

MITOLOGÍA, MITOGRAFÍA Y MITOKINESIA.  
UNA SECUENCIA NARRATIVA DE LA PEREGRINACIÓN  
DE LOS AZTECAS

PATRICK JOHANSSON K.

En tiempos anteriores a la conquista, la producción, conservación y transmisión de la tradición, y más generalmente del saber, se efectuaban mediante distintos medios de expresión. Entre estos medios destacan la oralidad, la imagen y la danza. Textos de diversa índole, memorialmente conservados en la mente y el corazón de los *tlamatinime*, se “colaban” en un molde lingüístico, pero también gestual, danístico y musical para que fraguaran su cuerpo expresivo. Dichos textos se expresaban también en imágenes, generando asimismo aspectos determinantes del pensamiento indígena.

Más allá de su uso comunicativo más inmediato y de su función lógico-reflexiva, el discurso oral indígena producía un sentido mediante recursos mito-lógicos o poéticos que trascendían el nivel referencial de la palabra y conferían a las sonoridades, a la repetición, un valor determinante en la construcción del sentido.

En lo que concierne a la imagen, la pictografía, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, la tensión espacial de las formas sobre el papel o la fibra y su composición, para generar un sentido sensible en parte subliminal e ilegible, si bien inteligible mediante la mirada.

El verbo y la imagen se vinculaban estrechamente en la producción del sentido sin que el discurso pictórico se sometiera del todo a la lengua. La imagen producía un sentido con recursos específicos y, si bien se podía “leer” parcialmente y reducir a palabras, no se petrificaba en un texto verbal determinado. Existía un discurso pictórico, paralelo al discurso oral, que tenía su expresividad propia. En este contexto, la “lectura” era ante todo una *visión* de hechos y acontecimientos que no pasaba necesariamente por el embudo de una expresión verbal. La imagen se imprimía directamente en esferas del cerebro sin que tuviera que ser procesada verbalmente para ser aprehendida: se pensaba también en imágenes.

El verbo se vinculaba también estrechamente con el gesto y la motricidad corporal en la danza. Las palabras de un canto (*cuicatl*) hoy yacen en las páginas impresas de un libro, en un contexto exclusivamente lingüístico, ya que se perdieron los con-textos musicales y dancísticos. Debemos imaginar, sin embargo, que dichas palabras se integraban a una macrosintaxis coreográfica que les daba una resonancia específica tanto a nivel sonoro como semántico. Un poco como las sonajas atadas en los brazos y piernas de los danzantes son el complemento sonoro de una arabesca gestual.

La subordinación del verbo al gesto en esta sintaxis transsemiótica hizo que el texto verbal recopilado y transcrito alfabéticamente por los frailes en el siglo XVI, resultara a veces incoherente en términos gramaticales para el lector, o dejara verdaderas lagunas de sentido que una interpretación buscaba colmar, indebidamente, a nivel exclusivamente lingüístico. El discurso verbal, el discurso pictórico y el discurso dancístico producían un sentido profundamente arraigado en los sentidos, por lo que resulta interesante considerar el tenor semiológico del medio expresivo empleado, más allá de su contenido eventual. Ahora bien, si la densidad propia del medio de expresión es de suma importancia en la configuración y *asimilación* de lo expresado, el tenor lógico del texto determina también modalidades específicas de percepción y aprehensión de sus contenidos.

Paralelamente al uso lógico-referencial del lenguaje, existió en el mundo indígena prehispánico, como en el resto del mundo, una forma de cognición más directamente vinculada con el mundo, más “simbiótica”, en la que el *sujeto* concedor comulgaba prácticamente con el *objeto* por conocer mediante esquemas de acción narrativa que evitan la mediación reflexiva. Esta cognición se manifestó en el mito. Antes de que hubiese un *logos* existía un *mythos*. Los primeros balbuceos cognitivos del hombre fueron de índole mito-lógica y nada tenían que ver con la mayéutica reflexiva característica del pensamiento griego sobre el cual se calcó el pensamiento occidental.

Si bien el mito, como cualquier cognición trascendental, representa una salida de la totalidad immanente del mundo, mantiene, sin embargo, una cierta forma de umbicalismo sensible con la dimensión esencial. En el mito no existe la fragmentación conceptual operativa de la reflexión, sino que todos los “datos” se ven integrados a una totalidad que los “procesa” en términos diegéticos.

Considerando estos factores lógico-discursivos, así como la importancia de las modalidades expresivas, podemos hablar de mitología, mito-grafía y mito-kinesia de un texto “virtual”.

Para ilustrar lo anterior analizaremos brevemente una secuencia narrativa de la peregrinación de los aztecas tal y como se expresa en un texto verbal, un texto pictográfico y un texto dancístico (*cuicatli*), no sin antes recordar algunos aspectos generales de la cognición indígena que propician esta aprehensión funcional de los textos.

### LA COGNICIÓN INDÍGENA

El procesamiento de los datos de la experiencia humana que conforman, en términos generales, un *conocimiento*, revela tendencias cognitivas específicamente indígenas que ayudan a comprender los textos por ellos creados. Consideremos aquí brevemente algunos nexos conceptuales de esta cognición.

(Tla)mati: *saber y sentir*

Los textos indígenas, ya sean verbales, pictóricos o dancísticos, muestran una estructuración del sentido donde lo sensible y lo formal ocupan un lugar preponderante. Se trata no sólo de comunicar algunos contenidos o de compartir ideas abstractas, sino de con-mover, en el sentido etimológico de la palabra, al receptor de un mensaje para lograr una adhesión participativa a lo que se transmite. En este contexto, la esfera específica de recepción y procesamiento del dato no será únicamente el intelecto, sino la totalidad del ser sensible.

En el mundo náhuatl precolombino, un mensaje no se consideraba como comprendido hasta que fuera *sentido*. El hecho de que en náhuatl el mismo significante *mati* cubra campos semánticos para nosotros tan distintos como “saber” y “sentir” es una prueba fehaciente de ello. Además, es interesante observar que, sin que esto represente una metáfora, el discurso indígena sitúa el entendimiento en órganos asociados con la sensibilidad.

Evocando la comprensión insatisfactoria del calendario indígena, un informante de Sahagún se expresó de la siguiente manera: “In aiama teyollipan in aiama teiollo quinamiqui, in aiama teiollo conto-ca [...] in aiama teiolloitlan quiça, teiollo ipan yauh tlàtollì.”<sup>1</sup> “Lo que todavía no está en el corazón, lo que el corazón no sigue todavía, lo que no sale todavía del corazón, la palabra va al corazón.”

<sup>1</sup> *Códice florentino*, libro IV, cap. 32.

El pintor (*tlahcuilo*), que tiene a su cargo la preservación pictórica de la cognición indígena, debe asimismo tocar las fibras sensibles del lector de sus pinturas. “In cualli tlahcuilo: mimati, ioteutl, tlaiol-teuiani.”<sup>2</sup> “El buen pintor: prudente, corazón divino, endiosa el corazón.”

Tlalnamiquí: *recuerdo luego pienso*

Si bien evolucionó a lo largo de la historia, adaptándose a los determinismos de cada época, la cognición indígena no tuvo el carácter especulativo que tiene la cognición occidental. Por muy sabios que fueran los *tlamatinime* nahuas, nunca pusieron en tela de juicio lo que “habían dicho los abuelos”; ni siquiera lo comentaban como lo hicieran los escolásticos medievales europeos con los textos de Aristóteles.

Siendo el pasado la matriz del presente y del futuro, los textos que se gestaron un día para responder a una demanda cognitiva específica tienen un carácter casi sagrado que los protege de las embestidas inquisitorias que podrían surgir de una situación existencial determinada. “Lo que dijeron los abuelos” era un *dixit magister* inapelable, sometido a la erosión cultural del tiempo mas no a la especulación de los hombres. En este contexto, “pensar” será ante todo traer a la memoria lo que dejaron dicho los abuelos, es decir, *recordar*.

Uno de los verbos nahuas para “pensar”, *tlalnamiquí*, así como el sustantivo que le corresponde, *tlalnamiquilizlli*, “pensamiento”, expresan claramente el estrecho vínculo eidético que existe entre el hecho de pensar y el recuerdo. En efecto, *tlalnamiquí* es, literalmente, “recordar algo” (*tla-ilnamiquí*).

*Ilnamiquí* parece constituir una variante de *elnamiquí*, expresión que se compone del sustantivo *elli* (hígado) y del verbo (*tla-*)*namiquí* (encontrar).<sup>3</sup> Recordar sería entonces literalmente “encontrar (su) hígado”, o (su) pecho, ya que *elli* refiere también más generalmente el pecho. Esta expresión podría parecer algo insólita para la cultura occidental en que el recuerdo está vinculado etimológicamente con el corazón;<sup>4</sup> sin embargo, no debemos de olvidar que el hígado, al constituir el sitio orgánico de muchas manifestaciones afectivas, está entrañablemente implicado en los procesos cognitivo-sensibles. Aun cuando el vocablo *elli* evoca también el pecho e incluye por tanto el corazón

<sup>2</sup> *Códice florentino*, libro X, cap. 8, traducción de Miguel León-Portilla.

<sup>3</sup> Otra etimología confiere al morfema *il-* un valor “regresivo” como “volver a...”

