

TOTOCHTIN INCUIC TEZCATZONCATL: UN CANTO PARA LAS PRIMICIAS DEL PULQUE NUEVO

PATRICK JOHANSSON K.

Introducción

Como “bosque” o “arcabuco breñoso” calificó fray Bernardino de Sahagún a los *Cantares* contenidos en el hoy llamado *Códice Florentino*. Además de constituir una imagen disuasiva que busca alejar a los indígenas de sus ritos paganos, esta metáfora expresa esencialmente la dificultad, aun para los nativos, de desenredar los hilos de una maraña verbal que sólo entendían “aquellos a quien él (el diablo) los enderezaba”.¹

Al artificio naturalmente algo esotérico del género *teocuicatl*, “canto de dioses” debemos de añadir otros factores que hacen de los textos transcritos por Sahagún, un verdadero reto para los lectores contemporáneos: las versiones aducidas por el eminente franciscano son la reducción alfabética de un conjunto expresivo oral que se apoyaba sobre el gesto, la mimesis dancística, los recursos de la voz, los colores, los ritmos, la música, la presencia física de los participantes, todo un sistema pluridimensional en el cual el verbo no figuraba más que como uno de muchos componentes que se entrelazaban en un vasta red intersemiótica para conformar el sentido “sensible” propio de los cantos prehispánicos.

Por otra parte, desconocemos los determinismos macro y micro contextuales que presidían a la enunciación o más bien a la escenificación, de dichos cantos. Por fin los textos orales sufrieron varias transcripciones que posiblemente alteraron su sentido y muchos de sus aspectos expresivos.

Procederemos en lo que sigue a analizar el canto llamado *Totochtin incuic Tezcatzoncatl* dedicado, si atendemos a su título, a los dioses del pulque y más específicamente a uno de ellos *Tezcatzoncatl*.

¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989, p. 173.

Las versiones gráficas

Las vicisitudes de la recopilación, de la transcripción y de la estructuración en libros y capítulos condujeron en última instancia los cantares hasta un apéndice al libro II dedicado a las fiestas; lugar que se antoja exiguo si consideramos la importancia que tenían los cantos en los contextos festivos. Hubo sin embargo una primera versión de esta recopilación la cual se encuentra en el *Códice Matritense* y muestra, en relación con su contexto gráfico, un interés mayor por parte de los recopiladores. Esta primera versión contiene glosas proporcionadas por el o los informantes que la versión definitiva del *Códice Florentino* no conservó.

Un error de foliación

Como un ejemplo de estos avatares de la recopilación gráfica de la oralidad náhuatl, un error de foliación ocurrió en el caso del canto que nos interesa aquí y que el padre Garibay descubrió. De hecho en el folio 281 del *Códice Matritense* el foliador intervirtió el recto y el verso dejando truncado por un lado el canto *Totochtin incuic* y añadiendo a otro cantar: *Macuil xóchtitl icuic*, la parte final que correspondía al primero. Como lo demostró Angel María Garibay,² tanto el sentido del texto como la grafía del amanuense revelan de manera fehaciente que la parte final del cantar *Macuil xóchtitl icuic* corresponde al *Totochtin incuic*. Sahagún no se percató de este error cuando transcribió los *Cantares* en el *Códice Florentino* razón por la cual en este documento un canto está truncado mientras que su parte faltante está integrada a otro.

Este hecho nos conduce a una reflexión sobre las alteraciones que pueden haber ocurrido en las distintas etapas de la larga y difícil recopilación de textos. En efecto, si no tuviéramos en este caso preciso la primera versión del *Códice Matritense* no podríamos detectar el error; pensaríamos que el *Totochtin incuic* terminó en *choca* (llora) y nunca nos imaginaríamos que las últimas dos estrofas del *Macuil xóchtitl icuic* no pertenecen a este cantar. Conviene por lo tanto que el estudioso del México prehispánico esté siempre alerta para poder ubicar en un documento, posibles alteraciones de un

² Ángel María Garibay, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, UNAM. Instituto de Historia, 1958, p. 196.

texto original debidas a correcciones, omisiones o errores en la transcripción de dicho texto.

Las variantes

La versión del *Códice Matritense*, con sus glosas, constituye para nosotros el texto original. Sin embargo es probable que una transcripción anterior haya cautivado la oralidad en una red alfabética sobre un apoyo gráfico. La redacción de las glosas podría haberse efectuado en una segunda transcripción, quizás la del *Códice Matritense*. Sea lo que fuere, la versión del *Códice Florentino* es sin duda alguna la transcripción del *Matritense*. Consideraremos a continuación las variantes gráficas y semánticas de los textos buscando establecer un texto matriz del *Totochtin incuic* que sea lo más fiel posible al original prehispánico.

VARIANTE DEL CÓDICE FLORENTINO (Transcripción)

Totochtin incuic tezcatzoncatl

*liaa, yia, yia, yia ayia, ayio,
 oujia ayia, ayia, ayia, yia,
 yio, vjia, ayia, yia, ayia., vj
 ia, yio, vjia.*

*Colivacan, mavizpan atlatl c
 hana, yio, ayio, yia, yio.
 Tezcatzoncatl tepan teutl, macoc
 iechoaia, avjia, macairi teutl,
 macoc yiechoaia*

*Huja axalacatecpanteutl, ma
 coc yiechoaia macairi teutl,
 macoc yiechoaia.*

*Tezcatzonco moiolcan ayiaquell
 yiatochin qujiocos noteo:ih ni
 qujiatlacaz, niqjiamamaliz,
 miscoatepetl colhoacan.*

*Tozquivaia, nictzotzonjiao,
intezcatzintli tezcatzintli tezca
xocoiehoa, tzoniztapalatiati, tlaocxo
conoctliaho, a,³*

VARIANTE DEL CÓDICE MATRITENSE (Original)

Totochtin incuic Tezcatzoncatl

*yyaha, yya yya, yya ayya, ayyo oviya, ayya
yya, ayya yya, yyo viya, ayya yya ayya y
ya yyo viya,*

*Colivacā mavizpā atlacatli chana, yyo, ayya
yya yyo.*

*Tezcatzonco tecpan teutl• macoc yechocaya, a
via macaivi macayvi teutl• macoc yzechoca
ya*

*huia axala cotecpa teutl• macoc yzechocaya
maca yvi macayvi teutl, macoc yzechocaya*

Notas marginales al canto

ilavelcuic, tlevelcuica,

*Colivacā mavizpā tlatcatli
chana q.n.⁴
in tlatcatl id est uctli umpā ichā
in Colhoa
cā / mavizpā q.n.
temamauhtican.*

*Tezcatzonco tecpanteutl. q.n. ye
choca in oma
coc teutl tezcatzonco tecpan id
est uctli, quimo
nacayotia in teutl. /maca ivi
teutl, q.n.
macamo omaconi in teutl. id
est uctli ye cho
ca cayamo inemac.*

*Avia axalaco tecpā teutl• q.n.
axala in
tecpā teutl, ye choca yn omacoc
id est uctli
axala tecpā ye choca in omacoc*

³ Consideramos aquí únicamente la paleografía y la disposición gráfica de los textos florentino y matritense que comparamos. No proporcionamos una traducción todavía ya que ésta constituye precisamente el objetivo de este estudio.

⁴ q.n. (*quiloz nequi*)

macamo

omacconj ye xoca cayamo inemac.

