reuerencia: por ser ministros de los ydolos.</p>	<p>[37v] Inic cenpoalli ommacuilli capitulo, itechpa tlatoa yn ilhujtl, yoan yn jntlamanaliz in quichioaia, yn ipan ic cemilhujtl, ynic chicuacen metztli, in moteneoaia Etzalqualiztli.</p> <p>Etzalqualiztli: ynin ilhuitl, yn aiama onaxioa, in ipan muchioaia: achtopa motlalocaçaoaia in tlamacazque:  nahuilvuitl yn aiama vmpeoa, inneçaoaliz achtopa ontolanaia, vmpa in citlaltepec: iehica ca cenca viiac yn vmpa muchioaia tullli, itoca aztapilin, anoço tolmjmjlli: cenca viac, cenca vitlatztic, yoan cenca tziniztac: yoan mjmjll[38r]tic temjmjltic.</p> <p>Auh yn vmpa conanaia, qujtezcopina, itocaiocan in atlan, temjlco, tepexic, oztoc:</p> <p>auh yn oconanque, njmã ie ic quichichioa, qujcujcujtlalpia, qujcujmiloa, qujttotalqujmjloa: njman ie ic qujmecapallotia, qujmemecapallotia, njman netlamamaltilo, tlamamalo, tlaixquamamalo: njman ie ic oaleoa, oaleoalo, viloztatz, aiac qujxtlapalmama yn aztapili, çan moch queoacamama.</p> <p>Auh ynic vih tolanazque, tlamacazque, yoan inic oalmocuepa, cactimoquetza in vtli, aoaca qujtoca, aocmo qujtoca in nenencque: auh yntlas acame oquinnamjcque, njman vncan qujntlacujcujlia, qujntlanamoielia, qujntlacencujlia, qujntlatlaçaltia: auh inlta momapatla, njman qujnmjctia, qujntetentimaiauj, qujmihicça, qujntitilicça, impan chocholoa, tlalli ic qujujutequj, qujntlatlalmecamauj, qujntztatzatzitia, qujnujutequj, qujncujtlauijutequj, qujxipetlavitequj, qujncujtlamelaoa. Auhan ontlacujcujliloque, in onpepetlaoaloque, çan vncan mocuepa, çan vncan iloti yn inchan: in tlanellacalacujlli, vel qujuja, amo ic qualanja in Motecuçoma [38v] iehica ca tlamaceuhque,</p>

<sup>603</sup> López Austin decidió colocar una nota al pie para advertirnos de esta tachadura en el *Florentino* en vez de adjuntarla como aparece en el mismo Códice. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, p. 199; y fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 37v.

<p>En llegando, con las juncias al cu, donde erã menester: luego las cosian, y componjan, contrapuestas, y entrepuesto, lo blanco a lo uerde: a manera de mantas pintadas, hazian tambien, destas juncias, sentaderos, sin espaldares, y otros con espaldares:</p> <p>para hazer estas mantas de juncias, conponjanlas [38v] en el suelo primero: y luego cosianlas, como estauan compuestas, cõ cuerdas, hechas de rayzes de maguey.</p> <p>llegado el ayuno, que llamauan, netlalocaçahualistli: todos los satrapas, y ministros de los ydolos, se recogian dentro de la casa, que llamauan calmecac, en sus retraymientos, recogianse en este lugar, los que llamauan, tlamacaztequjoaque, que qujere dezir satrapas: ñ* ya aujan hecho azañas, en la guerra que auian captiuado tres, o quatro. Estos aunque no residian continuamente en el cu, en algunos tiempos señalados, acudían a sus officios al cu: recogianse tambien otros, que llamauan tlamacazcayiaque, que qujere dezir satrapas, que ya an captiuado vno e la guerra, tanpoco estos residían siempre en lo officios de los cues, mas acudían los tiempos señalados a sus officios:</p> <p>recogianse tambien los otros que llamauan tlamacazque, cujcanjme, que qujere dezir, los satrapas cantores: estos siempre residian, en los cues, porque aun ninguno azaña auian hecho, en la guerra.</p> <p>Despues destos se recogian todos, los otros mjnistros, de los ydolos, que eran menores, que llamauan tlamacazteicahoan, que qujere dezir, ministros menores: Tambien se recogían, otros muchachos, como sacristanejos: a los quales llamauan, tlamacatoton, que qujere dezir, mjnistros pequeñuelos.</p> <p>Despues destos tendiã alrededor de los hogares, aquellas mantas, de juncias, que aujan he[39r]cho: a los quales llamauan</p>	<p>compopoa contepopoaltiaia, qujpopooaia ynjc tlamacazque, ynic tlamaceoa, ymixco ymicpac qujmanaia, ynic tlamacazque.</p> <p>Auh yn oacico, yn ocaxitico aztapili, njman ie ic moço, moçoço, in aztapili: qujchioa yn aztapilpetlatl, yoan qujilpia in toli, tolicpalli qujchioaia, yoan qujchioaia tepotzoicpalli netlaxonj: çãnoie ic muchioa in aztapili, aztapiltepotzoicpalli.</p> <p>Niman ie ic acquj qujcujcujtlalpia, in tuli in tulpitzauac: auh yn omocujcujtlalpi, njman ei ic mouipana, tlalpan molpitiuh, mocacatzilpitiuh menelhoatica metzonmecatica.</p> <p>Auh in ie iuhquj in ie vmpeoaz, netlalocaçaoaliztli: yn oiooc njman mocacaltema, necacaltemalon tlamacazque: in tlamacazcatequjoaque tlamacazcayiaque:</p> <p>njman iehoan in tlamacazque cujcanjme, tlauijtequjnj:</p> <p>njman ie muchintin, in tlamacacateicaosan, yoan in oc pipiltotonti tlamacazcatoton, tlamacatot.</p> <p>Auh in ie iuhquj, njman ie ic conmoteca, tlecujlixquac, in aztapilpetlatl, in aztapilpepechtli:</p>
---	--

<p>aztapilpetlatl, que qujere dezir, petates jaspeados, de juncias blancas y verdes:</p> <p>despues de auer tentido [tendido], estos petates o esteras: luego se adereçauan, los satrapas de los ydolos,<sup>604</sup> para hazer sus officios: vestianse vna chaqueta que ellos llamauan xicolli, de tela pintada: y ponjense en la mano, en el braço izquierdo, vn manipulo a la manera, de los que vsan los sacerdotes, de la yglesia, que ellos llaman matakaxtli: luego tomauan en la mano izquierda, vna talenga con copal, y tomauan en la mano derecha, el incensario, que ellos llamauan, tlemaytl: que es hecho de barro cozido, a manera de caço, o sartenexa,</p> <p>luego ansi adereçados salianse al patio del cu, puestos en medio del patio, tomauan brasas, en sus incensarios, y echauã sobre ellas, copal, y incensauan, hazia las quatro partes del mundo, oriente, septentrion, occidente, mediodia: aujendo incensado vaziauan las brasas, en los braseros altos, que siempre ardian de noche, en el patio, tan altos como vn estado, o poco menos, y tan gruesos, que dos hombres apenas, los podian abraçar.</p> <p>El satrapa que auja ofrecido el encienso: acabando su officio, entrauase en el calemcac, que era como sacristia, y alli ponja sus ornamentos,</p> <p>luego començauan los satrapas, a ofrecere delante el hogar, vnas bolillas de masa, cada vno ofrecia quatro, ponjanlas todos, sobre los petates [39v] de juncias: y ponjanlas con gran tiento, para que no se rrodassen, nj meneasen: y si se rodaua alguna, de aquellas bolas, los otros acusauanle de aquella culpa, porque auja</p>	<p>auh yn onmoçouh aztapilpetlatl: njman ic muchichi[39r]oa in tlenamacac, conmaquja yn ixicol, yoan conaquja yn iopuchcopa, itoca matakaxtli: yoan itlan conana in copalxiqjpilli, yoan concuj in itlema:</p> <p>njman ie ic tlenamaca, qujiaoac oalmoquetza, itoalco oalmoquetza: nauhcampa in conjaoa yn tlenamacac:</p> <p>auh in ie iuhquj, contema tlequazco tlexochtli,</p> <p>mec calaquj, onmotlalia tlecujlixquac:</p> <p>vnacan contema nauhtetl ynepapatlaia, ventelotli, cencan tlamatzin, cencan juja, cencan, matca in contlalia: intla centetl oqujmjmjlco, ic caci, yc axioa, conjlhuja in tlamacazque, Otimjtzacique tlamacazque, ca otitlamjmjlo.</p> <p>Auh in tlenamacac, mec calaquj: njman ic motlatlalia, moxixitinja, moueueloa:</p> <p>njman ic onmoiacatia yn ixqujchtin tlamacazque, ceceiaca cōtlalitimanj yn jnnepapatlaia, in ventelotli. Auh in cequjnti xitomatl, anoço izoatomatl in concaoaia nauhtelt: auh in cequjntin chilchotl in contemaia, nauj: cenca vellachielo, vel neixpetzolo, vel neixpepetzalo, yn açaca</p>
--	---

<sup>604</sup> Como bien nos dice López Austin, en el *Códice florentino* esta palabra se reescribió encima del término *njños*. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, p. 205 y fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fol. 39r.

<p>de ser castigado por ella: y ansi estauan con grande atencion, mjrando a cada vno, como ponia su ofrēda, para acusarle: a estas bolillas llamauan ventelolotli: y otros ofrecian, quatro tomates, o quatro chiles verdes.</p> <p>Mirauan tambien mucho, a los que ofrecian, si trayan alguna cosa, de suziedad, en sus m̄atas, como algun hilo, o paja, o cabello, o pluma, o pelos: y a tal luego le acusauan, y auja de ser castigado por ello.</p> <p>Mirauase tambien mucho, si alguno tropeçaua, o caya: porque luego acusauan al tal, porque auja por ello de ser castigado:</p> <p>en estos quatro dias de su ayuno, juntamēte con quatro noches, todos andauā con mucho tiento, por no caer en la pena, del castigo:</p> <p>acabado de ofreçer, cada dia venjan, vnos viejos, que llamauan quaquacujltin: los cuales trayan, las caras teñidas de negro, trasqujlados: salvo en la corona de la cabeça, que tenja los cabellos largos, al reues de los clerigos: estos coxian la ofrenda, y diujdianla entre si, todos estos quatro dias.</p> <p>Esta era la costumbre, de todos los satrapas, y de todos los cues, que quando ayunauan, quatro dias, antes de la media noche, vna hora despertauan, y tañjan cornetas, y caracoles, y otros instrumentos, como tanyendo a maytines:</p> <p>en aujendo tañjdo a maytines, luego todos se levantauan, y desnudos, sin ninguna cobertura: yuā a donde estauan las puntas de maguey, [40r] que el dia antes, aujan cortado y traído, para aquel efecto, con pedaços del mismo maguey, y en cortando las puntas de maguey, luego con vna nauaijta [navajita] de piedra, se cortauan las orejas, y con la sangre q̄ dellas salia, ensangrentauan las puntas de maguey, que tenja cortadas, y tambien se ensangrentauan los rostros: cada vno ensangrentava tantas puntas de maguey, a quantas alcançaua su deuocion: vnos cinco, otros mas, otros menos.</p> <p>Hecho* esto, luego todos los satrapas, y mjnistros de los ydolos, yuan a bañarse por mucho frio que hiziesse, yendo yuan tañendo caracoles marinos, y vnos chiflos, hechos de barro cozido:</p> <p>todos lleuauan a cuestras, vnas taleguillas, atadas con vnos cordelejos de ichtli, con vnas</p>	<p>tlamapetoniz, yn açaca tlamaxopeoaz. Auh intla aca otlamjmjlo, caci, conjximati, conmachiotia:</p> <p>yoan intla aca [39v] itech qujttazque, tlaçoltontli, anoço tocatzaoalli, anoço ichcatontli: aço icpac, anoço itilmatitech, ic caci, conmachiotia:</p> <p>anoçe motepotlamja, moticujnja, anoço motlaujtequj, muchi ic neaxioa:*</p> <p>nauihlujtl ynjn muchioaia, yoā nauhioal, in nematcanemoaia.</p> <p>Auh in ie iuhquj, njman ic quiqanja in quaquacujlti: quimocujlia intech monequj, qujqua: naujhlujtl in qujmocujliaia, in motalueenjaia:</p> <p>auh yn aiamo onaci ioalnepantla, mec tlapitzalo:</p> <p>auh yn ontlapitzaloc, njman ic nepepetlaoalo, yoan neuitzteco, yoan nenacazteco: njman ie ic mezuja in vitztli, yoan, neçua:</p> <p>auh in ie iuhquj mec nequetzalo. Viloa, onnevtemalo, tlapitzalotiuuh, qujptztuij, in tecciztli, cohcouiloc chililitli.</p> <p>Auh in muchintin tlamacazque, qujmamama yn imiyiequach, ynmecacuzquj,</p>
--	---

<p>borlas al cabo; y de otras colgauan, vnas tiras de papel, pintadas, cosidas, con las mjsmas talegas, que llamauan Yiecuachtli: y en aquellas talegas, lleuauã vna manera de harina, hecha a la manera de estiercol de ratones, que ellos llamauan yiaqualli, que era cõficionada, con tinta, y con poluos, de vna yerua, que ellos llaman yietl, que es como beleños de castilla: yua delante de todos estos, vn satrapa cõ su incensario, lleno de brasas, y con su talega de copal, todos ellos lleuauan, una penca de maguey corta, en que iuan incadcas las espinas, que cada vno auja de gastar, delante de todos estos, yua vno de aquellos, que llamauan quaquacujltin: y lleuaua en el hombro, vna tabla tan larga, como dos braços tan ancha, como vn palmo, o poco mas: yuan dentro de esta tabla, vnas sonajas, y el que la lleuaua, yuan sonando con ellas: llamauã a esta tabla, aiochicaoaztli, o naoalquaujtl.</p> <p>Todos los satrapas yuna en esta procession, solo quatro dexauan en el calmecac, que era su monasterio: los quales guardauan, entre tanto ñ ellos iuan a cumplir sus deuociones: estos quatro se ocupauan en cantar, y [40v] tañer, en vn atabal, y menear vnas sonajas, estando sentados. Y esto era un serujcio, que hazian a sus dioses: aũ agora lo vsan algunos.</p> <p>llegados los satrapas, al agua donde se aujan de bañar: estauan quatro casas, cerca de aquel agua, a las quales llamauã aiauhcali, que qujere dezir, casa de njebla: estauan estas casas ordenadas hazia las quatro partes del mũdo, vna hazia oriente, otra hazia septentrion, otra hazia al occidente, otra hazia al mediodia. El primero dia, se metian todos, en vna destas, y el segundo en la otra, y el tercero, en la tercera, y el quarto en la quarta: y como yuna desnudos, yuã temblando, y otros batiendo los dientes de frio; estando assi començauã de hablar, vno de los satrapas, que se llamaua chalchihquacuajlli: y dezia.</p> <p>Coatl yçomocaiian, amoiotl ycaoacaiian, atapalcatl ynechiccanaoaian, aztapilcuecuetlacaian; qujere dezir. Este es el lugar de culebras, lugar de mosqujtos, y lugar de patos, y lugar de juncias.</p> <p>En acabãdo de dezir esto, el satrapa todos los otros se arrojan en el agua: començauan</p>	<p>inmemecacozquj, itech pipilcatiuh yn imiequach, ontetentiuh yiaqualli:</p> <p>yoan qujniacantiuh in tlenamacac, yntlemauh ietih yoan yuitz ietih: yoan itla cana icopalxiqujpil.</p> <p>Auh ce tlacatl quacuajli teiacantiuh, qujquechpanotiuh, aiochicaoaztli, no itoca naolaquaujtl, patlaoac, patlactic, patlapol: yoan viia, vitlatztic, yoan cacalaca, qujcacalatz[40r]tiuh:*</p> <p>aocac ce onmocoaã calmecac, cemjchictiuh, cactimoquetza, cactiuetzi in calmecac. Auh çan naujntin in vmpa onmocoa cujcanjme, cujcatoque, teponaçotoque, aiochihuoque, aiacachotoque; qujpitztoque in qujqujztl, qujqujçotoque.</p> <p>Auh yn oacito atenco, yn jnnealtiaia tlamacazque: nauhcampa in manca yn aiauhcalli, njman ie ic neteteco, netlalilo, tlatzitzilca, tlaviujioca, tlacuecuechca, netlantzitzilizalo:</p> <p>in ie iuhquj njman ic tlatoa, in veue itoca chalchihquacuajlli: qujtoca.</p> <p>Coatl yçomocaiã, amoiotl ycaoacaiian, atapalcatl ynechiccanaoan, aztapilcuecuetlacaian:</p> <p>yn oconjto y, njman ie ic onnetepealon atla, tlachachaquatztinemj, ynatlan,</p>
---	---

<p>luego a chapetear en el agua, cõ los pies, y con las manos, haciendo grãde estruendo: començauan a bozear, y a gritar, y a contrahacer las aues del agua,</p> <p>vnos a las anades, otros a vnas aues, çancudas del agua, que llamauan pipitzi, otros a los cueruos marinos, otros a las garçotas blancas, otros a las garças. Aquellas palabras, que dezia, el satrapa: parece que eran inuocacion del deminjo, para hablar aquellos lenguajes de aues en el agua;</p> <p>donde estos de bañauan, estauan unos varales hincados,</p> <p>quatro dias arreo hazian desta manera: en acabandose de bañar, salianse del agua, y tomauan sus alhajas, que aujan traído,</p> <p>y boluian a su monesterio desnudos: y tañendo con sus pitos, y caracoles.</p> <p>Y llegando a su monesterio, echauanse todos, sobre aquellos petates de juncias verdes,</p> <p>y cubrianse con [41r] sus mantas, para dormjr:</p> <p>vnos estauan muertos de frio, otros dormjan, otros velauan, algunos dormjan profundamente, otros con sueño liujano, algunos soñauan, otros hablauan, entre sueños, otros se leuantauan dormjendo, otros roncauan, otros resoplauan, otros dauan gemjdos dormjendo: todos estauan revueltos, malhechados,</p> <p>hasta el medio dia, no se leuantauan.</p> <p>Auiendose leuantado los ministros, y satrapas: luego se adereçaua el satrapa de los ydolos, con sus ornãmẽtos acostumbrados, ytomaua su incensario: y incensaua por todas las capillas y altares, a todas las estatuas de los ydolos yuan delante del acompaãandole satrapas viejos, llamados quaquacujltin:</p> <p>en acabando de incensar en todas las partes acostumbradas, luego se yuan todos a comer, sentauanse en corrillos en el suelo para comer, puestos en cuclillas, como siempre suelen comer: y luego dauan a cada vno su comjda, como se la embiauan, de su misma casa.</p> <p>Y si alguno tomaua la comjda ajena, o la trocaua, castigauanle por ello:</p> <p>eran muy recatados, y curiosos, que no derramasen gota ni pizca de la comjda, que comjan alli donde comjan: y si alguno</p>	<p>tlamaujtectinemi, tlacxiujtectinemj, atlacxiuitectinemj, qujntlaiehecalhuja yn ixqujchtin totome:</p> <p>cequj canauhtlatoa, tlacacauja, ceq`ntin qujntlaiehecalhuja, in pihpitzti, pipitztlatoa: cequjntin qujntlaiehecalhuja, yn acacalome, acacalotlatoa: cequjntin aztatlatoa, cequjntin axoquentlatoa, cequjn tocujlcoiotlatoa:</p> <p>yn vnca naltiaia yn, tlanepantla manca in cuenmantli:</p> <p>naujlhujtl yn juh mochioaia yn: auh yn ie iuh[40v]quj mec oalqujxoa* yn atlan, nechichioalo,</p> <p>njman ie oalnecuepalo, ycuitlaujc oalujloa, çan ie no iuj in Vitze, tlapitztiujtze, pepetlauhtiujtze, tlapetlauj.</p> <p>Auh yn onacico, yn onmocacaltemaco, njman ie ic moteteca, moçoçoa yn aztapilpetlatl, yn noujan calmecac:</p> <p>njman ie ic netlatlalpililo, nequequentilo, mec neteteco, yn aztapilpetlapan,</p> <p>cecec mjcoatoc, cececextoque, yitztitoque, mococototztlalia, motatapaiollalia: cequjntin çan iitztoque, cequjntin cocochi, cequjntin çan cochcanaoatoque, cequjntin temiquj, cequjntin cochtlaloa, cequjntin cochitleoa, tlaquaqualaca, tlacotaliuj, tlaqujqujnaca, tlatetena, tlanecujliuj in cochioa:</p> <p>qujn cennepantla tonatiuh in neeheoalo.</p> <p>Auh in oneeheoaloc, mec muchichioa in tlenamacac, ynic tlenamacaz tlatotoniz, noujian qujça in jzqujcan teteupan, qujiacantinemj in quaquacujlti.</p> <p>Auh yn õtlenamaco noujian: njman ie ic tlaqualo tlatlaqualo, neiaiaololo, neoolololo: ceceiaca qujmonmaca yn intlaqual, yn quenamj molli qujmonmaca, navilhujxti in çan iee qujpalozque.</p> <p>Auh intla aca qujpatilizque ymol, ic caci, ic cona[41r]ci, ic onaxioa:*</p> <p>yoan in jquac tlaqualo, aiac achi qujchipinja yn molli, yn vnca tlalpan; tlatlateco in molli, intla</p>
--	---