<sup>4</sup> La etimología latina de “recuerdo” establece una filiación inconfundible con el corazón (*cor, cordis*).

en el acto de recordar en la expresión *elnamiqui*, el carácter más “visceral” del hígado podría sugerir una fenomenología específica del recuerdo en el mundo mesoamericano.

Más allá de la enseñanza, de la tinta roja y negra (*tlilli, tlapalli*), que dejaron los abuelos y que permite “pensar” en el sentido indígena del concepto, el hecho de recordar atañe a la dimensión pretérita de la existencia, la cual funge en el mundo indígena precortesiano, como una verdadera matriz del presente y del futuro, y por tanto, muy probablemente, como el crisol donde se fragua la verdad.

Cabe señalar aquí que el pasado es una dimensión espacio-temporal isomorfa a la muerte en el pensamiento náhuatl precolombino, siendo a su vez la muerte el fecundo vientre materno de donde brota y a donde regresa inexorablemente todo cuanto sale a la existencia.

Nemilia (pensar): *proceder al acto de existir*

El carácter polisintético de la lengua náhuatl, que congrega los distintos lexemas y morfemas en verdaderos “racimos” verbales, permite observar la construcción del sentido desde sus etapas primitivas, antes del discurso, en la gramática misma de dicha lengua.

Todo parece indicar, por ejemplo, que una de las palabras que expresa el acto de pensar (*nemilia*), se compone del radical *nemi*, provisto del morfema aplicativo *—lia*. Ahora bien, *nemi* es “existir”, por lo que el compuesto verbal que refiere el hecho de *pensar* significaría originalmente “proceder al acto de existir”.

Cabe recordar aquí que la lengua náhuatl establece una clara distinción entre el verbo *yoli* (vivir), que tiene un carácter esencial, y *nemi*, que corresponde más precisamente al andar humano en la dimensión existencial. De hecho, *nehnemi*, es decir, *nemi* con duplicación de su radical, significa “andar”.

*Yoli* remite a la vida en el sentido más amplio del término, el cual incluye la existencia y la muerte. La existencia (*nemiliztli*), es tan sólo el andar (*nehnemi*) del ser humano desde su nacimiento hasta la muerte: la parte diurna de su ciclo, siendo la otra su muerte, es decir, el recorrido que realiza el difunto en el inframundo desde su muerte hasta su despertar en otra existencia.<sup>5</sup> Para expresarlo de manera metafórica podríamos decir que la existencia (*nemiliztli*) y la muerte (*miquiztli*) son respectivamente la sístole y la diástole del latido de la vida (*yoliztli*).

<sup>5</sup> Cf. Johansson, *Ritos mortuorios nahuas precolombinos*, p. 66-100.

La relación estrecha entre el acto de pensar y el de existir evoca, curiosamente, el *postulado* cartesiano “pienso luego existo”, el cual constituye, según el filósofo francés del siglo XVII, una prueba ontológica de la existencia. El sentido implícito de la palabra náhuatl que vincula etimológicamente la existencia y el pensamiento nada tiene que ver con la prueba lógica de la existencia del ser pensante que buscaba Descartes ya que el pensamiento indígena no necesitaba “pruebas” de la naturaleza tangible de su ser. Sin embargo, expresa claramente que la existencia está estrechamente vinculada con el pensamiento. La luz de la inteligencia acompaña el andar existencial, exactamente como el sol brilla durante su recorrido del este al oeste antes de desaparecer en el inframundo.

### Nenoyolnonotza “dialogar con el corazón”: la reflexión

Lo que se considera como la facultad cognitiva esencial del hombre fue probablemente la última en aparecer en el curso de la evolución. En efecto, la “secreción” orgánica de mitos, ritos y cantos como una respuesta a las primeras y muy difusas interrogantes del hombre ya dotado con la herramienta simbólica, cubrían perfectamente la demanda cognitiva de las colectividades humanas en estas etapas de la evolución. Vino después, posiblemente, una hipertrofia de las facultades intelectuales en relación con la sensibilidad, lo que provocó quizás un juego en los mecanismos cognitivo-adaptativos que representan el mito, el rito y el canto, por lo que se formularon preguntas de índole re-flexiva a las que no respondían dichos géneros expresivos.

Este repliegue sobre sí mismo<sup>6</sup> en torno a los problemas existenciales que se percibían entonces tiene un tenor cognitivo muy distinto del que proporcionaban mitos, ritos y cantos. Mientras que en los mitos una respuesta cognitivamente difusa responde a una pregunta todavía vaga, “crepuscular”, en la reflexión, tanto el cuestionamiento como la respuesta son relativamente claros.

Sin embargo, por muy lógico y racional que fuera el cuestionamiento reflexivo, el pensamiento indígena lo concebía como un diálogo entre el intelecto y la sensibilidad, entre la mente y el corazón. Reflexionar era dialogar con su corazón, *neyolnonotza*, es decir, en este contexto, fundir la argumentación intelectualmente configurada en el crisol de la sensibilidad.

<sup>6</sup> Etimológicamente “reflexión” implica una flexión o repliegue sobre sí mismo.

Yuh quimati noyollo “*así lo sabe (siente) mi corazón*”: *la creencia*

Tanto la competencia lingüística como el uso discursivo de las palabras que aluden al raciocinio indican que los antiguos nahuas consideraban el corazón como un lugar privilegiado de la reflexión. Las expresiones “conversar con su corazón” (*ne*)*yolmonotza*, “llegarle (respecto de algo) al corazón” (*yolmaxiltia*) o, más sencillamente, “hacer uso del corazón” (*yolloa*), sugieren que el corazón, más que la mente, fungía como un “procesador” de las ideas.

La noción de “creencia” no tiene, en náhuatl, la relatividad cognitiva que tiene para el pensamiento occidental. Como lo revela la expresión que refiere este concepto, “creer” es “saber”, sin que esto constituya una opinión personal sino una convicción colectiva.

### *La abstracción*

El afán de comunión sensible con el objeto por conocer que caracteriza la cognición indígena no favoreció la abstracción y una subsecuente especulación intelectual ajena a lo que es.

Como lo demuestra la etimología de la palabra que la refiere, la noción de “abstracción” remite al hecho de “traer fuera” algo que estaba “dentro”, cuando este algo, la idea, estaba entrañablemente vinculada con una cosa, un hecho, o una acción específicos. Es decir que entre más abstracto es el pensamiento más se *aleja* de las cosas tangibles y de los hechos manifiestos.

Todo parece indicar que el pensamiento indígena no favorecía mucho la “ab(s)-tracción” eidética, y la subsecuente elucubración conceptual como eje de su conocimiento. Como ya lo vimos, el hecho de que la sensación tuviera que estar presente, de alguna manera, en la configuración cognitiva que el indígena tenía de algo, hacía que la idea “hiciera cuerpo” con lo que intentaba representar. En este contexto, lo simbólico, o mejor dicho, lo símbolo-lógico, las afinidades visuales o sonoras, la “simbiosis” semántica de las palabras, la retórica, y la poesía, permitían al saber cristalizarse sobre la palabra de los hombres.

Omeyolloa “*se parte en (o se hace) dos el corazón*”: *la duda*

El profundo arraigo del conocimiento en la dimensión sensible del indígena excluye la duda como un método para alcanzar la verdad. La verdad es algo sutil, difuso, que atañe a la totalidad del ser y no sufre

una fragmentación. En este contexto, la duda, piedra angular del pensamiento occidental, es percibida como una ruptura, una disyunción, un extravío y, en última instancia, una pérdida de la verdad.

La connotación de la palabra náhuatl que refiere este concepto, *ome yolloa*, literalmente “volverse dos corazones” o “partirse en dos el corazón”, revela la diferencia que puede haber entre la convicción plena que nace de una intuición cognitivo-afectiva única sin otra opción que se le oponga, y la división, con el desdoblamiento del corazón que genera la incertidumbre, el malestar, una ruptura entre el mundo y el conocimiento que el hombre tiene de él.

¿Canin mach nemi noyollo? ¿Dónde acaso anda mi corazón?:  
la especulación filosófica

Así como lo vimos para la duda, la especulación no era considerada como una reflexión fecunda sino como la pérdida de un rumbo existencial. El diccionario español-náhuatl de Molina aduce distintas palabras para esta noción, tales como: *nitlanemilia* (yo pienso), *nitlatemoa* (yo busco), *ninoyolnonotza* (yo dialogo con mi corazón), pero es probable que dichas palabras que no correspondan del todo con este concepto fueran *inducidas* a partir de conceptos europeos en el momento de la recopilación de informaciones y textos concernientes al pensamiento indígena. La expresión que traduce mejor el sentir de los antiguos nahuas respecto a la especulación filosófica, y que figura también en dicho diccionario, es la pregunta ¿*Canin mach nemi noyollo?* (¿Dónde acaso anda mi corazón?) Esta frase revela de manera clara la pérdida de rumbo existencial que representa el hecho de pensar en términos especulativos. Los mecanismos cognitivos que son los mitos, los ritos, los cantos, los discursos de diversa índole y, más generalmente, la tradición oral, permitían un perfecto equilibrio cognitivo, entre el individuo (o la colectividad) y el mundo exterior, por lo que un cuestionamiento especulativo se percibía como una alteración del orden de las cosas.

