



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

EL VALOR SIMBÓLICO DE LAS DANZAS
FEMENINAS EN EL CASO DE LAS FIESTAS
TECUILHUITONTLI, HUEY TECUILHUITL,
OCHPANIZTLI Y TITITL

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
**MAESTRA EN ESTUDIOS
MESOAMERICANOS**
P R E S E N T A:
MIRJANA DANILOVIĆ

DIRECTOR DE TESIS:
Dr. Patrick Johansson



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

MOJIM RODITELJIMA

A MIS PADRES

U SEĆANJE NA MOJU BABU MARU

A LA MEMORIA DE MI ABUELA MARA

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México.

Agradezco al Dr. Patrick Johansson por haberme asesorado durante el desarrollo del presente trabajo y por sus críticas siempre oportunas.

Mi entero agradecimiento al Dr. Carlo Bonfiglioli por su paciencia y disponibilidad, por su interés en esta investigación, por su confianza y apoyo incondicional a lo largo de la elaboración de este trabajo.

De igual manera, mi gratitud a la Dra. Martha Ilija Nájera Coronado por sus atinadas observaciones, comentarios y recomendaciones que contribuyeron a mejorar la calidad de esta tesis.

Mi agradecimiento a la maestros Verónica Rebsamen Reynoso y Salvador Reyes Equiguias por sus comentarios que sirvieron para enriquecer la investigación.

Agradezco su apoyo amable y generoso a los doctores Karen Dakin y Alfredo López Austin.

Deseo agradecer al Dr. Takashi Iwasaki, quien leyó el anteproyecto ofreciendo buenas críticas y sugerencias y, lo más importante, le agradezco su amistad.

Aprovecho para agradecer también a todos mis amigos por el apoyo que suelen brindarme en cada una de las empresas que inicio.

Dedico un agradecimiento especial a Moisés por haber estado conmigo en cada etapa de este trabajo. Le agradezco por su amor y su confianza en mí, por apoyarme, guiarme y aconsejarme.

Por último, quiero reiterar mi agradecimiento a mi familia con la que siempre cuento. Agradezco a mis padres y hermanas, Dušan, Stana, Marina y Duška, su confianza, cariño y apoyo, mi agradecimiento infinito.

Zahvaljujem se svojim roditeljima, Dušanu i Stani Danilović, na beskrajnoj podršci i razumevanju te stoga im posvećujem ovaj rad.

INTRODUCCIÓN.....	1
1. LOS ANTECEDENTES EN EL ESTUDIO DE LA DANZA PREHISPÁNICA.....	5
2. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS.....	11
2.1 La semiótica de la danza	11
2.1.1 La danza como un sistema simbólico.....	13
2.1.2 El sistema de códigos dancísticos y extradancísticos.....	14
2.1.3 La comparación analítica de diferentes representaciones dancísticas.....	15
2.1.4 El sistema paradigmático y sintagmático.....	16
2.1.5 Las transformaciones.....	17
2.1.6 Los sistemas de referencias y el caso específico.....	18
2.1.7 Las danzas y el ámbito sociocultural.....	21
2.2 La metodología acerca del ritual.....	22

CAPÍTULO I

1. LA IMPORTANCIA DE LA DANZA EN LA CULTURA MEXICA.....	27
1.1 La danza prehispánica en las obras de los cronistas.....	28
1.1.1 Acerca de diferentes variedades dancísticas <i>nahuas</i>	29
1.1.2 La enseñanza de la danza en el Altiplano Central prehispánico.....	31
1.1.3 Las deidades relacionadas con la danza.....	33
1.2 Las danzas rituales en las fiestas correspondientes a las veintenas.....	36
1.2.1 La teatralidad de la representación ritual.....	39
1.2.2 Los códigos principales de las danzas realizadas en las fiestas periódicas.....	41
2. LAS FIESTAS PERIÓDICAS DEL CICLO DE LAS VEINTENAS.....	44
2.1 Las correspondencias entre el calendario solar, los fenómenos astronómicos y climatológicos, las estaciones del año mexicana, el ciclo agrícola temporal y las fiestas de las veintenas.....	45

2.2 Las festividades de <i>Tecuilhuitontli</i> , <i>Huey Tecuilhuitl</i> , <i>Ochpaniztli</i> y <i>Tititl</i> dentro del sistema ceremonial mexicana.....	55
2.2.1 <i>Tecuilhuitontli</i>	55
2.2.2 <i>Huey Tecuilhuitl</i>	59
2.2.3 <i>Ochpaniztli</i>	61
2.2.4 <i>Tititl</i>	65
3. LA MUJER EN LA SOCIEDAD MEXICA	67
3.1 La presencia de la mujer en la vida social y ritual del centro de México prehispánico.....	67
3.2 El papel simbólico de la mujer en los ritos festivos.....	70

CAPÍTULO II

1. LA DESCRIPCIÓN DE DIFERENTES CÓDIGOS DANCÍSTICOS DE LAS DANZAS DE MUJERES EN EL CASO DE <i>TECUILHUITONTLI</i>, <i>HUEY TECUILHUITL</i>, <i>OCHPANIZTLI</i> Y <i>TITITL</i>	72
1.1 Las protagonistas.....	72
1.1.1 Las personificadoras de las diosas y sus acompañantes.....	73
1.1.1.1 La edad y la condición social de las danzantes.....	75
1.1.1.2 El estado de ánimo de las danzantes.....	78
1.1.1.3 El código de la indumentaria.....	80
1.1.1.3.1 Las plumas como parte de la indumentaria.....	83
1.1.1.4 El código de la parafernalia (la presencia de bastón, rodela y flores).....	84
1.1.1.5 Los colores de la indumentaria y la parafernalia y las pinturas corporales.....	85
1.2 El espacio-tiempo de las danzas.....	87
1.3 El código coreográfico.....	88
1.4 El código musical.....	90
1.5 La presencia de los danzantes masculinos sobre el mismo escenario ritual.....	94
1.6 Otros “hechos dancísticos” de las veintenas en cuestión.....	95

CAPÍTULO III

1. ANÁLISIS DE LAS DANZAS FEMENINAS EN LAS FESTIVIDADES DE LOS MESES *TECUILHUITONTLI*, *HUEY TECUILHUITL*, *OCHPANIZTLI* Y

<i>TITITL</i>	98
1.1 El simbolismo de los aspectos relevantes de las danzantes y de su indumentaria.....	98
1.1.1 Las personificadoras de las deidades y su vínculo con los medios de sustento.....	98
1.1.1.1 Las mujeres y el maíz.....	99
1.1.2 El principio femenino en la indumentaria y la parafernalia de las danzantes	102
1.1.3 El simbolismo acuático en la indumentaria de las mujeres que bailan.....	102
1.1.4 El valor de las plumas rojas en la indumentaria de las danzantes...	104
1.1.5 La condición social de las danzantes.....	110
1.2 El simbolismo de la parafernalia de la danza.....	111
1.2.1 El uso del bastón	112
1.2.2 El uso de la rodela.....	120
1.2.3 El uso de las flores.....	121
1.2.3.1 La presencia de las flores en las celebraciones religiosas del calendario solar en el centro de México.....	121
1.2.3.2 La significación simbólica de las flores en las danza.....	122
1.3 El simbolismo de los colores.....	126
1.4 Los campos semánticos a los que remite el estado de ánimo de las danzantes.....	129
1.5 El simbolismo del espacio-tiempo.....	130
1.6 La significación simbólica del código coreográfico.....	132
1.6.1 El círculo.....	132
1.6.2 Golpear la tierra con el bastón.....	134
1.6.3 Bailar “culebreando”.....	134
1.7 El simbolismo del código musical.....	137

1.8 El simbolismo de otras danzas realizadas en las veintenas <i>huey tecuilhuitl</i> , <i>ochpaniztli</i> y <i>tititl</i>	141
1.8.1 La danza de las <i>ahuianime</i> con los guerreros en la “gran fiesta de los señores” ...	141
1.8.2 La danza de los sacerdotes al lado del fuego.....	145
1.8.3 La danza <i>nematlaxo</i> en los festejos del mes <i>ochpaniztli</i>	146
1.8.4 La danza del sacerdote con la cabeza de la <i>ixiptla</i> de la diosa anciana.....	148

CAPÍTULO IV

1. EL VALOR DE LAS DANZAS DE MUJERES EN EL CASO DE <i>TECUILHUITONTLI</i>, <i>HUEY TECUILHUITL</i>, <i>OCHPANIZTLI</i> Y <i>TITITL</i>.....	151
1.1 La confluencia continua entre “lo femenino” y “lo masculino”	152
1.2 Las analogías entre la mujer y la gramínea.....	155
1.3 Las asociaciones simbólicas entre la mujer y la gleba.....	157
1.4 Los ritos agrícolas escenificados por danza.....	158
1.5 Las mujeres- las principales protagonistas de las danzas en cuestión.....	159
CONSIDERACIONES FINALES.....	160
APÉNDICE.....	163
ÍNDICE DE GRÁFICOS, CUADROS Y FIGURAS.....	188
BIBLIOGRAFÍA.....	190

INTRODUCCIÓN

En la cosmovisión mesoamericana todo estaba permeado por el movimiento. A partir de los tiempos primordiales, cuando el sacrificio de los dioses fue necesario para que el Sol se moviera, todo se encontraba en un perpetuo desplazamiento. El ritmo de la circulación de los dioses en el tiempo y en el lugar, la alteración de las eras cósmicas, la marcha de los cuerpos celestes, el cambio de los ciclos bio-cósmicos, como el andar del hombre prehispánico en su vida cotidiana y en los días solemnes, se entrelazaban y renovaban constantemente. Asimismo, es a través del movimiento corporal que los antiguos mexicanos ingresaban al universo del ritual para entrar en el contacto con el mundo sobrenatural. De esta manera, la condición corporal de ser humano se convertía en un instrumento para expresar, a través de diferentes acciones rituales, su experiencia religiosa¹ e ilustrar su manera de entender el mundo.