<p>derramaua vna gota de la mazamorra, que sorbían, o del chilmolli, en que mojan, luego le notauan la culpa, para castigarle, si no redimesse su culpa con alguna paga.</p> <p>En aujendo acabado de comer, luego yuan a cortar ramos que llaman acxoyatl: y donde no auía estos ramos cortauan cañas verdes, en lugar de acxoyatl:</p> <p>y trayanlos todos al templo hechos hacecillos, y sentauanse todos juntos, y esperauan a la hora, que les aujan de hazer señal, para que fuesen [41v] a enrramar las capillas, que tenjan por tareas señaladas:</p> <p>en haziendoles la señal que esperauan, arracauan todos juntos, con sus ramos, y cañas, con priesa muy diligente: y cada vno iua derecho, al lugar donde auja de poner sus ramos:</p> <p>y si alguno erraua el puesto donde auja de poner las cañas, o quedaua atras de sus compañeros, y no llegaua juntamente con los otros, al poner de las cañas, penauanle,</p> <p>auja de pagar vna gallina, o vu maxtle, ovna manta: y los pobres pagauan, vna bola de masa en vna xicara puesta.</p> <p>Estas penas eran para el acusador:</p> <p>estas penas se pagauan, en los quatro dias, porque en el qujnto dia, ninguno se podia redimjr, sino que auja de ser castigado.</p> <p>llegada a la fiesta, todos hazian la comjda que se llama etzalli: no quedaua nadie, que no lo hiziesse en su casa. Este etzalli, era hecho de maíz cozido a manera de arruz y era muy amarillo:</p> <p>despues de hecho, todos comjan dello, y dauan a otros:</p> <p>despues de comjdo, los que querian baylauan, y regozijauanse muchos, se hazian zaharrones disfraçados, de diuersas maneras: y trayan en las manos vnas ollas de asa, que se llamauan xocujcolli, andauan de casa en casa, demandando etzal o arruz:</p>	<p>aca achi qujchipinja molli, muchi ic neaxioa, ic netlanamjctilo.</p> <p>Auh in ie iuhquj ynon tlaqualoc, njman ie ic viloa yn acxoiatl mocuiz, ie yn acatl, acaxoxouhqj.</p> <p>Auh yn oalujloac, yn onmocujto: njman ie ic tlacuitlalpilo, acqj molpia: auh ynon tlacujcujtlalpiloc, in ie inman motemaz,</p> <p>njman ic tlatzomonj, netlalolo, netlatlalolo, qujquechpanoa in acatl: qujtetentiqujça yn izqujcan intetupan tlatlacateculo.</p> <p>Auh intla aca motlaujtequiz: yoan intla aca amo vmpa itztiaz, intla miscuepaz, ic axioa. Auh intla aca, amo qujexiaci, intlacamo teicxiaci: intla aca icxicaoalo, yn amo tehoan contemaz acatl, ic caci, ic nemaltilo. Auh ynjn naujlhujtl in muchiaioa:</p> <p>auh in naujlhujtl y, yn aqujque axioa, oc vel momaqujxtia, oc vel moqujxtia, oc vel maqujça: aço totilin yca, aço maxtlatl ica, aço tilmatl, aço ichtilamtli, aço tequachtli ica. Auh yn jcnotlacatl [41v] iehoatl in uentelolotli, ic moqujxtiaia, cen quauhxicalli:</p> <p>auh yn jxqujch nequjxtilonj, moch qujmocujlia in tlamanj, in teaci, in teacinj.</p> <p>Auh in ie ic macujlilhujtl, in ie yquac ilhujtl, aocac vel moqujxtiaia, inmanel itla cenca vey ic moqujxtiaia, aocmo qujceliaia.</p> <p>Auh in ie iquac ilhuitl, yn ixqujch tlatcatl maceoalli, qujmochiujliaia etzalli, metzalhujaia, vel cenvetzi, aiac yn macamo metzalhujaia:</p> <p>auh yn iquac oicucic, njman quaqualo, netech qujmomamaca, nepanotl ic mococooachioa:</p> <p>Auh in cequjntin papaqujni, yn ahaujeni: yoan in cequjntin tiacaoan, mamaceoa çan ic mellelqujxtia; injc muchichioa mixteiaiaoaaltia, incintopil, cacalactinemj in techachan, etzalmaceoa: intla caantinemj xocujcolli etzalcomjtl.</p>
---	--

<p>cantauan y baylauan a las puertas, dezian sus cantarejos: y a la postre dezian, si no me das el arruz, agujerarte he la casa.</p> <p>El dueño de la casa, luego le daua vna escudilla de arruz:</p> <p>andauan estos de dos en dos, de tres en tres, de quatro en quatro, y de cinco en cinco.</p> <p>Començauan este regozijo, a la media noche, y cesaua en amaneciendo.</p> <p>En saliendo el sol, aparejauanse, los satrapas, con sus ornamentos acostumbrados, vna xaqueta debaxo, y encima della, vna manta delgada trasparente, que se llama aiauhquemjtl: pintada de plumas de papaga[42r]yo aspadas o cruzadas.</p> <p>Despues desto ponjanle a cuestras, vna flor de papel grande vncida redonda, a manera de rodela: y despues le atauan al colodrillo, vnas flores de papel, tambien froncidas, que sobrauan a ambas partes de la cabeça, a manera de orejas de papel, como medios circulos:</p> <p>teñjale la delantera de la cabeça, como color açul, y sobre la color echauan margaxita:</p> <p>lleuaua este satrapa, colgando de la mano derecha, vna talega o çurron, hecha de cuero de tigre, bordado con vnos caracolutos blancos, a manera de campanjtas, y que yuã sonando, los vnos con los otros: a la vna esqujna del çurron, yua colgando la cola del tigre, y a la otra los dos pies, y a la otra las dos manos. En este çurrõ lleuaua encienso, para ofrecer: este encienso, era una yerua, que se llama yiauhltli, seca y molida:</p> <p>delante deste satrapa yua vn mjnistro, que llaman quacujlli , y lleuaua sonre el hombro, vna tabla de anchura de vn palmo, y de largura, de dos braças a trechos: yuan vnas sonajas en esta tabla, vnos pedaçuelos de madera rollicõs, y atodos [atados] a la mesma tabla, y dentro della, que yuna sonando, los vnos con los otros. Esta tabla se lamaua, aiauhchicaoaztli:</p> <p>otros mjnistros yuan delante deste satrapa, lleuauan en braços, vnas ymagines de dioses, hechas de aquella goma que salta, y es negra, y la llaman vlli: llamauan estas ymagines, vlteteu, q̃ qujere dezir , dioses de vlli:</p> <p>otros mjnistros lleuauan en braços, vnos pedaços de copal, hechos a manera de panes de</p>	<p>Auh ynjc mamaceoia queoia. Yn naie yn naie tla achi in metzal, intlacamo xinechmaca, njmjtzcaxaxapotlaz.</p> <p>Auh in chaneque, njman qujoalmaca, cen tlaolololli etzalli, contlalitiuj yn etzalcomjc: cequj macujlli, cequj chiquace, cequj Chicome, mantinemj in mamaceoa.</p> <p>Jnjn etzalmaceoalitzli, ioalnepantla in peoa[42r]ia, çan ic tlatlachipaoa, in necacaoalo, cactiuetzi,</p> <p>auh yn oalquiz tonatiuh, njman ie ic muchichioa in tlenamacac, conmaquja yn ixicol, pani conmololoa aiatl, itoca aiauhquemjtl, anoço aoachquemjtl, tzitziuhio:</p> <p>njman conmomamaltia, in tlaquechpaniotl, yoan conmatiuh y cuexcochtlan amacuexpalli:</p> <p>yoan mixquatexoujaia, oc cepa ipan conapetzujaja, conapetzotiaia:</p> <p>yoan itlan cantiuh yiatatzli cuechcho, tlaquechiotilli, no iuh mjtoa cuechiataztli, vncan tentiuh yiauhltli, yiauhltatextli:</p> <p>yoan ce quacujlli conquechpanoa, aiauhchicaoaztli:</p> <p>auh in cequjntin tlamacazque, qujnnapaloo vlli, iuhqujn tlaca ic tlachichioalti, motocaiotia vlteteo:</p>
--	---

<p>açucar, en forma piramjdal, cada vno destos pedaços de copal, lleuaua en la parte aguda, vna pluma rica, que se llama quetzal, puesta,* a [42v] manera de penacho: llamauanla esta pluma, quetzalmjiaoaiutl: estãdo ordenados, desta manera, tocauã las cornetas, y caracoles: y luego començauan a yr por su camjno adelante.</p> <p>Esta procesion, se hazia para llevar, a los que aujan hecho algun defecto, de los que se dixeron atras, al lugar, donde los aujan de castigar: y asi los lleuauan presos, en esta procession, lleuauanlos assidos por los cabellos del cogote, para que no se huyesen a lagunos dellos, lleuauan assidos, por los mastles, que lleuauan ceñjdos:</p> <p>y los muchachos sacristanejos, que tambien aujã hecho algun defecto, lleuauanlos puestos, sobre los hombros, sentados en vn sentaderuelo, hecho de espadañas verdes: y los otros muchachos, que eran mayostillos [mayorcillos], lleuauan assidos de la mano, y lleuandolos* al agua, donde los aujan de castigar: arrojanlos en el agua, donde qujera que hayauan, alguna laguna en el camjno, y maltratauanlos, de poñadas, y coces, y enpellones, y los arrojan, y los reuolcauan en el lodo, de qualquier laguna, que estaua en el camjno: desta manera los lleuauan, hasta la orilla del agua, donde los auian de çabullir* la cual llamauan totecco.</p> <p>Allegados a la orilla del agua, el satrapa, y los otros mjnistros, quemauan papel en sacrificio, y las formas de copal, que lleuauan, y las ymagine de vlli: y echauan encienco en el fuego, y otro derramauan alrededor, sobre las esteras de juncia, con que estaua ordenado aquel lugar,</p> <p>juntamente con esto, los que lleuauan los culpados, arrojanlos en el agua, cuyos golpes hazian gran estruendo, en el agua, y alçauan el agua, echandole en alto, por razon de los que cayan, en ella. Y los que salian arriba, tornauã[43r]los a çabulir:</p> <p>y algunos que sauian nadar, yvan por debaxo del agua, a sumorgujo, y salia lexos, y assi se escapaua:</p>	<p>cequjntin qujnanapaloo copalli, çan mjmjlmjltic quaquauitztic, icpac y icatiuh quetzalli, ytoca quetzalmjiaoaiotl</p> <p>Auh in ie iuhquj ÿ otlapitzaloc, njman ie ic onneotemalo, mec viloo.</p> <p>Auh in q̃xqujchtin, yn oaxioaque, oqujntetecpanque, qujntzitzitzqujtimanj, incuexcochteuh qujmaanjlitimanj, qujnquaquattemotzoltzitzqujtimanj, cequjntin [42v] in maxtlaujcoltitech qujmaantimanj.</p> <p>Auh in tlamaztoton, yn oaxioaque, toliaooalli qujnchichiuiliaia, vncan iehetiuq, qujnquechpanotiuq: auh in ie achi qualtoton, in matitech qujmaantiuq.</p> <p>Auh yn iquac ie oneoa, njman iquac qujnpeoaltia in qujncujcujtiuetzi, qujnmictia qujnmamaiauj, intlacana manj qujiaoatl, vmap qujmontlaça vmpa qujnpepetzcoa, qujnmjmjlos, qujnçoqujnelotinemj, çan iuh qujmonaxitia yn Atenco, in teatlan papacholoian totecco.</p> <p>Auh yn iquac yn onaxioac in tlenamacac, yoan oc cequjntin tletlenamacaque, njman ie ic qujtlatia yn amatl, ypan copalteteu, yoan vlteteo; yoan yn jiauhtli, qujtetepeoa, qujcecenmana in tolpepechpan.</p> <p>Auh in iquac muchioa y, yn atl iuhquj tzopontimanj, ynic teatlan papacholo: iuhquj tlacaoacatinamj, vel macoquetza yn atl: auh y naca oalpanuetziznequj conpolactia, centlanj iauh.</p> <p>Auh yn aca amatinj, yn oconpolactique, çan ic ceniauh, venca onpauetzi, njman ic choloo, moieltia, moma[43r]qujxtia: auh in cequjntin vel qujmjhiicoaoaltia vel çoçotlaoa, çã mjmjcque in qujncaoa, çã</p>
---	---

<p>pero los que no sauian nadar, de tal manera los fatigauan, que los dexauan por muertos, a la orilla del agua:  alli los tomauan, sus parientes, y los colgauan de los pies, para que echassen fuera el agua, que aujan beujdo, por las narizes, y por la boca. Esto acabado, bolujanse todos por el mismo camjno, que aujan venjdo en procesion: yuan tañendo sus caracoles hazia el cu, o monesterio, de donde aujan venido:  y a los castigados lleuauanlos sus parientes a sus casas, yuna todos lastimados, y temblando de frio, y btiendo los dientes, assi los lleuauan a sus casas, para que conualeciessen.</p> <p>En bolujendo los satrapas, a su monasterio, echauan otra vez esteras de junças como iaspeadas: y tambien espadaqñas. Y luego començauan otro ayuno, de quatro dias: al qual llamauan netlacaçaoaliztli:  en este ayuno no se acusauan, los vnos a los otros, nj tampoco comjan a medio dia.  En estos quatro dias, los sacristanejos, aparejauan todos los ornamentos de papel, que eran menester, para todos los mjnistros: y tambien para si.  El vno destes ornamentos, se llamaua tlaquechpaniotl qujere dezir ornamento, que va sobre el pescuezo: el otro se llamaua amacuexpalli, era ornamento, que se ponja tras el colodrillo, como vna flor hecha de papel: el otro se llamaua yiatatzli, que era vn çurron, para lleuar encienso: este çurron de papel, comprauase en el tianquez: tambien comprauan,* vnos [43v] sartaes de palo: los quales se vendian tambien en la tianquez.  Acabados los quatro dias, del ayuno, luego se adornauan los satrapas, con aquellos ataujos, y tambien todos los ministros,</p> <p>el dia de la fiesta, luego de mañana, se ponjan en la cabeça color açul: poniãse en la cara, y en los rostros, mjel mezclada con tinta,</p> <p>todos lleuauan colgados, y sus çurriones, con enciensos, y bordados cojn caracolillos blancos, los çurriones de los satrapas, mayores, eran cuero* de tigre: y los de los otros menores, eran de papel pintado, a manera de tigre.</p>	<p>q'nmicocaoa atenco qujnoaltetema:  auh in cequjntin oqujtotoaque atl, in chichic atl, qujntzonicpilooa ic oalqujça, yn iniacac yn jncamac, yn oqujtotoaca.</p> <p>Auh in ie iuhquj njman ic oalujlooa, icujtlauc oalujloa oc cepa oallapitztiuj:</p> <p>auh yn oatlanpapacholoque, çan inchan vihuç, qujnujuça in ichantlaca, cocoxtiuj, viujuçxcatiuj, tzitzitzilcatiuj, yn oconihiiocuizque inchan.</p> <p>Auh yn oaxioato calmecac, oc cepa tlateteco, moteteca yn aztapilpetlatl, yoan no motetema yn atulin, oc cepa vncan peoa in neçaoaliztli, itoca netlacaçaoaliztli, no naujlhujtl in motlacaçaoaia,  aocmo neaxioa, aocmo tlatatlaqualo:</p> <p>njman yn vncã ompeoa in tlatlachichioalo, qujtlachichiuçliaia in tlamacazque, tlamaztoton,</p> <p>qujcecencoaoa yn ixqujch amatlatqujtl, in tlaquechpaniotl, yn amacuexpalli, yoã yn jiatatzli, çan qujmococoujaia, yoan in tlapacozcatl, çan monanamacaia tianquizco.</p> <p>Auh yn oacic naujlhuitl, ynç netlacaça[43v]oalo, njman ioatzinco in peoa in techichioalo: njman mochichioa in tletlenamacaque, yoan yn ixqujch tlamacazquç,</p> <p>ioatzico* yn onneaquçlo, in tlaquechpaniotl: yoan contlaliaia ymicpac, amacuexpalli, neamacuexpaltilo, yoan neixquatexouçlo, mjxcuatexoujaia, yoan michioaia, moujxtoichioaia:</p> <p>yoan intla caana yn iatatzli: tetlan tlaano in tletlenamacaque, ynooceloyiatatz cuecuechcho, nauhcampa in pipilcac, cuechtli, yn itech yiatatzli. Auh in tlamacazque ymjataç, çan</p>
---	--

<p>Algunos destos çurroncillos, los figurauan a manera del aue, que se llama atzitzicujlotl: y otros a manera de patos: todos lleuauan sus enciensos, los dichos çurrones.</p> <p>Despues de todos ataujados, luego començauan su fiesta: yuan en procesion al cu, yuan delante de todos el satrapa del tlaloc: este lleuaua en la cabeça, vna corona, hecha a manera de escriño justa a la cabeça, y ancha arriba, y del medio della, salia muchos plumajes: lleuaua la cara, vntada con vlli derretido, que es negro como tinta, lleuaua vna xaqueta de tela, que se llama aiatl, lleuaua vna carantoña fea, con grande nariz: lleuaua vna cabellera larga hasta la cinta: esta cabellera estaua engerida con la caratula.</p> <p>sigujanle todos los otros ministros, y satrapas, yuan hablando como qujen reza, hasta llegar al cu de tlaloc:</p> <p>en llegando el satrapa, de aquel dios parauase, y luego tendian esteras de juncos: y tambien ojas de tunas, enpoluorizadas con encienso: luego sobre las esteras, ponjan quatro chalchijtes redondos, a manera de bolillas.</p> <p>Y luego dauan al satrapa, vn garauatillo, teñjdo con açul: con este gara[44r]to tocua a cada vna de las bolillas, y en tocando hazia vn ademan, como retrayendo la mano, y daua vna vuelta, y luego yua a tocar a la otra, y hazia lo mjsmo, assi tocua a todas quatro, con sus boltezuellas.</p> <p>hecho esto, sembraua encienso, sobre las esteras, de aquello que llaman yiauhltli: sembrado el encienso dauanle luego la tabla de las sonajas, y comēçaua a hazer sonjdo con ella meneãdola, para para que sonassen los palillos, que en medio estauan, encorporados o atados.</p> <p>Hecho esto, luego se començauan todos a yr, para sus casas, y monesterios: y a los castigados lleuauan a sus casas:</p> <p>luego se descomponjan de los ornamentos, con que yuan cõpuestos, y se sentauan.</p> <p>Y luego a la noche començauan la fiesta, tocauan sus teponaztles, y sus caracoles, y los instrumentos musicales, sobre el cu de tlaloc:</p>	<p>amatl in tlachichioalli, tlaoceloicujloli, oceloicujliuhquj,</p> <p>in cequjntin atzitzicujlotl ipan mixeoia: in cequjntin canauhtli, ipan mjxoeoia, yn jmiataz, tetentiuh, yn jiauhxtli.</p> <p>Auh in ie iuhquj, mec tenanamjco, ilhujtlalo: teiacana in tlalocan tlenamacac, quetzalatzontli, yn onactiuh: yoan mjsolhuj yaiauhxicol, iqujiauhxaiac, anoço itlalocaxaiac in conmaquja, ycuilacaxiuhian vetzi yn ipapa,*</p> <p>ycampa icaocatiuj yn jxqujchtin tlamacazque, ynic vih yn iteupan tlaloc:</p> <p>yn onacique njman ie ic onmoquetza, in tlalocan tlenamac, concha[44r]iaoa in aztapilli, yoan in quequexqujc, yoan nopalli, yiauhitlan tlaaqjlli, tlayiauhujlli: njmã in contlalia in chalchiuhotelotli nauhtetl:</p> <p>auh yn ocontlali mec conmaca, quauhchicolontli, tlatexoujlli, ic conujtjctiuh, cecentetl in chalchiuhotelotli: yn jquac qujmonujtjctiuh, oalmocueptiuh.</p> <p>Auh in ie iuhquj, njman contepeoa yn jiauhltli: auh yn ontepeuh, njman conmaca yn aiochicaoaztli, concacalatza, conujuxoa, coniyiaoa.</p> <p>Auh ÿ ontzonquj, njman ic viujoaa, cecenmanoa, momoiaooa, xitinooa, viu j yn jncacalmecac: auh yn tlamazoton, çan qujnujca yn inchachan.</p> <p>Auh yn onnetecoto calmecac, mec nexixitinjlo, netlatlililo:</p> <p>auh yn oniooac njman ie ic peoa, in tlalhujmamanj, in teucalticpac tlalocan:</p>
--	--