El carácter “orgánico” de la cognición indígena y la intrincada red símbolo-lógica que la constituye no favorecían una mayéutica reflexiva, abstraída de la realidad del mundo. Profundamente arraigada en las manifestaciones naturales, la verdad indígena era in-mediata, epifánica, y no podía ser objeto de una *especulación* humana que la estableciera. Lo que *se dice que es* intentaba fundirse con lo que es.

En este contexto, la aprehensión del mundo, así como la transmisión del conocimiento y su eventual expresión, pasaban por la dimen-

sión sensible del ser. Dicho ser a su vez se fundía con el grupo en instancias colectivas de elocución, de aprehensión visual y psicomotriz que reforzaban la cohesión social.

### LA MITO-LOGÍA

Como lo ha demostrado el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss,<sup>7</sup> más allá del eje de consecución y de la consecuencia narrativa, el mito entraña una estructura mitemática que vincula entre sí distintos paquetes de relaciones específicas o “mitemas”. Este nivel de estructuración del sentido es esencialmente infraliminal, lo que propicia una asimilación sensible y por tanto difusa de sus contenidos.

#### *Mitología y cognición*

Profundamente arraigado en la dimensión sensible del ser, el mito prolifera en una verdadera arborescencia actancial que estructura su espacio cognitivo. Desde los esquemas primitivos (subir/bajar, avanzar/regular, etcétera) hasta los programas narrativos más complejos, una misma savia cognitiva nutre la enramada mítica.

La estructuración diegética de todo cuanto el hombre siente o percibe permite la fusión de una pléiade de “datos” en una fragua textual que forja una cognición sensible. La característica esencial de dicha cognición es la de “totalidad”, la cual se opone notablemente a la fragmentación cognitiva reflexiva de corte occidental. En la cognición indígena cada dato o acontecimiento se ve integrado a esta totalidad que lo procesa hasta asimilarlo a la trama existente. Para poder integrarse, el dato o acontecimiento sufre generalmente cambios formales. La *objetividad* de los hechos “reales” se ve funcionalmente refractada por el prisma de una *subjetividad* que asimila los hechos a la totalidad cognitiva.

En el mito, el desorden pulsional, endógeno, se organiza en relato y permite el “drenaje” o la integración funcional de estas interrogantes todavía muy somáticas que son las pulsiones.<sup>8</sup> La observación de los fenómenos naturales también se interioriza y se integra a la dinámica relacional del mito. Por fin, los acontecimientos pretéritos pierden su carácter objetivo “histórico” para colarse en los

<sup>7</sup> Lévi-Strauss, p. 227-255.

<sup>8</sup> En el sentido que dieron Freud y Jung a este término.

moldes pre-establecidos de la subjetividad mítica. Se despojan de sus contingencias, se subliman, para que lo que *fue* corresponda a lo que *debió ser*. La dimensión atemporal e infinitiva del *ser* es la que determina la percepción del pasado indígena y el único lugar donde se puede realizar esta transmutación de lo “real” en verdad eterna o más bien atemporal, es el texto mítico. Es cuando los hechos y acontecimientos se traman en mito que se crean los nexos indígenas de sentido. Antes de esto son elementos “incoherentes”. Sólo la trama actancial de un relato puede organizar mito-lógicamente los hechos en cognición.

*Una secuencia narrativa de la peregrinación*

Múltiples son los textos que refieren la peregrinación de los aztecas y no podemos proceder, en este artículo, a un análisis estructural tal y como lo preconiza Lévi-Strauss. Queremos únicamente proponer una lectura de una microsecuencia que revele una “arquitectura” diegética del texto considerado.

*Coatépéc: una etapa constructiva de México-Tenochtitlan  
en la peregrinación de los aztecas*

Las ciudades de Mesoamérica, como las ciudades de otras partes del mundo, se edificaron en un espacio real y un tiempo histórico, pero se gestaron también en la geografía interior de sus habitantes y en una atemporalidad con valor mítico. En efecto, si *lo que es* se arraiga históricamente en *lo que fue*, los textos que refieren el origen y la formación de los pueblos *componen* un pasado a la medida de su presente, a la vez que remiten a esquemas primarios del comportamiento humano los cuales se funden con otros elementos reales o ficticios, en el crisol de un mito.

La fundación de México-Tenochtitlan representó la culminación de un proceso histórico pero también de una gestación mitológica que se inició en las aguas matriciales de Aztlan y terminó en una isla del lago de Texcoco, en el lugar donde un águila se posó sobre un nopal que había brotado del corazón sacrificado de Cópil.

Entre el alpha y el omega, entre el origen y el sitio de su asentamiento definitivo, las múltiples fuentes que refieren las tribulaciones de los aztecas-mexicas sitúan una etapa constructiva del ser-mexica en el lugar llamado Coatépéc “en el monte de la(s) serpiente(s)”.

*En Coatépec: la cratofanía de Huitzilopochtli*

En el libro III del *Códice florentino* se encuentra un relato detallado del nacimiento cratofánico del dios solar mexica: La diosa-madre Coatlicue (falda de serpientes) barría arriba del monte Coatépec cuando cayó del cielo un ovillo de plumas. La diosa lo recogió, lo puso debajo de su huipil y empañó del que sería el sol: Huitzilopochtli. La hermana mayor de Huitzilopochtli, Coyolxauhqui (la luna), y sus hermanos los cuatrocientos huitznahuas (las estrellas), decidieron dar muerte a su madre matando asimismo al fruto de lo que ellos consideraban un amor ilícito que los avergonzaba. Después de muchas peripecias, nació Huitzilopochtli, armado con la Xiuhcóatl (la serpiente de fuego). Éste sacrificó y degolló a Coyolxauhqui, persiguió y diezmó a los huitznahuas de los que sólo cinco escaparon a la furia del dios. Es preciso señalar que otras variantes del mito sitúan en Coatépec la caída de los palos de fuego o el fuego nuevo, es decir la aparición del elemento ígneo.

No podemos, en el espacio de este artículo, proceder a un análisis exhaustivo de la producción narrativa de sentido y de los símbolos que entraña el texto. Nos conformaremos con desprender los elementos esenciales de la historia.

La fecundación de Coatlicue por el ovillo de pluma representa en última instancia la fecundación de la tierra por el cielo. El hecho de barrer (*tlachpaniztli*) el monte Coatépec constituye asimismo un esquema de acción narrativa con alto valor simbólico. En efecto, el barrer constituía una penitencia, una purificación, pero sobre todo definía simbólicamente la disponibilidad del ente femenino en la espera del agente masculino de su fecundación.

Después de una gestación narrativa, cuyas etapas consideramos más adelante, Huitzilopochtli nace, irrumpe en lo más alto del monte Coatépec. Coatlicue, la mujer con enaguas de serpiente, y el monte de la serpiente (Coatépetl) se funden aquí para constituir un mismo ente telúrico-materno generador del sol y del maíz.

*En Coatépec: la integración del agua y del fuego en una dualidad fecunda*

Si el Coatépetl es la montaña de la que surge el dios solar Huitzilopochtli y donde aparece el fuego, el mecanismo mitológico más determinante es sin duda la integración fértil del agua y del elemento ígneo.

Por su carácter insular y por las aguas que lo rodean, el monte constituye una imagen de Aztlan y remite a los elementos tierra y agua.

La subsecuente fecundación de la tierra por el cielo que se realiza cuando Coatlícue pone el ovillo de plumas bajo su huipil determina a su vez una relación hierogámica tierra-aire cuyo resultado es la aparición del fuego uranio (el sol) encarnado por Huitzilopochtli.

Esta sintaxis mitológica de elementos culmina con la unión agua/fuego que realiza el sacrificio de Coyolxauhqui, la luna, por Huitzilopochtli, el sol.

A la vez que consagra la victoria de la luz sobre los entes nocturnos, el sacrificio de la luna por el sol en Coatépec tiene connotaciones erógenas que determinan la integración funcional de los elementos en una dualidad vital. Más allá del agua y del fuego se perfilan la lluvia y el sol, generadores a su vez del sustento.

*Coatépec en la urbe: el Templo Mayor*

El Templo Mayor, con la dualidad agua/fuego que se encuentra en su parte más alta mediante los adoratorios de Tláloc y de Huitzilopochtli, es la imagen urbana de la montaña Coatépetl y constituye una versión arquitectónica de lo que allí ocurrió. Resulta interesante comparar la arquitectura verbal de una secuencia del mito con el texto pétreo del templo. Advertido por Cuahuil icac, Huitzilopochtli sigue la evolución de sus agresores:

niman quito in Huitzilopochtli, huel xontlachie écan ie huitze?  
 niman ie ic conilhui in Cuahuil icac: —ca ie tzompantitlan,  
 ie no ceppa quioalilhuia in Huitzilopochtli, écan ie huitze?  
 niman conilhui ca ie coaxalpan huitze,  
 ie no ceppa quioalilhui in Huitzilopochtli in Cuahuil icac: —tla  
 xontlachie écan ie huitze? niman ic conilhui ca ie apetlac,  
 ie no ceppa quioalilhui, écan ie huitze?  
 niman conilhui in Cuahuil icac: —ca ie tlatlacapan iatihuitze.  
 Auh in Huitzilopochtli: —ie no ceppa quioalilhui, in Cuahuil icac,  
 quilhui tla xontlachia écan ie huitze?  
 niman ic conilhui in Cuahuil icac, ca iequene oalpanhuetzi,  
 iequene oalaci teiacantihuitz in Coyolxauhqui.  
 Auh in Huitzilopochtli: —niman ic oallacat.