<i>Tezcatzonco moyolcā ayyaquetl yyatochi</i>	<i>Tezcatzonco moyolcā. q.n. tezcatzonco oyul, in tochtli</i>
<i>quiyocuxquia noteuh, niqiyatlaçaz niqiyamamaliz• mixcoatepetl colhoacā</i>	<i>Ynic yaz, oquiyocox, oquipic, y noteuh, oquito nic tlaçaz nicmamaliz. in mixcoatepetl colhoacan, id est, nictopevaz.</i>
<i>Tozqui vaya,⁵ nictzotzoniyao, ytezcatzin</i>	<i>tozquivaya nictzotzoniao, q.n. nictzotzona in tez</i>
<i>tlī tezcatzintli tezçaxocoyeva tzoniztapa</i>	<i>catzintli oncā neva in Tezcatzonco, oncan oyol.tzo</i>
<i>latiati tlaoc xoconoctlia. ho. a.</i>	<i>niztapalatiati ocxconj in uctli,</i>

Traducción de las notas marginales

Su canto de enojo. Canta enojado, Colihuacan, *mavizpan*, casa del “señor” q.d. (quiere decir), el señor esto es el pulque, tiene su casa en Colhuacan. “mavizpan” q.d. el lugar de miedo.

Tezcatzonco dios hilera de veinte q.d. ya llora el dios *tlachiqueado*; *Tezcatzonco* hilera de veinte, esto es el pulque, le da cuerpo el dios. / *maca ivi teutl* (así no dios) q.d. no se hubiera *tlachiqueado* al dios, esto es al pulque. Lloro porque aun no es su (tiempo de) dar.

Avia axalaco dios hilera de veinte q.d. en la arena el dios hilera de veinte, ya llora, fue *tlachiqueado* es decir el pulque en el arenal hilera de veinte ya llora, fue *tlachiqueado* no lo hubieran *tlachiqueado*, ya llora pues todavía no es (su tiempo de) dar

“*Tezcatzonco moyolcan*” q.d. *Tezcatzonco*, nació, el conejo para que se vaya, lo creó, lo forjó, mi dios, dijo: voy a cortar, voy a horadar el mixcoatepetl Cohuacan, esto es, lo conquistaré.

Soy dueño de garganta, *ya*, maltraté, q.d. le pegué al espejito allí yo *Tezcatzonco* allá nació fue a teñir su cabeza blanca. Ahora bebed el pulque.

⁵ *maya* corregido en el original y cambiado por *vaya*.

La diferencia más importante entre la versión original y la del *Códice Florentino* reside probablemente en la omisión de las notas marginales en la transcripción. Se debe ciertamente al *formato* en columnas exiguas del texto náhuatl en la derecha y de su versión correspondiente al español (que no es una traducción) en la columna izquierda que no permitían una colocación gráficamente armoniosa de las masas verbales. En el caso de los himnos la versión castellana no existe, pero el espacio vacío deja pensar que se preveía una traducción.

El cambio en el corte de los renglones se debe también a parámetros formales en la disposición del texto sobre el papel. En ambos casos el criterio es espacial, pues en el original vemos una "a" amputada de su cuerpo *via* por razones de disposición gráfica. En la versión del *Códice Florentino* la "c" de una "ch" se ve aislada al final de un renglón mientras el resto de la palabra está colocada sobre la línea siguiente lo que dificulta su lectura:⁶

atlatatl c
hana, para atlatati chana

La grafía no manifiesta cambios importantes. Podemos señalar un uso indiferenciado en los dos textos de los grafemas "y" y "i"; el *Códice Florentino* hace un uso frecuente del grafema "j" para el fonema [j] que no aparece en el *Códice Matritense*. Al uso sistemático de la tilde sobre la vocal para indicar la "n" en la versión del *Matritense* corresponde en el texto *florentino* el grafema "n".⁷

En cuanto a la división de palabras, las dos versiones componen las unidades lingüísticas de manera idéntica. La única excepción lo constituye el sintagma *axalacotecpan teutl* (*Códice Florentino*) dividido erróneamente *axala cotecpa teutl* en el original. La omisión de la cedilla en *niqujiatlacaz* parece un simple error de transcripción.

El fonema [sh] sin embargo muestra una consignación gráfica distinta en ambas versiones. En el *Matritense* se lee *quiyocuxquia* y *mixcoatepell* mientras que el *Florentino* ostenta *quiyocos* y *miscoatepell* con el grafema [s].

La puntuación varía también ligeramente; la diferencia más importante siendo un punto situado a media altura en la versión original que parece transcribir una pausa más larga que la que expresa

⁶ Esta "c" aparece además claramente como una "e" en el texto *florentino*, indicando un error de transcripción.

⁷ La única excepción está en el título. El *Matritense* consigna *Tezcatzoncatl* mientras que el *Florentino* escribe *Tezcatocatl*.

la coma y menos de la que podría significar el punto sobre la línea.

En cuanto a los cambios a nivel semántico observamos en la transcripción del *Florentino*:

Tezcatzoncatl tepan teutl en vez de *Tezcatzonco tecpan teutl*. La grafía *tepan* proviene probablemente de una omisión del grafema “c”. En cambio *Tezcatzoncatl* en vez de *Tezcatzonco* nos parece surgir de una reflexión semántica del transcriptor que prefiere el nombre propio del dios a lo que parece ser un topónimo.

La no repetición en la versión florentina del sintagma *macaivi* patente en el original, si bien no cambia el sentido del texto, afecta seriamente su nivel rítmico. De hecho, en la versión original la repetición del sintagma da un dinamismo dramático al conjunto:

macaivi, macayvi teutl

En cambio, en la versión alterada del *Florentino*, *macaivi teutl* se deja “envolver” rítmicamente por el estribillo que viene antes y después:

*macoc iechocaia, avjia,
macaivi teutl,
macoc yiechocaia*

No debemos de olvidar que en una instancia oral de elocución y además aquí dramatizada, el ritmo y la prosodia son elementos altamente significativos de la expresión.

Por fin una corrección pertinente en el modo de un verbo aparece en el *Códice Florentino*: el modo condicional *quiyocuxquia* “lo crearía” es remplazado por el indicativo pretérito *quiyocus* “lo creó” más afín a la circunstancia.

El contrapunto de las notas marginales

Obedeciendo probablemente a imperativos de estructuración gráfica la versión del *Códice Florentino* prescindió de las glosas que proporcionó un informante en un momento determinado de la recopilación o transcripción de los textos. Las notas no son siempre del todo confiables ya que el arcabuco es breñoso a veces no sólo para los españoles sino también para los indígenas y que el informante no siempre dice lo que sabe para encubrir contenidos que podían desagradar a los frailes, o más sencillamente porque no

quiere revelar sentidos crípticos que pertenecen a su religión. Estas notas ayudan sin embargo a esclarecer muchos puntos del texto.

La yuxtaposición por ejemplo de “su canto de enojo, canto enojado” a la serie de interjecciones liminales del texto nos da la pauta anímica de este paroxismo vocal que no podríamos imaginar siquiera sin esta información. Además de establecer la isotopía “ira, cólera”, ayuda a construir el sentido del canto.

Otras veces las notas aparecen inducirnos en error como en el caso de la glosa de *niquiyatlaçaz niquiyamamaliz mixcoatepetl colhoacan* que el informante traduce de manera figurada como *nictopehuaz* “yo lo conquistaré”, alejándonos quizás con toda intención del sentido real, el cual corresponde probablemente a la perforación ritual del maguey.