El hacer del cuerpo del danzante, en el tejido de los ritos festivos, junto con otras prácticas previamente formalizadas para poder enfrentarse al cosmos sagrado, creaba un complejo mensaje simbólico. Así pues, las ideas sobre el origen del cosmos y las creencias acerca de la vida y la naturaleza llegaban a escenificarse también por medio de las expresiones dancísticas. De ahí, el *hecho dancístico* representa una dimensión crucial de la religión mexicana, puesto que en la unidad coherente de un rito representa una de sus formas principales.²

En la dinámica del proceso festivo las danzas prehispánicas ocupan un lugar de suma importancia,³ siendo parte integrante de casi todas⁴ las grandes celebraciones religiosas que se llevaban a cabo cada veinte días en honor a diferentes dioses del panteón mexicano. Los “hechos dancísticos”, que formaban parte de las fiestas de las veintenas, consistían en una amplia variedad de elementos que diferían en función de la fiesta con que se relacionaban. En esas manifestaciones impresionantes a las que, muchas veces, acudía gran número de personas, los elementos coreográficos, el sexo, la edad y el vestuario de los danzantes, los textos musicales, como las

¹ Nájera, 2003, p. 19.

² Véase López Austin, 1998c, p. 14.

³ En el Altiplano Central no solamente se bailaba en las condiciones rituales de las fiestas periódicas, los cronistas describen también las danzas de regocijo, las danzas ejecutadas en las ceremonias de matrimonio o bautizo, los “hechos dancísticos” preparados para algún funeral u otros bailes realizados en la atmósfera doméstica, los bailes de los guerreros antes de salir al campo de la batalla y al celebrar la victoria, como las escenificaciones dancísticas que acompañaban los estratos dominantes de la sociedad en las ceremonias significantes para el Estado.

⁴ De acuerdo con los textos que han elaborado los frailes en la época colonial la presencia de la danza en el ritual de las fiestas de las veintenas solamente se omite durante el mes de *atemoztli*.

propiedades del mismo espacio donde se llevaba a cabo el ritual, variaban. La diversidad de los códigos dancísticos en el interior de las fiestas periódicas era un reflejo del complejo sistema religioso del centro de México en vísperas de la Conquista y de la riqueza de la lógica prehispánica.

Como todos los elementos significantes de un ritual, la danza también implicaba un intento de comunicación entre el hombre y los entes sobrenaturales.⁵ No obstante, consideramos que la danza, una de las formas kinésicas de la comunicación no verbal,⁶ se caracteriza por un lenguaje propio para transmitir información e ideas. Por ello, el desplazamiento del cuerpo, los gestos, los movimientos de las manos, la cabeza, los pies y las piernas, la postura de danzante, su sexo, su estatus social y características físicas, el uso de espacio y la música acompañante elaboraban mensajes visuales y sonoros⁷ que servían para ilustrar un mensaje que otras unidades rituales desarrollaban y traían de manera distinta. Con el fin de reconstruir la dinámica y el simbolismo de las danzas femeninas en los meses *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl*, en este trabajo hemos analizado una variedad de códigos dancísticos y estudiado su asociación con diferentes campos semánticos a los que estaban relacionados, desde una perspectiva sistémica y semiótica.

Nos han llamado particularmente la atención las danzas de esas cuatro fiestas por ser las únicas en las que destaca la presencia casi exclusiva⁸ de las mujeres sobre el escenario ritual. Tomando en cuenta que el hombre prehispánico tenía un papel aparentemente dominante en el ámbito socio-político mexicano nos pareció de gran interés preguntarnos cuál es la importancia del papel protagónico de las mujeres en esos “hechos dancísticos” y qué implicaciones en el contenido simbólico de las danzas periódicas conllevan.

El marco histórico que nos concierne es el tiempo inmediatamente anterior a la Conquista. En cuanto al corpus documental que hemos utilizado para esta investigación, las crónicas e historias de la época colonial tienen las referencias más

⁵ Véase López Austin, 1998, pp. 4-14.

⁶ De acuerdo con Leach (Leach, 1978, p. 22) “todos los tipos de acción humana, y no sólo el habla, sirven para transmitir información. Tales modos de comunicación incluyen la escritura, la interpretación musical, la danza, la pintura, el canto, la construcción, la representación, la curación, la adoración, etc.”

⁷ Véase Knapp, “La comunicación no verbal: perspectivas básicas” en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, compiladora Hilda Islas, México, INBA, CONACULTA, 2001, pp. 231-263.

⁸ Las fuentes coloniales registran la presencia de los danzantes masculinos en un momento de la danza realizada en el transcurso de la fiesta de la veintena *huey tecuilhuitl*. No obstante, en ese caso los hombres no llegan a interrumpir la organización dancística previamente establecida por las mujeres, sino su *hecho dancístico* se desarrolla independientemente.

completas acerca de las danzas que son el objeto de nuestro estudio. Nos vemos obligados a trabajar los datos que proporcionan esas fuentes documentales, debido a que solamente a través de ellos parece posible encaminar este trabajo. Respecto los escritos pictográficos que corresponden a dicha área y han sido elaborados después del contacto con los españoles, esas fuentes primarias para el tema sumamente concreto que estamos investigando carecen de informaciones referentes. Aunque las danzas de las veintenas *tecuilhuitonli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpanizli* e *titil* donde las mujeres son las únicas protagonistas o, al menos, las principales, no han sido representadas en los códices, consideramos que en un futuro trabajo al analizar diversas representaciones dancísticas de todo el ciclo ceremonial, nos serían muy útiles.

Cabe mencionar también que las crónicas e historias del siglo XVI y de los albores del XVII que tratan el tema de diversos aspectos de la vida del pueblo mexicana en el periodo del Posclásico, por su contenido en el que muchas veces se reflejan los valores y creencias católicas de la época, requieren un análisis crítico antes de interpretar los datos que nos ofrecen acerca del tema seleccionado.

La hipótesis principal de esta investigación es que las danzas rituales de las fiestas calendáricas en las cuales las mujeres eran las únicas intérpretes se caracterizan por la polisemia simbólica que se forma sobre los ejes sintagmáticos y paradigmáticos. Consideramos que no se puede hablar de un valor único, debido a que esas manifestaciones dancísticas se expresan a través de un lenguaje multivalente y cada código, componente de una danza, a su manera específica, contribuye al significado final de esa forma ritual y de la fiesta a la que pertenece.

Cuando nos referimos al carácter polisémico de las danzas de mujeres en los meses *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl*, opinamos que los diferentes niveles semánticos que remiten esos hechos dancísticos se pueden asociar con la idea del sistema dualista de la tradición mesoamericana. Así pues, la particularidad de las técnicas corporales de las danzantes y otros elementos heterogéneos de estas danzas aludirían al aspecto femenino del cosmos y su confluencia con la parte masculina del universo. En este sentido, el objetivo principal de esta investigación es desentrañar cómo se expresa el ámbito de lo femenino en la vida ritual a través de las danzas femeninas.

Los planteamientos teóricos y metodológicos que hemos decidido adoptar nos van a permitir dilucidar la polisemia simbólica de las danzas en cuestión, tras haber identificado, descrito y analizado minuciosamente los diferentes códigos dancísticos

según sus representaciones en las fuentes escritas y en los códices. Resulta entonces fundamental determinar con precisión diversos contextos festivos dentro de los cuales se desarrollan las danzas, las correlaciones que las manifestaciones dancísticas crean en el interior de las fiestas a las que pertenecen con otros “hechos dancísticos”, hacer un análisis comparativo de las danzas que comparten ciertos códigos expresivos, sobre el orden paradigmático de homología y oposición, con las danzas en cuestión y averiguar cómo los códigos expresivos de las danzas rituales de las fiestas calendáricas contribuyen al significado total de una celebración.