(Códice florentino, libro III, fol. 2v-3r)

Luego le dijo *Huitzilopochtli*: —ve bien dónde vienen.  
 Luego ya le dice *Cuahuil icac*: —ya están en *tzompantitlan* (en el lugar de las calaveras).  
 Luego otra vez le dice *Huitzilopochtli*: —¿dónde vienen?

Luego le dijo [*Cuahuitl icac*]: —ya están en *Coaxalpan* (en la arena de la serpiente).

Otra vez le dijo Huitzilopochtli a *Cuahuitl icac*: —ve dónde vienen.

Luego le dijo: —están ya en *Apetlac* (en el petate de agua).

Otra vez le dijo: —¿dónde vienen?

Luego le dijo *Cuahuitl icac*: —ya vienen en *Tlatlacapan* (en la vertiente).

Y Huitzilopochtli otra vez le dijo a *Cuahuitl icac*: —Ve dónde vienen.

Luego le dijo *Cuahuitl icac*: —ya están aquí, ya llegaron, los viene guiando *Coyolxauhqui*.

Y *Huitzilopochtli* luego nació.

*Tzompantitlan*, *Coaxalpan*, *Apetlac* y *Tlatlacapan* son niveles del Templo Mayor que están referidos en el *Códice florentino*. El lugar de donde “emerge” Huitzilopochtli (*hualpanhuetzi*) constituye lo más alto de la pirámide *tlacazouhcan* donde están los adoratorios y las piedras de sacrificio.

El esquema verbal de la pregunta y de la respuesta determinan estos niveles:

Huitzilopochtli pregunta “*Xon tlachía écan ye huitze?*” (Mira ¿dónde vienen?)

A esta pregunta canónica corresponden respuestas que configuran el templo (fig. 1).

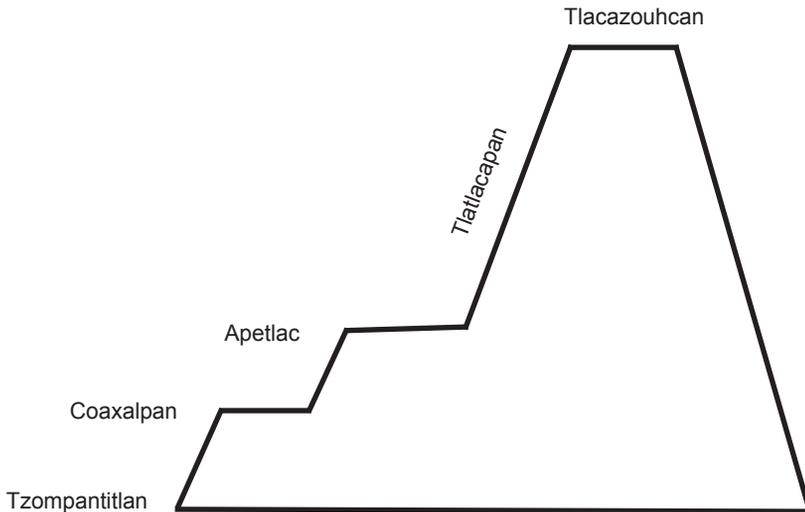


Fig. 1. Las etapas del ascenso de Coyolxauhqui y los centzon-huitznahuas al Coátépetl determinaron los niveles del Templo Mayor

Las etapas de la subida de los centzon-huitznahuas hacia la cima del Coatépetl definen los niveles del templo hasta llegar a *tlacazouhcan*, al “lugar donde se horadan a los hombres” o “donde se extienden” (sobre la piedra de sacrificio), lugar de nacimiento de Huitzilopochtli y lugar de la muerte de Coyolxauhqui cuya cabeza cercenada se coloca en la orilla del monte Coatépec, luna descentrada en relación con el sol y cuyo cuerpo arrojado hacia abajo constituiría la tierra de cultivo para los futuros sedentarios. La emergencia de Huitzilopochtli y la cabeza de Coyolxauhqui remiten, en el contexto del Templo Mayor a la dualidad fuego/agua y Huitzilopochtli/Tláloc.

### LA MITO-GRAFÍA

El término mitografía puede sorprender ya que se piensa generalmente que la imagen de los códices se limita en referir pictográficamente una trama atancial cuyos nexos narrativos se encuentran ya verbalmente establecidos a nivel mito-lógico. Sin embargo, dicha imagen muestra en numerosos casos que no es simplemente la transcripción pictográfica de la oralidad sino una verdadera gramática formal y un subsecuente discurso pictórico que con-figuran una historia más allá de su articulación lingüística.

Ahora bien, si muchas secuencias pictóricas son verbalmente traducibles, la configuración del discurso iconográfico no corresponde a las estructuras lingüísticas por lo que una debida recepción de la imagen se efectuará de manera inmediata, evitando asimismo el embudo coercitivo de una conceptualización verbal.

Mediante formemas<sup>9</sup> con valor semiológico y su composición, la imagen determina una recepción “impresiva”<sup>10</sup> del discurso, probablemente infraliminal, difícilmente legible en términos lingüísticos, pero no por eso menos eficiente en términos cognitivos. En este caso la imagen alimenta el espíritu del lector sin que éste tenga una conciencia “verbal” de ello ya que ninguna abstracción conceptual puede configurar la impresión causada por un significante pictórico concreto.

Este hecho es importante ya que determina una modalidad precolombina de aprehensión del mundo mediante una estructuración pictórica de la cognición que permite al indígena pensar en imágenes y

<sup>9</sup> Formema: unidad mínima de significación pictórica.

<sup>10</sup> Nos permitimos este neologismo ya que el adjetivo “impresionista” hubiera resultado ambiguo.

transmitir pictóricamente las impresiones más profundas, recónditas y sutiles que componen su sabiduría ancestral.

*La pertinencia semiológica de los formemas*

Si los signos repertoriados se perciben de manera inmediata ya que son parte de una competencia establecida, los formemas plantean el problema de la pertinencia semiológica de una unidad o de un conjunto pictóricos, más aun para el investigador que se sitúa fuera de la *epistémè* indígena precolombina. Determinar si un elemento pictórico constituye o no un signo, si pertenece al estilo discursivo pictórico sin tener pertinencia alguna a nivel de la mecánica actancial, si debe ser percibido al nivel de una referencia histórica o como parte del sistema interno de producción de sentido, o si participa de alguna manera a la configuración de un sentido, no es siempre fácil.

El tamaño, por ejemplo, que constituye en un sistema “cerrado” de producción de sentido un formema altamente significativo puede, en otro contexto, deberse simplemente al capricho de un *tlahcuilo*, al cambio de *tlahcuiloque* u otra contingencia. ¿La fecha 1-pedernal que aparece en el centro de la lámina 1 del *Códice Boturini* tiene un valor cronológico o remite al simbolismo propio del 1 y del pedernal?

En muchos casos estas disyuntivas no pueden resolverse al nivel del signo sino en el momento de su integración al sistema. Es el sistema como totalidad semiológica el que determina la pertinencia específica de un signo.

*Sintaxis referencial de las unidades pictóricas: lo legible*

Parte constitutiva de una complementariedad dialéctica (imagen-palabra), el signo pictórico leído, es decir reconocido, genera un discurso verbal correspondiente. Ahora bien, si la modalidad occidental de consignación gráfica, el alfabeto, puede transcribir exactamente el flujo verbal (excepto los elementos suprasegmentales de la enunciación), la imagen fija los elementos más representativos del texto potencial ya sea narrativo o de otra índole expresiva. Debe por lo tanto captar en su red bi-dimensional una cantidad óptima de acción, información e indicios que puedan generar a su vez una lectura óptima.

Un informante indígena leyó la lámina IV (fig. 2) del *Códice Boturini* (o del prototipo pictográfico a partir del cual éste se elaboró) de la siguiente manera:

<i>çatepan yn ovalpeuhque</i>	Después emprendieron la marcha.
<i>yn otlica ympan oaçico yn tlallacatecolo vey comitl yllan huehuetztoque yvan cequintin mizquitl ytzintla vehuetztoque</i>	En el camino sobre ellos llegaron los hombres-búhos, cayeron junto a la biznaga, y algunos cayeron al pie del mezquite.
<i>yehuantin yn quintocayotia mimixcova (quimilhuia quintocayotia) yn ce tlacatl ytoça xiuhneltzin ynic ome ytoça mimitzin yniqu ey in çivatl ynveltiuh</i>	A ellos los llaman Mimixcoas (les dice, los llaman). La primera persona se llama Xiuhneltzin. La segunda se llama Mimitzin. La tercera (una) la mujer (es) su hermana mayor.
<i>occeppa oncan oquinnotz in diablo (in inteouh) in huitzilopochtli quimilhui. (yn azteca) Xiqui (f. 5 v) monanacan yn veycomitl yntlan cate Yehuantin yacachto tequitizque.</i>	Otra vez allí habló el diablo (su dios), les dijo (a los aztecas): Atrapan a los que están junto a las biznagas. Ellos primero pagarán el tributo.
<i>Auh ca niman oncan oquincuepilli yn intoca yn azteca oquimilhui. In axcan aocmo amotoca yn amazteca ye ammexica. Oncan oquinnacazpotonique ynic oquicuique yn intoca yn mexica</i>	Y luego allí les cambió su nombre a los aztecas. Les dijo: Ahora ya no os llaméis Azteca. Ya sois Mexica. Allá les emplumaron las orejas. Así tomaron su nombre los mexicas.
<i>yvan oncan oquimmacac yn mitl yvan tlauhuitolli yvan chitlatl yn tlein aco yauh huel quimina (tlamina) yn mexica.</i>	Y allá les dió la flecha, el arco y la red, lo que va arriba, lo pueden flechar (flechan) los mexicas.