Sea lo que fuere el lector contemporáneo no puede dejar de apoyarse sobre estas notas marginales para poder comprender, en la medida de lo posible, estos *cantares*; debe sin embargo considerar siempre la posibilidad de una falta de conocimiento o de un deseo de encubrir el sentido real del texto por parte del informante.

Matriz gráfica del canto

Las variantes gráficas de ambos documentos no deben de hacer olvidar que el texto transcrito era un texto oral integrado a todo un aparato gestual, musical, dancístico, *in situ* y que debemos de reorganizar gráficamente los bloques verbales para poder imaginar los elementos suprasedgmentales que acompañaban o estructuraban el texto. Proponemos a continuación una disposición gráfica que no difiere mucho de la que propone Ángel María Garibay pero que permite evitar una lectura exclusivamente verbal del canto:

*yyaha, yya yya, yya ayya, ayyo oviya,
ayya yya, ayya yya, yyo
viya, ayya yya ayya yya yyo viya,*

*Colivacan
mavizpan
a tlacatl ichana,
yyo, ayya yya yyo.*

*Tezcatzonco tecpan teutl
macoc*

ye choca ya

avia

*maca ivi maca yvi
teutl macoc
yye choca ya*

huia

*Axalaco tecpan teutl
macoc
yye choca ya
maca yvi maca yvi
teutl macoc
yye choca ya*

*Tezcatzonco moyolcan
ayyaquetl yya
tochin quiyocox noteuh
niquiyatlaçaz; niquiyamamaliz
mixcoatepetl, colhoacan*

*Tozquiva ya
nictzotzon iyao
yn tezcatzintli, tezcatzintli
tezca xoco(n) yevatzoniztapalatiati
tla oc xoconoctli a. ho. a.*

Esta disposición libera un poco el texto global de sus cadenas verbales, abre un campo al gesto y restablece, relativamente, una dimensión sonora que se expresa esencialmente en las interjecciones pero existe también en las palabras gramaticalmente constituidas.

La disposición vertical de *colivacan*, *mavizpan* y *tlacatl ichana*, pone énfasis sobre cada uno de los lugares, deja un espacio para el eco de los distintos sintagmas subrayando asimismo el carácter mágico-invocatorio de cada uno antes de que la envoltura sonora los diluya de nuevo en las cálidas o paroxísticas inflexiones de la voz.

Tezcatzonco tecpan teutl no sólo constituye un sintagma nominal sino que revela una iteración anafórica de la sílaba *te-* que “tamborea” verdaderamente la evocación del dios.

Macoc se encuentra aislado ya que suponemos que un énfasis muy particular se ponía sobre este verbo clave.

Separamos la interjección *avia* del resto de la frase, primero porque tiene una explosividad muy particular que requiere un espacio sonoro para que se expanda, segundo para subrayar el marco interjectivo de *choca* en *ye choca ya*.

La estrofa que sigue tiene la misma configuración rítmico-sonora. *Tezcatzonco moyolcan* está construido en paralelismo con *axalaco tecpan teutl* lo que puede revelarse importante a la hora de traducir. Colocamos *ayyaquetl yya* en un renglón aparte para subrayar el eco interjectivo de *ayya / ayya* que enmarca a *yaquetl*.

Observamos en lo que sigue la omnipresencia de la interjección *ya* en torno a la cual se articulan las secuencias con valor semántico.

La separación gráfica de *niquiyatlaçaz*, *niquiyamamaliz* “yo lo cortaré, yo lo agujeraré” de lo que se ha considerado hasta hoy como el complemento de objeto de estos sintagmas verbales: *mixcoatepetl*, *colhoacan* permite suponer que el complemento no es éste sino que se encuentra situado fuera del contexto verbal en la dimensión espacial de la instancia de elocución y que la enumeración de *mixcoatepetl*, *colhoacan* podría tener una cierta autonomía con carácter invocatorio sin llegar a desprenderse gramaticalmente de los verbos antes citados.

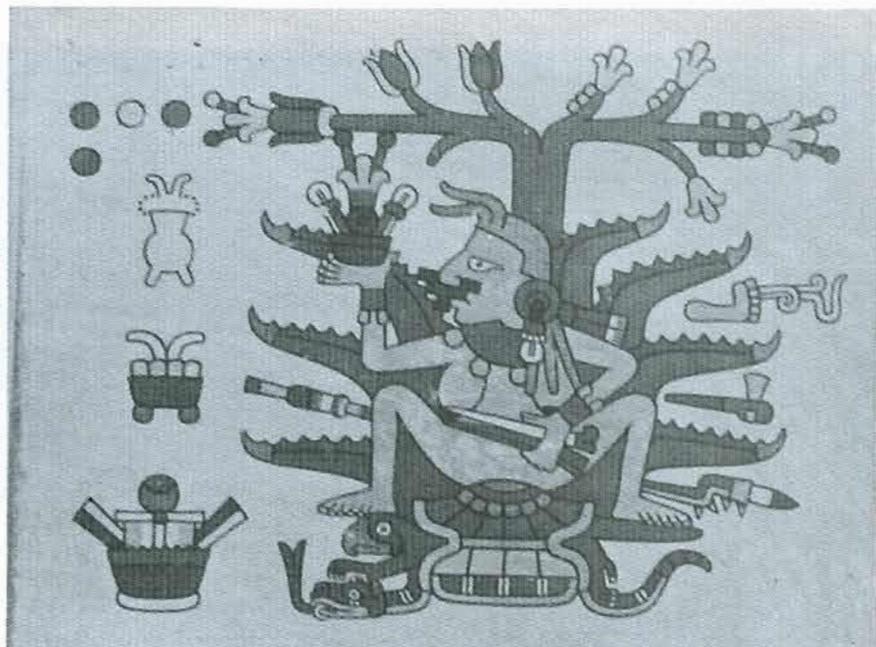
La interjección paroxística *iyao* entre el verbo en tiempo pretérito *nictzotzon* y su complemento reiterado *Tezcatzintli* constituye una bisagra, probablemente acompañada de un complejo gestual que definía en términos modales la acepción del sustantivo.

El “verso” siguiente constituye un problema de traducción que consideramos hasta prueba de lo contrario como un compuesto verbal en el modo imperativo.

El último sintagma *ila oc xococonctli a h a* representa la culminación de este ritual con el acto de beber el pulque.