Debido a la escasez de los estudios sobre la danza prehispánica y ciertas carencias de los trabajos hechos acerca de este tema, la elaboración de esta tesis ha requerido un cuidadoso análisis de las fuentes históricas, una reconstrucción minuciosa de las representaciones dancísticas y un análisis profundo de diferentes componentes de las danzas dentro de diferentes marcos referenciales que nos ayudaron a determinar el sentido y el valor de las danzas en cuestión.

Los valores expresivos de las danzas que hemos analizado, en alguna parte, estaban determinados tanto por su corpus mítico, la cosmovisión y las creencias religiosas a través de los cuales ese pueblo concebía y explicaba el mundo, como por ciertos principios morales o ideológicos que guiaban los comportamientos de ese pueblo prehispánico. Por otro lado, siguiendo la perspectiva planteada, se observaba que el valor simbólico de los elementos dancísticos se entrecruzaban con el ciclo agrícola temporal del centro de México, los rituales agrícolas correspondientes, los fenómenos climatológicos y el conjunto del ciclo ceremonial compuesto por dieciocho fiestas periódicas organizadas por el Estado mexicana. A la vez, a lo largo de este estudio se deja ver claramente que nuestras variantes dancísticas establecían una estrecha relación con los múltiples vínculos simbólicos del ámbito femenino del cosmos.

En esta investigación primero hemos tratado de determinar aquellas obras que se vinculan con el motivo de estudio para colmar el vacío crítico existente sobre el tema de las danzas prehispánicas del Altiplano Central de México. En continuación hemos presentado la metodología utilizada para el análisis de esas danzas rituales del ciclo ceremonial mexicana. En el primer capítulo nos referimos en forma breve a la presencia e importancia de la danza en la cultura mexicana, como en su integración en las fiestas correspondientes a las veintenas. Además, efectuamos una serie de reflexiones acerca de las correspondencias entre el calendario solar, los fenómenos astronómicos y climatológicos, las estaciones del año mexicana, el ciclo agrícola

temporal y las fiestas periódicas para poder entender de una manera más completa diversas secuencias rituales de las fiestas en cuestión. Asimismo, hablamos sobre la presencia de la mujer en la sociedad mexicana. Dedicamos el segundo capítulo a la descripción minuciosa de diferentes códigos dancísticos y extradancísticos de las danzas de mujeres que son el objetivo de nuestro estudio, que permite realizar un análisis adecuado en el siguiente apartado. Finalmente, en el cuarto capítulo se señalan los resultados obtenidos acerca de los significados simbólicos de las danzas estudiadas.

El trabajo se completó con algunos apéndices que incluyen gráficos, las figuras de las láminas de los códigos significativos para abordar este tema y los cuadros que ponen en orden los datos relevantes de los códigos de los *hechos dancísticos*.

1. LOS ANTECEDENTES EN EL ESTUDIO DE LA DANZA PREHISPÁNICA

Al ocuparnos del tema de las danzas prehispánicas en el centro de México durante el Posclásico nos percatamos de la escasez de los estudios que han sido elaborados para conocer con más detalle ese aspecto de la vida ritual mexicana. Además de que las investigaciones sobre ese tema son muy pocas, casi todas parten de una perspectiva muy general, por lo que casi¹ no contamos con un estudio donde a través de una profundidad analítica e interpretativa se puedan apreciar diversos rasgos dancísticos en el ritual mexicano. No obstante, resulta importante mencionar a los autores que hasta ahora han tratado de describir y explicar una parte de esa compleja estructura. Ahora bien, para presentar y comentar los trabajos que han tratado el tema de diferentes aspectos de las danzas prehispánicas, agruparemos esas investigaciones en tres categorías según su enfoque y aporte al estudio de ese tema.

Dentro de la primera categoría reunimos los textos que, sin tener la danza prehispánica como su objeto principal de investigación, pueden ser útiles, porque ofrecen algunas referencias acerca de esas prácticas corporales en los años previos a la Conquista. Esos estudios, como es el caso del artículo escrito por Guzmán, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental"² o varias obras de Westheim,³ abarcan el asunto de las danzas de Mesoamérica junto a otros temas acerca de la cultura y el arte prehispánico. Tanto Guzmán, en los años treinta, como Westheim, en los cincuenta, consideran que la danza prehispánica es un recurso expresivo del arte mesoamericano cuya función era alabar a las deidades.⁴ En sus obras, los investigadores mencionan de una manera muy breve el lugar esencial que las danzas ocupaban dentro de las fiestas de las veintenas,⁵ las

¹ Más adelante hablaremos sobre algunos trabajos de Samuel Martí (*Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961. y la obra escrita junto con Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anahuac. The choreography and Music of Precortesian Dances*, Nueva York, Wenner- Gren Foundation for Anthropological Research, INC., 1964) y de María Sten (*Ponte a bailar, tú que reinas, Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990) cuyas reflexiones teóricas acerca de la danza prehispánica representan un avance importante en el conocimiento de esta forma ritual.

² Guzmán, Eulalia "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental" en *Historia del arte. Una aproximación al arte mexicano. Antología*, compilador José Guadalupe Victoria Vilencio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Porrúa, S.A., 1988.

³ Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1970. e *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era, Madrid, Alianza, 1972.

⁴ Guzmán, 1988, p. 16; Westheim, 1972, p. 187.

⁵ Westheim, 1972, pp. 185-186.

reglas que debían cumplir las manifestaciones dancísticas para poder establecerse dentro del ritual,⁶ así como la eficacia y el fin de las danzas de las fiestas calendáricas, que, según Guzmán y Westheim, se dirigían hacia el buen enlace del ciclo agrícola.⁷ Los dos autores subrayan el sentido religioso y mágico de esos “hechos dancísticos”.⁸

Posteriormente diferentes autores han seguido insistiendo que ése era el rasgo más importante de la danza prehispánica, sin analizarlo con más detalle u ocuparse de la mayoría de los aspectos significativos de una escenificación dancística, como lo son, por ejemplo, el código de la indumentaria y la parafernalia o el espacio escenográfico. Asimismo no llegaron a ofrecer un análisis simbólico detenido de las danzas. Sin embargo, el conjunto de los trabajos mencionados, cada uno con sus propios aportes y carencias, tienen el mérito de tratar de sistematizar los hechos generales de las danzas prehispánicas, principalmente basándose en los datos de las fuentes del siglo XVI y XVII.

Ese grupo de investigaciones incluyen los artículos como “La danza prehispánica” de Covarrubias,⁹ “La música y la danza” de Mendoza,¹⁰ “Danza” de Taube¹¹ y “Danzas” de Harris¹² en la enciclopedia de las culturas mesoamericanas titulada *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, así como ciertos capítulos de algunas obras, tal como es el caso del volumen dedicado a la música prehispánica en los libros *La música de México*¹³ y *La danza en México*¹⁴ o los trabajos de Sevilla,¹⁵ Turrent¹⁶ y de González Torres.¹⁷

⁶ Véase Guzmán, 1988, p. 6.

⁷ Véase Westheim, 1972, p. 188.

⁸ Guzmán, 1988, p. 16; Westheim, 1972, p. 198.

⁹ Covarrubias, Miguel, “La danza prehispánica” en Flores Guerrero, Raúl, *La danza en México*, México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Danza, 1955.

¹⁰ Mendoza, Vicente, “La música y la danza” en *Esplendor del México Antiguo*, México, 1959.

¹¹ Taube, Karl A., “Dance”, en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol.1., Oxford University Press, 2001.

¹² Harris, Max, “Danzas”, en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol.1., Oxford University Press, 2001.

¹³ *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

¹⁴ “La danza prehispánica. Las antiguas culturas prehispánicas a través de los cronistas de Indias” en *La danza en México: visiones de cinco siglos*, dirigida por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang, vol. 2, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación e Información de la Danza “José Limón”, 2002.

¹⁵ Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA, 1990.

¹⁶ Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. (primera edición 1996)

¹⁷ González Torres, Yolotl, *Danza tu palabra: la danza de los concheros*, México, CONACULTA-INAH: Plaza y Valdés, 2005.