<p>y cantauan en los monasterios, y tocauan las sonajas, que suelen traer en los areitos: de todos estos instrumentos, se hazia vna musica, muy festiva,</p> <p>y hazia velar, toda aquella noche, a los captiuos, que aujan de matar el dia siguiente, que los llaman ymages de los tlaloques.</p> <p>llegados a la media noche, que ellos llamauan, ioallixeliuj: començauan luego, a matar a los captiuos, aquellos que primero matauan: dezian que erã el fundamento: de los que eran ymagen, de los tlaloques, que yuna adereçados, con los ornamentos de los mismos tlaloques: que dezian que eran sus ymagenes: Y assi ellos murian a la postre, yuanse a sentar, sobre los que primero aujan muerto.</p> <p>Acabado de matar [44v] a estos, luego tomauan, todas las ofrendas de papel, y plumajes, y piedras preciosas, y chalchiujtes: y los lleuauan a ñ lugar de la laguna, que llaman pantitlan, que es frontera de* las ataraçanas.</p> <p>Tambien lleuauan los coraçones de todos los que aujan muerto, metidos en vna olla, pintada de açul, y teñjda con vlli, en quatro partes: tambien los papeles, yuna todos manchados de vlli:</p> <p>todos los que estauan presentes, a esta ofrenda, y sacrificio, tenjan en las manos, aquella yerua que llaman iztauhiatl: que es casi como axenxos de castilla: y con ellos estaunan oxeando, como qujen oxea moscas, sobre sus caras, y de sus hijos: y dezian que con estos oxeauan los gusanos, para que no entrasen en los ojos: para que no causase, aquella enfermedad de los ojos, que ellos llaman yxcujlloaliztli. Otros metian esta yerua, en las orejas: tambien por uja de supersticion, otros trayan esta yerua apuñada, o apretada, en el puño.</p>	<p>teponaçolo, tlapitzalo, iehoatl in mopitza tecciztli, yoan acatecciztli: cujco, yn teponaztli, mjmlcatoc, nanalcatoc, iuhqujn qujqujnacatoc, yoan aiacacholo;</p> <p>qujntoçauja in miquizque in imixiptlaoan tlaloque.</p> <p>Auh yn oacic ioalnepantla yn iquac xeliuj ioalli: mec peoa in micao, [44v] iacattiuuj in mamaltin miqj: iuhqujn inpepechoan muchioa: auh yn onmjcque, njman ie ic miq' in tlaloque:</p> <p>njman no yquac tlatla, yn ixqujch nextlaoalli amatl, yoan in quetzalli, yoan in nepapan tlaçoihujtl: yoan cequj chalchiujtl yn jcucic, yn atle itlaciuiiz, yn amo tlaciujce: yoan cequj olchalchiujtl, iaiauhquj, iaiactic, anoço yiauhitic.</p> <p>Auh yn iquac qujmeltetequj, in ce onpeti yiechiqujuh, conanjlia in iiollo, contlaliuij comjc, tlatexoujlli motocaiotia, mixcomjtl, nauhcampa in tlavlxaovali: auh yn itlaquen amatl tlavlchhipinilli, cenca vllo moca vlli: much qujnchia yzqujntin teixiptlaona, much vmpa contlaztimanj yn jniollo.</p> <p>Auh yn iquac muchioa ioalnepantla, ynjc mjcoa: yn ixqujchtin tlatlatlaque,* in tlatlachia, muchi imiiztauhiaxochiuh, inmac tetentinemj, qujtlatlaujtzinemj, aujc qujtlaztinemj, ic mēcapeujtinemj, yn inpilhoã, qujlmach ic qujnpeujaia in ocujlti, ynic amo yxocujlloazque: cequjntin in nacaztitlan caaquja, cequjn çan qujmamapictinemj.</p> <p>Auh in ie iuhquj,* yn onmjcoac, njman ie ic oaltemoa in tlamacazque: qujoaltemouja yn ixqujch nextlaoalli, in teteujtl: yoan ichtilmatli tlacujlloli, yoan itoca aiavixo: yoan in chalchiujtl, yoan quetzalli, yoan copalli, tlatlacatlachia: yoan qujoaltemouja in mixcomjtl, vncã tetentiuuh yn iolotli:</p>
--	---

<p>llegados, con todas sus ofrēdas, y con los copraçones de los muertos, metianse en vna canoa grande, que era del señor: y luego començauan a remar, y con gran priesa: los remos de los que remauan, todos yuan teñjdos de açul: tambien los remos, yuan manchados con vlli.</p> <p>llegados al lugar donde se auja de hazer la ofrenda, al qual se llamaua pantitlan, metian la canoa, entre muchos maderos, que allí estaua hincados, en cerco de vn sumjdero, que allí auja, que llamauã aoztoc: entrando entre los maderos, luego los satrapas començauan, a tocar sus cornetas, y caracoles, pues[45r]tos de pies* en la proa de la canoa,</p> <p>luego dauan al principal dellos la olla con los coraçones, luego los echaua en medio de aquel espacio, que estaua entre los maderos, que era el espacio, que tomaua aquella cueua, donde el agua se sumja.</p> <p>Dizen que echados los coraçones, se albototaua el agua, y hazia olas, y espumas:</p> <p>echados los coraçones en el agua, echauan tambien las piedras preciosas, y los papeles de ofrenda: a los quales llamauan teteujtl, atauanlos en lo alto, de los maderos, que allí estauan hincados: tambien colgauan, algunos de los chalchiujtes, y piedras preciosas, en los mismos papales.</p> <p>Acabado todo esto, salianse de entre los maderos: luego vn satrapa, tomaua vn incensario, a manera de caço, y ponja en el quatro de aquellos papeles, que llamauan teteujtl, y encendialos, y estando ardiendo, hazia vn ademan de ofrecer, hazia donde estaua el sumidero, y luego arrojaua el incensario, con el papel ardiendo hazia el sumidero:</p> <p>hecho aquello, boluja la canoa hazia tierra, y començaban a remar, y aguijar, hazia tierra donde llamauan tetamaçolco: luego todos se bañauan, en el mismo lugar, y dalli lleuauan la canoa, a donde la solian guardar.</p> <p>Todo lo sobredicho se hazia, desde media noche arriba, hasta que ama[45v]necia, al romper de la mañana: y todas las cosas</p>	<p>njman qujtlamelaoaltia atenco, itocaioca tetamaçolco.</p> <p>Auh yn oacito njman ei ic conacalaquja, conacaltema yn ixqujch nextlaoalli: yoan onmacaltema yn ixqujchti tlamacazque, njman ie ic flanelolo, ontetemj onpipilcatoque in flaneloa, tequjtlaneloa, in aujctli muchi texoio, tlatexoujlli, tlatexoaltilli, yoan tlaulxauhtli, tlaulxaoalli, vlxauhquj.</p> <p>Auh yn oacito anepantla, itocaiocan pantitlan, njman ic concalaquja yn acalli: auh yn oqujcalaqujque, njman ie ic tlapitzalo: in tlenamacac acaliacac onmoquetza,</p> <p>njman conmaca in mixcomjtl, yn vncan tentiuh iollotli; njman ie ic contlaça anepantla, ynixpã cuenmantli, iuhquj ontlachaquanitiuetzi, ontlatzoponitiuetzi:</p> <p>auh njman poçoni yn atl, momoloca, quaqualaca, xixittomj, xixtemomoloca, apopoçoqujllotl motla[45v]tlalia:</p> <p>njman ie ic mopipiloa, moolpia in teteujtl, in quauhtitech yn itech cuenmantli: yoan in chalchiujtl quiijlpia, yoan cequj atlan contepeoaia, conchaiaoa, concenmana.</p> <p>Auh in ie iuhquj, njman ie ic oalqujxoa: auh yn oqujxoaloco, yn oalqujxooac, yn vncan qujiaoatenpan, yn iqujiaoaioc cuenmantli: njman ic concuj in tlemaitl, vncan conmamana nauhtetl teteujtl: njman ie ic conjiaoa, yn oconjiauh, mec conmaiauj, ica onmaiauj, contlaça, ica ontlamotla:</p> <p>auh yn ocontlaz mec qujmalacachoa yn acalli: mec oalnecuepalo, flanelolo cequj tlaiacatitij, cequj tlacuexcochtitij. Auh yn oacico tetamaçolco, yn vncan neacalaqujlo, in neacalaqujloia, njman ie ic neaaltilo, mec viviloa. Auh yn acalli, njman ic vi qujtecazque, yn jonoia, yn acaltecoian:</p> <p>auh yn otlatujc, njman ie ic nequatexopaco: in tlamacazque vmpa yn innealtiaian, tlamacazque.</p>
---	---

<p>acabadas, todos los satrapas, se yuan a lauar, a los lugares, donde ellos e solian lauar: alli se lauauan todos con agua, para qujtar la color açul, solamente la delantera, de la cabeça: y assi alguno de los satrapas o mjnistros de los ydolos, que estauan acusados, y aujan de ser castigados: entonce quando se lauauan, con el agua açul le trayã, y le castigauan, como a los arriba dichos.</p> <p>hecho esto, luego se yuan, a su monesterio, y sacauan todas las esteras de juncos verdes, que aujan puesto, y las echauan fuera del monesterio, detras de la casa.</p> <p>Estas son las ceremonjas, que se hazian en la fiesta, que se llamaua Etzalqualiztli.</p>	<p>Auh yn aqujn çan motlati, in çan mjnax. In iquac netlalocaçaoaloia, yn axioac, qujnicuac ica nequatexopaco: vmpa atlan qujapachoa.</p> <p>Auh [46r] yn ie iuhquj mec viloatz, mec tlaqujqjxtilo, tlaeeoalo in tolpepechtli in vnca calmecac: tlaqujqjxtilo, calteputzco contlatlaça.</p> <p>Je ixqujch, vnca tlamj y, yn ilhujtl, in etzalqualiztli.</p>
--	---

Fuente: Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, pp. 198-237; cfr. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fols. 37v-45v.

## Anexo 8. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Códice florentino*.

### Traducción al español

Capítulo vigésimo quinto, habla acerca de la fiesta y de las ofrendas que hacían en la celebración del sexto mes, que se llama *Etzalcualiztli*.

*Etzalcualiztli*, esto se hacía antes de que esta fiesta llegara: primero hacían el ayuno de Tláloc los *tlamacazque*.

Durante los cuatro días anteriores a que empezara su ayuno, tomaban primero los tules de allá, de Citlaltépec, porque allá se daban muy largos los tules. Sus nombres eran “colgajos blancos” [*aztapilin*] o “tules rollizos” [*tolmimilli*]. Son muy largos, luengos, y muy blancos de sus bases, y cilíndricos como columnas de piedra.

Y de allá los tomaban, los rompían desenvainándolos, del lugar en el agua llamado Temilco, Tepéxic, Oztoc.

Y ya que los habían tomado, enseguida los componen, los atan por los cabos, los envuelven, hacen cargas de tules. Enseguida los atan al mecapal, los unen al mecapal; luego hacían las cargas, eran cargados en las espaldas, eran cargados con la frente. Enseguida parten hacia acá, se hace la partida, se hace la salida. Ninguno carga los “colgajos blancos” [*aztapilin*] atravesados sobre la espalda. Los llevan todos enhiestos sobre las espaldas.

Y al ir los *tlamacazque* a tomar los tules, y al regresar, el camino está desierto; ninguno lo anda; no hay caminantes que lo anden. Y si encuentran a algunos, luego allí los roban, los desvalijan, los despojan, les arrebatan las cosas con violencia. Y si resisten, luego los maltratan, los arrojan al suelo, los pisan, los pisotean, dan saltos sobre ellos, los azotan contra el suelo, los derriban tirando de ellos por el suelo, los hacen gritar, los golpean, los golpean por detrás, los golpean hasta levantarles la piel, los tienden de espaldas.<sup>605</sup> Y cuando fueron robados, cuando fueron desnudados, entonces regresan, entonces vuelven a sus hogares. Y aunque sean los tributos, pueden tomarlos; no se enoja por esto Motecuhzoma, porque los tiene por penitentes, los estima, los considera *tlamacazque*, porque hacían penitencia, hacían ofrendas frente a ellos [los dioses], sobre ellos, porque eran *tlamacazque*. Y llegados, traídos los “colgajos blancos” [*aztapilin*], enseguida se tejen, se entrelazan los “colgajos blancos” [*aztapilin*], hacen las esteras de “colgajos blancos” [*aztapilin*]. Y entrelazaban los tules, hacían taburetes de tules, y hacían asientos de respaldo, recostaderos. También así se hace con los “colgajos blancos” [*aztapilin*]: asientos de respaldo de “colgajos blancos” [*aztapilin*].

Ya entrelazados, atan por los cabos los tules delgados. Y ya atados por los cabos, enseguida se ordenan; en el suelo se atan, se atan reciamente con raíces de maguey, con fibras de maguey.

<sup>605</sup> López Austin utiliza *quītlatlalmecamayavi* del *Códice Matritense* en vez de *qujntlatlalmecamavi* del *Códice florentino*. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, p. 201.

Y cumplido esto, empezará el ayuno de Tláloc. Al anoecer los *tlamacazque*, los *tlamacazcatequihuaque*, los *tlamacazcayiaque* se meten a las casas [calmécac]; hay recogimiento en las casas.

Luego ellos, los *tlamacazque cuicanime*, el [tlamacazqui]<sup>606</sup> *tlahuitequini*.<sup>607</sup>

Finalmente, todos los *tlamacazcateicahuan* y los que aún eran niños: los *tlamacaztoton*,<sup>608</sup> los *tlamacatoton*.

Y cumplido esto, enseguida se tienden las esteras de “colgajos blancos” [*aztapilin*], los lechos de “colgajos blancos” [*aztapilin*] frente al fogón.

Y ya que se extienden las esteras de “colgajos blancos” [*aztapilin*], luego el *tlenamácac* se atavía: se pone su chalequillo y se pone en su brazo izquierdo el llamado *matacaxtli*. Y con éste toma la taleguilla de copal, y toma el sahumador manual.

Enseguida ofrece fuego; viene a pararse en la puerta; viene a pararse en el patio. El *tlenamácac* hace ofrenda en redondo, hacia los cuatro rumbos.

Y ya hecha, coloca las brasas en el brasero alto.

Enseguida entra, se sienta frente al hogar.

Allí coloca cuatro bolas de lo que es su contribución, bодоques de ofrenda [*huentelolohtli*]. Los coloca con mucho cuidado, con mucho tiento, con mucha suavidad. Si uno se rueda, por esto lo aprehenden, por esto es aprehendido.

Le dicen los *tlamacazque*: “Te aprehendimos nosotros, los *tlamacazque* porque hiciste rodar las cosas.”

Y el *tlenamácac* enseguida entra; enseguida se sienta; se desbarata [el atuendo];<sup>609</sup> se deshace [el atavío].<sup>610</sup>

Enseguida llegan todos los *tlamacazque*. Cada uno va poniendo su contribución, los bодоques de ofrenda [*huentelolohtli*]. Y algunos dejan cuatro jitomates, o quizá tomates de hoja: Y algunos ponen chilchotes, cuatro. Son muy observadores; son bien vigilados; son detenidamente vigilados, por si alguno hace rodar algo, por si alguno mueve algo, por si alguno tumba algo con la mano, por si alguno empuja algo con la mano. Y si hizo rodar algo, lo aprehenden, lo acusan, lo señalan.

Y si veían en alguno una basurita, o una telaraña, o un algodoncillo, quizá en su cabeza, quizá en su manto, por esto lo aprehenden, lo señalan.

<sup>606</sup> Los corchetes son de López Austin. Véase *ibidem*, p. 203.

<sup>607</sup> En la traducción se aclara que son *tlamacazque tlahuitequinime*. Véase *idem*.

<sup>608</sup> En el *Códice Matritense* dice *tlamaztoton*, mientras que en el *Florentino* se emplea *tlamacazcatoton*. Véase *idem*.

<sup>609</sup> Los corchetes son de López Austin. Véase *ibidem*, p. 207.

<sup>610</sup> *Idem*.

O tropieza, se tropica, se golpea contra algo, por todo esto es aprehendido.

Durante cuatro días se hacía esto, y durante cuatro noches. Se vivía con cuidado.

Y hecho esto, enseguida los *cuacuacuiltin* se llevan, toman para sí todo lo que quieren comer. Durante cuatro días tomaban lo que se había entregado como ofrenda.

Y antes de llegar la media noche, son tañidos los instrumentos de viento [*tlapitzalli* y *tecciztli*].

Y ya que se tañeron, enseguida se hace el desnudamiento, y se hace el corte de espinas de maguey, y se hace la sajadura de las orejas [*nenacazteco*]. Luego se tiñen de sangre las espinas de maguey, y hay sangría.

Y enseguida hay levantamiento. Todos van. Hay baño común. Se van tañendo los instrumentos de viento. Van tocando [soplando] el *tecciztli*, *cocohuilotl*,<sup>611</sup> *chililitli*.

Y todos los *tlamacazque* llevan a cuestras sus bolsas para el tabaco, sus collares de cordel. De sus collares de cordel van colgando sus bolsas para el tabaco, van llenas de *yacualli*.

Y los va dirigiendo el *tlenamácac*. Lleva su *tlemaitl*, lleva sus espinas, y con ellos lleva su bolsita de copal.

Y un hombre, un *cuacuilli*, va guiando a la gente. Lleva atravesada sobre los hombros la *ayochicahuaztli*, su nombre también es *nahualcuahuil*. Es ancha, ancha, muy anchilla, y larga, luenga, y suena, la va haciendo sonar mucho.

Ninguno se queda en el calmécac; totalmente se vacía; queda desocupado; queda deshabitado el calmécac. Y sólo quedan allí cuatro cantores; permanecen [se sientan] cantando; permanecen [se sientan] tocando el *teponaztli*, permanecen [se sientan] tocando la *ayotl*; permanecen [se sientan] tocando la *ayacachtli*; permanecen tañendo [soplando] el *quiquiztli*, permanecen tañendo [soplando] los *quiquiztlis*.

Y alcanzada la orilla del agua, el lugar del baño de los *tlamacazque*, [donde]<sup>612</sup> están hacia los cuatro rumbos las casas de la niebla [*ayauhcalli*], enseguida hay asentamiento, hay colocación. Tiritan, tiemblan, se estremecen, hay constante choque de dientes.

Y cumplido esto, luego habla un anciano, su nombre es *chalchiuhcuacuilli*. Dice:

“¡Lugar en el que se llena de cólera la serpiente! ¡Lugar en el que zumban los mosquitos del agua!  
¡Lugar del violento despegadero<sup>613</sup> del ánsar! ¡Lugar del ruido de los ‘colgajos blancos’  
[*aztapilin*]!”

<sup>611</sup> López Austin nos advierte que el copista se equivocó al transcribir de *cocouilotl* (*Códice Matritense*) a *cocouilloc* (*Códice florentino*). Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, p. 209.

<sup>612</sup> Los corchetes son de López Austin. Véase *ibidem*, p. 211.

<sup>613</sup> López Austin retoma la información del *Códice Matritense*, donde se menciona *ynechiccanavaya* en vez de *ynechiccanaaan* del *Códice florentino*. Véase *ibidem*, p. 213.

Dicho esto, enseguida se arrojan al agua; andan chapoteando; andan golpeando en el agua con las manos; andan golpeando con los pies; andan golpeando el agua con los pies; andan gritando, andan zumbando; imitando a todas las aves.

Alguno hace como pato [*canauhtli*], grazna; algunos imitan a los *pipitzin*, hacen como el *pipiztli*; algunos imitan a los *acacalome*, hacen como *acacalotl*; algunos hacen como la garza [*aztatl*]; algunos hacen como el *axoquen*; algunos hacen como la grulla [*tocuilcoyotl*].