Traducción razonada

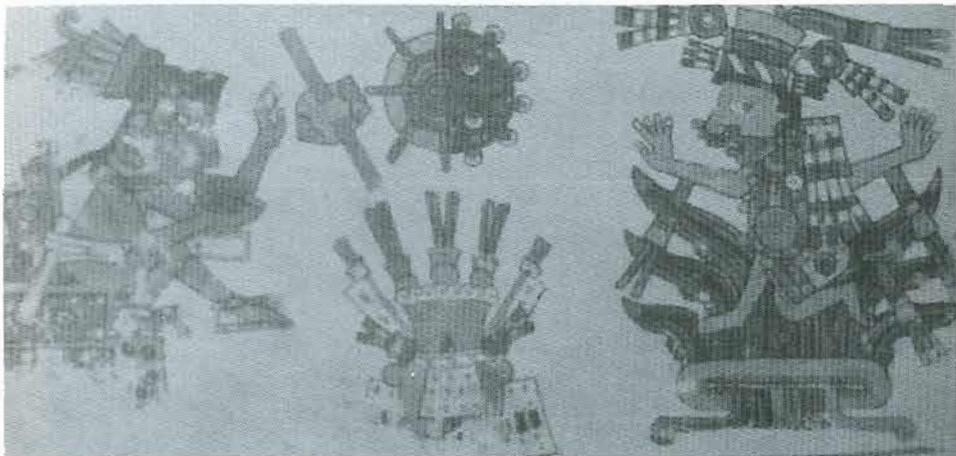
La serie de interjecciones con carácter vocal con la cual se inicia el canto representa probablemente la parte introductora que permite a los interpretantes del mito *penetrar* en el espacio-tiempo sagrado que lo constituye. El tono, el timbre y los altos y bajos de la voz, un probable acompañamiento de tambores y (o) de flautas así como unos compases dancísticos permitían quizás la sintonía con la sacralidad específica de una fiesta antes de que surgiera de las gar-



Códice Laud, lámina 9



Códice Vaticano B, lámina 56



Códice Borgia, lámina 68



Códice Borgia, lámina 16



Codice Borgia, lámina 23

gantas el verbo articulado. La repetición a intervalos casi regulares del compuesto *ouiya* sugiere que la disposición gráfica adoptado por Ángel María Garibay es la correcta y que este compuesto tenía un carácter paroxístico en relación con las demás interjecciones.

De esta compacta masa sonora surgen, todavía envueltos en su ganga interjectiva, tres sintagmas nominales, los cuales remiten probablemente a lugares de referencia geográficos o míticos:

Colivacan
mavizpan
a tlacatl ichana
ygo, ayya yya yyo

La enumeración simple de estos tres compuestos verbales parece enfatizar cada uno de ellos de manera exclusivamente paradigmática. Es decir que ninguna relación proposicional construye otro sentido a partir de ellos. La sucesión de los nombres tiene un carácter *invocatorio*. Recordemos aquí que en el contexto cultural náhuatl prehispánico el nombre de un dios o de un lugar es el sonido producido por la acción de las fuerzas cambiantes que lo constituyen. La pronunciación del nombre, por lo tanto *representa* funcionalmente al dios o al lugar, además de que en cierto modo nombrar una cosa es apoderarse de la esencia oculta que está en ella.

Los dos morfemas locativos *-can*, *-pan* y el sustantivo *chan* "casa" establecen a nivel fonético un isomorfismo en *an* a la vez que enfatizan el carácter de "lugar" de la entidad invocada.

Colihuacan designa probablemente el lugar situado a la orilla del lago pero puede referirse quizás también al *Colhuacan* mítico "lugar donde están los abuelos". *Mavizpan* más que el "lugar de miedo" que sugiere el informante es el "lugar de veneración." La traducción de *atlacatl* como "cruel" o "inhumano" (*atlacatl*) que proponen tanto Ángel María Garibay como los traductores al inglés del *Códice florentino* supone un saltillo, gráficamente ausente en el texto lo que es muy frecuente. Se basa además sobre el hecho de que *Tezcatzoncatl* hacía ahorcar a los culpables de ingerir indebidamente este líquido:

Jehoatl in vctli, ieppa tlacaculli ipan machoia: ca
tepepxiuja, tequehmecanja, teatlauja, temjctia;
*tezaviltonj, amo pinavilonj, amo chicoittolonj.*⁸

⁸ *Códice Florentino*, facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, Giunte Barbera, México, 1979, lib. I, cap. 22.

El (Tezcatzoncatl) es el pulque, lo consideraban antes como pecado: hacía que la gente se cayera en las barrancas, estrangulaba a la gente, ahogaba a la gente, la mataba; era un portento, no lo podían afrontar, no lo podían burlar.

Esta versión es muy válida pero podemos proponer otra, apoyándonos sobre el contenido de las glosas. Refiriéndose a la expresión *atlacatl ichana*, las notas dicen: *tlacatl chana q.n. in tlacatl id est uctli...* “la casa del hombre es decir el hombre *id est* el pulque”.

Ahora bien el libro XI del *Códice Florentino* describe en el capítulo 7 un maguey cuyo nombre es precisamente *tlacamatl* “maguey-hombre”:

iehoatl in mjchiqujn, in jtech qujça iztac octli qujchioa:
iehoatl in tlacamatl, matilaoac, xoxoctic; in jtenco
*vitzio, motocaiotia mechichioalli, no vivitzio.*⁹

El es lo que se agujera. De el sale el pulque blanco que hacen. Es el *tlacamatl*. Tiene hojas espesas, verdes. Sus puntas son espinosas. Se llama pecho de maguey, también tiene espinas.

En este contexto “a” podría ser una interjección sin valor semántico y *tlacatl* sería precisamente el maguey antes descrito.

La traducción sería entonces:

Cohuacan
 Lugar de veneración
 a casa del maguey-hombre a
 yyo, ayya, yya, yyo

En cuanto a la “a” de *chana*, tiene un valor interjetivo prosódico. Voces lingüísticamente inarticuladas vuelven después a absorber los términos en una compacta masa sonora.

Tezcatzonco tecpan teutl

Cabe preguntarse antes de proceder a la traducción ¿cómo se divide esta secuencia en términos semánticos? El padre Garibay considera *Tezcatzonco* como un locativo, *tecpan* como un complemento

Ibid. lib. XI, cap. 7.

circunstancial de lugar: “en el palacio” y reúne *teutl* y *macoc* como sujeto y verbo en voz pasiva.

En *Tezcatzonco*, en el palacio, ofrendas se hicieron al dios

En lo que concierne a *Tezcatzonco*, la presencia del morfema locativo *-co* parece indicar que se trata de un topónimo. Sin embargo debemos de recordar que muchos nombres de dioses poseen indistintamente el sufijo *-catl* o *-co*. En el *Códice Florentino* por ejemplo encontramos el culto a *Tochinco*:

*In tochinco: vncan mjuja in jxiptla tochinco, cecexiuhitca: ipan tepeilhuitl.*¹⁰

Tochinco: allí moría la representación de *Tochinco* cada año en la fiesta de *Tepeilhuitl*.

En la *Crónica Mexicana* de Tezózomoc, *Yopico*, *Tlacochealco*, *Huitznahuac*, *Tlacatepan* no son nombres de lugares sino de dioses:

...le pusieron otros demonios a manera de santos que fueron estos: *Yopico*, *Tlacochealco*...¹¹

El uso de un morfema locativo en una variante apelativa de un dios permite interesantes conjeturas en cuanto a las relaciones del ser y del espacio-tiempo prehispánicos.

Tecpan ha sido traducido por la mayoría de los eruditos por “en el palacio”.¹² La isotopía locativa y el uso común del vocablo autorizan esta traducción. Sin embargo, el contexto semántico podría propiciar otra interpretación de *tecpan*, ya no como complemento de lugar sino como adjetivo. El diccionario de Rémi Siméon da la definición siguiente de *tecpantli*:

tecpantli: adj. n. para contar las personas de veinte en veinte hasta cuatrocientos: *centecpantli*, veinte; *ontecpantli*, cuarenta; *etecpantli*, sesenta; *macuiltecpantli*, cien; *chicunauhtecpantli*, ciento ochenta; etc.¹³

¹⁰ *Ibid.* Apéndice al segundo libro.

¹¹ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica Mexicana*, Editorial Porrúa, México, 1980, p. 228.