Así pues, Covarrubias y Mendoza en sus artículos escriben sobre el sentido religioso de las danzas prehispánicas,¹⁸ las instituciones que ofrecían la enseñanza de las mismas,¹⁹ las deidades que tenían vínculo estrecho con esa forma ritual²⁰ y el código musical con sus propiedades rítmicas y los grupos instrumentales.²¹ Los escritos de Taube y Harris se centran, sin entrar en detalles, en la función religiosa y social de las danzas en Mesoamérica,²² su presencia en el ciclo ceremonial mexicana y en los rituales mayas,²³ las deidades de la danza²⁴ y su descripción pictográfica en algunos códices mesoamericanos.²⁵

Los textos correspondientes a la danza prehispánica en la obra dedicada a la historia de la música de México²⁶ integran la interpretación de los diversos datos de las fuentes del siglo XVI y XVII alrededor de la educación musical y dancística, algunos rasgos coreográficos y varias ocasiones rituales durante la cuenta de los meses de veinte días donde se bailaba. Merece mencionar particularmente el estudio que hacen Guzmán Bravo y Nava Gómez Tagle²⁷ sobre las estructuras musicales y dancísticas en el ciclo ceremonial mexicana. Los investigadores se han acercado a la música y la danza de las fiestas de las veintenas a través de una cuidadosa recopilación de las dispersas informaciones de distintas crónicas que se refieren a la música o la danza. Su investigación puede servir como un esbozo muy útil para los investigadores que apenas se estén aproximando al tema de la danza prehispánica en las celebraciones periódicas. No obstante, consideramos que los autores se refieren, de una forma pretenciosa y no muy documentada, a las funciones de las danzas rituales asignándoles hasta una clase inflexible a la que pertenecen. De esta manera mencionan danzas de purificación, danza de gozo por la siembra, las serpentinas en honor de la serpiente, las rogatorias, danzas eróticas, entre otras,²⁸ sin haber hecho previamente un análisis completo.

Por su parte, Sevilla en su libro *Danza, cultura y clases sociales*, donde trata el tema de la correlación entre las expresiones dancísticas populares y el sistema

¹⁸ Véase Covarrubias, 1955, p.7.

¹⁹ Véase Covarrubias, 1955, p. 10, Mendoza, 1959, pp. 330-332.

²⁰ Véase Covarrubias, 1955, p. 11, Mendoza, 1959, pp. 329-330.

²¹ Mendoza, 1959, pp. 324-328, 332-333, 336. Cabe mencionar que este artículo de Mendoza estudia también, de forma muy concisa, el simbolismo de algunas danzas prehispánicas, entre ellas una que es también el tema de nuestra investigación, la danza con la cabeza de la víctima durante la celebración del mes de *tititl*.

²² Taube, 2001, p. 305.

²³ Taube, 2001, p. 305; Harris, 2001, p. 308.

²⁴ Taube, 2001, p. 305.

²⁵ *Ibid.*, pp. 305-307.

²⁶ *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

²⁷ Véase Guzmán Bravo y Nava Gómez Tagle, 1984, pp. 113-166.

²⁸ *Ibidem*.

social, incluye una revisión de las obras de diferentes cronistas en el cual señala el nombre, los diseños en el espacio, los diseños corporales, el número y las características de los participantes, la organización, el sistema de aprendizaje, fechas, lugares y horas de realización de las danzas del Altiplano Central prehispánico. Asimismo, la obra de Turrent *La conquista musical de México* contiene algunas páginas dedicadas a la danza en vísperas de la Conquista y un cuadro en el que de manera sintética expone,²⁹ entre otros datos, la lista de las danzas que se ejecutaban a lo largo de las celebraciones de los meses del calendario mexicana, algunos elementos simbólicos que las acompañaban y la música que coincidía con ellas. González Torres, por otro lado, en una de sus obras, ocupándose de *una reconstrucción histórica de los llamados concheros*,³⁰ incluye un capítulo sobre la danza en la época prehispánica donde, más que nada, ofrece una parte de la visión de los cronistas sobre la práctica dancística de aquel entonces.

Por último, debemos considerar las obras de Martí,³¹ Prokosch Kurath³² y Sten³³ que se han acercado desde distintas perspectivas al tema de las danzas prehispánicas logrando un avance importante en el conocimiento de los diferentes componentes dancísticos de la sociedad mexicana. A diferencia de las investigaciones mencionadas anteriormente, que se limitaban a enumerar algunos rasgos de esas danzas, sin penetrar en el simbolismo de sus códigos expresivos, estos análisis tratan de, en las palabras de Sten, cuando comenta los objetivos de su dicho trabajo, “llenar el vacío existente en ese campo”.³⁴

Martí se adentró por primera vez en un estudio sobre las danzas prehispánicas a través de su obra *Canto, danza y música precortesianos* para seguir concediéndole la importancia en el libro escrito junto con Prokosch Kurath, *Dances of Anahuac. The coreography and Music of Precortesian Dances*. En la primera publicación el autor se pregunta, a grandes rasgos, acerca de los atavíos y las ceremonias dancísticas tanto del área mexicana, como del territorio cultural maya, investiga el simbolismo de los colores en las danzas, siempre apoyándose en los ejemplos de la cerámica,

²⁹ Para la elaboración de ese cuadro la autora se basa en los datos que provienen del texto de José Antonio Guzmán Bravo y José Antonio Nava Gómez Tagle publicado en el primer volumen de la obra *La música de México*, 1984, pp. 113-166.

³⁰ González Torres, 2005, p. 11.

³¹ Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

³² Martí, Samuel y Gertrude Prokosch Kurath, *Dances of Anahuac. The coreography and Music of Precortesian Dances*, Nueva York, Wenner- Gren Foundation for Antropological Research, INC., 1964.

³³ Sten, María, *Ponte a bailar, tú que reinas, Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990

³⁴ Sten, 1990, p. 9.

escultura, los testimonios de los cronistas o los códigos pictográficos. Por otro lado, *Dances of Anahuac*, que tiene casi los mismos objetos de estudio, tiene mérito por incluir un registro de las características coreográficas de las danzas a través de la labanotación.³⁵ Así pues, los autores, sin examinar con atención otros aspectos de los “hechos dancísticos”, se han ocupado, por primera vez, de un análisis de las posturas y el movimiento de los danzantes a través de las descripciones que de ellas hacen los cronistas.

Para los estudios que hasta ahora se han realizado acerca de la danza prehispánica un paso importante ha dado Sten con su libro *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. En esta obra la investigadora, al interpretar las danzas que se realizaban durante las dieciocho fiestas calendáricas,³⁶ no se detiene solamente en los aspectos formales, sino comienza a cuestionar el simbolismo de diversos códigos de las danzas rituales. Sten relaciona la cosmovisión, la religión y la realidad social de la época con el simbolismo de la vestimenta, los adornos, la edad y las características cinéticas de las danzas. Aunque la autora va más allá que sus predecesores, su análisis carece de un enfoque más adecuado para llevarla a profundizar en su simbolismo, contemplar los contextos específicos en los que solían aparecer y observar diferentes sistemas que las danzas establecían sobre el eje sintagmático y el orden paradigmático. Asimismo, a pesar de que su investigación representa un aporte relevante para el estudio del tema de las danzas prehispánicas, dicho análisis en varios puntos muestra la falta de mayor detenimiento analítico en las correlaciones sistémicas entre las danzas, por un lado, y la cosmovisión, mitología y ritualidad mexicana, por el otro.

Se trata de una obra de carácter general que no se detiene lo suficiente en temas más específicos, pero que puede servir de base a todos los investigadores que aborden el tema de las danzas del centro de México prehispánico.

Cabe indicar que, en lo que concierne al tema que nos ocupa en esta tesis, únicamente Sten dedica una pequeña sección al tema de las danzas donde las mujeres eran las únicas danzantes arriba del escenario ritual. No obstante, la investigadora no se adentra en su significado y solamente se limita a registrar su

³⁵ En relación con ese tipo de notación coreográfica, Ramírez (Ramírez, 2003, p. 26-27) explica que “la “labanotación” constituye un sistema internacional disponible desde 1928, utilizado para registrar el movimiento corporal”.

³⁶ La autora (Sten, 1990, pp. 9-13), compartiendo la opinión con varios antropólogos de la danza, destaca que el análisis de diferentes representaciones dancísticas nos pueden informar sobre la cultura en la que se desarrollan.

aparición a lo largo del ciclo ceremonial. Además, Sten deja de mencionar la danza de la *ixiptla* de Toci durante el mes *ochpaniztli* y no señala la presencia del otro hecho dancístico en la fiesta de *Huey Tecuilhuitl* donde las mujeres se presentan como las únicas protagonistas.