Esta lectura representa una lectura “de superficie” consecutiva y consecuente que no toma en cuenta elementos de composición que constituyen el discurso pictórico.

*Sintaxis compositiva de las unidades pictóricas: lo ilegible*

El sentido producido por la configuración de una imagen puede generalmente ser “traducido” en palabras. Sin embargo, como lo hemos visto, el discurso pictórico y el discurso verbal difieren notablemente tanto en el tenor como en el uso de los recursos expresivos movilizados. La imagen expresa a veces matices o contenidos manifiestos verbalmente irreductibles y no por eso menos significativos. Veremos adelante cómo las láminas IV y V del *Códice Boturini* definían geoméricamente los contornos del Templo Mayor de los mexicas, configuración formal ilegible, pero no por eso imperceptible e irrelevante en la producción del sentido. Como ya lo hemos señalado, el sentido no tiene que pasar por el embudo verbal del lenguaje articulado para ser apprehendido por un receptor eventual. Si los referentes y las nociones así expresadas son generalmente menos tangibles que las que se enuncian verbalmente, su valor semiológico es indudable.

La oposición verticalidad/horizontalidad que se manifiesta a lo largo del *Códice Boturini*, y más específicamente en las primeras láminas, no es verbalmente traducible, expresa sin embargo, quizás de manera infraliminal, el desprendimiento dinámico del vector existencial (horizontalidad) de su matriz esencial (verticalidad).

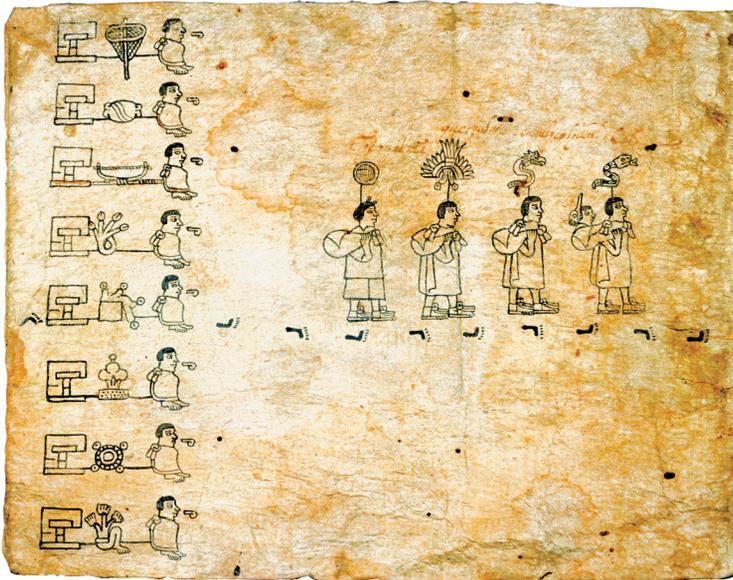


Fig. 2. *Códice Boturini*, lámina II

La perfecta ortogonalidad que establecen los barrios dispuestos sobre el eje vertical en relación con los cuatro *teomamas* sobre el eje horizontal expresa a nivel sensible la salida de Colhuacan, y la “separación” antes de que el verbo las explicite.

Asimismo, en la lámina V (fig. 3b), es la posición céntrica de los montes la que sugiere la relación que existe entre el lugar donde ocurren los hechos referidos (el Coatépec), la creación del mundo y el Templo Mayor de la futura Tenochtitlan.

En términos generales, una justa lectura y una recepción correcta del mensaje pictórico implicará trascender el nivel referencial o “de superficie” del texto pictórico para leer, o mejor dicho, *ver* su configuración formal.

Aun cuando remite a una misma historia, el relato pictórico difiere del relato verbal en esto que produce un sentido en parte irreductible a la palabra. Desde la materialidad específica de su contenedor gráfico, los determinismos que presiden a su elaboración y a su lectura, hasta la configuración semiológica de su retención, el texto pictórico toma en la imagen un cuerpo narrativo distinto, que genera múltiples esquemas actanciales, los cuales “alimentan” diegéticamente hablando, la historia.

#### *El discurso pictográfico de las láminas IV y V del Códice Boturini*

Efectuaremos aquí un análisis sucinto y remitimos a una obra nuestra para su análisis más específico.<sup>11</sup>

Los elementos pictóricos directamente aprehensibles en las láminas son los siguientes:

#### *Lámina IV*

- Las huellas de los que regresan, arriba y a la izquierda de la lámina.
- El avance de los cuatro *teomamas* (solares).
- El sacrificio de los tres *mimixcoas* (lunares) por un personaje cuyo glifo antroponímico ostenta el agua y un palo de fuego.
- La entrega a los aztecas de las armas (arco, flecha y red) que los consagran como mexicas.
- Un águila alcanzada por una flecha.

<sup>11</sup> Cf. Johansson, *La palabra la imagen y el manuscrito. La lectura de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 359-370.



*Lámina V*

- Dos montes yuxtapuestos en el centro de la lámina, un personaje que llora y una serpiente que constituyen, según el *Códice Aubin*, los glifos toponímicos de *Cuexteca ichocayan* y *Coatl ycamac*.

Una verbalización de la imagen, con base en estos paradigmas pictóricos es factible y de hecho fue realizada a finales del siglo XVI y figura en el *Códice Aubin*, el *ms. 40* y el *ms. 85*.<sup>12</sup>

Ahora bien, esta lectura superficial, en el mejor sentido de la palabra, remite a una secuencia de la peregrinación de los aztecas sin tomar en cuenta el discurso propio de la imagen y una subsecuente producción de sentido gráfico que no se relaciona directamente con las variantes verbales de la historia.

En efecto, la composición de las unidades pictóricas en cada lámina determina partes constitutivas del Templo.

*Lámina IV*

- La base del templo, su longitud, la determinan los cuatro *teomamas* helíacos y los tres *mimixcoas* selénicos que se oponen sobre el eje horizontal de avance.

- Paralelamente a esta base se establece un eje horizontal con el *mexica* y la red.

- El eje vertical relaciona de manera cratofánica el corazón sacrificado de Teoxahual (la mujer *mimixcoa*) con el punto en el que la flecha alcanza el águila.

- Desde el talón de la teófora Chimalma hasta la punta de la flecha, se extiende una línea ascendente que expresa probablemente la subida del astro rey hacia el cenit.

- Desde la punta de la flecha hasta la línea horizontal pasando por la espalda del sacrificador *tleatl* (fuego/agua), baja una línea que simboliza probablemente el descenso del sol.

No podemos detenernos aquí sobre la hermenéutica gráfica que anima esta imagen en términos de acción narrativa. Nos limitaremos a señalar que se crean los ejes constitutivos del mundo y del templo, los tres niveles del cosmos (*Ilhuicatl*, *Tlalticpac* y *Mictlan*) así como el cenit (y quizás el nadir) del curso solar.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 211-273.



A la gestación gráfica transversal del templo/monte sucede, en la lámina V, la cratofanía frontal de la dualidad. Además del papel toponímico que desempeñan, los dos montes y su relación posicional dentro de la lámina constituyen elementos de acción narrativa que establecen la dualidad en lo alto de la configuración geométrica elaborada en la lámina anterior. El *cuexteca* (huasteco) remite aquí a los entes selénicos (ácueos) que constituyen Coyolxauhqui o Tecuciztécatl en otros contextos narrativos, mientras que la serpiente (o su lengua) representa metafóricamente aquí a Huitzilopochtli o Nanahuatzin así como el fuego uránico.

En las dos dimensiones de las láminas aquí aducidas se gestan semiológicamente los ejes constitutivos del cosmos mexica y del templo que lo representa.

#### LA MITO-KINESIA

La aprehensión respectivamente verbal y visual de un relato potencial se complementaba generalmente con una asimilación “somática” de dicho relato mediante una motricidad dancística.

Cuicatl: *canto, música y danza*

La palabra náhuatl *cuicatl* designa una totalidad expresiva que integra el canto, la música, los ritmos y la danza. Cuando uno de estos elementos falta, su ausencia es semiológicamente pertinente en ciertos contextos específicos de la expresión. Es el caso de la danza preliminar de la fiesta de *Ochpaniztli* durante la cual se bailaba en silencio:

Acabados los cinco días, quince días antes de la fiesta comenzaban a bailar un baile que ellos llamaban *nematlaxo*; este baile duraba ocho días.