¹² Charles Dibble and Arthur Anderson in *Florentine Codex*, translated and edited by School of American Research, Santa Fe, 1950, book II, p.213, “in the palace”.

¹³ Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Editorial Siglo XXI, 1977, p. 450.

Esta definición de “hileras de veinte hasta llegar a cuatrocientos” para el término se integra perfectamente a una constelación semántica de 400 conejos que giran en torno al pulque.

Por otra parte un conjuro para la obtención del pulque consiguado por Alarcón parece corroborar esta acepción del vocablo *tecpan*:

Tlacuele, tla xihualmohuica tlalauhqui chichimecatl; tla axcan tla xicpopoa, chicuetepanciuatzin iyollocalco tinemiz, ticmixqualiliz; ca ye axcan tic-ixayotiz, ticchoctiz, ticlaococoltiz, tic-itonaltiz, tiquixmemeyallotiz in chicuetepacihuatzin.

Ea, ya tiempo, haz tu officio (a la cuchara), chichimeco vermejo. Ea, ya aora raspa y limpia tu obra, ha de ser dentro del asiento del corazón de la muger vna de ocho en hilera, hazle de dejar la tez muy limpia y le as de acer que luego llore, y se melancolise y eche muchas lágrimas y sude de manera que salga vn arroyo de la hembra vna de ocho en hilera.¹⁴

Chicuey tecpancihuatl, sería en este contexto “la mujer ocho hilera de veinte” es decir 160 si es que el número multiplicado tiene pertinencia alguna.

Considerando *tecpan* como adjetivo y a *Tezcatzonco* como nombre propio la traducción del sintagma nominal podría ser:

“El dios *Tezcatzonco* hilera de veinte”

La traducción resulta algo críptica y formalmente extraña en español ya que el predicado “hilera de veinte” no tiene, ni la explosividad sonora de *tecpanitli*, ni despierta para el hispano-hablante un mundo de significación que duerme en la palabra como los *centzon totochtin* “duermen en el pulque”.

Macoc

La voz pasiva de maca, “dar” *maco*, más un morfema auxiliar: *onoc*, “estar extendido” nos dan el estatuto gramatical del verbo mas no su sentido pleno. La traducción “ofrendas se hicieron al dios” del padre Garibay entraña una preterición que nos parece algo fuera del contexto oral y ofrece un lexema “ofrendado” que no se integra del todo al entorno semántico.

¹⁴ Hernando Ruiz de Alarcón, *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1892, p.175.

Existen distintos verbos en náhuatl que cubren la noción de ofrenda a un dios y ninguno fue utilizado aquí. *Macoc* o *omacoc* como dice la glosa, se refieren ciertamente a la acción de *dar* pero aquí nos podríamos preguntar ¿quién da a quien?: ¿Los hombres al dios como lo interpretaron tanto Garibay como Dibble y Anderson, o el dios a los hombres?.

Las glosas de *macoc* se relacionan probablemente con *inemac* “su don” y el adjetivo posesivo “i-” aquí representa indudablemente a dios; “su don” es el don del dios del pulque o del maguey. Según las glosas, el dios llora (*choca*) porque no deberían (los hombres) haber procedido a la extracción (del pulque): *macamo omaconi*. Aun cuando podríamos atribuir a *macoc* el sentido de “ofrendado”, el contexto semántico, el enojo del dios (*itlauelcuic*) en su canto y lo que aportan las glosas permiten pensar que *macoc* sería algo situado en el campo semántico de “está siendo tlachiqueado” es decir que el maguey da su precioso líquido. En torno a esto, *ayamo inemac* “todavía no es su (tiempo de) dar”, *maca ihui* “así no”, el hecho de que el dios lllore y, según las glosas esté enojado, permiten corroborar este sentido.

Conviene, antes de seguir, familiarizarse con los procedimientos en la obtención del pulque. Según la descripción de de José Ignacio Bartolache en 1772,

El maguey solamente alcanza el grado de desarrollo adecuado para la succión de la savia a la edad de 4 a 6 años. La época cierta de prepararlo para la extracción es cuando las pencas están bastante abiertas y toda la planta bien nutrida. Hacen, entonces, una incisión natural en el *meyollotl* (*metl maguey; yollotli*, corazón) cerca de la base, y lo perforan, picoteándolo bien. Déjanlo enseguida durante tres o cuatro meses, hasta cuando empiezan la operación llamada de “raspar”. Para eso, los *tlachiqueros* sacan los residuos dejados en la primera preparación y raspan con cucharas especiales, *íztetl*, “uñas”. La cavidad limpia y recién herida comienza entonces a manar la savia sacarina, el *neutli*, o aguamiel. La primera savia que fluye después de la picada y raspa es escasa y de mala calidad.¹⁵

La incisión en el *mexollotl* corazón del maguey, la savia que mana y que evoca, metafóricamente hablando, “el llanto” del maguey, parecen corresponder a los contenidos del canto.

¹⁵ Oswaldo Gonçalves de Lima, *El maguey y el pulque en los códices mexicanos*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica. 1978. d. 38.

Ye choca ya
ya llora ya

Sí *ye* no es simplemente una interjección con valor fonético la traducción del predicado verbal es “ya llora”. El sujeto de este verbo es también sin duda el *dios* y/o el maguey. Ahora bien, nos podríamos preguntar a nivel expresivo, si el verbo está directamente relacionado con su sujeto (el dios) a nivel lingüístico o si un gesto deíctico, algún compás dancístico no vincula el verbo *choca* “llora” con un sujeto presente en el ritual mas no referido en términos lingüísticos. El llanto del dios corresponde metafóricamente aquí al rezumo del maguey raspado: el aguamiel.

El conjuro recopilado por Alarcón expresa magistralmente la acción de la cuchara para raspar el corazón del maguey: *axcan ticixayotiz, ticchoctiz, tictlaococoltiz, tic-itonaltiz...* “Le provocarás lágrimas, lo harás llorar, lo entristecerás, lo harás sudar...”

avia

Esta explosión interjectiva permite liberar de manera paroxística el gozo de ver fluir el néctar que nace del cuerpo herido del dios.

maca ivui maca ivui

La reiteración vetativa con carácter rítmico: *maca ivui* “así no”, nos remite a algo que se encuentra parcialmente fuera del contexto lingüístico y que podría ser la posible manera de sacar el aguamiel antes de tiempo a un maguey. De cualquier manera está estrechamente relacionado con *macoc*.

teutl macoc
el dios está siendo *tlachiqueado*

Podemos pensar también que en el contexto dramático ritual que es el del canto, una fingida emoción establece un vínculo entre los participantes y el dios lastimado.

Se repite *macoc* cuatro veces lo que sugiere que su iteración tenía a inducir una realidad mediante la fuerza mágica del verbo.

Ye choca ya
ya llora ya

Como para *macoc* la repetición de este verso establece un patrón rítmico- semántico con valor de inducción mágica.

Huia

Esta interjección construida en paralelismo con la precedente expresa vocalmente el placer de ver llorar al dios sus lágrimas de aguamiel.

Axalco tecpan teutl

Aplicando aquí el mismo criterio que para *Tezcatzonco*, es decir, considerando que *Axalco* no es un lugar sino un dios la traducción sería:

Axalco, dios hilera de veinte

Como para *Tezcatzonco*, el hombre establece lazos estrechos entre el dios y el espacio o quizás más sencillamente diviniza el espacio.