Teniendo en cuenta la escasez de los estudios que han sido elaborados para conocer el tema de diferentes aspectos de las danzas prehispánicas en el centro de México y, en particular, la ausencia de trabajos que traten con el problema de las danzas de mujeres, esta investigación parte desde otros planteamientos teóricos y metodológicos para llegar a conocer diversos niveles de significado de esas danzas femeninas. Así pues, una investigación que no solamente registre y analice los componentes dancísticos e extradancísticos, sino que, de igual modo, trate de averiguar la riqueza de su complejo simbólico nos puede proporcionar nuevos conocimientos sobre otras formas rituales heterogéneas con las que la danza complementa su sentido y viceversa. El análisis de los sistemas dancísticos, puede resultar útil y complementario a la hora de interpretar las unidades rituales más vastas y extensas de lo que es una representación dancística.

Por otra parte, el estudio de las danzas de las fiestas de las veintenas, resulta relevante no solamente para aproximarnos a una nueva manera de reconstruir y estudiar el ciclo ceremonial *mexica*, sino también para adentrarnos en el simbolismo de numerosos universos simbólicos que lo caracterizan, como son, por ejemplo, el simbolismo del color, de las flores, el bastón y las plumas, las propiedades del código musical y el uso de la diversa indumentaria.

Consideramos que el trabajo presente, a través de otros procedimientos analíticos, puede llegar a proporcionar datos significantes para acercarse a comprender la dinámica de las danzas periódicas del pueblo *mexica* en vísperas de la Conquista y a mejorar la comprensión del papel de la mujer en la vida ceremonial.

Estoy consciente de que esta investigación es un primero avance en el estudio del tema que se ha tratado y que en mi tesis de doctorado se podría llevar a cabo un análisis mucho más profundo y complejo que esa cuestión merece.

2. PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

Con el fin de llegar a conocer el complejo abanico de los elementos significativos de las cuatro danzas necesitamos abordar su estudio desde un punto de vista semiótico debido a que “la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación”.¹ Coincidimos con Bonfiglioli cuando dice que “un sistema semiótico dancístico es una información canalizada de manera codificada por medio de conjuntos de significantes eminentemente rítmico-cinéticos, complementados, en esta tarea, por otros conjuntos que culturalmente se consideran afines”.²

2.1. La semiótica de la danza

Las danzas, como formas rituales que abundan en simbolismo, nos llevan a detenernos en los aspectos de una sintáctica y una semántica del lenguaje dancístico. Su análisis implica la existencia de un lenguaje dancístico compuesto por una variedad de códigos asociados a diferentes campos semánticos y una manera particular de interpretarlos. El sistema sintáctico, en este caso, quiere decir que los elementos dancísticos se emplean en un orden definido. El hecho de que los movimientos, la vestimenta que identifica a los danzantes, el ritmo musical, el espacio u otra pieza integrante de un *hecho dancístico* hayan sido elegidos de cierta manera les otorga su propio significado diferente de los que caracterizan otras danzas. Por su parte, la semántica de una danza sería el conjunto de los significados que incluye en sí un sistema dancístico. Estas dos categorías analíticas se unen en el sistema semiótico de la danza.

En este punto de la investigación es importante mencionar de manera breve algunos conceptos y términos de la semiótica que nos ayudará a precisar la relación entre la danza en su dimensión simbólica y su significado. A este respecto cabe especificar los conceptos de signo, símbolo y código. Según lo ha mostrado Peirce, un signo es algo que está en lugar de alguna otra cosa “para alguien en ciertos

¹ Eco, 1978, p. 34.

² Bonfiglioli, 2003, p. 150.

aspectos o capacidades”.³ Por otro lado, en cuanto al concepto del símbolo, a lo largo de nuestro estudio usaremos la explicación precisa que, basándose en los estudios de Turner y de Geertz, muestra Limón afirmando que

el símbolo es cualquier objeto, acto, hecho, cualidad, relación, acontecimiento o gesto que representa o remite a algún aspecto de la realidad natural, social o sagrada, o bien, a su conceptualización ya sea por compartir cualidades análogas o por asociación de hechos o de pensamiento.⁴

Finalmente, es bien sabido que el papel que desempeñan los signos y los símbolos dentro de una estructura semiótica es comunicar ideas mediante mensajes. Recordemos que cualquier transmisión de mensajes supone la existencia de un emisor o destinador, “el origen de la acción expresiva,⁵ que a través de un médium, canal o vehículo del mensaje se dirige a un receptor o destinatario que descodifica la información”.⁶ Por consiguiente, para Eco el código es la “estructura elemental de la comunicación”.⁷ El autor añade que ese “sistema de significación reúne entidades presentes y entidades ausentes”.⁸ En el caso de las danzas, las primeras pertenecerían al mismo momento de la realización sobre el escenario, mientras entre las entidades ausentes se encuentran, entre otros, la previa selección de los determinados pasos, de tipo de vestimenta y de otros elementos dancísticos que luego presenciamos.

³ Pierce, *apud* Eco, 1978, p. 45. Mientras tanto, Guiraud (Guiraud, 2004, p. 33.) dice que “un signo es un estímulo-es decir una sustancia sensible- cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación”.

⁴ Limón, 2001, p. 42.

⁵ Leach, 1978, p. 15.

⁶ Alcina Franch, 1982, p. 238. No debemos olvidar que en las condiciones de una fiesta ritual la comunidad se manifiesta como emisora y receptora del mensaje al mismo tiempo. (Bonfiglioli, 2003, p. 118)

⁷ Eco, 1978, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

2.1.1 La danza como un sistema simbólico

En sus estudios acerca del carácter simbólico del ritual *ndembu*, Turner⁹ propone que el símbolo es la unidad básica y más pequeña del ritual que sigue conservando las propiedades específicas de la conducta ritual.¹⁰ En el ámbito de la ciencia de las religiones y los hechos religiosos, que siempre tienen un carácter simbólico,¹¹ el símbolo, como lo señala Eliade, se origina cuando el hombre al enfrentarse con lo sagrado, una realidad inalcanzable e incomprensible para su mente, recurre a una operación simbólica que consiste en transformar un objeto, acto o palabra en algo que lo trascienda.¹²

Tanto Eliade como Turner, en sus textos ratifican que una de las características esenciales del símbolo es su polisemia, su capacidad de expresar simultáneamente diversos significados.¹³ Por lo tanto, Eliade advierte que al estudiar el simbolismo de algún hecho religioso deben tenerse en cuenta más que una de sus variantes para determinar la forma gracias a la cual una estructura tiende a enriquecer sus significaciones.¹⁴ Además, para comprender la multivocidad de los símbolos ha de contemplarse su relación con la realidad tanto histórica como sociocultural. Los diferentes componentes del universo simbólico tienen “una significación particular, solidaria de la cultura y del momento histórico de los cuales ha sido extraído”.¹⁵

De igual forma, su interpretación no llega a entenderse sin incorporarlos analíticamente en una secuencia temporal donde hallarán su relación con otros segmentos de las celebraciones del ciclo ceremonial de las que forman parte. Turner, hablando sobre la multivocidad de los símbolos, sugiere que la posición de los símbolos en los rituales y su relación con otros símbolos en una totalidad, el sentido posicional de un símbolo como lo define el autor, nos puede revelar, por medio de las asociaciones contextuales, uno o unos pocos de esos sentidos.¹⁶

⁹ Véase Turner 1986 y 1988.

¹⁰ Turner, 1986, pp. 21 y 26.

¹¹ Como lo subraya Eliade (Eliade, 2001, p. 198), “todo acto religioso, desde el instante mismo en que es religioso, está cargado de una significación que es, en última instancia, “simbólica”, puesto que se refiere a valores o a figuras sobrenaturales”.

¹² Eliade, 1967, p. 125.

¹³ Eliade, 2001, pp. 201-202; Turner, 1982, p. 16. En este contexto Eliade (Eliade, 2001, p. 195) ofrece el ejemplo de la existencia de un sinnúmero de variantes del simbolismo del árbol cósmico donde “cada tipo o variedad revela, con una intensidad o una claridad particulares, determinados aspectos del árbol cósmico, dejando en la sombra los demás aspectos”.

¹⁴ Eliade, 2001, pp. 195-199.

¹⁵ En relación con esto Eliade (Eliade, 2001, p. 194.) explica que “es evidente, por ejemplo, que la azada no pudo ser asimilada al falo ni el trabajo agrícola al acto sexual antes de la invención de la agricultura”.

¹⁶ Turner, 1986, p. 56.

Asimismo, con el fin de llegar a múltiples connotaciones y no sólo un único sentido del simbolismo de nuestras danzas rituales, estamos de acuerdo con la propuesta de Turner quien sostiene que debemos partir del contexto más amplio del campo de acción del que el ritual, o en nuestro caso una de sus unidades significativas, la danza, es simplemente una fase.¹⁷ En esta investigación, empezaremos la búsqueda de distintos aspectos simbólicos de los elementos dancísticos en el interior de los límites de los sistemas a los que pertenecen. Más adelante nos ocuparemos del tema de diferentes sistemas de referencia a los que pueden remitir las danzas mexicas del ciclo ceremonial de las veintenas.