Iban ordenados en cuatro rences y bailaban, no cantaban en este baile; iban andando y callando, y llevaban en ambas manos unas flores que se llaman *compalxochitl*, no compuestas sino cortadas con la misma rama.<sup>13</sup>

La motricidad gestual producía el sentido sin el apoyo del canto, quizás con el sólo ritmo de los tambores.

<sup>13</sup> Sahagún, p. 131-132.

Pueden también faltar otros elementos como en el *melauhcuicatl* (canto llano), monótono, que parecía prescindir de apoyos rítmicos y de una expresión dancística.

Sea lo que fuere, en el *cuicatl*, el cuerpo es el eje de la expresión y, según los subgéneros expresivos que lo conforman, el lugar mismo de la asimilación memorial y más generalmente cognitiva de lo que se está expresando. La danza, en cualquiera de sus manifestaciones, permite una comunión entrañable con lo que se expresa mediante su asimilación coreo-gráfica.

Lo que, en otros con-textos, está contenido en el semantismo de la palabra, o de la imagen, se ve aquí “somatizado”, “digerido” por la fibrosa y difusa dimensión del cuerpo, almacenado como reflejo culturalmente condicionado en una memoria corporal.

El concepto de “digestión”, aplicado al almacenamiento fisiológico-memorial de un relato, no es una simple metáfora. En efecto, numerosos son los casos en que se permean los sistemas digestivos y genésicos en la mitología náhuatl. Recordemos tan sólo el nacimiento de Quetzalcóatl después de que su madre Chimalma hubiera tragado una cuenta de jade (*chalchihuitl*), o el papel ecológico que desempeña Tlazoltéotl, diosa-madre que come lo viejo y lo sucio y *pare* lo joven y lo limpio.<sup>14</sup>

El proceso de asimilación cognitiva de lo que constituye el saber en la cultura náhuatl no se limita a abstracciones conceptuales que se alojan en el cerebro, sino que se extiende al ser total. La danza, en todas sus formas, es un medio de asimilación, de comunicación y de conservación mitokinésica del acervo cultural indígena. Refiriéndose a la danza, Motolinía escribe:

En estas fiestas y bailes no sólo se llamaban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, mas también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para la cual bien hacen tenían y usaban muchas maneras, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y los pies como con todo el cuerpo trabajan de llamar y servir a los dioses por lo cual aquel trabajoso cuidado de levantar corazones y sus sentidos a sus demonios, y de servirles con todos los talentos del cuerpo.<sup>15</sup>

En un contexto luctuoso, la muerte de los guerreros era aprehendida por sus viudas de manera afectivo-coreográfica mediante danzas con valor catártico pero también kinésico-narrativo.

<sup>14</sup> Cf. Johansson, “Lo bio-degradable y lo bio-agradable”, *Revista de la Universidad de México*, p. 19-23.

<sup>15</sup> Motolinía, p. 386.

En empezando a tañer y cantar salían las matronas, mujeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos. Y todas puestas en ringlera, al son del instrumento, daban grandes palmadas y lloraban amargamente y otras veces bailaban, inclinándose hacia la tierra y andando así inclinadas hacia atrás.<sup>16</sup>

La relación entre la viuda y el ser difunto de su esposo (ya realmente muerto o destinado al sacrificio) se establece aquí mediante paradigmas y sintagmas kinésicos del *miccacucatl*.

#### *Co-nacer a un hecho mediante la danza*

En el contexto memorial indígena en el que el *sentir* es el elemento esencial de la cognición, el recuerdo, como lo expresa la etimología de la palabra castellana,<sup>17</sup> está estrechamente vinculado con la afectividad y la motricidad correspondiente. Los hechos y acontecimientos históricos o mitológicos se expresaban también de manera mitográfica a la vez que se buscaba “vivir” dichos acontecimientos y hechos en el presente palpable de una instancia re-presentativa. En este contexto, además de la actuación teatro-ritual, la sublimación gestual que constituye la danza permitía co-incidir con el hecho mediante una coreografía adecuada a la circunstancia. Como en el caso de la mitología y de la mitografía, pero aquí de manera quizás más entrañable, los danzantes, más que conocer o dar a conocer el acontecimiento evocado, co-nacían y permitían co-nacer a lo que se representaba mediante una comunión psicomotriz con dicho acontecimiento.

Las fuentes refieren los lazos que se establecían entre mitología, mitografía y mitokinesia: “Y vide afirmar, demás de haberlos visto en la pintura, que los de Colhuacan llevaban unos cestillos en las canoas, llenos de orejas de hombres, la cual victoria fue nombrada y tan celebrada de los de Colhuacan, que hasta el día de hoy la cantan en sus areitos y bailes y la solemnizan.”<sup>18</sup> Desgraciadamente no tenemos una descripción precisa del texto coreográfico correspondiente a esta etapa mítico-histórica de la peregrinación de los aztecas.

La falta de información precisa sobre las modalidades dancísticas prehispánicas reduce considerablemente la posibilidad de emitir una hipótesis sustentable en cuanto a su semiología propia. Sin embargo,

<sup>16</sup> Durán II, p. 287-288.

<sup>17</sup> El verbo “recordar” está vinculado con el corazón: *cors, cordis*.

<sup>18</sup> Durán, II, p. 115.

el texto verbal que acompañaba el gesto o se fundía con él, en una sutil gramática transsemiótica puede a veces ayudarnos a aprehender el gesto más allá de la palabra, la frase, en su prosodia y sus ritmos.

Para ilustrar lo anterior analizaremos brevemente el canto *Mimixcoac incuic* relacionado precisamente con la lámina IV del *Códice Boturini* ya considerada en términos mitográficos.

*Mimixcoac incuic: "el canto de los mimixcoas"*

A la pictografía que ostenta la lámina IV del *Códice Boturini* y al momento mítico que ilustra, corresponde el canto que aducimos a continuación, el cual evoca el momento en que se entregan las armas a los "migrantes" que vienen de Aztlan y se dirigen hacia el lugar donde se realizará el portentoso cratofánico y se edificará subsecuentemente Tenochtitlan. Dicho canto se encuentra en el *Códice Matritense del Palacio Real* y, huelga decirlo, totalmente aislado de la matriz mítico-ritual que le dio vida y justificaba su elocución. Aducimos a continuación el texto paleográficamente interpretado y ortográficamente normalizado para que su sentido sea más aprehensible.

## MIMIXCOA INCUIC

## GLOSAS MARGINALES

*Chicomoztoc quinevaqui*  
*zan niaveponi zan in zan in teyomi*

- *Q.n. Chicomoztoc onivallevac.*  
*zaniaveponi ichichimecatlatol*  
*zaniaveponi zani zani teyomi.*

*Tzivactitlan quinevaqui*  
*zan niaveponi zan in zan in teyomi*

- *q.n. tzivactli in itlan onivallevac*  
*zani aveponi zani zani teyomi.*

*O ya nitemoc o ya nitemoc*    *Aya*  
*ica nitemoc notzivac iniuh*    *Aya*  
*ica nitemoc notzivac iniuh*    *Aya*

- *Oyanitemoc q.n. onitemoc onitlacat*  
*ipan in notzivac miuh onitemoc*  
*ipan in notzivac miuh zan niman*  
*ipan niltacat in notlavitol in*  
*nomiuh.*

*O ya nitemoc o ya nitemoc*    *Aya*  
*ica nitemoc nomatlavacal*  
*ica nitemoc nomatlavacal*

- *q.n. Onitemoc onitlacat in ipan*  
*nomatlavacal zan niman ipan*  
*niltacat.*

*niqui ima cui ni qui ima cui Ihuiya - q.n. yn yancatlalol yc aania in  
niqui ima cui ni qui ima cui Ihuiya chichimeca in chichimecatlatol.  
ayo ima cuivui.*<sup>19</sup>

## CANTO DE LOS MIMIXCOAS

## GLOSAS MARGINALES

- Migrante de Chicomóztoc sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios. - quiere decir: “yo vine de Chicomóztoc” zan niaveponi... es un habla chichimeca suya. “zan aveponi” zan in zan in teyomi.
- Migrante de Tzivactitlan sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios. - quiere decir: “De junto al cacto vine” Zani aveponi zan in zan in teyomi.
- O ya yo bajé o ya yo bajé Aya - “Yo bajé” quiere decir “bajé”,  
bajé con la flecha de mi cacto Aya “nací” con mi flecha de cacto,  
bajé con la flecha de mi cacto Aya nací con mi flecha de cacto,  
solamente nací con mi arco  
y mi flecha”.*
- O ya yo bajé o ya yo bajé Aya - quiere decir: “bajé” “nací con  
bajé con mi caja de red mi caja de red”, “luego con él  
bajé con mi caja de red nací”.*
- de su mano los tomo, de su mano los tomo *Ihuiya* - su conjuro; con esto cazaban los chichimecas. Es habla de chichimecas.  
de su mano los tomo, de su mano los tomo *Ihuiya*

*Traducción razonada y análisis del canto*

Si atendemos a lo que dice el informante de Sahagún, este canto está escrito en lengua chichimeca y no en náhuatl. Si bien algunas palabras son probablemente chichimecas o de origen chichimeca y por lo tanto difícil de traducir, lo esencial del texto está escrito en un náhuatl

<sup>19</sup> Sahagún, *Primeros memoriales*, fol. 276v.

muy accesible. Como en el caso del canto de *Aamimítl*,<sup>20</sup> en el cual el informante declara que no se entiende el canto ya que está en lengua chichimeca, los informantes mostraban una cierta reticencia a traducir o explicar a los españoles y a sus jóvenes auxiliares indígenas cantos de índole mágica o religiosa.