La traducción de la secuencia es idéntica a la de *Tezcatzonco*:

El dios está siendo *tlachiqueado*
Ya llora ya
Así no, así no
El dios está siendo *tlachiqueado*
Ya llora ya

Tezcatzonco moyolcan
"Tezcatzonco (éste es el) lugar de tú corazón"

Esta secuencia no plantea problemas al nivel de la traducción propiamente dicha pero, en cuanto al referente nos podemos preguntar qué es lo que representa *moyolcan*. Podría ser el *meyollotl*, el corazón del maguey que se cava para después raspar la superficie interior.

Ayyaquetl yya
A guerrero *yya*

El vocablo "guerrero" está aquí verdaderamente fundido en el crisol sonoro de las interjecciones.

Tochin quiyocox noteuh
(Al) conejo creó mi dios

El conejo creado por el dios es el producto de la fermentación alcohólica del pulque. En términos simbólicos la fermentación se puede asemejar a la descomposición (podredumbre) cuyo proceso implica una maduración orgánica la cual a su vez prepara una regeneración, al pasar de muerte a vida. El conejo sería en este contexto la “vida” que surge de esta gestación.

ni qui ya tlaçaz ni qui ya mamaliz

Tenemos a nivel gramatical un cambio brusco de construcción lo que nos indica que una fase gestual envolvía la enunciación. De la tercera persona de un locutor que evocaba a *su* dios (*noteuh*) pasamos a la primera en la intervención verbal del oficiante que puede ser el mismo u otro.

Además, para reforzar el nivel prosódico, unas interjecciones están colocadas en medio de las unidades verbales.

yo lo ya cortaré, yo lo ya agujeraré

El complemento común a estos verbos cuya forma pronominal es *qui* parece ser la montaña mixcoatepetl en Colhuacan. Sin embargo, a falta de bisagras preposicionales en náhuatl que nos puedan indicar lingüísticamente la relación que se establece entre el cerro, el pueblo y los verbos, tenemos que explorar un poco más el campo semántico de los verbos así como el referente cultural.

De hecho la lengua náhuatl siendo un lengua oral poco contaminada en términos estructurales por la escritura¹⁶ se apoya sobre elementos “suprasegmentales” (tono, gestos etcétera) para modular su frasis. En el contexto gráfico que es el nuestro debemos cubrir las lagunas semánticas que dejó la recopilación alfabética para poder entender lo que se dice.

En este caso no estamos siquiera seguros de que *mixcoatepetl* sea el complemento de los verbos enunciados. Bien podríamos tener algún gesto deíctico apuntando a “algo” que fuese lo que iba a ser cortado y perforado y que no fuese la montaña.

¹⁶ La articulación fonética de los topónimos en la escritura pictográfica náhuatl no tuvo influencia alguna sobre la lengua.

Si *mixcoatepetl* y *colhoacan* son efectivamente los complementos de los verbos podría tratarse de la reducción metonímica de un sintagma más complejo en el cual *mixcoatepetl* y *colhoacan* representarían: “todos los magueyes que se encuentran en el cerro de *mixcoatl* en *colhoacan*”. Entonces el sentido de “yo cortaré, yo perforaré el cerro de *mixcoatl*(en) *colhoacan*” sería: “yo cortaré y perforaré los magueyes que *allí* se encuentran”.

Cabe recordar por otra parte que el dios *mixcoatl* es según una tradición aducida en varias fuentes, el dios que “inventó” el pulque. *Mixcoatepetl colhoacan* podría ser más sencillamente “la tierra en *colhoacan* donde crece el maguey”; y por ende tierra que pertenece a *mixcoatl*.

Ahora bien las glosas que proporcionó el informante parecen establecer un sentido figurado de los dos verbos de manera unívoca como:

Nictopehuaz
Yo lo conquistaré

Pese a lo que indica el informante podríamos pensar en otro sentido de la expresión metafórica. La descripción del *tlacamell* hablaba de este tipo de maguey como *michiquini* “lo que se perfora”, o “se frota”. El complemento de los verbos podría ser de una manera o de otra, el maguey, que se agujera y se raspa.

Otra descripción de la elaboración del pulque nos ayudará a discernir las correspondencias que podrían existir entre el canto y las distintas fases de su obtención:

El vino más común y el mejor de los mexicanos es el maguey, que ellos llaman *octli*, y los españoles pulque. Hácese del modo siguiente: cuando el maguey llega a cierto tamaño y madurez, le cortan el tallo, que están en el centro de la planta y dejan allí una cavidad proporcionada. Raspan después la superficie interior de las hojas gruesas que circundan aquella cavidad, y de ella sacan un jugo dulce...

Sacan el jugo de la cavidad con un caña, o más bien con una calabaza larga y estrecha, y después lo ponen en una vasija hasta que fermenta, lo cual sucede antes de las veinticuatro horas. Para facilitar la fermentación y dar más fuerza a la bebida, le ponen una yerba que llaman *ocpatli*, o remedio del vino.¹⁷

¹⁷ Gonçalves, *op. cit.*, p. 39.

Tozquihua ya

Garibay traduce esta secuencia: “Dueño de voces, yo tañí el espejito, el espejito”. De hecho el diccionario de Rémi Siméon da para el vocablo *tozquihua* la definición: “El que tiene voz”, y “tañer” en pretérito es la traducción más inmediata de *nictzotzon*. Ahora bien, en un contexto semántico en el cual el magüey, como planta, ocupa un papel central, conviene buscar otras acepciones de estos términos más afines al contexto expresivo.

Tozquihua puede referirse al contexto músico-dancístico como lo entendió Garibay “que tiene voz”, pero también se puede referir a la garganta *tozquih* como órgano para ingerir ya sea en este contexto, el sacerdote que bebe el líquido, o en un sentido figurado, el *piaztecomatl*, tubo para extraer el líquido que “bebe” el precioso licor y a la vez hiere al magüey.

Tengo garganta ya

Nictzotzon se puede entender en la isotopía músico-dancística ya considerada como el pretérito de *tzotzona* “toca el tambor” pero también como “golpear”, “machacar”. Un texto del *Códice Florentino* referente al magüey dice:

In iehoatl metzintamali
*motetzotzona, moteci, motzoiona...*¹⁸
Ella la hoja del magüey,
se machaca, se muele, se cuece...

Por otra parte *tzotzonoa* “sollozar”, “gemir”, está fonéticamente muy cerca también de la isotopía establecida.

El sentido correspondiente al proceso de obtención del pulque parece prevalecer en este contexto pero no debemos descartar la primera y la tercera, o inclusive la fértil convergencia de todas.

“Yo maltrato *iyao*”

En este contexto “el espejito” (*in tezcatzintli*) podría representar de manera metafórica la parte del magüey que se está raspando; y el “sollozo”, el precioso líquido que rezuma. En este mismo orden de idea *tzintli* podría ser el lexema: “base”, “fundamento” y no el

¹⁸ *Códice Florentino, op. cit.*, libro XI, cap. 7, pág. 5.

morfema reverencial *-tzin(tli)*. En este caso *tezcatzintli* sería “la base del espejo” y no el espejito. Si recordamos que es la base del maguey la que provee el pulque, esta interpretación cobraría sentido. Conservamos sin embargo la primera traducción.

Al espejito, espejito

Las dos líneas isotópicas: voz / tañer y garganta / lastimar que se excluyen en nuestro modo occidental de pensar podrían converger en la urdimbre semántica precolombina.