No obstante, hay que tener en cuenta que pueden existir también considerables diferencias en las interpretaciones de los mismos símbolos a lo largo de un ritual. De este modo, en las diferentes fases de la ceremonia se otorga prioridad a una de sus variantes semánticas y se deja al margen su asociación previa. Eso se debe, señala Turner, por la dinámica del ritual donde el sentido que deba pasar a primer plano viene determinado por el propósito manifiesto de la fase del ritual en la que el símbolo aparezca.¹⁸

2.1.2 El sistema de códigos dancísticos y extradancísticos

Si buscamos comprender el mensaje expresado en la danza debemos establecer lo que comunican sus códigos, conjuntos organizados de símbolos y signos que puedan ser entendidos por el emisor y el receptor. En su investigación de las danzas de fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara, Bonfiglioli dice que, al momento de analizar una danza, “es menester regresar a ella con algo más pertinente, esto es, el análisis de los códigos y de los campos semánticos que la caracterizan”.¹⁹

Como las danzas representan un sistema de comunicación simbólica, su análisis implica una descripción e interpretación de varios códigos dancísticos y extradancísticos²⁰ que la caracterizan. Un elemento solo no “hace” la danza. El movimiento rítmico-corporal en sí, sin las características del danzante, el espacio

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹ Bonfiglioli, 1995, p. 10. De acuerdo con Leach (Leach, 1978, p. 13): “(...) todas las conductas consuetudinarias (y no sólo los actos del habla) transmiten información, no podemos comprender lo que sucede hasta que conozcamos el código”.

²⁰ Bonfiglioli (Bonfiglioli, 2003, p. 151) dice, al respecto, que “en la danza, muchos elementos aparecen en el escenario cargados con una significación previa (extradancística): el valor de una prenda, de una pieza musical, de una declamación verbal, de un determinado paso puede ser tomado en préstamo de otros contextos semióticos para ser funcionarizados (resemantizado) en el particular texto dancístico”.

donde se expresa con la ayuda del ritmo y otros códigos verbales y no verbales, sería un campo semántico fragmentado. La danza es un *texto hipocodificado*²¹ que abarca una serie de códigos con atributos peculiares. Así, podemos reconocer el código coreográfico, el musical, el teatral mímico y el teatral verbal, el código de parafernalia, el de vestuario, el código del espacio escenográfico y el que se refiere a las características de los danzantes,²² entre otros.²³ Por eso, en nuestro análisis estudiaremos cada código²⁴ por separado para luego determinar cómo se entrecruzan y complementan esos sistemas diferentes para producir diversos mensajes presentados a través de cada una de las cuatro danzas de las mujeres.

2.1.3 La comparación analítica de diferentes representaciones dancísticas

El estudio de las múltiples posibilidades de la interpretación de una danza no debe basarse solamente en el contenido simbólico de sus diferentes códigos, sino también en la disposición que estos elementos tienen entre sí. Consideramos que el planteamiento de Lévi-Strauss para los mitos cuando señala que “las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino “hacen de relaciones”, y que sólo en forma de combinaciones de estos hacen las unidades constitutivas adquieren una función significante”²⁵ se puede aplicar en el campo de las danzas. Para abordar un análisis adecuado de las danzas en cuestión debemos pasar por la representación de diversas correlaciones que fundan sus partes, tanto en el interior de varios sistemas a los que pertenecen, como fijándonos en las diferentes relaciones que establecen con otras danzas del ciclo ceremonial.

Si intentamos estar en condiciones de comprender adecuadamente qué significan tales movimientos de las danzantes vestidas y adornadas de cierta forma en espacios-tiempos previamente establecidos para esas cuatro veintenas, resulta

²¹ Bonfiglioli, 2003, p. 154. En una danza se puede identificar una red de códigos, en las palabras de Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1964, pp. 115-116), “capaces de transmitir mensajes traducibles en los términos de otros códigos y de expresar en su propio sistema los mensajes recibidos por el canal de códigos diferentes”.

²² Aquí nos referimos principalmente a la edad, el sexo, la clase social del danzante y su actitud en el transcurso de la danza.

²³ Asimismo es importante destacar que los códigos dancísticos a la vez encierran en su interior una red de subcódigos que agregan nuevas matices en el significado combinado. De esa manera, de acuerdo con Bonfiglioli (Bonfiglioli, 2003, p. 164) “figuras, pasos, gestos, flujos energéticos para el código coreográfico; componentes melódicos, armónicos, instrumentales, para el código musical”, forman otros esquemas simbólicos con el fin de transmitir el mensaje principal.

²⁴ Al igual que en el caso del símbolo, se hace preciso considerar diferentes contextos referentes para un análisis de diferentes códigos dancísticos. Como lo explica Girchescu (Girchescu, *apud* Bonfiglioli, 1998, p. 16): “la danza no existe como lenguaje autónomo sino como objeto semiótico (y antropológico) complejo que tiene diferentes gradientes de significados en una variedad de contextos distintos”.

²⁵ Lévi-Strauss, 1977, p. 191.

indispensable buscar sus semejanzas y diferencias. Compartimos la idea de Leach quien dice que los elementos del ritual no significan nada en sí mismo, únicamente llegan a tener significación en virtud de oposición a otros elementos.²⁶ A este respecto, refiriéndose a las danzas, Bonfiglioli²⁷ afirma que la mejor manera para ratificar el sentido de una versión dancística es a través de la comparación (oposiciones y semejanzas) con la otra.²⁸

Teniendo a la vista las danzas de las mujeres en las fiestas *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* y después de haberlas confrontado, tendremos la oportunidad de apreciar diferentes relaciones semánticas basadas en homología y oposiciones de varios códigos que acogen. Los detalles de la vestimenta de las danzantes, su edad o la clase social a la que pertenecen, la dimensión del movimiento, los objetos que portan en sus manos o el código musical, van a parecerse o diferenciarse entre sí formando unas combinaciones que crean sus peculiares sentidos.²⁹

2.1.4 El sistema paradigmático y sintagmático

Para poder hablar sobre la estructura simbólica de nuestras cuatro danzas y de su semántica se hace evidente que sus símbolos integrantes transmiten significación si se combinan en una secuencia lineal y como conjuntos metafóricos en asociación paradigmática.³⁰ En un *hecho dancístico* las unidades semióticas significan, por un lado, por la posición que éstas ocupan sobre el eje sintagmático y, por el otro, por las asociaciones que establecen con unidades afines que se encuentran en el texto, o sea, por su asociación paradigmática.³¹ De ahí, el desarrollo del análisis de las danzas rituales supone también fijar su estructura interna, determinar la red de

²⁶ Leach, 1978, p. 45, 129.

²⁷ Bonfiglioli, 2003, p. 117.

²⁸ Bonfiglioli (Lévi-Strauss, *apud* Bonfiglioli, 1998, p. 39) retoma la célebre propuesta de Lévi-Strauss dada a conocer en *La vía de las máscaras* cuando dice que una danza, al igual que una máscara "...no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir elige no representar. (...) una máscara [así como una danza] niega tanto como afirma; no está hecha solamente de lo que dice o cree decir, sino de lo que excluye".

²⁹ Bonfiglioli (Bonfiglioli, 1995, p. 50) explica que en una versión dancística las propiedades semánticas se observan por medio de ausencias/presencias, de inversiones/sustituciones, de reducciones/ampliaciones y de intensificaciones/debilitamientos de sus cualidades correspondientes en comparación con las propiedades de otras danzas.

³⁰ Véase Leach, 1978, p. 130.

³¹ Bonfiglioli, 2003, p. 150. A este respecto, Leach (Leach, 1978, p. 35.) ha examinado que en la comunicación no verbal "el prototipo de un sistema general portador de un mensaje no es lineal, sino la actuación de una orquesta en la que armonía y melodía se funden".

códigos que la componen y ver las relaciones que los mismos establecen entre ellos sobre el eje sintagmático y el eje paradigmático.

Las cadenas sintagmáticas suponen estudiar las danzas en una secuencia temporal, en el eje de sucesiones. Mientras por un lado en una misma estructura dancística suceden temporalmente los pasos, los gestos, el ritmo de los instrumentos o la entrada de nuevos danzantes, por el otro, dentro de dicha ceremonia religiosa, el *hecho dancístico* se combina con otros actos rituales, sucesivos o simultáneos. De esa manera, parece claro que una unidad ritual estará condicionada también por las funciones semánticas de las unidades que le preceden y le anteceden.³² Por consiguiente, averiguaremos la posición de nuestras danzas dentro del *continuum* de las fiestas tomando en cuenta sus relaciones con otros actos rituales que las forman para poder observar cómo ellas, a través de sus funciones características, atribuyen al sentido general de la fiesta.