Donde se bañan, en el centro, estaba el cerco [*cuenmantli*].

Durante cuatro días se hacía esto. Y hecho, enseguida se hacía la salida del agua. Se ataviaba la gente.

Enseguida se hace el regreso; vienen en retorno. Así como fueron, vienen tañendo instrumentos de viento [*cocohuilotl*, *chililitli* y *tecciztli*]; vienen desnudos; vienen en cueros.

Y llegados, alojados en la casa, en seguida se tienden, se extienden las esteras [petates] de “colgajos blancos” [*aztapilin*] por todas partes en el calmécac.

Enseguida hay envoltura, hay cobertura de ropajes. Luego se echan sobre las esteras [petates] de “colgajos blancos” [*aztapilin*].

Están muriendo de frío; están helándose; están muy fríos. Se sientan en cuclillas; se sientan hechos un ovillo. Algunos sólo están durmiendo con los ojos abiertos; algunos duermen; algunos sólo tienen un sueño ligero; algunos sueñan, algunos hablan dormidos; algunos saltan del lecho, roncan, gruñen, gañen, gimen constantemente, se vuelven dormidos de un lado a otro.

Después, al medio día, se levanta la gente.

Enseguida se atavía el *tlenamácac* para ofrecer fuego, para dar calor. Por todas partes sale, por todos los templos. Lo van precediendo los *cuacuacuiltin*.

Y cuando ya fue ofrecido el fuego por todas partes, enseguida se come; hay comida. Se hace rueda; se hace reunión. A cada uno le dan su comida, alguna clase de mole [salsa] le dan, durante cuatro días apresuradamente la probarán.

Y si alguno confunde su mole [salsa], por esto lo prenden; por esto lo aprehenden; por esto es aprehendido.

Y cuando hay comida, ninguno gotea un poco de su mole [salsa] allí en el suelo, el mole [salsa] sobre la tierra. Si alguno gotea un poco de mole [salsa], por todo ello es aprehendido, por esto le dan su merecido.

Y ya que se comió en esta forma, enseguida van a tomar follaje ritual [*acxoyatl*], se tomarán las cañas, las cañas verdes.

Y ya que vinieron, ya que las tomaron, enseguida son atadas por los cabos, se atan entrelazadas. Y ya que esto fue atado por los cabos, es el momento preciso de esparcirse.

Entonces rompen [el grupo],<sup>614</sup> se corre, se corre mucho; llevan las cañas sobre los hombros. Las colocan rápidamente en todos los templos de los dioses.

Y si alguno tropieza y cae, y si alguno no se encuentra allá, si se extravía, por esto es aprehendido. Y si alguno no llega a tiempo, si no alcanza a la gente, si alguno retarda su paso, no coloca las cañas con la gente, por esto es aprehendido, por esto es capturado. Y esto se hacía durante cuatro días.

Y los que fueron prendidos, durante estos cuatro días, aún se pueden liberar, aún pueden rescatarse, aún pueden liberarse, quizá con una pava [guajolota], quizá con un máxtlatl, quizá con un manto, quizá con un manto de fibra dura, quizá con un *tecuachtli*. Y el pobre, éste, se rescataba con un bodoque de ofrenda [*huentelolohtli*] en un cajete de madera.

Y todo el rescate, por completo lo tomaba para sí el cautivador, el que aprehendía a la gente, el aprehensor.

Y al quinto día, ya cuando era la fiesta, ya no podían rescatarse. Aunque se diera en pago algo muy grande, ya no lo recibían.

Y ya en la fiesta, todo hombre del pueblo hacía para sí *etzalli*. Todos hacían para sí *etzalli*. Nadie dejaba de hacer *etzalli* para sí.

Y cuando ya se cocía, luego era comido. Unos a otros se lo daban; recíprocamente se invitaban a comer.

Y algunos estaban alegres, estaban felices; y algunos *tiacahuan* bailaban sólo para alegrarse. Así se atavaiban: se hacían círculos alrededor de los ojos; sus bastones de mazorcas.

Andaban de casa en casa; bailaban la danza del *etzalli* por los hogares de la gente. Iban portando su jarro con asas, su jarro de *etzalli*.

Y en esta forma bailaban, cantaban: “¡Ya lo hago! ¡Ya lo hago! ¡Un poco de tu *etzalli*! ¡Si no me lo das, yo te perforaré tu casa!”

Y los dueños de casa luego vienen a darle un montón de *etzalli*. Lo ponen en el jarro de *etzalli*.

Algunos son cinco, algunos son seis, algunos son siete los que andan bailando.

Esta danza del *etzalli* empezaba a media noche. Se dejaba, la interrumpían sólo al amanecer.

Y al salir el Sol, luego se atavía el *tlenamácac*. Se ponía su chalequillo; encima se envolvía con una manta delgada; su nombre era “vestimenta de niebla” o “vestimenta de rocío”, llena de plumas aturquesadas.

Luego se hace cargar el tlaquechpányotl, y lleva puesta en la nuca su *amacuexpalli*.

---

<sup>614</sup> Los corchetes son de López Austin. Véase *ibidem*, p. 217.

Y se pintaba de azul la frente. Otra vez, encima le ponían margajita, le colocaban margajita.

Y con él llevaba el zurrón lleno de caracoles largos [*cuechtli*], cubierto de caracoles largos [*cuechtli*]; también se la llama “zurrón de caracoles largos [*cuechtli*]”. Va lleno de *yiauhtli*, de polvo de *yiauhtli*.

Y un *cuacuilli* llevaba atravesada sobre los hombros una *ayauhchicahuaztli*.

Y algunos *tlamacazque* llevan en sus brazos [figuras]<sup>615</sup> de hule. Como de hombres, así es su hechura. Se llaman “dioses de hule”.

Algunos llevan en sus brazos [panes de]<sup>616</sup> copal, rollizos ahusados. Sobre estos va una pluma verde preciosa. Su nombre es “espiga de pluma verde preciosa”.

Y cumplido esto, tañidos los instrumentos de viento<sup>617</sup> [*tlapitzalli* y *tecciztli*], es andado el camino; luego se van.

Y en medio va el llamado “taburete de cañas”. Su hechura es de cañas. Encima lleva dos plumas. De él va colgando, de él va desplegándose el papel, así pintado, con rayas. Lo van cargando. Le van haciendo muchas honras.<sup>618</sup>

Y a cuantos fueron capturados, a los que formaron en filas, los andan agarrando, los van sujetando de las manos por sus nuca; los andan agarrando fuertemente de las cabezas; a algunos los andan sujetando de las asas de los máxtlatl.

Y a los tlamaztoton que habían sido aprehendidos, les fabricaban taburetes redondos de tule; allí los iban llevando sobre los hombros. Y a los ya grandecillos los llevaban asidos de las manos.

Y ya que partieron, entonces los atacan, los agarran con violencia, los maltratan, los derriban. Si en algún lugar hay agua de lluvia, allí los arrojan, allí los hacen resbalar, los hacen rodar, los hacen andar resbalando por el lodo, los hacen andar revolcándose en el lodo. Sólo así los hacen llegar a la orilla del lago, al lugar del apiñamiento de la gente en el agua que se llama Toteco.

Y ya que llegó allí el *tlenamácac*, y [también]<sup>619</sup> los otros *tletlenamacaque*, enseguida queman el papel y los dioses de copal, y los dioses de hule, y esparcen, derraman el *yiahutli*, en los lechos de tule.

---

<sup>615</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>616</sup> *Idem*.

<sup>617</sup> En la traducción al español se define *otlapitzaloc* como “tañidas las flautas”. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, p. 221.

<sup>618</sup> Este párrafo, López Austin lo traslada e incerta del *Códice Matritense* a su traducción al *Códice florentino*, pues fue omitido en este último manuscrito. A continuación colocamos la versión en náhuatl: *auh tlanepātla ycatiuh ytoca acacpalli. acatl. yn tlachichiualli yuitl. ycpac ycatiuh ome. amatl ytech pilcatiuh. ytech çoutiuh. ynic tlacuilolli acaxilqui. quinapalotivi. cenca quimauztilitivi. Idem.*

<sup>619</sup> Los corchetes son de López Austin. Véase *ibidem*, p. 223.

Y cuando se hace esto, es como si anduvieran punzando en el agua, así se sumerge la gente en el agua; como si estuviera haciendo estruendo, así se levanta mucho el agua. Y al que pretende salir a la superficie, lo sumergen, va al fondo.

Y al que sumergieron y es experimentado en el agua, se va; va a salir lejos; huye; echa a correr; escapa.

Y a algunos los hacen desfallecer, desmayan. Los dejan por muertos; los dejan como muertos a la orilla del agua; los tienden.

Y a algunos que tragan agua, el agua amarga, los cuelgan cabeza abajo para que venga a salir por sus narices, por sus bocas, lo que tragan.

Y hecho esto, enseguida vuelven, vienen de regreso. Otra vez vienen tañendo instrumentos de viento [*tecciztli*].

Y los que fueron presionados en el agua, sólo van a sus hogares. Los acompañan sus parientes. Van enfermos; van temblando mucho; van estremeciéndose. Allá irán a tomar aliento a sus hogares.

Y ya que se llegó al calmécac, otra vez se hace el tendido; se tienden las esteras [petates] de “colgajos blancos” [*aztapilin*], y también se colocan los tules del agua. Otra vez allí empieza el ayuno, el llamado “ayuno hasta medio día” [*netlacaçahualiztli*]. También se hace el ayuno por todo el medio día durante cuatro días.

Ya no se aprehende a la gente. Ya no se come antes del mediodía.

Enseguida allí empieza a hacerse el atavío. Hacían ataviarse a los *tlamacazque*, a los *tlamaztoton*.

Los aderezan con todos sus atavíos de papel, el *tlaquechpányotl*, el *amacuexpalli*, y el zurrón, sólo los compraban, y el collar de trozos de vara sólo se vendía en el mercado.

Y cumplidos los cuatro días en los que se ayunaba hasta el mediodía, luego en la madrugada empieza a ser ataviada la gente. Luego se atavían los *tletlenamacaque* y todo *tlamacazqui*.

En la madrugada eran puestos los *tlaquechpányotl*, y encima de ellos se colocaban los *amacuexpalli*. Y eran pintadas las frentes de color azul: se pintaban de color azul las frentes. Y se pintaban los rostros; se pintaban el rostro como [la diosa de]<sup>620</sup> la sal.

Y portan el zurrón; van portando algo los *tletlenamacaque*. Sus zurrones de ocelotes están llenos de caracoles largos [*cuechtli*]; por los cuatro lados cuelgan los caracoles largos [*cuechtli*] de los zurrones. Y los zurrones de los *tlamacazque* sólo son de hechura de papel, pintados como [pieles

---

<sup>620</sup> *Ibidem*, p. 227.

de]<sup>621</sup> ocelotes, dibujados como [pieles de]<sup>622</sup> ocelotes. Los zurroneos de algunos representaban un chichicuilo; los de algunos [otros]<sup>623</sup> representaban un pato. Van llenos de harina de *yiauhтли*.

Y cumplido esto, enseguida se hace el encuentro, se hace la celebración. Dirige a la gente el *tlenamácac* de Tlalocan. Lleva puesto un penacho de plumas blancas y plumas verdes preciosas, y se pone hule en el rostro, y se pone su chalequillo de niebla, su máscara de lluvia o máscara de Tláloc; su guedeja cae hasta la región lumbar.

Detrás van murmurando todos los *tlamacazque*. Así van al templo de Tláloc.

Ya que llegaron, enseguida se levanta el *tlenamácac* de Tlalocan. Esparce los “colgajos blancos” [*aztapilin*], y el quequesque, y el nopal, metidos en [polvo de]<sup>624</sup> *yiahutli*, llenos de *yiauhтли*. Enseguida pone cuatro piedras verdes finas, redondas.

Y ya que las puso, enseguida le dan una varilla ganchuda [*cuauhchicoltontli*], pintada de color azul, para que vaya golpeando cada una de las piedras verdes finas, redondas. Y cuando las va golpeando, va dando la vuelta.

Y cumplido esto, luego derrama *yiauhтли*. Y ya que lo derramó le dan su [sonaja]<sup>625</sup> *ayochicahuaztli*. La suena, la sacude, la levanta como ofrenda.

Y ya que terminó, enseguida hay retirada, hay desparramamiento, hay desbaratamiento [de los grupos].<sup>626</sup> Van a sus calmécac. Y a los *tlamaztoton* sólo los llevan a sus hogares.

Y ya que se introdujo la gente en los calmécac, enseguida hay descomposición [de ropajes],<sup>627</sup> hay asentamiento.

Y cuando ya anocheció, enseguida empieza a instalarse la fiesta sobre el templo de Tlalocan.

Son tocados los *teponaztli*. Son tañidos los instrumentos de viento. Se tañen [soplan] éste, el *tecciztli*, y *acatecciztli*. Se canta. El *teponaztli* permanece rodando [haciéndose eco de un sonido ronco], permanece sonando, como si estuviera rugiendo. Y hay zumbar [tañer] de sonajas.

Hace velar a los que morirán, a las imágenes de los *tlaloque*.

Y llegada la media noche, cuando se divide la noche, entonces empieza el sacrificio. Van precediendo los cautivos que mueren. Se hacen como los lechos [de los *tlaloque*].<sup>628</sup> Y ya que murieron, luego mueren los *tlaloque*.

---

<sup>621</sup> *Idem*.

<sup>622</sup> *Idem*.

<sup>623</sup> *Idem*.

<sup>624</sup> *Ibidem*, p. 229.

<sup>625</sup> *Idem*.

<sup>626</sup> *Idem*.

<sup>627</sup> *Idem*.

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 231.

También es el tiempo en que arden todas las ofrendas de papel, y las plumas verdes preciosas, y las diversas plumas preciosas, y algunas de las piedras verdes finas, maduras, que ningún defecto tienen, en las que no hay defecto, y algunas piedras negras, negruzcas, oscuras o morenas.

Y entonces abren el pecho a uno, tiene descajada la caja torácica, le toman su corazón, van a ponerlo en una olla pintada de color azul que se llama “olla de nubes”, pintada por los cuatro lados con hule. Y sus envoltorios eran de papel goteado de hule, con mucho hule, lleno de hule. Así lo hacen con todos los que son imágenes; van a echar allí los corazones de todos ellos.

Y cuando es media noche, se hace así el sacrificio. Todos los mirones, los que miran, tienen sus manos completamente llenas de flores de estafiate, andan arrojando las cosas con ellas; a uno y otro lado las andas lanzando; así se andan abanicando. Dizque así les espantaban a sus hijos los gusanos para que no se les llenaran de gusanos los ojos. Algunos las metían en las orejas; algunos sólo andan con puñados de ellas.

Y ya que así se hizo el sacrificio, enseguida vienen a descender los *tlamacazque*. Bajan todas las ofrendas: los papales goteados de hule, y los mantos pintados de fibra dura, y los [mantos]<sup>629</sup> llamados “llenos de rostros de niebla” [*ayahuixo*], y las piedras verdes finas, y las plumas verdes preciosas, y [los panes de]<sup>630</sup> copal de apariencia humana, y bajan los “jarros de nubes” a los que llenan por completo los corazones.

Luego van directamente a la orilla del agua, al lugar llamado Tetamazolco.

Y llegados, luego meten en las canoas, colocan en las canoas todas las ofrendas, y se suben a las canoas todos los *tlamacazque*. Enseguida se rema; está lleno de los que van colgando [por la borda]<sup>631</sup> al remar. Reman con fuerza. Los remos tienen todos pintura azul; están cubiertos de color azul; están llenos de color azul, y dibujados con hule, con dibujos de hule, con pintura de hule.

Y llegados a la mitad del agua, al lugar llamado Pantitlan, enseguida se meten con las canoas [entre los varales hincados].<sup>632</sup> Y ya que se metieron, luego se tañen los instrumentos de viento [*tlapitzalli* y *tecciztli*]. El *tlenamácac* se yergue en la proa de la canoa.

Luego le dan las “ollas de nubes”, a las que van llenando hasta el borde los corazones. Enseguida las arrojan en medio del agua, frente al cerco [*cuenmantli*]. Caían haciendo mojadero; caían como punzando el agua.

Y luego hierve el agua, borbota; hace ruido el borbollón; revienta; revienta el borbollón; se forma la espuma del agua.

Enseguida se cuelgan, se atan de las varas, del cerco [*cuenmantli*], los papeles goteados de hule. Y atan las piedras verdes finas; y algunas las arrojan, las derraman, las esparcen en el agua.

---

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>630</sup> *Idem*.

<sup>631</sup> *Idem*.

<sup>632</sup> *Idem*.

Y cumplido esto, se hace la salida. Y ya que se vino a salir, que se hizo la salida por las aperturas, por las aperturas del cerco [*cuenmantli*], luego [el *tlenamácac*]<sup>633</sup> toma el *tlemaitl*; allí va cargando cuatro bolas de papel goteado. Luego las ofrece a lo alto. Ya que las ofreció a lo alto, luego las arroja, las lanza, las echa, las tira.

Y ya que las echó, hace girar las canoas. Luego se hace el regreso, se rema. Uno va al frente, uno va en la popa. Y llegados a Tetamazolco, donde está el embarcadero, donde se metían las canoas, luego se bañan; luego se van. Y van enseguida a poner las canoas en su lugar, en el lugar donde se dejan las canoas.

Y al amanecer, luego se lavan los *tlamacazque* el color azul de las cabezas, allá en el lugar del baño de los *tlamacazque*.

Y al que solamente se escondió, al que sólo se ocultó cuando se hizo el ayuno de Tláloc, ya capturado, luego que se hace el lavado del color azul de las cabezas, allá lo sumergen en el agua.

Y cumplido esto, enseguida parten. Luego se sacan los lechos de tule [*tolpepechtli*] de allá del calmécac. Ya que se sacaron, los arrojan detrás del edificio.

Ya es todo. Aquí termina la fiesta de *Etzalcualiztli*.

Fuente: Alfredo López Austin, *Educación mexicana*, pp. 198-237; cfr. fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. 25, fols. 37v-45v.

---

<sup>633</sup> *Ibidem*, p. 235.

## Anexo 9a. Nuestra paleografía y traducción de *Primeros memoriales*

La paleografía de *Primeros memoriales*,<sup>634</sup> del texto en náhuatl y su respectiva traducción al español son nuestras. En términos generales, optamos por utilizar los criterios explicados en la introducción sobre la paleografía y traducción que retomamos de López Austin con la intención de homogenizar nuestras fuentes. Sin embargo, habrá que hacer unas breves aclaraciones.

- 1) Los textos de *Primeros memoriales* relativos a la fiesta *Etzalcualiztli* (en náhuatl y español) los dispusimos en dos columnas pareadas. Esto permitió una lectura práctica y de correlación entre los contenidos, aunque la forma es arbitraria con relación a la lógica de los párrafos previstos en el manuscrito.
- 2) En la paleografía del texto en náhuatl no agregamos grafías faltantes y, en su caso, mantuvimos la marca de la tilde (˜) sobre las letras *a*, *y* que corresponde con la *n* de final de palabra.
- 3) En nuestra versión al español, dejamos sin traducir y con letras cursivas algunos vocablos, pues los consideramos importantes para contribuir al sentido del texto. Esto implicó que, generalmente, abriéramos comillas después del vocablo en náhuatl para colocar el significado literal de la palabra.
- 4) El caso del nombre *Tláloc*, fue estandarizado con las reglas de español empleando acento ortográfico grave y mayúscula inicial.
- 5) Colocamos notas a pie exclusivamente en la columna en español donde agregamos información gramatical de algunos vocablos en náhuatl.
- 6) Ubicamos entre corchetes información adicional o palabras que facilitan la lectura del texto.

---

<sup>634</sup> Nosotros optamos por trabajar con *Primeros memoriales* en su edición facsimilar del año 1993 y publicada por la Universidad de Oklahoma. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v. Elegimos esta versión por la calidad en la reproducción fotográfica del documento que nos permitió aproximarnos a una edición con texto en náhuatl y viñetas en color.