La secuencia que sigue representa un problema de traducción. Proponemos a continuación distintas posibilidades:

A.

Tezca xocoyeua

La traducción de Garibay: “En *Tezcatzonco* bebe” en el modo imperativo, constituye una opción válida sin embargo, *tezca* sin el sufijo absoluto podría indicar que lo tenemos que añadir a lo que sigue. *Tezcoxocoyeua* podría ser entonces “el espejo (líquido) se agría”.

Tzoniztapalatiati

Este término también es algo difícil de traducir. El padre Garibay lo tradujo como: “se coció el blanco licor” así como Dibble y Anderson: “the white headed (pulque) is cooked to a froth”. La primera opción de traducción sería:

“El espejo líquido se agría, se cuece el blanco licor”

B.

Tezca xoco(n)yewa tzoniztapalatiati

En esta maraña gráfica, Garibay optó por añadir *-tzonco* a *tezca* y considerar *xocoyeua* como *xocon i yewa* es decir: “bébelo, a él”.

Otra paleografía podría considerar a *yewa* como parte separada de *tezca*; los cuales reunidos darían: *tezcayewa*, “lo que queda en la superficie del espejo”. (Cf. Rémi Siméon). El desplazamiento de morfemas en las secuencias verbales en náhuatl tienen generalmente un carácter prosódico y no afecta la comprensión.

En términos semánticos este *yewa* o *eua* “lo que está en la superficie del espejo” (líquido de la tinaja) podría ser el *ocpatli* ya consi-

derado que permite la fermentación del aguamiel y por consiguiente el nacimiento de los conejos.

xoco(n) tzoniztapalatiati

Compuesto verbal algo complicado su traducción podría ser, en la modalidad imperativa que nos parece ser la del verbo “dale fuerza al de cabeza blanca” mediante el *ocpatli* (*tezca yewa*)

El verbo *tlapalitia* “dar ánimo”, el cual podría integrar el compuesto verbal en cuestión, entraña a nivel sémico el color de la sangre “*tlapalli*” cuyas connotaciones son la fuerza y el coraje. La traducción de este último verso sería por lo tanto: “con la raíz (*tezca yewa*), dale fuerza al de cabeza blanca”.

C.)

Otra posibilidad de recorte en el *continuum* gráfico podría ser el siguiente:

Tezca xoco(n)y
bebe el espejo
y
(tzo)euatzoniztapalatiati
que podríamos dividir en dos secuencias verbales:
tzoneua tzoniztapalatiati
se va desbordando la cabellera blanca

La ausencia del primer *-tzo* se podría explicar por una síncope provocada por la presencia del segundo *-tzo*.

Tezca xoco(n) yewa tzoniztapalatiati

D.)

Ahora bien *euatl* puede ser la corteza interna del *meyollotl* que se raspa para que exsude el aguamiel. En dado caso la traducción del conjunto sería “ve a destilar la piel blanca del espejo”

- *ti* sería aquí el morfema de extroversión en el modo imperativo.
- *atia* “fundir o hacerse agua”.
- *tzoniztapal* “de cabellera color blanco”.
- *tezca yehua* aunque separado por el complejo morfémico *xoco(n)* podría constituir el sintagma posesivo: “su piel del espejo”.
- *xoccon* representa el morfema del imperativo al que se integran el pronombre personal complemento ꞑ y el adverbio de lugar on.

El radical de *octli*, *oc* está quizás presente también en el compuesto evocando el pulque. La traducción sería en este caso:

ve a destilar en pulque la piel blanca del espejo
Tla oc xoconoctli aho

Xoconoctli es quizás una variante de *de xocon i in octli*¹⁹ en el cual el complemento *octli* se encuentra integrado. La traducción sería “bebe el pulque” en la modalidad honorífica de expresión que implica *tla*.

En el contexto semántico establecido, el destinatario de la orden (¡bebe!) sería el tubo que extrae el precioso líquido.

Otra traducción de *xoconoctli* podría ser la síncope de *octlalía* “hacer pulque” en dado caso la traducción de *xoconoctli* sería entonces: “haz el pulque”, hablándole al dios.

Traducción del texto matriz

yyaha, yya yya, yya ayya, ayyo oviya,
ayya yya, ayya yya, yyo
viya, ayya yya ayya yya yyo viya,

Colivacan
lugar de veneración
a casa del maguey-hombre a
yyo ayya yya yyo

Tezcatzon dios hilera de veinte
Es tlachiqueado
Ya llora ya

Avia

Así no, así no
el dios es tlachiqueado
yye llora ya

Huia

¹⁹ *Atli* es “beber agua”; podemos pensar que *octli* además de ser el sustantivo para “pulque”, podría significar “beber pulque”.

Axalco dios hilera de veinte
 Es tlachiqueado
 yye llora ya
 así no, así no
 el dios es tlachiqueado
 yye llora ya

Tezcatzonco, lugar de tú corazón
 a guerrero *yya*
 Al conejo creó a mi dios
 Yo lo cortaré, yo lo perforaré
 Mixcoaltepetl, colhoacan

Tengo garganta ya
 Maltrato *tyao*
 Al espejito, espejito
 Ve a destilar en pulque la piel blanca del espejo
 Bebe el pulque *a ho a*

Resulta muy difícil traducir un himno sagrado sin remitirnos a parámetros circunstanciales ya que los referentes de las palabras proferidas en una instancia teatro —ritual de elocución o de canto se encuentran generalmente situadas fuera de la matriz verbal, en el espacio-tiempo que enmarca esta elocución.

Posible marco festivo del canto

De acuerdo con el análisis efectuado sugerimos como marco circunstancial de este canto algo semejante a la cuarta fiesta movible descrita por Sahagún:

En el signo que se llama *mázatl* en la segunda casa que se llama *ome tochtli*, hacían gran fiesta al dios llamado *Izquitécatl*, que es el segundo dios del vino, y no solamente a él, sino a todos los dioses del vino, que eran muchos; aderezaban este día muy bien su imagen en su *cu*, y ofrecíanle cosas de comida y cantaban y tañían delante de él. Y en el patio de su *cu* ponían un tinajón de *pulcre*, y henchíanle los que eran taberneros, hasta reverter, e iban a beber todos los que querían; tenían unas cañas con que bebían. Los taberneros iban cebando el tinajón de manera que siempre estaba lleno; principalmente hacían esto

los que de nuevo habían cortado el maguey. La primera aguamiel que sacaban la llevaban a la casa de este dios como primicias.²⁰

Las distintas fases del canto parecen de hecho corresponder a esta fiesta.

Por otra parte el *Códice Florentino* describe una ceremonia que podría ser otra fase de la misma.

Njman ie quiqetza in tochtecomatl vncā conteca in macujvctli in qujlvjaia teuvctli, njman ie qujvalquistia in piazli acatl vncan cōmanaia in teuvctli ipan, çan matlacpoalli vmei, auh çan ce in coionquj, auh in ocōma, njman ie ic netotilo, tlaiavalolo, mjtotia in centzontochtin,

Njman ie ic vi in jvicpa teuvctli, cenca moquequeça in ac iehoatl qujttaz coionquj, auh in aqujn oquittac, in oquicuj coionquj, njman ic quitalcavia, ça icel qutticac in teuvctli; auh in onteutlaoanoc, njman ic viuujloa.²¹

Luego ponen la olla del conejo, allí la llenan con cinco pulque, como llamaban al pulque sagrado. Luego sacan los tubos de succión, los ponen allá donde está el pulque sagrado; sólo doscientos sesenta. Pero sólo uno está agujerado.