Cabe mencionar que, por la falta de mayor información acerca de las danzas estudiadas en esta investigación, no se han podido presentar los datos dancísticos agrupados por fiesta. De ahí que ha resultado imprescindible recurrir al método comparativo desde el capítulo III en el cual describimos los casos del análisis. Aunque estamos conscientes de que el procedimiento ideal, para poder apreciar mejor la articulación lineal de cada danza, sería dar a conocer cada *hecho dancístico* y su correspondiente fiesta por separado, al describirlas hemos tratado siempre tener en cuenta el orden sintáctico de dichas unidades dancísticas.

El orden paradigmático para nuestros casos específicos nos dice cómo esas danzas actúan dentro del conjunto de todas las danzas a lo largo del ciclo ceremonial, cuáles son las danzas que más analogías tienen con ella y a qué otros actos rituales remiten.

2.1.5 Las transformaciones

Finalmente, un minucioso estudio de los elementos dancísticos puede llevarnos a plantear otra pregunta ¿cómo un mismo mensaje que transmite la danza y su respectiva fiesta se “traduce” por medio de varios códigos? Cada uno de esos conjuntos de símbolos que ilustra y define una danza, como, por ejemplo, las expresiones corporales, los elementos sonoros, la indumentaria, el simbolismo del

³² Véase Gutierrez, 2005, p. 32.

color o los factores espacio-temporales, debe tener la posibilidad de ser una transformación de cualquiera de otros.³³

Hablar de transformaciones de los elementos expresivos de una danza permite formular otra interrogativa: ¿qué es lo que añade cada código en la historia global de una danza? Empleando las propuestas de Leach, el modo en el que diferentes vías de comunicación de una danza operan debe ser el mismo, debido a que cada uno es “transformación” o “complementación” del otro más o menos en el mismo sentido en que un texto escrito es una transformación del habla.³⁴ Si desunimos, descomponemos un *hecho dancístico*, con base en la antropología estructuralista, en sus sucesivos episodios, portadores de mensajes, nos percataremos que “cada episodio es una transformación parcial de cada uno de los otros y que los diversos subargumentos se refieren a acontecimientos simultáneos y se “adicionan” para dar el resultado”.³⁵

2.1.6 Los sistemas de referencias y el caso específico

La perspectiva estructuralista hace hincapié en las asociaciones paradigmáticas tipo sistémico donde el caso específico no se puede analizar por sí solo, sino siempre tomando partida de uno o varios sistemas de los que forma parte. Para explicar de manera más precisa una serie de atributos que comprenden las cuatro danzas es inevitable y de gran utilidad determinar, en las palabras de Lévi-Strauss, los límites de “un sistema (o varios) de referencia global, que permite percibir homologías entre temas cuyos desarrollos no ofrecen, a primera vista, relación alguna”.³⁶ Al igual que todas las danzas, las cuatro composiciones dancísticas que son el objeto central de nuestro estudio, carecen de significado si las describimos como entidades independientes sin haber abordado previamente los sistemas semánticos a los que remiten. Eso no quiere decir que los “hechos dancísticos” no puedan ser analizados por sí mismos, sino que pueden entenderse de una manera más completa si se les aproxima desde un método sistémico. Estamos de acuerdo con las afirmaciones de Leach quien sostiene que “los indicadores en los sistemas de comunicación no

³³ Véase Leach, 1978, p.130.

³⁴ Leach, 1978, p. 22

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

³⁶ Lévi-Strauss, 1964, p. 84.

verbales, al igual que los elementos sonoros en la lengua hablada, no tienen significación aislados, sino sólo como miembros de conjuntos”.³⁷

Para que el significado de las formas rituales que se estudian no resulte parcial e incompleto, las observaremos como si fueran microsistemas en relación con varios macrosistemas con los que establecen correspondencias. Las danzas de las mujeres en las fiestas *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* no se pueden entender plenamente sin contextualizarlas, puesto que “los detalles culturales deben siempre considerarse en su contexto, de que cualquier cosa está engarzada con todo lo demás”.³⁸ Dicho de otra forma, un análisis más detallado y profundo de los “hechos dancísticos” empieza con su ubicación en el marco de sus *campos significantes*.³⁹ Gracias a ese análisis complementario tendremos la oportunidad de comparar y confrontar varios niveles simbólicos de nuestras danzas con distintos marcos referenciales que les asignarían sus oportunas interpretaciones. De ahí, tomando en cuenta que lo estrictamente “cinético” jamás nos dará las respuestas que buscamos,⁴⁰ evitaremos un simple análisis formal y trataremos de desentrañar su simbolismo integrado en varios sistemas significativos. Por lo tanto, lo primero que debemos preguntarnos será en qué sistema o sistemas podemos contextualizar las danzas que son objeto de nuestro estudio.

En nuestra investigación, siguiendo la perspectiva planteada, para tener claros los casos estudiados, tomaremos primero en consideración el ciclo agrícola temporal del centro de México en las vísperas de la Conquista que se entrecruza con los rituales agrícolas correspondientes y los fenómenos climatológicos a lo largo del año. En segundo lugar, enfocaremos la atención al conjunto del ciclo ceremonial mexicana compuesto por 18 fiestas periódicas organizadas por el Estado mexicana, sin omitir, por supuesto, los contextos festivos de las cuatro veintenas durante las cuales se llevaban a cabo esos actos rituales. Finalmente, no es posible separar las danzas de la cosmovisión mexicana, las creencias religiosas y las narraciones míticas a través de los cuales ese pueblo concebía y explicaba el mundo.⁴¹

Por otro lado, para entender la función ritual desempeñada por la mujer mexicana han de contemplarse los múltiples vínculos simbólicos a los que ella podía remitir. A

³⁷ Leach, 1978, p. 65.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

³⁹ Turner, 1986, p. 29.

⁴⁰ Bonfiglioli, 1995, p. 9.

⁴¹ Como Gutiérrez (Gutiérrez, 2005, pp. 7-8) lo subraya en su investigación sobre los rituales en el mundo huichol, el ciclo ceremonial es un metalenguaje que lleva implícito una pluralidad de temas como la mitología, la cosmovisión o la escenografía ritual, donde cada uno de ellos aporta un mensaje particular al ciclo.

este respecto, Quezada, en su artículo sobre mito y género en la sociedad mexicana, indica que

el género como categoría de análisis, permite conocer cómo se estructuran y expresan los ámbitos de lo femenino y lo masculino y cuáles son los símbolos y características que los definen y representan como construcciones culturales opuestas y simétricas.⁴²

Preguntarse lo que significa el papel simbólico de la mujer en la tradición mesoamericana implica tratar el tema del dualismo que suponía que dos grandes apartados cósmicos, lo femenino y lo masculino, se oponían y se complementaban a la vez. De acuerdo con López Austin todo lo existente era una mezcla de lo masculino y lo femenino y era el predominio de uno de ellas lo que determinaba la clasificación. Así pues, es sabido que lo femenino estaba asociado a la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que lo masculino se vinculaba con la luz, el cielo, lo superior, la vida, la sequedad y la gloria.⁴³

⁴² Quezada, 1996a, p. 21.

⁴³ López Austin, 1998b, p. 6.

2.1.7 Las danzas y el ámbito sociocultural⁴⁴

Si hablamos de las danzas es indispensable examinar su relación con la cultura y la sociedad de la que forma parte. Se parte de la propuesta teórica y metodológica de Bonfiglioli, utilizada para el estudio de la Danza de Conquista de México en *Tlacoachistlahuaca* y de sus variantes, donde el investigador sugiere que para comprender la singularidad de un caso queda indispensable tener en cuenta el contexto, “la relación entre el contexto sociocultural, el proceso ritual y el *hecho dancístico*.”⁴⁵ Así pues, al emprender el análisis de una variante dancística es necesario comenzar con su descripción y ubicación en el ámbito cultural del que forma parte.⁴⁶ Retomando las ideas teóricas de Lévi-Strauss no basta identificar con precisión cada elemento dancístico, “sino que hay que saber también el papel que les atribuye cada cultura en el seno de un sistema de significaciones”.⁴⁷

Los sistemas simbólicos de nuestras variantes dancísticas muchas veces van a poner de manifiesto las relaciones significativas procedentes de la misma cultura y tradición mexicana. De este modo, los valores expresivos de las danzas que analizamos pueden, en alguna parte, estar determinados por su mundo mitológico, asimismo dar a conocer ciertos principios morales o ideológicos que guiaban el comportamiento de ese pueblo prehispánico. Por lo tanto, resulta indispensable

⁴⁴ Gran número de investigadores, que se han dedicado a las danzas como su campo de estudio, han insistido en el análisis de las mismas dentro de su realidad sociocultural. En relación con la importancia del factor social en el análisis de una representación dancística, el investigador británico Spencer (Spencer, 1985, p. 38) en su obra *Sociedad y la danza* señala que la sociedad crea la danza y es a la sociedad a la que hay que regresar para entenderla. Recordemos que el conocido historiador de arte Westheim (Westheim, 1972, p. 192) afirmó que la danza ritual en Mesoamérica era una de las manifestaciones esenciales de la sociedad de aquel entonces.