<b>Anexo 9b. Veintena <i>Etzalcualiztli</i> en <i>Primeros memoriales</i></b>	
<b>Versión en náhuatl</b>	<b>Versión en español</b>
<p>Etzalcualiztli vncā ilhuiquixtililoya ÿ tlalloc, ioan miquia.</p> <p>Auh inic muchivaya ilhuitl, cemposalihuitl ÿ çiuapā cuicoya, Auh ÿ oc iuh muztla, miquiz, tlalloc; motenevaya tenanamico.</p> <p>Ioã tlayavaloloya, ioã totopatlanaltiloya: quauhtitech quimiylpiaya in totome, quitquitivia.</p> <p>In iquac tlayavaloloya, yc mitotitivia in telpupuchi.</p> <p>Ynin muchivaya ye teutlac, auh ceyoal In quitotiaya tlalloc.</p> <p>Auh in iquac ye tlatlalchipava iquac miquia in tlalloc: auh in omjc, oc cepa moyavalooaya ÿ teucallj: yc mitoaya mocalnavatia in tlalloc: ahu çatepã contlaliaya ÿ uztoc,</p>	<p>En <i>Etzalcualiztli</i>,<sup>635</sup> allá se celebraba la fiesta a Tlálloc, y moría.</p> <p>Y entonces, se hacía fiesta, veinte días en <i>Ciuapan</i> “el lugar de las mujeres” [y] se cantaba [y bailaba]. Y todavía así, mañana morirá Tlálloc; [en el lugar que] se nombraba <i>tenanamico</i><sup>636</sup> “en el lugar donde se acoge personas”.</p> <p>Y se hacía circumprocesión,<sup>637</sup> y se hacía volar pájaros; [y] en los palos de árboles ataban los pájaros, lo[s] iban llevando.</p> <p>Cuando se hacía circumprocesión, así iban para allá danzando los <i>telpopochtlin</i> [jóvenes del calmécac].<sup>638</sup></p> <p>Eso se hacía ya [en] la tarde, y [en] una noche hacían danzar<sup>639</sup> a Tlálloc.</p> <p>Y cuando ya comienza a amanecer,<sup>640</sup> [y] cuando moría Tlálloc, y [cuando él] murió, una vez más se rodeaba<sup>641</sup> el templo o <i>teocalli</i>.</p>

<sup>635</sup> *Etzalcualiztli* se puede traducir como “comida de *etzalli*” o “comida de masa de maíz y frijol cocido”.

<sup>636</sup> Wimmer nos menciona que *tenahnamico*, v. impers., se deriva del verbo *nahnamiqui* “que acoge personas”. Véase Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 15 de febrero de 2014. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>637</sup> En el *Diccionario* de Wimmer, *tlayahualolo*, v. impers., se traduce como “vamos en procesión”; así mismo, *tlayahualoliztli* lo define como “procesión, acción de dar vueltas, girar alrededor de”; mientras que *tlayahualolli* lo refiere como “identificado, envuelto, rodeado, hablando de un enemigo”. Estas dos últimas expresiones se derivan de *yahualoa*, v. t. *te-*., “círculo de personas o animales” y v. t. *tla-*., “alrededor de, en torno a algo, cercar ¿en? derredor”. Véase *idem*. Por su parte, Jiménez opta por traducir *tlayavaloloya* como “se hacía circumprocesión”. Véase Wigberto Jiménez Moreno, *Primeros memoriales de Fray Bernardino de Sahagún*, p. 35. Lo que nos parece muy relevante del vocablo *tlayahualoloya* es su carga semántica para calificar la acción quinésica de realizar procesión en círculos o alrededor de algo.

<sup>638</sup> Con el término *telpochtli*, singular de *telpopochtlin*, se designaba tanto al hombre joven como a la deidad de Tezcatlipoca y al sacerdote *tlenamácac*. Véase Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>639</sup> Aquí seguimos a Jiménez quien en su traducción literal define a la expresión *quitotiaya* (*quihtotiyah*) como “hacían danzar”. Véase Wigberto Jiménez Moreno, *op. cit.*, pp. 34, 35.

<sup>640</sup> Sobre la expresión *tlatlalchipava* o *tlatlalchipahua* Wimmer la traduce como: “v. impers. commencer à poindre, en parlant du jour”; es decir, “comienza a amanecer, hablando del día.” Véase Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>641</sup> Véase nota 639.

auh ioã tolpã onovaya macujlilhuitl, ynic neçavililoya	Y se decía: [ya] se despiden <sup>642</sup> en la casa de Tláloc. Y después, lo colocaban [en] la cueva.
Auh in ilhuitl quiçaya y ipã inic caxtollī omome metztli mayo.	Y encima de los tules, se acostaban [los servidores de Tláloc] cinco días cuando se ayunaba. <sup>643</sup> Y la fiesta salía [se sacaba] en [el día] 17 [del] mes de mayo.

Fuente: fray Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real], fol. 250v. La paleografía y traducción al español son nuestras.

---

<sup>642</sup> *Mocalnavuatia in tlaloc o mocalnahuatiah in tlaloc* lo traducimos como “se despiden en la casa de Tláloc”. Wimmer menciona que el vocablo *calnahauatia*, v.bitrans. *mote-*, quiere decir “despedirse de alguien”. Véase Alexis Wimmer, *op. cit.* Por su parte, Jiménez con base en Seler, opta por traducir “se despide uno de Tláloc en su casa”. Véase Wigberto Jiménez Moreno, *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>643</sup> No estamos seguros de la traducción de *neçavililoya*, por ello, optamos por emplear la expresión *nezahualoya* “se ayunaba”. Jiménez traduce como “se hacía el duelo”. Véase Wigberto Jiménez Moreno, *ibidem*, p. 35.

<b>Anexo 10. Documentos del Gran Diccionario Náhuatl (GDN)</b>			
<b>Nombre del documento</b>	<b>Autor /compilador</b>	<b>Fuente</b>	
El léxico de el <i>Arte para aprender la lengua mexicana</i>	Sybille de Pury	1547 Olmos_G	<i>Arte para aprender la lengua mexicana</i>
<i>Vocabulario náhuatl/castellano y castellano/náhuatl</i>	Anónimo atribuido a Fray Andrés de Olmos	1547 Olmos_V?	<i>Andrés de Olmos, Arte de la lengua mexicana y vocabulario</i>
Diccionario de <i>Documentos nahuas de la Ciudad de México</i>	María del Carmen Herrera, et al.	1551-95 Docs_México	<i>Documentos nahuas de la Ciudad de México del siglo XVI</i>
Vocabulario en lengua castellana y mexicana	Fray Alonso de Molina	1571 Molina 1	<i>Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana</i>
Vocabulario en lengua mexicana y castellana	Fray Alonso de Molina	1571 Molina 2	<i>Vocabulario en lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana</i>
Durán. <i>Léxico de la Historia de las indias de Diego Durán (1570-1581)</i>	Pilar Máynez	1579 Durán	<i>Historia de las cosas de la Nueva España y tierra firme</i>
<i>Index lexical du texte náhuatl du Codex de Florence</i>	Marc Eisenger	1580 CF Index	<i>Códice Florentino</i>
<i>El calepino de Sahagún: un acercamiento</i>	Pilar Máynez	1580 Sahagún/Máynez	<i>Historia general de las cosas de la Nueva España. Códice Florentino</i>
<i>Vocabulario breve</i>	Antonio del Rincón	1595 Rincón	<i>Arte mexicano, en México, en casa de Pedro Balli, 1595</i>
<i>Vocabulario manual</i>	Pedro de Arenas	1611 Arenas	<i>Vocabulario manual de las Lenguas Castellanas y Mexicanas. En que se contienen las palabras, preguntas y respuestas más comunes y ordinarias que se suelen ofrecer en el trato y comunicación entre españoles e indios</i>
Diccionario del <i>Arte de la lengua mexicana</i>	Horacio Carochi	1645 Carochi	<i>Arte de la lengua mexicana, con la declaración de los adverbios della</i>
<i>Copia de los verbos, nombres y adverbios</i>	Fray Juan Guerra	1692 Guerra	<i>Arte de la lengua mexicana que fue usual entre los indios del Obispado de Guadalajara y parte de Durango y</i>

			<i>Michoacan en 1692 por fray Juan Guerra</i>
<i>Diccionario de romance a mexicano</i>	Jerónimo Thomas de Aquino Cortés y Zedeño	1765 Cortés y Zedeño	<i>Arte vocabulario y confesionario en el idioma mexicano como se usa en el obispado de Guadalajara</i>
<i>Diccionario náhuatl castellano</i>	Anónimo	1780? Bnf_361	<i>Manuscrito de la BnF, Fondo mexicano N° 361</i>
<i>Vocabulario</i>	Francisco Javier Clavijero	1780 Clavijero	<i>Reglas de la lengua mexicana con un vocabulario</i>
<i>Diccionario castellano náhuatl</i>	Anónimo	17?? Bnf_362	<i>Manuscrito de la BnF, Fondo mexicano N° 362</i>
<i>Lista de partículas gramaticales</i>	Anónimo	17?? Bnf_362bis	<i>Manuscrito de la BnF, Fondo mexicano N° 362bis</i>
<i>Vocabulario mexicano de San Miguel Tzinacapan (Sierra Norte de Puebla)</i>	Sybillé Toumi de Pury	1984 Tzinacapan	Cuentos de tradición oral y encuestas léxicas
<i>Diccionario náhuatl de los municipios de Mecayapan y Tatahuicapan de Juárez, Veracruz</i>	Joseph Carl Wolgemuth Walters, et al.	2002 Mecayapan	<i>Diccionario Náhuatl de los municipios de Mecayapan y Tatahuicapan de Juárez, Veracruz: <a href="http://www.sil.org">www.sil.org</a></i>
<i>Dictionnaire de náhuatl classique</i>	Alexis Wimmer	2004 Wimmer	<i>Dictionnaire de náhuatl classique: <a href="http://nahuatl.ifrance.com/">http://nahuatl.ifrance.com/</a></i>

Fuente: elaboración propia con base en Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*. Versión digital.

**Anexo 11. Verbos terminados en -ni/ca que refieren a sonido.  
(Propuesta de Una Canger)**

<b>Subgrupo</b>	<b>Verbo</b>	<b>Español</b>
<b>Sound</b>		
Ring	çili:ni/-ka	Sonar o reteñir el metal
	kala:ni/-ka	Reteñir el metal
Jingle	košo:ni/-ka	v. inanimado. Zongolotear o bazucar la vasija
Drip	çipi:ni/-ka	Gotear o caer gota
Clatter	kapa:ni/-ka	Crujir o restallar las coyunturas de los dedos cuando los estiran
Growl	ki-kinaka	Gemir con dolor o zumbiar el abejón, gruñir el puerco, regañar el perro o hablar entre dientes
	na-nalka	v.i. Graznar el anzar, ladrar o regañar y gruñir el perro o el puerco o sonar aquebrada la campana o la olla
Bark	wa-walka	v. inanimado. Susurrando, hablando de un líquido que hierve
become angry	kwala:ni/-ka	v. inanimado. Ebullición (se refiere al ruido que acompaña hirviendo)
speak poorly	po-polo:ni/-ka	v. i. Ser tartamudo
Splash	çikuini	v. inanimado. Salpicar cualquier cosa líquida
	solo:ni/-ka	v. inanimado. Ir con gran ímpetu y ruido el río
Explode	šit-tomoni	v. i. Reventando sonar
	la?çi:ni	v. inanimado. Sonar algo reventando, así como huevo cuando lo asan o cosa semejante
<b>Break</b>		
Break	čala:ni/-ka	v. inanimado. Cascarse la vasija de barro o de cobre
	koto:ni/-ka	v. inanimado. Quebrarse la cuerda o el hilo, sogá, etc.
	šama:ni/-ka	v. inanimado. Que se hizo añicos, se desintegran (romper)
	łapa:ni/-ka	v. inanimado. Quebrarse, hacerse añicos, desbaratarse. v. i. Romper su caparazón (hablando de un pajarito)
	tei:ni/-ka	v. inanimado. Quebrarse algún vaso, saltando con ruido algún pedazo de él
Tear	çaya:ni/-ka	v. inanimado. Partir, romper (hablando de un objeto)
	çomoni	v. inanimado. Rotura o desgarró
be dislocated	peto:ni	v. inanimado. Ser retirado, sobresalir, romper (hablando de un hueso)

fall apart	šiti:ni/-ka	v. inanimado. Colapso, caer en pedazos. v. i. Dispersar
Puncture	čapinia	v. t. <i>te</i> -. Meter a alguien. v. ref. Espinarse o punzarse
<b>Spreading from center</b>		
spark, chip	čito:ni/-ka	v. inanimado. Saltar la astilla o la cuenta cuando la quieren ensartar, centellar la lumbre o el fuego
burst, bud	kwepo:ni/-ka	v. inanimado. Dar estallido el huevo o la castaña cuando la asan. Abrirse y brotar la flor
form blisters	tomo:ni/-ka	v. inanimado. Para ampollas, oleaje, se producen golpes. Se hinchan (las cuerdas vocales)
foam, boil	poso:ni/-ka	Hervir la olla o la mar. ni. henchirse de enojo
Swarm	yomoni/-ka	Bullir los gusanos, piojos, pulgas, hormigas o cosa semejante. Dar mucha comezón los granos o sarna. Tener gran encendimiento de la carne los mozos o mozas lujuriosas
	moyoni	v. inanimado. Bullir las hormigas, gusanos o cosa semejante
become wet	čakwani/-ka	v. i. Mojarse mucho la ropa o cosa así
	čapa:ni/-ka	v. inanimado. Mojarse mucho, caer al suelo. Extenderse, mal doblado (hablando de un objeto)
Stink	poto:ni	v. i. Heder u oler mal
burn w. flames	kwełani/-ka	v. inanimado. Mitigarse, aflojarse la enfermedad o amansarse el viento recio
catch fire	komo:ni/-ka	v. inanimado. Luz resplandor (hablando del fuego), hacer ruido
	tekwini/-ka	v. inanimado. Arder echando llama, encenderse la leña. Batir dar golpes el corazón
pour forth	molo:ni/-ka	v. inanimado. Manar la fuente o cosa así. Levantarse muchas nubes. Levantarse las plumas con el aire. Extenderse y oler mucho los perfumes y olores suaves
pour out, lighten	peła:ni/-ka	v. inanimado. Derramarse alguna cosa líquida
Shine	čolania/-ka	v. t. <i>tla</i> -. Barnizado, aplicar algo de barniz
	kweyoni/-ka	v. i. Brillo, hervir, enjambre
	pe-peyoka	v. inanimado. Relumbrar el agua o los campos con la claridad y reverberación del sol o de la luna
form a hole	Koyoni	v. inanimado. Agujerarse, horadarse algo
be(come) filled	Pešoni	v. inanimado. Henchirse o rebosar la medida de cosa líquida
<b>Others</b>		
Fry	čoyoni/-ka	v. inanimado. Freirse algo
Hurt	či-činaka	v. i. tener dolor, pena o aflicción
become loose	Kašani	v. inanimado. Aflojarse lo atado

Fly	pa:la:ni/-ka	v.i. volar
be crushed	piçini	v. inanimado. Quebrarse el huevo, machucarse la fruta o quebrarse el oro. Reventar el encodio o cosa semejante
become tight	Tilini	v. inanimado. Apretarse

Fuente: elaboración propia con base en Una Canger, *Five studies inspired by nahuatl verbs in -oa*, pp. 137-139. La parte en español la tomamos de fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II y Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 5 de noviembre de 2014. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

Anexo 12. Los instrumentos sonoros en <i>Etzalcualiztli</i>			
Instrumento sonoro	Ejecutante de sonido	Acción para producir sonido	Momento ritual y característica
<i>ayochicahuaztli</i> “ <i>chicahuaztli</i> de calabaza”, “ <i>chicahuaztli</i> de tortuga” o bastón-sonaja	<i>cuacuilli</i>	<i>cacalaca.</i> v. inanimado. “Hacer sonar el cascabel, resonar” <sup>644</sup>	<i>Netemaliztli</i> : procesión rumbo a la <i>ayauhcalli</i>
	<i>cuacuilli</i>	entrechoque de pedazuelos de madera atados al interior del instrumento <sup>645</sup>	Procesión para sancionar a infractores: procesión con taburetes de cañas/tules
	<i>tlenamácac</i>	<i>cacalatzá.nitla</i> “hacer ruido” <sup>646</sup> y <i>huihuixoa.nitla</i> “sacudir o menear el árbol” <sup>647</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : presentar el <i>ayochicahuaztli</i> a la manera de ofenda
<i>tlémaitl</i> “mano de fuego” o incensario	<i>tlenamácac</i>	¿?	<i>Netlalocazahualiztli</i> : ofrecer incienso a los cuatro rumbos
	<i>tlenamácac</i>	¿?	<i>Netemaliztli</i> : procesión rumbo a la <i>ayauhcalli</i>
	<i>tlenamácac</i>	¿?	<i>Ilhuimahmani</i> : ofrenda en <i>Pantitlan</i>
	<i>tlamacazque cuicanime</i>	<i>ayacachoa.n</i> “tañer ciertas sonajas” <sup>648</sup>	<i>Netemaliztli</i> : tañen sentados en el <i>calmécac</i>

<sup>644</sup> Véase Alexis Wimmer, *op. cit.* Por su parte, Molina traduce el vocablo *cacalaca* como “sonar el caxcauel, o la vasija de barro que tiene dentro pedrezuelas, o el cacao dañado cuando lo cuentan, o echan en el suelo, o cosa semejante”. Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 10v. En una forma más libre podemos definir *cacalaca* como: sonar una cosa hueca con cuentas en su interior. En el *Códice florentino* dice también *cacalatzá.nitla* “hacer ruido” que es la forma transitiva de *cacalaca*. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 40r.

<sup>645</sup> La columna en náhuatl del *Códice florentino* no menciona la forma de tocar este emisor de sonido: “yoan ce quacuilli conquechpanoa, aiauhchicaoaztli”. En tanto que la columna en castellano nos dice “[...] yuan vnas sonajas en esta tabla, vnos pedaçuelos de madera rolloços y atodos [sic] a la mesma tabla, y dentro della, que yuan sonando, los vnos con los otros”. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fol. 42r.

<sup>646</sup> Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, 2008, fol. 10v.

<sup>647</sup> *Ibidem*, fol. 158r.

<sup>648</sup> *Ibidem*, fol. 3r.

<i>ayacachtli</i> sonaja	o	no especificado	<i>ayacacholo.</i> v. impers. “se tañe sonaja” <sup>649</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : fiesta en el templo a Tláloc
<i>teponaztli</i> teponaztle	o	<i>tlamacazque</i> <i>cuicanime</i>	<i>teponazoa.ni</i> “tañer <i>teponaztli</i> ” <sup>650</sup>	<i>Netemaliztli</i> : tañen sentados en el calmécac
		no especificado	<i>teponazolo.</i> v. impers. “se tañe <i>teponaztli</i> ” <sup>651</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : fiesta en el templo a Tláloc
<i>ayotl</i> “concha de tortuga”		<i>tlamacazque</i> <i>cuicanime</i>	<i>ayochihua.</i> v.i. “utilizar un caparazón de tortuga para hacer música” <sup>652</sup>	<i>Netemaliztli</i> : tañen sentados en el calmécac
<i>cuechtli</i> caracolillo largo	o	<i>tlenamácac</i>	iban sonando los unos con los otros <sup>653</sup>	Procesión para sancionar a infractores: procesión con taburetes de cañas/tules
		<i>tlenamácac</i>	¿iban sonando los unos con los otros? <sup>654</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : procesión al templo de Tláloc
		no especificado	<i>tlapitzalo.</i> v. impers. “se toca, tañe o sopla instrumento de viento” <sup>655</sup>	<i>Netlalocazahualitli</i> : antes de media noche se tocaban cornetas

<sup>649</sup> Cfr. Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 9 de diciembre de 2014, <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>650</sup> Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, 2008, fol. 103r.

<sup>651</sup> Cfr. Alexis Wimmer, *op. cit.* En la traducción al español que hace López Austin de la veintena *Etzalcualiztli* (*Códice florentino*), menciona que el *teponaztli*: *mimilcatoc* “permanece rodando, creciendo”, *nanalcatoc* “permanece sonando”, *quiquinacatoc* “como si estuviera rugiendo”. Véase Alfredo López Austin, *Educación mexica. Antología de documentos sahuaguntinos*, p. 229.

<sup>652</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>653</sup> En el *Códice florentino*, la columna en náhuatl de la veintena *Etzalcualiztli*, no menciona cómo produce sonido el *cuechtli*, sin embargo, sí lo refiere en la columna castellana. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fol. 42r.

<sup>654</sup> La fuente no nos dice cómo se producía sonido con los caracolillos tipo *cuechtli*. Véase *idem*.