Luego que los pusieron, hubo un baile, hubo una procesión; bailaron los cuatrocientos conejos.

Luego ya se van hacia el pulque sagrado; se dan de empujones para ver quien es el que encuentra el (tubo) agujerado y al que encontró y tomó el tubo agujerado lo dejan sólo.

Se queda a beber el pulque sagrado. Y cuando el pulque ha sido bebido, luego cada quien se va por su lado.

²⁰ Sahagún, *op. cit.*, p. 94-95.

²¹ *Florentine Codex.*, *op. cit.*, book 2, p. 207.

APOYOS ICONOGRÁFICOS PARA EL ANÁLISIS DEL CANTO

Las fuentes iconográficas que existen sobre el tema ayudarán a ilustrar algunos aspectos del canto sagrado.

La lámina 9 del *Códice Laud* nos muestra la personificación del maguey, *Mayahuel* en una posición abierta (de parto). En su mano izquierda tiene un punzón de hueso y un espino de maguey para el sacrificio. En la derecha ostenta un vaso con pulque sagrado (*teocotli*). Abajo de ella se encuentra una tortuga (*ayotl*) y una serpiente coralillo (*tlapapalcóatl*). Entre las pencas de maguey vemos a la izquierda el *piaztecomatl* (el tubo en forma de flecha) que perfora el *meyollotl* o corazón de maguey. Se distingue abajo a la derecha el instrumento para raspar las hojas internas que constituyen la cavidad: *acocotli* o *itztettl*, el hacha que sirve para cortar las hojas: *mellapana*, y un glifo que representa mediante una huella de pie y por desplazamiento metonímico el camino: *otli*.²² Lo que sale del pie es humo: *poctli*. La convergencia sonora de estos dos vocablos ayudaba probablemente a la retención mnemónica de *ocotli* “pulque”.

Las ofrendas dispuestas a la izquierda representan el pulque con, quizás, la raíz *ocpatli* que provoca la fermentación del aguamiel, así como otras ofrendas.

La lámina 56 del *Códice Vaticano B*, nos muestra una olla con pulque 5 es decir pulque sagrado (tiene cinco flores) que descansa sobre una serpiente enroscada. Visiblemente se opone aquí la cabeza de la serpiente con su lengua al crótalo de su cola que ostenta el glifo “noche”.

El corazón atravesado por el *piaztecomatl* o “tubo de succión” simboliza la perforación del *meyollotl*.

A la izquierda vemos a un sacerdote que bebe el pulque nuevo. Frente a él se encuentra el *acocotli*, instrumento curvo para raspar. La parte nocturna de la oposición día/noche tiene curiosamente también una forma encorvada.

Observamos en la lámina 68 del *Códice Borgia*, la misma escena que en el *Códice Vaticano*, y los mismos paradigmas iconográficos,

²² Lord Kingsborough, *Códice Laud en Antigüedades de México*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964, p. 358

con la diferencia de que la noche no se encorva, está dispuesta a la derecha, y que aparecen dos banderas a cada lado de la olla. Estas banderas (*pantli*) quizás evoquen al dios *Tecpantli* "hilera de veinte".

La lámina 16 del *Códice Borgia*, expresa magistralmente lo que los textos llaman *mechichioalli* "pecho de maguey" y parece dar una versión iconográfica del espejo maltratado" (en la cabeza).

La aparición del conejo en lámina 23 del *Códice Borgia*, expresa claramente la última fase de la fabricación del pulque. En esta imagen vemos una flecha que penetra la olla y recuerda el término *michiquini* "lo que se perfora" que entraña el vocablo *mitl* flecha y recuerda el aspecto sexual de esta penetración.

En todas las representaciones las orillas de las pencas de maguey están revestidas de sangre lo que confirma a nivel iconográfico lo que intuíamos mediante el texto: las "lágrimas de sangre" del maguey. Es muy probable que en el curso de este ritual el corazón de una víctima fuera atravesado ritualmente por un *piatzecomatl* después del sacrificio.

Conclusión

A punto de desaparecer para siempre en la conflagración que representó la conquista de México por los españoles, la oralidad náhuatl fue cautivada en lo que Ángel María Garibay llamó "la luminosa prisión del alfabeto" y preservada del olvido. Sin embargo, como es comprensible, sólo las palabras pudieron ser transcritas, perdiéndose irremediabilmente todo lo que no se expresaba verbalmente, es decir el gesto, la danza, el ritmo, la música, el sonido, el olor, el color, los determinismos espacio/temporales, la presencia física de los participantes o metafísica de los dioses con los cuales la palabra se tejía en un texto (valga la redundancia) pluri-semiótico. Por lo tanto, buscar establecer un sentido de los cantares sagrados a partir de las transcripciones que tenemos de ellos sin *suponer* una dimensión suprasegmental del texto que lo complete resulta muy arriesgado. En efecto, las entidades gramaticales de la lengua no se vinculan sistemáticamente entre sí, sino que salen a veces del ámbito verbal para unirse con predicados dancísticos, sujetos palpables, modalidades prosódicas, deícticos gestuales, y todo un espectro adjetival cromático, sonoro, olfativo o táctil.

Si bien no podemos inferir el tenor de la ganga expresiva del verbo, podemos cuando lo sugiere el texto dejar una "vacuidad" entre las palabras o las secuencias, en lugar de zurcir indebidamente a nivel exclusivamente verbal un tejido expresivo algo desgarrado

por los determinismos de la recopilación. Debemos permitir a la palabra escrita expandirse hasta tener algunos ecos orales evitando asimismo la colusión de entidades verbales que nada tienen que ver entre ellas ya que cada una remite a referentes metatextuales. El conocimiento del macrocontexto cultural ayudará evidentemente a establecer el sentido de un cantar.

En el ámbito lingüístico, el uso figurado de los términos, las metáforas y las metonimias establecen un nivel de percepción que oscila entre lo literal y lo esotérico. En el canto aquí analizado vemos como se "anima" el maguey mediante una supuesta ira, oímos su llanto de precioso líquido, observamos su corazón atravesado por la garganta ávida del *piaztecomatl* mediante otras metáforas reveladoras.

Así como los *totochtin* dan un cuerpo al pulque, muchos sentidos ocultos pueden hacer fermentar un texto náhuatl hasta embriagar a los oyentes.

BIBLIOGRAFÍA

Códice Borgia y comentarios de Eduard Seler, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

Códice Florentino, facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979.

Códice Laud en Antigüedades de México, recopilación de Lord Kingsborough, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.

Códice Vaticano B, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1993.

Florentine Codex, translated and edited by Dibble, Charles and Anderson, Arthur, School of American Research, Santa Fe, 1950.

GARIBAY, Ángel María, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, UNAM Instituto de Historia, 1958.

GONÇALVES DE LIMA, Oswaldo, *El maguey y el pulque en los códices mexicanos*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1978.

RUIZ DE ALARCÓN, Hernando, *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España*, México, Imprenta del Museo Nacional, 1892.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.

SIMÉON, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Editorial Siglo XXI, 1977.

TEZÓMOC, Hernando Alvarado, *Crónica Mexicana*, México, Editorial Porrúa, 1980.