De hecho, los cantos de cacería se seguían cantando aún después de la conquista y traducirlos o explicarlos a los frailes era correr el riesgo de que los prohibieran. Por esto, muchas veces los informantes preferían fingir ignorancia.

### *Traducción*

*Chicomoztoc quinevaqui*  
*zan niaveponi zan in zan in teyomi*

*Chicomoztoc* migrante de  
sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios.

*Tzivactitlan quinevaqui*  
*zan niaveponi zan in zan in teyomi*

*Tzivactitlan* migrante de  
sólo me voy, florecen, sólo, sólo, los huesos del dios

*Chicomoztoc* (siete-cuevas) y *Quinevayan* “lugar de la partida inmediata” o “lugar de brujería”, son en las fuentes el lugar de origen de los aztecas; representan la gruta matricial y el punto de partida de la larga peregrinación que los conduciría hasta Tenochtitlan. *Quinevaqui* es probablemente en este contexto “el que viene de *Quinevayan*” o “el lugar hechizado”, como lo señala el padre Garibay.<sup>21</sup> En este contexto específico en el que se evocan los huesos de Huitzilopochtli, es preciso recordar que los antiguos nahuas creían que una piedra con propiedades medicinales que se molía y se mezclaba con cacao o tamales: *quinamelli*, eran los huesos de ancestros de un tamaño inusual.

*Iehoatl in jmomjo ie hecauh tlaca,*  
*tlacavique motocaiotia.*<sup>22</sup>

Estos son los huesos de gente  
antigua llamada gigantes.

<sup>20</sup> Cf. Johansson, “*Amimítl icuic*: Canto de Amímitl. El texto y sus con-textos”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, v. 38, p. 213-242.

<sup>21</sup> Garibay, p. 94.

<sup>22</sup> *Códice florentino*, libro 11, capítulo 7.

*Tzihuactitlan* es “el lugar de cactus” llamado *tzihuactli* y se refiere también al espacio-tiempo septentrional del origen, ya sea éste mítico o histórico, con los mismos sentidos posibles.

El informante, al glosar *Chicomoztoc quinevaqui* por *Chicomoztoc onivallavac* (yo vine de *Chicomoztoc*) escogió la primera acepción: la de la salida. Sin embargo, los dos sentidos se pueden fundir en uno ya que este lugar de partida de los aztecas-chichimecas es un lugar de sortilegios accesible únicamente a los chamanes.

Un canto del manuscrito *Cantares mexicanos* recuerda estos momentos:

*Zan in tzihuactitlan mizquitlan Ayahue  
Chicomoztocpa mochi ompa ya huitze.*<sup>23</sup>

Sólo del lugar de los cactus, del lugar de los mezquites *Ayahue*  
De *Chicomoztoc* vienen todos.

El carácter mágico del verso que envuelve sendos topónimos se revela ante todo mediante el ritmo. Se trata de un verdadero conjuro cuyo nivel semántico es difícilmente aprehensible. En caso de que las palabras *niaueponi* y *teyomi* no fueran totalmente chichimecas como lo indica el informante, podríamos dividir el compuesto *niaueponi* en un sintagma verbal *niauh* (yo voy), y *cueponi* (florecen o hace ruido), con la posible desaparición de la *c* intervocálica que obstaculizaba la fusión sonora. Recordemos que en el marco de un ritual mágico, las palabras valen más por su poder de *evocación* que por el sentido que entrañan. En el caso aquí referido, las unidades lingüísticas de una secuencia se fundieron quizás a lo largo del tiempo para forjar un compuesto sonoro que pudiese cumplir con los fines de encantamiento deseados. En cuanto a *teyomi* se podría componer de *teyo-omiltl* (los huesos del señor) (o de la gente).<sup>24</sup> Este podría ser también el compuesto adjetival *teomi(tl)* (hueso sagrado) con la asimilación de una “o” y ligadura en “y”, o el resultado de una metátesis a partir de *teotl ioniuh* (los huesos del dios). Esta versión tiene sentido, ya que los peregrinos van cargando los huesos de Huitzilopochtli en el bulto que traen a cuestas.

Aquí se establece un isomorfismo con el mito tolteca del la creación del hombre en el que Quetzalcóatl lleva a cuestas en su *qui-*

<sup>23</sup> *Cantares mexicanos*, fol. 7v. Cf. Garibay, p. 96.

<sup>24</sup> El morfema *te-* puede ser un pronombre personal o posesivo según los contextos gramaticales. En este caso el *te-* podría referirse a la gente y con el sufijo *-yo* formar el adjetivo “humano”; o bien ser un posesivo en la tercera persona del singular en forma honorífica y referirse al dios Huitzilopochtli.

*milolli* los huesos que le entregó Mictlantecuhtli, para llevarlos a *Quilaztli* en *Tamoanchan* y crear al hombre.

El vocablo “florecer” aplicado a los huesos de Huitzilopochtli puede parecer fuera de contexto si nos atenemos exclusivamente a su entorno verbal. Sin embargo, en términos símbolo-lógicos, los huesos y las cenizas que resultan de una cremación tienen un carácter hierofánico y son la materia prima a partir de la cual nace o renace lo que no existía o lo que llegó a su fin.

Los verbos *ixhua* (crecer) e *itzmolini* (germinar) (hablando de una flor o una planta) son expresiones apenas metafóricas que se emplean en un contexto mortuorio náhuatl para sugerir que una nueva luz existencial brota de la fértil y ceniza muerte. El “florecimiento” de los huesos del dios podría consagrar en este canto el nacimiento del *mexica* con los atributos bélicos o cinegéticos de su razón de ser.

Es este momento preciso al que se refieren la lámina y el canto, y en el que *nace* el *mexica* de su capullo *azteca* y se le entregan las armas y las insignias de su nuevo estatuto ontológico. De hecho, en la secuencia pictórica que sigue a este momento, ya no aparece el bulto (*quimilolli*) que contiene los huesos de Huitzilopochtli: alguna transmutación mítica ha ocurrido.

Los *mimixcoas* que vemos sobre las biznagas y el mezquite respectivamente *Xiuhnel*, *Mimich* y la mujer *Teoxahual*, son los *quinevaqueh*, los habitantes del lugar embrujado (*Quinehuayan*) y probablemente brujos ellos mismos. Los vemos siendo sacrificados por un sacerdote representando quizás al dios Aamímitl<sup>25</sup> o encarnando la fusión mitográfica del agua y del fuego.

No sólo nacen aquí los *mexicas* sino que el numen solar Huitzilopochtli se impone a los *mimixcoas*, entes nocturnos-lunares por excelencia. Éste fue el primer sacrificio y el modelo que tomaron los *mexicas* después para sus ofrendas letales de sangre humana.

Las estrofas siguientes del canto no plantean problema alguno de traducción. Se refieren a lo que vemos en la imagen del *Códice Boturini*:

<i>O ya nitemoc o ya nitemoc</i>	<i>Aya</i>
<i>ica nitemoc notzivac imiuh</i>	<i>Aya</i>
<i>ica nitemoc notzivac imiuh</i>	<i>Aya</i>
<i>O ya nitemoc o ya nitemoc</i>	<i>Aya</i>
<i>O ya yo bajé o ya yo bajé</i>	<i>Aya</i>
<i>bajé con la flecha de mi cacto</i>	<i>Aya</i>
<i>bajé con la flecha de mi cacto</i>	<i>Aya</i>
<i>O ya yo bajé o ya yo bajé</i>	<i>Aya</i>

<sup>25</sup> El glifo se puede leer también *aacatl* (carrizo de agua).

La primera flecha de los cazadores mexicas es una flecha simple fabricada a partir de puntos de cacto. Dice el padre Garibay al respecto:

La primera vara que pudo servir a los que migraban sobre estepas era el meollo de la rama del cacto, seco y quemado, como una vara de dardo. Sobre su extremo pusieron la punta de pedernal o de obsidiana. Esta faz cultural es la que supone el nacimiento de Mixcóatl [...]<sup>26</sup>

El informante, al glosar este pasaje traduce *nitemoc*, literalmente “yo bajé”, por “yo nací”, confirmando asimismo lo que expresamos anteriormente. Habla además en su glosa del arco:

*Zan niman ipan nitlacat in notlavitol*

luego nací (con) el arco.

Es posible que el arco, que figura en la imagen del códice, haya sido omitido en la transcripción del canto y que una estrofa, similar a las que evocan la flecha y la caja de red, haya existido en la versión oral aducida.

Una misma matriz verbal da a luz después a la caja para poner la caza: *matlavacalli*.