<sup>655</sup> Cfr. Alexis Wimmer, *op. cit.* La definición de *tlapitzalo* aplica a las casillas de esta tabla que llevan el mismo término. Por otra parte, el concepto *pizta* con sus derivaciones que ordenamos en esta tabla, por su carácter polisémico nos plantea un claro reto de traducción. Entonces, acordamos (en caso de que la fuente no precise en la columna en náhuatl el tipo de instrumento sonoro al que alude), utilizar la información de la columna en castellano que nos ofrece la veintena *Etzalcualiztli* relatada en el *Códice florentino*. Habrá que añadir que, para recurrir a la información de la columna en castellano, es necesario precisar ciertas convenciones: así tenemos que, entenderemos por “corneta” a la flauta (*tlapitzalli*), “trompeta” como caracol marino (*tecciztli*) y “pito” o “chiflo” como silbato (*cocohuilotl* o *chililitli*).

<i>tlapitzalli</i> “flauta” corneta	o		(flautas), caracoles y otros instrumentos <sup>656</sup>
	no especificado	<i>tlapitzalo.v.</i> impers.	Procesión para sancionar a infractores: procesión con taburetes de cañas/tules <sup>657</sup>
	<i>tlamacazque</i> y <i>¿tlenamácac?</i>	<i>tlapitzalo.v.</i> impers.	<i>Ilhuimahmani</i> : ofrenda en Pantitlan
<i>tecciztli/</i> <i>quiquiztli</i> “caracol marino” o trompeta	no especificado	<i>tlapitzalo.v.</i> impers.	<i>Netlalocazahualiztli</i> : antes de media noche se tocaban cornetas (flautas), caracoles y otros instrumentos <sup>658</sup>
	todos	<i>pitza.nitla</i> “tañer o tocar trompeta, chirimía, flauta u otro instrumento semejante. Soplar el fuego” <sup>659</sup>	<i>Netemaliztli</i> : procesión rumbo a la <i>ayauhcalli</i> para baño común
	<i>tlamacazque</i> <i>cuicanime</i>	<i>pitza.nitla</i>	<i>Netemaliztli</i> : tañen sentados en el calmécac <sup>660</sup>
	<i>¿tlamacazque?</i>	<i>tlapitza. v. i.</i> “tocar, tañer o soplar instrumento de viento” <sup>661</sup>	<i>Netemaliztli</i> : procesión de retorno al calmécac <sup>662</sup>
	no especificado	<i>tlapitzalo.v.</i> impers.	Procesión para sancionar a infractores: procesión con taburetes de cañas/tules <sup>663</sup>

<sup>656</sup> Esta información la extrajimos de la columna en castellano del *Códice florentino*, pues el texto en náhuatl sólo menciona el vocablo *tlapitzalo* y no permite diferenciar el tipo de emisor sonoro al que refiere. Véase fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fol. 39v.

<sup>657</sup> Sucede lo mismo que en la nota anterior, pues la columna en náhuatl dice *otlapitzaloc* y la parte castellana menciona el uso de cornetas (flautas) y caracoles (trompetas). Véase *ibidem*, fol. 42v.

<sup>658</sup> Se siguió el mismo procedimiento de nota 657. Véase *ibidem*, fol. 39v.

<sup>659</sup> Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 82v. Esta nota aplica para el resto de casillas que incluyen el vocablo *pitza.nitla*.

<sup>660</sup> En el momento ritual *netemaliztli*, la narración menciona en dos ocasiones al instrumento sonoro *quiquiztli*, sinónimo de *tecciztli* “caracol marino”. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 40r.

<sup>661</sup> Cfr. Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>662</sup> La parte castellana del *Florentino* menciona que tañían pitos (silbatos) y caracoles, mientras que la columna en náhuatl dice *tlapitztihuitze* “vienen tañendo instrumentos de viento”. Véase fray Bernardino de Sahagún, *op. cit.*, fol. 40v.

<sup>663</sup> Véase nota 657.

	no especificado	<i>mopitza</i> .v. refl. “se toca, tañe o sopla el instrumento de viento” <sup>664</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : fiesta en el templo a Tláloc
	<i>tlamacazque</i> y ¿ <i>tlenamácac</i> ?	<i>tlapitzalo</i> .v. impers.	<i>Ilhuimahmani</i> : ofrenda en Pantitlan
<i>acatecciztli</i> “caracol de caña”	no especificado	<i>mopitza</i> . v. refl.	<i>Ilhuimahmani</i> : fiesta en el templo a Tláloc
<i>cocohuilotl</i> o silbato de barro con forma de paloma	todos	<i>pitza.nitla</i>	<i>Netemaliztli</i> : procesión rumbo a la <i>ayauhcalli</i> para baño común
	¿ <i>tlamacazque</i> ?	<i>tlapitza</i> . v. i.	<i>Netemaliztli</i> : procesión de retorno al calmécac <sup>665</sup>
<i>chililitli</i> o silbato de barro	todos	<i>pitza.nitla</i>	<i>Netemaliztli</i> : procesión rumbo a la <i>ayauhcalli</i> para baño común
	¿ <i>tlamacazque</i> ?	<i>tlapitza</i> .v. i.	<i>Netemaliztli</i> : procesión de retorno al calmécac <sup>666</sup>

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fols. 37v-46r; fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*, Consultado en la red en diciembre de 2014. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; y Alfredo López Austin, *Educación mexica. Antología de textos sahuaguntinos*, pp. 199-237.

<sup>664</sup> Cfr. Alexis Wimmer, *op. cit.* La definición de *mopitza* aplica para otras casillas de esta tabla con el mismo vocablo.

<sup>665</sup> Véase nota 657.

<sup>666</sup> Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital.

Anexo 13. El cuerpo sonoro en <i>Etzalcualiztli</i>				
Cuerpo sonoro	Ejecutante de sonido	Receptor de sonido	Acción para producir sonido	Momento ritual y característica
cuerpos de los <i>nenenque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>mayahui.</i> v. t. <i>te-</i> ., “derribar a alguien en el suelo”; <sup>667</sup> <i>icza.</i> <i>nite</i> “pisar”; <sup>668</sup> <i>tilicza.</i> v. t. <i>te-</i> ., “pisotear a alguien para patearlo”; <sup>669</sup> <i>chocholoa.</i> v. i. “saltar de manera repetida”; <sup>670</sup> <i>huitequi.</i> v. t. <i>te-</i> ., “golpear a alguien”; <sup>671</sup> y <i>tzahtzitia.</i> v. t. <i>te-</i> ., “hacer gritar”. <sup>672</sup>	<i>Tolana:</i> regreso de Citlaltépec hacia Tenochtitlan
cuerpos de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>huitequi.</i> v. ref. y v. bitrans. <i>motla.</i> , “se golpea” <sup>673</sup>	<i>Netlalocazahualiztli:</i> colocación de la ofrenda de <i>huentelolohtli</i>
cuerpos de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>tzitzilca.</i> v. i. “temblar o titerear de frío”; <sup>674</sup> <i>huihuiyoca.</i> v. i. “temblar, tiritar de frío”; <sup>675</sup> y <i>cuecuechca.</i> v. i.,	<i>Netemaliztli:</i> asentamiento en las cuatro <i>ayauhcalli</i>

<sup>667</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 2 de febrero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>. También se redactó en este momento ritual la forma *mayahui.* v. t. *tla-*., “derribar algo en el suelo”. *Idem*.

<sup>668</sup> *Idem*.

<sup>669</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>670</sup> *Idem*.

<sup>671</sup> *Idem*.

<sup>672</sup> *Idem*.

<sup>673</sup> *Idem*.

<sup>674</sup> *Idem*. Wimmer coloca (seguramente de manera involuntaria) “titercar”, dato que obtuvo de Molina quien redacta “titerear”. Nosotros colocamos la versión ya corregida. Véase *idem* y cfr. fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 152v.

<sup>675</sup> *Idem*.

			“temblar, tener frío o miedo” <sup>676</sup>	
dientes de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>netlantzitzilitzalo.</i> impers., “hay el constante castaño de dientes” <sup>677</sup>	
sistema fónico del <i>chalchihucacuilli</i>	<i>chalchihucacuilli</i>	<i>tlamacazque</i>	<i>tlahto.</i> v. i. “hablar, cantar” <sup>678</sup>	<i>Netemaliztli:</i> asentamiento en las cuatro ayauhcalli
cuerpo de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>chachacuatza.</i> <i>nitla.</i> “chapotear en el lodo” <sup>679</sup>	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañaban
manos de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>mahuitequi.</i> v. t. <i>tla-</i> , “golpear con las manos” <sup>680</sup>	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañaban
pies de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>icxihuitequi.</i> v. t. <i>tla-</i> , “nadar con los pies” <sup>681</sup> o “golpear con los pies”	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañaban
sistema fónico de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>tzahtzi.</i> v. i. “gritar” <sup>682</sup>	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañaban
sistema fónico de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>ihcahuaca.</i> v. i. “el ruido o el murmullo que hace la gente en la plaza” <sup>683</sup>	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañaban
sistema fónico de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>ehcalhuia.</i> v. bitrans. <i>tetla-</i> , “imitar algo de	<i>Netemaliztli:</i> en el agua donde se bañan

<sup>676</sup> *Idem.* En el caso de los verbos intransitivos *tzitzilca*, *huihuiyoca* y *cuecuechca*, estos fueron redactados en la narración de *Etzalcualiztli* bajo su forma impersonal en *tla-*. Al respecto Launey nos dice: “Nótese el empleo de *tla-* [...] en los verbos que se refieren a un sujeto humano, pero que indican que éste recibe una influencia exterior, reacciona a un evento independiente de su voluntad y no actúa por decisión propia. Existen menos de diez verbos de este tipo. El más común es:

*Nicuecuechca* ‘tiemblo’ *Tlacuecuechca* ‘se tiembla.’” Michel Launey, *Introducción a la lengua y la literatura náhuatl*, p. 137.

<sup>677</sup> Véase Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, p. 211.

<sup>678</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>679</sup> Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 19r.

<sup>680</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>681</sup> *Idem.*

<sup>682</sup> *Idem.*

<sup>683</sup> *Idem.*

			alguien” [el canto de las aves] <sup>684</sup>	
sistema fónico de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>tlahto.</i> v.i. “hablar, cantar” <sup>685</sup>	<i>Netemaliztli</i> : en el agua donde se bañaban
sistema fónico de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>cochtlahto.</i> v.i., “hablar dormido”; <sup>686</sup> <i>tlacuacualaca.</i> v. i. “roncar profundamente”; <sup>687</sup> <i>tlacotalihui.</i> v. i., “roncar”; <sup>688</sup> <i>quiquinaca.</i> v. i., “hablar entre los dientes como resultado de dolor o ira”; <sup>689</sup> y <i>tena.</i> v. i. “quejarse, gemir, hablando de un enfermo”. <sup>690</sup>	<i>Netemaliztli</i> : dormir en el calmécac después de visitar las <i>ayauhcalli</i>
cuerpos de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>huitequi.</i> v. refl. y bitrans. motla-., “golpearse, chocarse, caerse tropezando” <sup>691</sup>	<i>Xxiuhyotia</i> : instante de enramar los templos con <i>acxoyatl</i>
cuerpos de los <i>tiacahuan</i>	<i>tiacahuan</i>	<i>chaneque</i> y dioses pluviales	<i>mahmacehua.</i> v. i. “danzar” <sup>692</sup>	<i>Etzalmacehualiztli</i> : pasaje en que se danza para pedir <i>etzalli</i>

<sup>684</sup> *Idem.*

<sup>685</sup> *Idem.* En este pasaje que narra el instante en que los *tlamacazque* se lanzan al agua para bañarse ritualmente durante cuatro días, se emplean varias referencias con el verbo *tlahto*, estas son: *canauhtlahto* “hablar, cantar como *canauhtli*”; *pipitztlahto* “hablar, cantar como *pipitzli*”; *acacalotlahto* “hablar, cantar como *acacalotl*”; *aztatlahto* “hablar, cantar como *aztatl*”; *axoquentlahto* “hablar, cantar como *axoquen*”; y *tocuilcoyotlahto* “hablar, cantar como *tocuilcoyotl*”. Véase Anexo 7 y Anexo 8 de la presente tesis.

<sup>686</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>687</sup> *Idem.*

<sup>688</sup> *Idem.*

<sup>689</sup> *Idem.* Por su parte Molina traduce *quiquinaca.ni* en la siguiente forma: “gemir con dolor, o zumbar el auejon, gruñir el puerco, regañar el perro, o hablar entre dientes.” Fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 90rr.

<sup>690</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>691</sup> *Idem.*

<sup>692</sup> *Idem.* También se menciona este verbo sin reduplicación: *macehua.* v. i. “danzar”. *Idem.*

sistema fónico de los <i>tiacahuan</i>	<i>tiacahuan</i>	<i>chaneque</i> y dioses pluviales	<i>ehua</i> . v.t. <i>te-</i> o <i>tla-</i> ., “cantar” <sup>693</sup>	<i>Etzalmacehualiztli</i> : pasaje en que se danza para pedir <i>etzalli</i>
cuerpos de los <i>axihuaque</i>	<i>¿tlamacazque?</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>mayahui</i> . v. t. <i>te-</i> ., “derribar a alguien en el suelo”, <sup>694</sup> <i>tlaza</i> . v. t. <i>te-</i> ., “tirar a alguien”, <sup>695</sup> <i>pehpetzcoa</i> . v. t. <i>te-</i> ., “hacer resbalar a alguien”, <sup>696</sup> <i>ihcahuaca</i> . v. i. “el ruido o el murmullo que hace la gente en la plaza”, <sup>697</sup> y <i>tzitzilca</i> . v. i. “temblar o titerear de frío” <sup>698</sup>	Procesión para sancionar a los <i>axihuaque</i> : los “agarrados” son castigados en el agua
sistema fónica de los <i>tlamacazque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>ihcahuaca</i> . v. i. “el ruido o el murmullo que hace la gente en la plaza” <sup>699</sup>	<i>Ilhuimahmani</i> : procesión rumbo al templo de tláloc
cuerpos de los <i>axihuaque</i>	<i>tlamacazque</i>	“ministros” y dioses pluviales	<i>pahpachoa</i> . v. t. <i>te-</i> ., “empujar a alguien” <sup>700</sup> [en el agua]	<i>Cuatexohpaca</i> : durante el lavado de la pintura facial color azul

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fols. 37v-46r; fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*; Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital y Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, pp. 199-237.

<sup>693</sup> *Idem*.

<sup>694</sup> *Idem*.

<sup>695</sup> *Idem*.

<sup>696</sup> *Idem*. En la fuente también se cita el vocablo *quinzoquipetzcotinemi* “los hacen andar resbalando en el lodo”. Véase anexo 7 y 8 de la presente tesis.

<sup>697</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>698</sup> *Idem*.

<sup>699</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>700</sup> *Idem*.

Anexo 14. El espacio sonoro en <i>Etzalcualiztli</i>				
Espacio sonoro	Ejecutante de sonido	Receptor de sonido	Acción para producir sonido	Momento ritual y característica
<i>Nealtlayan</i>	<i>coatl</i> “serpiente”	<i>tlamacazque</i> y dioses pluviales	<i>tzomoni.</i> v. inanimado, “romperse, rotura, se rasga, hablando de un objeto”, <sup>701</sup> “se llena de cólera” <sup>702</sup>	<i>Netemaliztli:</i> discurso ritual del <i>chalchihcuacuilli</i>
<i>Nealtlayan</i>	<i>amoyotl</i> “mosquito”	<i>tlamacazque</i> y dioses pluviales	<i>ihcahuaca.</i> v. i., “gorjear, cantar, hablando de pájaros, insectos o la multitud” <sup>703</sup>	<i>Netemaliztli:</i> discurso ritual del <i>chalchihcuacuilli</i>
<i>Nealtlayan</i>	<i>atapalcatl</i> “pato”	<i>tlamacazque</i> y dioses pluviales	<i>chiccanahua.</i> v. t. <i>te-</i> , “echar por fuerza de casa a alguno” <sup>704</sup>	<i>Netemaliztli:</i> discurso ritual del <i>chalchihcuacuilli</i>
<i>Nealtlayan</i>	<i>aztapilpetlatl</i> “petate de <i>aztapilli</i> ”	<i>tlamacazque</i> y dioses pluviales	<i>cuecuetlaca.</i> v. inanimado., “hacer mucho ruido la llama” <sup>705</sup>	<i>Netemaliztli:</i> discurso ritual del <i>chalchihcuacuilli</i>
Pantitlan	<i>tlenamácac</i>	<i>tlamacazque,</i> <i>tlenamácac</i> y dioses pluviales	<i>tlaza.</i> v.t. <i>tla-</i> , “tirar algo”; <sup>706</sup> <i>chacuani.</i> ¿v. t. <i>tla-</i> , “mojar mucho algo”? <sup>707</sup> <i>tzoponi.</i> v. t. <i>tla-</i>	<i>Ilhuimahmani:</i> instante en que se lanzan ofrendas en el sumidero de Pantitlan

<sup>701</sup> Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red el 10 de febrero de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

<sup>702</sup> Alfredo López Austin, “Fiestas de *Etzalcualiztli*. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac”, p. 213.

<sup>703</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>704</sup> *Idem.*

<sup>705</sup> *Idem.*

<sup>706</sup> *Idem.*

<sup>707</sup> Tenemos duda sobre el verbo *chacuani*, mismo que hemos localizado en su forma intransitiva y como verbo transitivo con marca de objeto *te-* pero no con *tla-* como fue redactado en el *Código florentino (ontlachaquanituetzi)*. Véase fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II, fol. 19r; Alexis Wimmer, *op. cit.*; y Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital. Cfr. Anexo 7. Veintena *Etzalcualiztli* según el *Código florentino*.

			., “perforar, traspasar” <sup>708</sup>	
Pantitlan	¿Pantitlan?	<i>tlamacazque, tlenamácac</i> y dioses pluviales	<i>pozoni.</i> v. inanimado, “hervir, bullir, agitarse, hablando de un líquido”; <sup>709</sup> <i>momoloca.</i> v. inanimado, “hervir, brotar, fluir, surgir, levantarse”; <sup>710</sup> <i>cuacualaca.</i> v. inanimado, “tronar, roncar, zumbar, hablando del líquido que hierva”; <sup>711</sup> <i>xixittomi.</i> v. inanimado, “hervir, hacer ruido de ebullición”; <sup>712</sup> y <i>xixitemomoloca.</i> v. inanimado, “hervir ruidosamente” <sup>713</sup>	<i>Ilhuimahmani:</i> instante en que se lanzan ofrendas en el sumidero de Pantitlan

Fuente: elaboración propia con base en fray Bernardino de Sahagún, *Códice florentino*, tomo 1, libro II, cap. XXV, fols. 37v-46r; fray Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua castellana/mexicana mexicana/castellana*, parte II; Alexis Wimmer, *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*, Consultado en la red el 30 de octubre de 2016. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>; Marc Thouvenot, *Gran Diccionario Náhuatl*. Versión digital y Alfredo López Austin, *Educación mexicana. Antología de textos sahuaguntinos*, pp. 199-237.

<sup>708</sup> Alexis Wimmer, *op. cit.*

<sup>709</sup> *Idem.*

<sup>710</sup> *Idem.*

<sup>711</sup> *Idem.*

<sup>712</sup> *Idem.*

<sup>713</sup> *Idem.*

## BIBLIOGRAFÍA

Adje Both, Arnd. *Aerófonos mexicas de las ofrendas del recinto sagrado de Tenochtitlan*. Tesis de doctorado en Historia. Berlín, Universidad Libre de Berlín, 2005.

\_\_\_\_\_. “La música prehispánica. Sonidos rituales a lo largo de la historia” en *Arqueología mexicana*. México, 2008, pp. 28-37, vol. XVI, no.94.

Aguayo Ayala, Adriana. *Distintas miradas a un mismo lugar. Percepción del centro de Tlalpan*. Tesis de maestría en Antropología Social, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.

Albores, Beatriz Zarate. *Tules y sirenas: el impacto ecológico y cultural de la industrialización en el alto Lerma*. México, El Colegio Mexiquense, Gobierno del Estado de México, Secretaría de Ecología, 1995.

Albores, Beatriz y Johanna Broda (coords.). *Graniceros: cosmovisión y meteorología indígena de Mesoamérica*. México, El Colegio Mexiquense, Universidad Nacional Autónoma de México, HHI, 1997.

Alcántara Rojas, Berenice. *Cantos para bailar un cristianismo reinventado. La nahuatlización del discurso de evangelización en la Psalmódia Christiana de Fray Bernardino de Sahagún*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.

Arroyo, Salvador Guilliem. “Los contextos sacrificiales de México-Tlatelolco” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México pp. 275-300.

“Atlas de las plantas de la medicina tradicional mexicana” en *Biblioteca digital de la medicina tradicional mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. Consultado en la red el 30 de noviembre de 2015. <http://www.medicinatradicionalmexicana.unam.mx/monografia.php?l=3&t=estafiate&id=7823>.

Attali, Jaques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo Veintiuno, 1995.

Ayala Garza, Daniel Ernesto. *La actividad musical en las representaciones pictóricas de los vasos mayas del periodo clásico*. Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas en la especialidad de Arqueología, México, Universidad Autónoma de Yucatán, 2008.

Baca Martín, Jesús Ángel. *La comunicación sonora. Singularidad y caracterización de los procesos auditivos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo Veintiuno, 1999.

Baudez, Claude-François. "Sacrificio de 'sí', sacrificio del 'otro'" en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 431-451.

Bellomia, Valeria. *Omichicahuaztli dalla Mesoamerica: studio comparativo delle pratiche museali di conservazione e valorizzazione fra Italia e Messico*. Italia, Sapienza, Università di Roma, Facoltà di lettere e Filosofia, Dottorato di Ricerca in Storia, Antropologia, religioni, 2017.

Beuchot, Mauricio. *Retóricos de la Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

\_\_\_\_\_. *El problema de los universales*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010.

Bossert, Federico y Diego Villar. "Un problema de simbolismo: las máscaras y los muertos entre los chané" en Guillermo Wilde y Pablo Schamber (comps.). *Simbolismo, ritual y performance*. Buenos Aires, SB, 2006, pp. 59-82.

Bourdin, Gabriel. *Las emociones entre los mayas. El léxico de las emociones en el maya yucateco*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Bouwsma, O. K., et al. *La filosofía de la percepción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Bribiesca Sumano, María Elena. *Texto de paleografía y diplomática*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2002.

Broda, Johanna. "Las fiestas aztecas de los dioses de las lluvias: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI" en *Revista española de antropología americana*. España, Universidad de Madrid, Departamento de Antropología y Etnología de América, pp. 245-327, no. 6, 1971. Consultado en la red el 16 de noviembre de 2015. <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/viewFile/REAA7171110245A/25508>.

\_\_\_\_\_. "Los estamentos en el ceremonial mexicana" en Pedro Carrasco, et al. *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1982, pp. 37-66.

\_\_\_\_\_. "El culto mexicana de los cerros de la cuenca de México: apuntes para la discusión sobre graniceros" en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 51-90.

\_\_\_\_\_. "La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica" en Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.). *Cosmovisión ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 165-238.

\_\_\_\_\_. “Ritos mexicas en los cerros de la cuenca: los sacrificios de los niños” en Johanna Broda, Stanislaw Iwanizewski y Arturo Montero (coords.), *La montaña en el paisaje ritual*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, pp. 296-317.

\_\_\_\_\_. “Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexica” en Johanna Broda y Catherin Wood (coords.), *Historia y vida en las comunidades mesoamericanas: los ritos agrícolas*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, pp. 35-60.

\_\_\_\_\_. “Astronomía y paisaje ritual: El calendario de horizonte de Cuicuilco-Zacatepetl” en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero. *La montaña en el paisaje ritual*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Históricas y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 163-199.

Burdi, Patricia. “Los tiempos de la fiesta. Estructura ritual y valencias simbólicas del culto a Santiago Matamoros (sierra norte de Puebla, México)”, en Ingrid Geist (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 1996, pp. 179-200.

Camacho Díaz, Gonzalo. “Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal” en Híjar Sánchez, Fernando. *Cunas ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

Canger, Una. *Five studies inspired by nahuatl verbs in -oa*. Copenhagen, The linguistic circle of Copenhagen, 1980.

Carochi, Horacio. *Arte de la lengua Mexicana con la declaración de los adverbios della*. México, Iuan Ruyz 1645. Consultado en la red el 24 de agosto de 2014. [http://books.google.com.mx/books?id=IIACAAAQAQAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.mx/books?id=IIACAAAQAQAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

Carrasco, Pedro, *et al.* *Estratificación social en la Mesoamérica prehispánica*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.

Carrillo González, Juan, *et al.* “Los sonidos del *tunkul*. Códigos acústicos mayas de la península de Yucatán” en Francisca Zalaquett Rock, Martha Ilia Nájera y Laura Elena Sotelo (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 111-147.

Casasco, Guillermina, *et al.* *La percepción puesta en discurso*. Tópicos del Seminario 2, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Caso, Alfonso. *Los calendarios prehispánicos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

\_\_\_\_\_. *El pueblo del Sol*. México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Castañeda, Daniel y Vicente T. Mendoza. *Instrumental precortesiano. Instrumentos de percusión*. Tomo I, México, Secretaría de Educación Pública, Publicaciones del Museo Nacional, 1933.

Castellanos, Pablo. *Horizontes de la música precortesiana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

Castellón Huerta, Blas Román. “Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos” en Jesús Monjaráz-Ruiz (coord.). *Mitos cosmogónicos del México antiguo*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989, pp. 125-176.

Castillo Farreras, Víctor M. *Los conceptos nahuas en su formación social. El proceso de nombrar*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 2010.

Castillo Palma, Norma Angélica. “La revolución en la memoria: las haciendas y el general Herminio Chavarría en Iztapalapa” en *Signos Históricos*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, número 21, enero-junio, 2009, pp. 170-181.

Cerón Rojas, Flor Yeni. *El lienzo de Citlaltepec. Un documento histórico-cartográfico indígena de la mixteca de Guerrero*. Consultado en la red el 10 de junio de 2015. <http://www.famsi.org/reports/05052es/Ponencia.pdf>.

Classen Constance, et al. *Aroma. The cultural history of smell*. London and New York, Routledge, 1994.

\_\_\_\_\_. “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, p. 1. Consultado en la red el 10 de octubre de 2015. <http://www.es.scribd.com/doc/115749789/Antropologia-de-Los-Sentidos-Classen>.

*Códice magliabechiano*. Consultado en la red el 14 de febrero del 2015. [http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img\\_page145.html](http://www.famsi.org/spanish/research/graz/magliabechiano/img_page145.html).

CONABIO. *Naturalista. Búsqueda de especies*. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. <http://conabio.inaturalist.org/taxa/search?q=campylorhynchus+zonatus>.

\_\_\_\_\_. “Pato tepalcate”. Consultado en la red el 10 de febrero de 2016. <http://avesmx.conabio.gob.mx/verave?ave=192>.

\_\_\_\_\_. “Gaviota de franklin (*Leucophaeus pipixcan*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://bios.conabio.gob.mx/especies/8013416>.

\_\_\_\_\_. “Grulla gris (*Grus canadensis*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://bios.conabio.gob.mx/especies/8013570>.

Corbin, Alain. *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Couvreur, Aurélie. “Entre sceptres divins et instruments de musique cérémoniels: le symbolisme des bâtons de sonnailles aztèques”, en Nathali Ragot, Sylvie Peperstraete y

Guilhem Olivier (dirs.). *La quête du serpent à plumes. Arts et religions de l'Amérique précolombienne. Hommage à Michel Graulich*. París, Brepols, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, vol. 146, s/f, pp. 235-250. Consultado en la red el 6 de febrero de 2017. <https://drive.google.com/file/d/0ByOYY888FhkaV1Rjekd6cm13Z0E/view>.

Cruz Rivera, Sandra Amelia. *Percepción de los sentidos: olores y sonidos en la región lacustre a fines del posclásico y momento del contacto*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2005.

Cuadrado Méndez, Francisco José. “Lo sonoro cinematográfico: una percepción acusmática”, pp. 299-311. Consultado en la red el 1 de julio de 2017. [https://www.academia.edu/1062129/LO\\_SONORO\\_CINEMATOGRAFICO\\_UNA\\_PERCEPCION\\_ACUSMATICA](https://www.academia.edu/1062129/LO_SONORO_CINEMATOGRAFICO_UNA_PERCEPCION_ACUSMATICA).

Chávez Balderas, Ximena. “Decapitación ritual en el Templo Mayor de Tenochtitlan: estudio tafonómico” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 317-343.

Chimalpáhin, Domingo. *Las ocho relaciones y el Memorial de Colhuacan*. Tomo I, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

Dakin Anderson, Karen. “Sugerencias acerca del origen yutoazteca de \*il- en náhuatl” en *Estudios de cultura Náhuatl*, vol. 19, 1989, pp. 347-359.

Dallal, Alberto. *El dancing mexicano: La danza en México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Estéticas, cuarta parte, 2010.

Danilović, Mirjana. *El valor simbólico de las danzas femeninas en el caso de las fiestas tecuilhuitl, huey tecuilhuitl, ochpaniztli y tititl*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009.

\_\_\_\_\_. *El concepto de danza entre los mexicas en la época posclásica*. Tesis de doctorado en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Investigaciones Históricas, 2016.

De la Cruz, Martín. *Libellus de medicinalibus indurum herbis. Manuscripto azteca de 1552 según la traducción latina de Juan Badiano*. México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1991.

De la Garza, Mercedes. *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Alberto de la Hera, *Iglesia y corona en la América española*. Madrid, Mapfre, 1992.

Del Paso y Troncoso, Francisco. *Códice mendocino*. (Facsimilar). México, Editorial Cosmos, 1979.

Delgado López, Gabriel. “La narración de sueños: prácticas socio-culturales para la resolución de problemas en comunidades tzeltales autónomas a finales del segundo milenio” en Julieta Haidar y Graciela Sánchez Guevara (eds.). *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semióticas-discursivas*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 259-295.

Dehouve, Danièle. “Asientos para los dioses en el México de ayer y hoy” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 44, julio-diciembre, 2012, pp. 41-64.

\_\_\_\_\_. “El depósito ritual tlapaneco” en Johanna Broda (coord.). “*Convocar a los dioses*”: *ofrendas mesoamericanas*. México, Instituto Veracruzano de la cultura, 2013, pp. 127-169.

\_\_\_\_\_. “El depósito ritual: un ritual figurativo” en Johanna Broda (coord.). “*Convocar a los dioses*”: *ofrendas mesoamericanas*. México, Instituto Veracruzano de la cultura, 2013, pp. 605-638.

\_\_\_\_\_. *El imaginario de los números entre los antiguos mexicanos*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2014.

Díaz Álvarez, Ana Guadalupe. “La forma del tiempo y las voces del calendario.” en *Estudios de cultura Náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, vol. 40, 2009, pp. 21-54.

\_\_\_\_\_. *La imagen del tiempo en la primera página del Códice Fejérvéry Mayer: un modelo de la configuración cósmica basado en la estructura calendárica mesoamericana en el área central de México*. México, Tesis de maestría en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Las formas del tiempo. Tradiciones cosmográficas en los calendarios indígenas del México central*. México, Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y Letras, 2011.

Díaz Vázquez, Rosalba. *El ritual de la lluvia en la tierra de los hombres-tigre. Cambio sociocultural en una comunidad náhuatl (Acatlán, Guerrero, 1998-1999)*. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

Dibble, Charles E. “Los manuscritos de Tlatelolco y México y El *Códice Florentino*” en *Estudios de cultura náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 1999, vol. 29, pp. 27-64.

Domínguez A., Héctor y Julieta Fierro G. *Los sonidos de nuestro mundo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia Magdalena. *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*. Tesis de maestría en Antropología Social, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2006.

Dultzin Dubin, Susana y José Antonio Nava Gómez Tagle. “La música en el panorama histórico de Mesoamérica” en Julio Estrada, (ed.). *La música de México*. Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Dupey García, Eloide “De pieles hediondas y perfumes florales. La reactualización del mito de creación de las flores en las fiestas de las veintenas de los antiguos nahuas” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, no. 45, enero-junio, 2013, pp. 7-36.

Durán, fray Diego. *Historia de las indias de la Nueva España e islas de tierra firme*. México, Porrúa, tomo I y II, 2006.

Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. México, Alianza Editorial, 2011.

Enríquez Andrade, Héctor Manuel. *Olor, cultura y sociedad*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

Espinoza Pineda, Gabriel. *El embrujo del lago. El sistema lacustre de la Cuenca de México en la cosmovisión mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas e Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996.

\_\_\_\_\_. “Las viñetas de las 18 fiestas del año en los *Primeros Memoriales*” en Manuel Alberto Morales Damián (coord.). *Tepeapulco. Región en perspectiva*. México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Plaza y Valdés, 2010, pp. 69-116.

Estrada, Julio (ed.). *La música en México*. Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Figuroa Saavedra, Miguel. *Xopancuicatl. Cantos de lluvias, cantos de verano. Estudio y edición bilingüe de cantos nahuas*. México, Universidad Veracruzana, 2011.

Forgus, Ronald H. y Lawrence E. Melamed. *Percepción. Estudios del desarrollo cognoscitivo*. México, Trillas, 2003.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.

Galicia Gordillo, Angélica. “Configuración territorial de Tepeapulco” en Manuel Alberto Morales Damián (coord.). *Tepeapulco. Región en perspectiva*. México, Plaza y Valdés y Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2008, pp. 13-41.

Galinier, Jacques. *El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2009.

García Quintana, María José. “Paleografía y traducción del décimo tercer capítulo del libro I del *Códice florentino* que trata del dios *Xiuhtecuhtli*” en *Estudios de cultura náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 2014, vol. 47, pp. 338-346.

García Sánchez, Magdalena A. *Petates, peces y patos. Pervivencia cultural y comercio entre México y Toluca*. México, El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2008.

Garibay K., Ángel M. *La literatura de los aztecas*. México, Joaquín Mortiz, 1970.

\_\_\_\_\_. *Llave del náhuatl. Colección de trozos clásicos con gramática y vocabulario para utilidad de los principiantes*. México, Porrúa, 1970.

Geertz, Clifford. “La ideología como sistema cultural” en *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa, 2005, pp. 171-202.

\_\_\_\_\_. *Negara. El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*. Barcelona, Paidós, 2000.

Geist, Ingrid. “Teatralidad y ritualidad: el ojo del etnógrafo”, en Ingrid Geist (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 1996, pp. 163-177.

\_\_\_\_\_. “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro”, en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp.145-188.

Geist, Ingrid. “Introducción” en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 5-12.

Gennep, Arnold van. “Carácter cíclico y secuencia de la fiesta” en *Programa nacional de formación de profesores universitarios en Ciencias Sociales*. México, Secretaría de Educación Pública, Universidad de Guadalajara y Consejo Mexicano de Ciencias sociales, s/f, pp. 652-654.

\_\_\_\_\_. *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Gennette, Gerard. “Fronteras del relato” en Roland Barthes, *et al. Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2004, pp. 199-213.

Guerrero, Lilián. “El amor no surge de los ojos sino de los oídos: asociaciones semánticas en lenguas yuto-aztecas” en *Onomázein*. Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010, número 21, pp. 47-69. Consultado en la red el 15 de abril de 2015. <http://www.redalyc.org/exportar/cita.oa?id=134513546002>.

Gibson, Charles. *Los aztecas bajo el dominio español. 1519-1810*. México, Siglo Veintiuno, 1984.

Guiraud, Pierre. *La semiología*. México, Siglo Veintiuno, 2002.

Guitart, Jorge M. *Sonido y sentido*. United States of America, Georgetown University Press, 2004. Consultado en la red el 5 de febrero de 2016. [https://books.google.com.mx/books?id=1KTbEeL65IIC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=sistem+a+f%C3%B3nico&source=bl&ots=0nyz\\_-jWBy&sig=v3NTaxuCHMfG-kIne3KX\\_p7-](https://books.google.com.mx/books?id=1KTbEeL65IIC&pg=PA11&lpg=PA11&dq=sistem+a+f%C3%B3nico&source=bl&ots=0nyz_-jWBy&sig=v3NTaxuCHMfG-kIne3KX_p7-)

uP4&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiBmsLfuufKAhVDJCYKHc\_IAQQQ6AEIQjAJ#v=onepage&q=sistema%20f%C3%B3nico&f=false.

Gómez G., Luis Antonio. “Los instrumentos musicales prehispánicos” en *Arqueología mexicana*. México, 2008, pp. 38-46, vol. XVI, no.94.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Historia de la educación en la época colonial. El mundo indígena*. México, El Colegio de México, 1990.

González González, Carlos Javier. *Xipe-Tótec. Guerra y regeneración del maíz en la religión mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

González Torres, Yolotl. “El sacrificio humano: poder y sumisión” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México pp. 397-406.

\_\_\_\_\_. *El sacrificio humano entre los mexicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Graulich, Michel. *Fiestas de los pueblos indígenas. Ritos Aztecas. Las fiestas de las veintenas*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1999.

\_\_\_\_\_. *El sacrificio humano entre los aztecas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. España, Herder, 2003.

Guzmán Bravo, José Antonio, *et al.* “Glosario de instrumentos prehispánicos” en Julio Estrada, (ed.). *La música de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 171-220.

Guzmán Bravo, José Antonio y José Antonio Nava Gomez Tagle. “Calendario ceremonial mexicana” en Julio Estrada, (ed.). *La música de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 115-165.

Hall, Edward T. *Más allá de la cultura*. Barcelona, Gustavo Gili, S. A., 1978.

\_\_\_\_\_. *La dimensión oculta*. México, 1986.

Hernández de León-Portilla, Asunción. (ed.). *Antigüedades de la Nueva España*. España, Historia 16, 1986.

\_\_\_\_\_. “La hermenéutica de Sahagún y la creación de la antropología” en Ascensión Hernández de León Portilla. *Hermenéutica analógica. La analogía en la antropología y la historia*. Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009, pp. 87-126.

Hernández, Francisco. *Historia de las plantas de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Biología y Unidad de Información para la Biodiversidad, 2004-2010. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. [http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaeSPA/historia\\_de\\_las\\_plantas\\_I\\_INM.html](http://www.ibiologia.unam.mx/plantasnuevaeSPA/historia_de_las_plantas_I_INM.html)

Herrera Carrillo, Pablo. “La conquista musical de América por España” en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*. México, 1947, pp. 609-640, tomo LXIII, no. 3.

Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna*. vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Hornbostel, Erich M. von y Curt Sachs, , “Clasificación de instrumentos musicales” en *The Galpin society Journal*, vol. 14, 1961, pp. 3-29. Consultado en la red, <http://www.jstor.org/stable/842168>.

Hosler, Dorothy. *Los sonidos y colores del poder*. México, El Colegio Mexiquense, 2005.

Howes, David. “Introduction: Empire of the senses”, en David Howes (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader*. Oxford, New York, Berg, 2005, pp. 1-17.

\_\_\_\_\_. “The expanding field of sensory studies”. Montreal, Concordia University, 2013, pp. 1-40. Consultado en la red el 11 de agosto de 2015. <http://www.sensoystudies.org/sensorial-investigation/the-expanding-field-of-sensory-studies/>.

Jauregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.). *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Jiménez Moreno, Wigberto (texto en náhuatl, traducción directa, prólogo y comentarios). *Primeros memoriales de Fray Bernardino de Sahagún*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1974.

*Jstor global plants*. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. <http://plants.jstor.org/specimen/m0166090?history=true#close>

Johansson, Patrick. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia I. Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Machiotlahtolli. La palabra-modelo*. México, McGraw-Hill, 2004.

\_\_\_\_\_. “La historia general de Sahagún. De la voz indígena al capítulo 15 del libro XII: las tribulaciones editoriales de un texto” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 1999, vol. 29, pp. 209-241.

Knapp, Mark L. *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. México, Paidós, 1994.

Kruell, Gabriel Kenrick. “Las horas en la vida cotidiana de los antiguos nahuas” en Berenice Alcántara Rojas (ed.). *Estudios mesoamericanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, año 7, núm. 13 pp. 33-57.

Larrea Killinger, Cristina. *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*, Quito-Ecuador, Abya-Yala, 1997.

Launey, Michel. “Prólogo” en *Introducción a la lengua y a la literatura náhuatl*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1992.

Le Breton, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

\_\_\_\_\_. *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.

\_\_\_\_\_. *El silencio. Aproximaciones*, Madrid, Sequitur, 2009.

León-Portilla, Miguel. *Nezahualcoyotl. Poesía*. México, Gobierno del Estado de México, 1985.

León-Portilla, Miguel y Silva Galeana, Librado. *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra*. México, Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, 1991.

León-Portilla, Miguel. “De la oralidad y los códices a la “historia general”. Trasvase y estructuración de los textos allegados por fray Bernardino de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 1999, vol. 29, pp. 65-141.

León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cantares mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vols. I y II, tomo 1-2, 2011.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural. Mito sociedad humanidades*. México, siglo veintiuno, 2008.

\_\_\_\_\_. *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Lewy, Matthias y Bernard Brabec de Mori. “Las ontologías sonoras y la antropología auditiva”. San Salvador, El Salvador, 55 Congreso Internacional de Americanistas (ICA). Ponencia, 2015.