*O ya nitemoc o ya nitemoc    Aya*  
*ica nitemoc nomatlavacal*  
*ica nitemoc nomatlavacal*

Por fin, el sintagma verbal “De su(s) mano(s) lo(s) tomo” corresponde al texto pictográfico de la lámina IV del *Códice Boturini* y expresa la recepción de las armas de las manos del dios por el cazador mexica.

*niqui ima cui ni qui ima cui    Ihuiya*  
*niqui ima cui ni qui ima cui    Ihuiya*  
*ayo ima cui vui*

Este canto de los *mimixcoa*, que consagra el nacimiento de los mexicas, recuerda también el momento mítico, *in illo tempore*, en que éstos recibieron las armas para cazar de “las manos” de Mixcóatl, el dios de la cacería. Dicho canto se elevaba probablemente en la fiesta de *Que-*

<sup>26</sup> Garibay, p. 96.

*cholli* cuando una peregrinación ritual se efectuaba en el templo *Teotlalpan*, antes de salir a la primera cacería.

Esta etapa nómada-cinegética en la peregrinación de los aztecas representa la gestación del sedentarismo agrícola que será el estado existencial de este pueblo. Dicha gestación, como todas las gestaciones, se realiza en el vientre de la madre, es decir en las entrañas generadoras de la muerte. De hecho, uno de los nombres de la montaña sagrada donde se efectuó la primera cacería, además de *Zacatepetl* (el cerro del zacate), es *Ixillan-Tonan* (el vientre de nuestra madre).<sup>27</sup>

Los ritos nahuas de cacería asimilaron este periodo probablemente histórico de su migración hacia la región central de México como un espacio-tiempo de muerte iniciática. El espacio-tiempo de la cacería *teotlalpan*, literalmente “la tierra divina”, recuerda de hecho esta etapa de la peregrinación. En la fiesta *Quecholli*, dedicada esencialmente a la cacería, se evocaba el andar nómada de los ancestros en un templo que reproducía la vegetación típica del norte:

El décimo edificio se llamaba *Teutlalpan*, que quiere decir tierra fragosa. Era un bosquecillo cercado de cuatro paredes, como un corral, en el cual estaban riscos hechos a mano, y en ellos plantados arbustos que se hacen en tierra fragosa, como son magueyes pequeñuelos y otros que se llaman *tzioactli*; en este bosquecito hacían procesión cada año en el mes llamado *Quecholli*, y hecha la procesión luego se partían para la ladera de la sierra que se llama *Zacatépec*, y allí cazaban [...] <sup>28</sup>

La tierra divina (*teotlalpan*) representa a la vez un espacio-tiempo pretérito en la formación del pueblo mexica y el espacio-tiempo estacional de la cacería. Su situación al norte y, más precisamente, del oeste al norte, resulta de una convergencia de la historia y de la religión ya que los impetradores aztecas al sedentarismo agrícola venían realmente del norte por un lado, y que por el otro, el norte representa para los nahuas el nadir del ciclo solar y el momento-lugar más profundo del inframundo.

#### *La correspondencia del canto con la lámina IV del Códice Boturni*

El canto de los *mimixcoas* parece estar estrechamente ligado al discurso pictográfico de la lámina IV. En efecto, el “migrante”, quien habla en primera persona en el contexto músico-dancístico en que se eleva

<sup>27</sup> Sahagún, p. 140.

<sup>28</sup> Sahagún, p. 159.

el canto, podría ser el primer *teomama* (teóforo), en este caso Tezca-coácatl, el cual expresa el hecho de salir de Aztlan Colhuacan Chicomóztoc: *niyauh* (me voy).

La cabeza de colibrí, dentro de cuyo pico aparece un rostro antropomorfo, representa al dios Huitzilopochtli, todavía en un estado óseo ya que está en su envoltura *teoquimilolli*. De sus labios salen volutas que expresan lo que puede estar diciendo pero también el hecho de “abrirse” o “florecer”.

*cueponi zan in zan in teyomi.*

florecen, sólo, sólo los huesos del dios.

El verso se repite con un cambio en el lugar. A Chicomóztoc sucede Tzihuactitlan, que alude probablemente, de manera genérica, a las plantas espinosas del tipo *teocomitl* (biznagas) y *mizquiltl* (mezquite) que se ven en la lámina.

Es probable que se repitiera varias veces los dos primeros renglones en un contexto músico-dancístico de elocución.

Las dos estrofas siguientes corresponden a la entrega de la flecha (*mitl*), la caja de red (*matlahuacalli*) y, si atendemos lo que expresan las notas marginales, al arco (*tlahuitolli*).

La última estrofa expresa lo que claramente se ve en la imagen: el mexica toma con la mano (*niquimacui*) el arco y la flecha.

En el canto como en la imagen se expresa el *nacimiento* del mexica provisto de los atributos de su razón de ser-mexica.

### *Más allá del verbo: la danza*

El canto que analizamos aquí brevemente se bailaba en contextos cinéuticos como el de la fiesta *Quecholli*. Si el sentido de las palabras era importante, los ritmos y la coreografía producían un sentido sensible que se percibía mediante la vista para los que asistían al acto ritual, y mediante una asimilación somática de lo que se expresaba, en lo que concierne a los danzantes. Como ya lo expresamos, son la danza y sus ritmos los que propiciaron la erosión fonética de ciertos vocablos que el informante considera como “palabras chichimecas” ya que no las reconoce pero que son probablemente expresiones en náhuatl que se fueron ajustando a los determinismos rítmicos de la danza.

La interiorización somática del canto mediante la danza y la expresión gestual correspondiente son difíciles de imaginar. Las ocho

sílabas de *Chicomoztoc quinevaqui* y de *tzivactitlan quinevaqui*, sintagmas situados en un riguroso paralelismo, debían corresponder a un mismo compás dancístico que enfatizara el aspecto vocativo-mágico de los topónimos.

Las palabras que se subordinan verbalmente a cada lugar revelan una línea melódica fuertemente ritmada. La prótasis (seis o siete sílabas) *zan niaveponi* parece abrirse en una explosión vocal paroxística que se debe haber expresado gestualmente. La apódosis *zan in zan in teyomi* deja entrever un ritmo de siete sílabas, siete golpes: sonidos de maracas *zan in zan in*, si consideramos que las aliteraciones en “z” pueden haber sido acompañadas de un ruido líquido de cascabeles y una percusión de *huehuettl* o *teponaztli*.

La ejecución dancística de estas dos primeras secuencias debe haber expresado coreográficamente el misterio que constituye la “eclosión” cratofónica del dios a partir de sus cenizas.

Las dos estrofas siguientes que eran quizás tres en la versión original, si pensamos que se debe de incluir al arco (*tlahuitolli*) mencionado por el informante, expresan una repetición “obsesiva” de *nitemoc* “yo bajé” (o nací) cuyo descenso vertiginoso debe haber sido expresado por la danza. Es probable que la atribución del objeto: la flecha, la caja de red y, eventualmente, el arco, haya sido enfatizada mediante un esquema dancístico específico.

El canto-danza acaba con la toma, el agarre, el “apoderamiento” de dichos instrumentos por el mexica. La repetición del sintagma verbal *niquimacui* culmina con un paroxismo vocal *ayo* antes de que se enuncie lo que parece ser una constatación *ima cuivui*.

Sin que podamos imaginar claramente las modalidades coreográficas que fueron las que conformaron gestualmente este *cuicatl*, su lectura revela esquemas rítmicos y sonoros que tuvieron que expresarse de manera motriz en la danza. A la vez que *daban a ver* lo que expresaban, los danzantes se compenetraban del canto y co-nacían mitokinésicamente al hecho mitológico.

Un texto indígena náhuatl, cualquiera que fuera su tenor temático o su índole expresiva, contenía una estructura narrativa profunda, infraliminal, que trascendía el nivel referencial, consecutivo y consecuente de su configuración más inmediata.

El nivel acústico-verbal de la oralidad, la dimensión visual de la imagen y el registro motriz, multisensible de la danza, entrañaban estructuras homólogas respectivamente mitológicas, mitográficas y mitokinésicas cuyo estudio comparativo se revela imprescindible para un acercamiento a la hermenéutica náhuatl prehispánica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cantares mexicanos* (ms. en náhuatl), manuscrito de la Biblioteca Nacional de México, México, 1994.
- Códice Boturini*, en *Arqueología Mexicana*, edición especial códices, estudio de Patrick Johansson K., México, n. 26, diciembre 2007.
- Códice florentino*, (testimonios de los informantes de Sahagún), facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979.
- DURÁN, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 v., México, Editorial Porrúa, 1967.
- GARIBAY, Ángel María, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- JOHANSSON, Patrick, *Ritos mortuorios nahuas precolombinos*, Puebla, Secretaría de Cultura, 1998.
- , “Tlazoltéotl: lo bio-degradable y lo bio-agradable en el México antiguo”, *Revista de la Universidad de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 581, junio 1999, p. 19-23.
- , *La palabra, la imagen, y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, 2007, 480 p.
- , “El canto de Amímitl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 38, 2007, p. 213-242.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, París, Ed. Plon, 1974.
- MOTOLINÍA, fray Toribio, *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, ed. de Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de, *Primeros memoriales*, edición facsimilar, Norman, University of Oklahoma Press, 1993.
- , *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.