Liendo Stuardo, Rodrigo. “Introducción. Representaciones públicas en el área maya”, en Rodrigo Liendo Stuardo y Francisca Zalaquett Rock (eds.). *Representaciones y espacios públicos en el área maya. Un estudio interdisciplinario*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Limón Olvera, Silvia. *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2012.

Loera Chávez y Peniche, Margarita y Ricardo Cabrera Aguirre (coords.). *Moradas de Tlaloc. Arqueología, historia y etnografía sobre la montaña*. México, Escuela Nacional de

Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

López Austin, Alfredo (introducción, versión, notas y comentarios). *Augurios y abusiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1969.

\_\_\_\_\_. *La educación de los nahuas*. México, Secretaría de educación Pública, Ediciones Caballito y Dirección General de Publicaciones, 1985, Tomo I.

\_\_\_\_\_. “Fiestas de Etzalcualiztli. Ayuno de Tlaloc. Castigos a los infractores del calmecac” en *La educación de los nahuas*. México, Secretaría de educación Pública, Ediciones Caballito y Dirección General de Publicaciones, 1985, Tomo I, pp. 198-237.

\_\_\_\_\_. “La religión, la magia y la cosmovisión”, en *Historia antigua de México: El horizonte posclásico y algunos aspectos intelectuales de las culturas mesoamericanas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Migule Ángel Porrúa, 1995, vol. III, pp. 439-511.

\_\_\_\_\_. “Los ritos. Un juego de definiciones”, en *Arqueología mexicana*. México, 1998, pp. 4-17, vol. VI, no. 34.

\_\_\_\_\_. *Mito y realidad de Zuyuá*. México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

\_\_\_\_\_. *Los mitos del tlacuache*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones antropológicas, tomo I y II, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tamoanchan y tlalocan*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

\_\_\_\_\_. “Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, no. 42, julio-diciembre, 2011, pp. 353-400.

López Austin, Alfredo. “La magia y la adivinación en la tradición mesoamericana” en *Arqueología mexicana*. México, 2004, pp. 20-29, vol. XII, no. 69.

López Austin, Alfredo y Josefina García Quintana, “Estudio introductorio” en *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000, tomo I.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *El pasado indígena*. México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2001.

López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján. *Monte sagrado-Templo Mayor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

López Luján, Leonardo. “La ‘ofrenda de fuego’: sus protagonistas y sus escenarios” en Leonardo López Luján (coord.). *Humo aromático para los dioses. Una ofrenda de sahumadores al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, pp. 121-134.

Lorente y Fernández, David. *La razzia cósmica. Una concepción nahua sobre el clima, deidades del agua y graniceros en la sierra de Texcoco*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y Universidad Iberoamericana, 2011.

Lowenstein, Otto E. *Los sentidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

Ludlow Wiechers, Beatriz y Nelly Diego Pérez. “Utilidad e importancia histórica y cultural de las *Cyperaceae*” en *Etnobiología*. México, Asociación Etnobiológica Mexicana, Sociedad Latinoamericana de etnobiología, vol. 2, no. 1, 2002, pp. 90-102. Consultado en la red en <http://www.asociacionetnobiologica.org.mx/mx2/administrator/Rev.%20socios/Rev%202%20Art%206.pdf>.

Madariaga, Luis de. *Diccionario básico de terminología musical*. España, Alpuerto, 1997.

Magaloni Kerpel, Diana. *Los colores del nuevo mundo, Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y The Getty research institute, 2014.

Maisonneuve, Jean. *Las conductas rituales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

Martínez González, Roberto. *El nahualismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 2011.

Marroquín Narváez, Graciela Mirna y Patricia Ivonne Cavazos Guerrero. *La música prehispánica y su iconología*. México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2009.

Martí, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.

Matos Moctezuma, Eduardo. “La muerte del hombre por el hombre: el sacrificio humano” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México pp. 43- 64.

Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en sociedades arcaicas*. Buenos Aires, Katz editores, 2009.

Máynez, Pilar. *El calepino de Sahagún: un acercamiento*. México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

\_\_\_\_\_. Máynez Vidal, Pilar. “Los hispanismos en la ‘Doctrina Cristina’ de Molina: su incidencia” en Ignacio Guzmán Betancourt, *et al.*, (comps.). *De historiografía lingüística e historia de las lenguas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo veintiuno, 2004.

Mazzetto, Elena. “La comida ritual en las fiestas de las veintenas mexicas: un acercamiento a su tipología y simbolismo” en *Amérique Latine histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 25, 2013, pp. 1-12. Consultado en la red entre el 11 de noviembre de 2015 y el 10 de febrero de 2017. <http://alhim.reveus.org.4461>.

\_\_\_\_\_, “Las ayauhcalli en el ciclo de las veintenas del año solar. Funciones y ubicaciones de las casas de niebla y sus relaciones con la liturgia del maíz”, en Miguel León Portilla (ed.). *Estudios de cultura Náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 48, 2014, pp. 136-175.

Méndez Rojas, Alejandro Néstor y Ángel Agustín Pimentel Díaz. *Tipología de los instrumentos y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México*. Tesis de licenciatura en Arqueología, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2010.

Mendieta, fray Gerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, Tomo I.

Mendiola, Alfonso y Guillermo Zermeño, “De la historia a la historiografía. Las transformaciones de una semántica”, *Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, IV (año 2, mayo), 1995, pp. 254-261.

Mendiola, Alfonso. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*; y Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*. México, Universidad Iberoamericana, 1995.

\_\_\_\_\_. *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de la conquista*. México, Universidad Iberoamericana, 2003.

Mendoza, Vicente T. “La música y la danza” en Carmen C. de Leonard (coord.), *Esplendor del México antiguo*, México, Centro de Investigaciones Antropológicas de México, 1959, tomo I.

Mercenario Ortega, Mariana. *Los entramados del significado en los zazaniles de los antiguos nahuas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Mier, Raymundo. “Tiempos rituales y experiencia estética”, en Geist, Ingrid (comp.), *Procesos de escenificación y contextos rituales*. México, Universidad Iberoamericana, Plaza y Valdés, 1996, pp. 83-110.

Mikulska Dąbrowska, Katarzyna. *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, 2008.

Millán, Saúl. “Presentación” en *Cuicuilco*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, pp. 5-7, vol. 15, no. 42

Molina, fray Alonso de. “Doctrina cristiana breue traduzida en lengua Mexicana por el padre fray Alonso de Molina de la Orden de los menores, y examinada por el Reverendo padre Joan Gonçalez, Canónigo de Iglesia Cathedral de la ciudad de México, por mandado del Rmo. Señor Don Fray Juan de Çumarraga, obispo de la dicha ciudad, el qual la hizo imprimir en el año de 1546, á 20 de junio” en *Códice franciscano*. México, Salvador Chávez Hayhoe, 1941, pp. 30-54.

\_\_\_\_\_. *Vocabulario en lengua castellana/mexicana-mexicana/castellana*. México, Porrúa, parte I-II 2008.

Montes de Oca, Mercedes. “Yn iqualtica yectiva ygratia: los marcadores discursivos como estrategias para evangelizar” en Ignacio Guzmán Betancourt, *et al* (coords.). *De historiografía lingüística e historia de las lenguas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pp. 107-123.

\_\_\_\_\_. *Los difrasismos en el náhuatl de los siglos XVI y XVII*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

\_\_\_\_\_. “El paralelismo y la construcción de escenas en un texto nahua” en Mariana Masera (ed.). *Mapas del cielo y la tierra. Espacio y territorio en la palabra oral*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 201-225.

Montúfar López, Aurora. *Los copales mexicanos y la resina sagrada del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2007.

\_\_\_\_\_. “El copal: producción, circulación y usos” en Leonardo López Luján (coord.). *Humo aromático para los dioses: Una ofrenda de sahumerios al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, pp. 109-120.

Morales, Juan José. “La triste suerte del jaribú: gigante tímido en peligro de extinción” en *La Jornada*. México, 9 de enero de 2007.

Morante López, Ruben B. “El Pico de Orizaba en la cosmovisión del México prehispánico” en Johanna Broda, Stanislaw Iwaniszewski y Arturo Montero (coords.). *La montaña en el paisaje ritual*. México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2007, pp. 49-63.

Motolinia, fray Toribio. *Historia de los indios de la Nueva España*. México, Porrúa, 2001.

Nájera, Martha Ília. *El umbral hacia la vida. El nacimiento entre los mayas contemporáneos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

Naturalista. “Cigüeña jabirú (*jabirú mycteria*)”. Consultado en la red el 20 de diciembre de 2016. <http://www.naturalista.mx/taxa/4773-Jabiru-mycteria>.

Olivier, Guilhem. “The hidden king and the broken flutes. Mythical and royal dimensions of the feast of Tezcatlipoca in Toxcatl” en Eloise Quiñones Keber (ed.). *Representing Aztec ritual. Performance, text and image in the work of Sahagún*. University Press of Colorado, 2002, pp. 107-142.

\_\_\_\_\_. “El simbolismo sacrificial de los mimixcoa” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 453-482.

\_\_\_\_\_. *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica: tras las huellas de Mixcóatl, “Serpiente de Nube”*. México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Fideicomiso Felipe Teixidor y Montserrat Alfau de Teixidor, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2015.

Olmos, fray Andrés de. *Arte de la lengua mexicana*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto de investigaciones Filológicas, Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, e Instituto Tecnológico y de Estudio Superiores de Monterrey, 2014.

Ortega Ortiz, José F. y Roberto V. Ortega Ortiz. “Una especie nueva de *Aristolochia (Aristolochiaceae)* de Chiapas, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57404401.pdf>

Pané, fray Ramón. *Relación acerca de las antigüedades de los indios (el primer tratado escrito en América)*, México, Siglo Veintiuno, 1991.

Pareyón, Gabriel. *Diccionario de música en México*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

\_\_\_\_\_. “La música en la fiesta del dios Xipe Totec”. *III Foro nacional sobre música mexicana. Música y músicos a lo divino. Homenaje a Miguel Bernal Jiménez*. Museo de Arte Abstracto “Manuel Felguérez”, Zacatecas, Zac., 1º de junio de 2006.

Pijoan Aguadé, Carmen María y Josefina Mansilla Lory, “Los cuerpos de sacrificados: evidencias de rituales” en Leonardo López Luján y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 301-316.

Platón. “La república o de lo justo, libro sexto y libro séptimo” en *Diálogos*. México, Porrúa, tomo II, 2012, pp. 130-178.

Ponty, Maurice Merleau. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península, 1975.

Portal Ariosa, María Ana. *Ciudadanos desde el pueblo. Identidad urbana y religiosidad popular en San Andrés Totoltepec, Tlalpan, México, D.F.* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Quiñones Keber, Eloise. “An introduction to the images, artists, and physical features of the Primeros memoriales” en fray Bernardino de Sahagún. *Paleography of nahuatl text and English translation by Thelma Sullivan. Primeros memoriales*. University of Oklahoma Press, 1997, pp. 15-54.

\_\_\_\_\_. “Representing aztec ritual in the work of Sahagún” en fray Bernardino de Sahagún. Paleography of nahuatl text and English translation by Thelma Sullivan. *Primeros memoriales*. University of Oklahoma Press, 1997, pp. 3-19.

Ramírez Vidal, Gerardo. “Retórica y colonialismo en las crónicas de la conquista” en J. Arribas Rebollo, *et al. Temas de retórica hispana renacentista*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 69-88.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Espasa, 2001, tomo I.

Reyes Taboada, Verónica. *El simbolismo sonoro en las lenguas indoamericanas*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

Reynoso, Carlos. *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización*. Vol. I, Teorías de la simplicidad, Buenos Aires, Editorial sb, 2007.

Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Rodríguez, Lucía. “*Niconeltoquitia in dios tetatzin ixquichyueli*: dos doctrinas para indios publicadas en el siglo XVI o los inicios de una tradición textual en el México colonial” en Karen Dakin y Rosa H. Yáñez (eds.). *Tlalocan*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XV, 2008, pp. 117-129.

Rodríguez Figueroa, Andrea Berenice. *Paisaje e imaginario colectivo del altiplano central mesoamericano: el paisaje ritual en Atl Cahualo o Cuahuil Ehua según las fuentes Sahaguntinas*. Tesis de maestría en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

\_\_\_\_\_. *El paisaje festivo en el cecempohuallapohualli de la cuenca de México del siglo XVI, según las fuentes sahauntinas*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *José Trigo: El nacimiento discursivo de Fernando del Paso*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.

Rojas Alba, Mario. *Herbolaria. Galería herbolaria de México y el mundo*. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. [http://tlahui.com/herbolaria/xihuitl\\_completo.php?fotoplanta=Ayacachcuahuitl](http://tlahui.com/herbolaria/xihuitl_completo.php?fotoplanta=Ayacachcuahuitl)

Rojas Rabiela, Teresa. *La cosecha del agua en la Cuenca de México*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

Ruiz Moreno, Luisa. “Procesos de perceptivización” en Guillermina Carrasco, *et. al, La percepción puesta en discurso*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Tópicos del seminario, 2, 1999, pp.11-30.

Ruiz Ruiz, Lucas. *Nichimal k'op. Etnografía del discurso ritual en Larrainzar*. Tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Sachs, Curt. *The history of musical instruments*. New York, Dover Publications, Inc., 2006.

Sacks, Oliver. *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Sahagún, fray Bernardino de. *Florentine Codex. General History of the Things of New Spain*. Traducción de Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, Santa Fe, New Mexico, The school of American Research and The University of Utah, 1970.

\_\_\_\_\_. *Códice Florentino*, (facsimilar). México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, tomo 1-2, 1979.

\_\_\_\_\_. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tomo I-III, 2002.

\_\_\_\_\_. “Glosario” en *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, vol. 3, 2002 pp. 1237-1353.

\_\_\_\_\_. *Primeros memoriales* [Códice Matritense del Palacio Real]. Facsimile edition. Photographed by Ferdinand Anders, University of Oklahoma Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *Primeros memoriales*. Paleography of náhuatl text and english translation by Thelma D. Sullivan. University of Oklahoma Press, 1997.

Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1980.

Santana Michel, Francisco J. “Una especie nueva de *Aristolochia* L., subsección *Pentandrea* (*Aristolochiaceae*) del estado de Colima, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57405806.pdf>.

Santana Michel, Francisco J. y Sebastian Lemus Juárez. “*Aristolochia occidentalis* (*Aristolochiaceae*), una especie nueva de la sección *Pentandrea* de Colima y Jalisco, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. <http://www.redalyc.org/pdf/574/57403606.pdf>.

Santata Michel, Francisco J. y Luis Guzmán Hernández. “*Aristolochia rzedowskiana* (*Aristolochiaceae*), una especie nueva para la subsección *Pentandrea* del estado de Jalisco, México”. Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-71512014000100001&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-71512014000100001&lng=es&nrm=iso&tlng=es).

Santata Michel, Francisco J. y José Arturo Solís Magallanes. “*Aristolochia emiliae* (*Aristolochiaceae*: subsección *Pentandrea*) una especie nueva de la costa de Jalisco, México”.

Consultado en la red el 2 de diciembre de 2016.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-71512008000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-71512008000100003).

Séjourné, Laurette. *El pensamiento náhuatl cifrado por los calendarios*. México, Siglo Veintiuno, 1981.

Seler, Eduard. *Los cantos religiosos de los antiguos mexicanos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 2016.

Simeó, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México, Siglo veintiuno, 2004.

Stanford, Thomas, “A linguistic analysis of music and dance terms from three sixteenth-century dictionaries of mexican indians languages”, en *Anuario*, University of Texas Press, vol. 2, 1966, pp. 101-159. Consultado en la red el 22 de enero de 2017.  
<http://www.jstore.org/stable/779771>.

Sten, María. *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México, Joaquín Mortiz, 1990.

Stewart, Susan. “Remembering the senses”, en David Howes (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader*. Oxford, New York, Berg, 2005, pp. 59-69.

Sugiura Yamamoto, Yoko (coord.). *La gente de la ciénaga en tiempos antiguos. La historia de Santa Cruz Atizapan*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas y El Colegio Mexiquense, 2009.

Sullivan, Thelma D. *Compendio de la gramática náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto de Investigaciones Históricas, 1998.

Tarrés, María Luisa (coord.). *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*. México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Miguel Ángel Porrúa, El Colegio de México, 2008.

Tena, Rafael. *El calendario mexica y la cronografía*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

Thouvenot, Marc. *Gran Diccionario Náhuatl (GDN)*. Versión digital.

Tiedje, Kristina y Gonzalo Camacho Díaz “La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos” en Anuschka van 't Hoft (prod.), *Lengua y cultura nahua de la Huasteca*, 2012, pp. 1-23, consultado en la red,  
[http://avanthoof.net/ARTICULOS/13\\_Tiedje\\_y\\_Camacho.pdf](http://avanthoof.net/ARTICULOS/13_Tiedje_y_Camacho.pdf).

Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario” en Roland Barthes, *et al. Análisis estructural del relato*. México, Ediciones Coyoacán, 2004, pp. 161-197.

Toriz Proenza, Martha Julia. *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral. Comparación de las descripciones de cuatro fiestas hechas por Sahagún y Durán*. México, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Los significados de la fiesta Toxcatl*. Tesis de doctorado en Historia. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta Toxcatl celebrada por los mexicas*. México, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Torquemada, fray Juan de. *Monarquía indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. México, 1975, vol. I y III.

Tovar Juan de. *Códice Tovar*. Consultado en la red el 16 de noviembre de 2015. <http://www.wdl.org/es/item/6737/#q=manuscrito+tovar&page=2>.

Trejo, Silvia. *Dioses, mitos y ritos del México antiguo*. México, Miguel Ángel Porrúa, 2004.

Trejo Barrientos, Leopoldo, et al. *Sonata ritual. Cuerpo, cosmos y envidia en la Huasteca meridional*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

Turner, Víctor. *La selva de los símbolos*. México, Siglo Veintiuno, 2007.

\_\_\_\_\_. “Dramas sociales y metáforas rituales”, en Geist, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 35-70.

\_\_\_\_\_. “Del ritual al teatro”, en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 71-88.

\_\_\_\_\_. “Dewey, Dilthey y drama. Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia”, en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 89-102.

\_\_\_\_\_. “La antropología del performance”, en Ingrid Geist (comp.), *Antropología del ritual. Víctor Turner*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 103-144.

Turrent, Lourdes. *La conquista musical de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Urbina. *Notas acerca de los “ayotli” de Hernández, o calabazas indígenas*. Consultado en la red el 21 de noviembre de 2014. <file:///C:/Documents%20and%20Settings/user/Mis%20documentos/Downloads/1817-3293-1-PB.pdf>

Velázquez, Adrian y Arn Adje Both. “El sonido de la tierra. Cascabeles de *Oliva mexicas*” en Francisca Zalaquett Rock, et al (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana*.

*Identidades, imágenes y contextos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014, pp. 17-50.

Véliz Ruiz Esparza, Alejandro. “Hacia una semántica de los sonidos en náhuatl clásico: un caso de emisores sonoros”. San Salvador, El Salvador, 55 Congreso Internacional de Americanistas (ICA). Ponencia, 2015.

Villoro, Luis. “Sahagún o los límites del descubrimiento del otro” en *Estudios de Cultura Náhuatl*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto, vol. 29, 1999, pp. 15-26.

Viqueira, Carmen. *Percepción y cultura. Un enfoque ecológico*, México Centro de Investigaciones Superiores del INAH, 1977.

Vogt, Evon Z. *Ofrendas para los dioses*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Wimmer, Alexis. *Dictionnaire de la langue náhuatl classique*. Consultado en la red entre agosto de 2013 y febrero de 2017. <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>.

Zalaquett Rock, Francisca Amelia. *Estudio de las representaciones escénicas en los mayas del periodo clásico: el grupo norte de Palenque y su significado social*, Tesis de doctorado en Antropología Social, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006.

\_\_\_\_\_. “Representaciones públicas en el grupo norte de Palenque” en Liendo Stuardo, Rodrigo y Francisca Zalaquett Rock (eds.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2011, pp. 197-214.

\_\_\_\_\_. *Estrategia, comunicación y poder. Una perspectiva social del Grupo Norte de Palenque*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2015.

Zalaquett Rock, Francisca, Martha Ília Nájera C. y Laura Elena Sotelo S. (eds.). *Entramados sonoros de tradición mesoamericana. Identidades, imágenes y contextos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Zalaquett Rock, Francisca, *et al.* *Ludidores de hueso matlatzincas procedentes de Teotenango, estado de México* (en proceso).