La escuela antropológica británica ha hecho hincapié en la importancia del contexto social para el análisis de un *hecho dancístico*. Varios autores de esa tradición han recalado los nexos entre un *hecho dancístico* y el contexto social donde la danza sirve para mantener el equilibrio de los sentimientos del grupo, como instrumento para encauzar las fuerzas de la libido o disminuir la ansiedad, o, bien, se interpreta la danza como medio para imponer ciertos valores sociales como respeto hacia los adultos. (véase Bonfiglioli, 2003, pp. 41-45; Kaeppler 1978a, 1991b, Spencer, 1985) No obstante, esa corriente carece del estudio de los códigos dancísticos propiamente dichos. (Bonfiglioli, 2003, p. 43)

Por su parte, los investigadores norteamericanos, basándose en la antropología y la lingüística estructural estadounidense, mostraron también su inclinación hacia la descripción de “hechos dancísticos” dentro de la cultura de la que formaban parte. (*Ibidem*) En los trabajos de una de las investigadoras más importantes dentro de esa escuela Kaeppler (Kaeppler, 1970, p. 266; Kaeppler, 1985, pp. IX, 92-115) se hace notable ese punto de vista de considerar la danza como forma cultural ante todo. Según la autora cada sociedad posee sus específicas formas culturales por medio de los cuales los cuerpos humanos son manejados en los códigos de tiempo y de espacio. (Kaeppler, 1985, p. 93) Por lo tanto, Kaeppler (Kaeppler, 1972, pp. 173-174) señala que cabe observar las bases socioculturales de una variante dancística.

En cuanto a las discrepancias teóricas entre los autores de Gran Bretaña y sus colegas estadounidenses, Kaeppler (Kaeppler, 1985, p. IX) señala que ninguna de esas consideraciones se puede asumir aisladamente y exclusivamente si se quiere alcanzar un adecuado análisis dancístico.

⁴⁵ Bonfiglioli, 2003, p. 15.

⁴⁶ Bonfiglioli, 1998, p. 39.

⁴⁷ Lévi-Strauss, 1964, p. 86.

tomar en cuenta las significaciones que tienen ciertos elementos, objetos o símbolos, presentes en la escenificación ritual de la danza, para dicha sociedad prehispánica.

2.2 La metodología acerca del ritual

Como lo hemos presentado anteriormente, consideramos que las danzas prehispánicas del ciclo ceremonial en Altiplano Central, son formas rituales, por lo que se vuelve necesario expresar, de una manera breve y concisa, nuestra posición dentro del campo de la teoría del rito.⁴⁸ Aquí concentraremos nuestra atención solamente a algunos conceptos que nosotros consideramos relevantes para nuestro estudio.

Para la historia de la religión, como lo explica Nájera, el rito⁴⁹ es una acción simbólica que tiene como función introducir al hombre al mundo de lo sagrado.⁵⁰ El hombre religioso accede a las prácticas rituales de la forma colectiva o individual. Uno de los rasgos más mencionados del ritual es la repetición en el contenido y forma, siendo el rito “un acto de apariencia estereotipada”.⁵¹ Asimismo existe un orden que garantiza la eficacia del rito, debido a que ese acto, individual o colectivo, “aún en el caso de que sea lo suficientemente flexible para conceder márgenes a la

⁴⁸ El rito y sus propiedades se pueden estudiar desde varias perspectivas debido a la existencia de un gran número de corrientes que han sido desarrollando y modificando la manera de abordar el tema de religión y de rito, como uno de sus elementos que más importancia tiene. En relación con esto se puede decir que mientras que las propuestas teóricas de los grandes sociólogos, antropólogos y historiadores de la religión, del siglo XIX y XX como Tylor, Robertson Smith, Durkheim, Eliade, entre otros, destacaban su carácter social o religioso, los nuevos enfoques en el estudio del rito, con los investigadores, como por ejemplo, Geertz, Turner y Grimes, dejan de subrayar su nexa con lo sagrado y los entes sobrenaturales en el orden de poner énfasis en su función unificadora dentro de la sociedad y en su relación con el hombre como el participante del ritual.

Vale la pena ilustrar esas diferencias con unos ejemplos. Durkheim (Durkheim, 1968, pp. 8, 32 y 36), al estudiar la religión como un fenómeno claramente social, explica que los fenómenos religiosos se clasifican en dos categorías fundamentales: las creencias y los ritos. Para el célebre sociólogo, “los ritos son maneras de actuar”, manifestadas en el seno de las creencias religiosas, que “prescriben cómo debe comportarse el hombre en relación con las cosas sagradas”. Por otro lado, Turner (Turner, 1986, p. 21) en su teoría del ritual y del simbolismo de dicho sistema, sostiene que el ritual es “una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas”. En este sentido, el antropólogo (*Ibid.*, p. 22) propone que las celebraciones rituales son fases particulares de los procesos sociales mediante los cuales los grupos de personas se adaptan a sus cambios internos y a las alteraciones de su medio ambiente.

⁴⁹ Cazeneuve (Cazeneuve, 1972, p. 16) explica que “la palabra latín *ritus* designaba, además, tanto las ceremonias vinculadas con creencias que se referían a lo sobrenatural, cuanto los simples hábitos sociales, los usos y costumbres (*ritus moresque*), vale decir: maneras de actuar que se repitiesen con cierta invariabilidad”.

⁵⁰ Nájera, 2003, p. 19.

⁵¹ Así lo señala Cazeneuve (Cazeneuve, 1972, pp. 16 y 19) añadiendo que “el papel importante que en el desempeña la repetición. Ésta, en efecto, no forma parte de la esencia de las prácticas que concluyeron por convertirse en costumbre, pero constituye, en cambio, un elemento característico del rito, y a veces su principal virtud”..

improvisación, se mantiene fiel a ciertas reglas”.⁵² En otras palabras, en un ritual se sabe quién hace qué en los espacios y tiempos previamente determinados. El peligro de hacer algo diferente y no respetar reglas, prescritas por una convención o tradición, puede llevar al riesgo de perder su valor.⁵³

Las prácticas rituales funcionan en un tiempo sagrado. De este modo, al dedicarse a las actividades rituales, el hombre suspende sus tareas cotidianas y el tiempo lineal, homogéneo o profano, queda interrumpido por el tiempo sagrado que es, de acuerdo con Eliade, “no-histórico, circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos”.⁵⁴ El tiempo sagrado es, por consiguiente, un regreso a un Tiempo y hecho mítico que se realizó *ab origine, in illo tempore*⁵⁵ o un reencuentro con alguna manifestación de kratofanía o hierofanía.⁵⁶ Para suspender el transcurso del tiempo lineal y establecer la conexión con los seres sobrenaturales el hombre realiza actos simbólicos como vehículos intermediarios entre el hombre y las deidades.

Además, el ritual necesita tanto de las condiciones de tiempo como de lugar. Existen lugares predilectos, preparados para el desempeño de esas prácticas formalizadas. El hombre, según Eliade, no elige esos espacios para enfrentarse al cosmos sagrado, sino se le revelan a través de un signo o por medio de una evocación de fuerzas o figuras sagradas.⁵⁷ Así se le pueden manifestar como indicados un bosque, un manantial, una cueva o un río, o bien el ser humano mismo delimita su espacio sagrado⁵⁸ mediante la construcción de templos, espacios sagrados por excelencia.⁵⁹

En relación con el ámbito mesoamericano vale la pena mencionar la propuesta de la definición del rito establecida por López Austin en la que el investigador indica que

⁵² *Ibid.*, p. 16.

⁵³ Nájera, 2003, p. 19.

⁵⁴ Eliade, 1973, p. 64.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 63-65.

⁵⁶ Nájera, 2003, p. 20.

⁵⁷ Véase Eliade, 1973, pp. 18-31.

⁵⁸ El lugar sagrado es ese espacio que se manifiesta como un cosmos cargado de fuerza sacra y dentro de él “todo tiene una transfiguración y un significado especial”. (Nájera, 2003, p. 20) Ese territorio propio del ritual por ser sagrado y “cualitativamente diferente” (Eliade, 1973, p. 29) es muy peligroso y puede destruir al que no se le acerque con ciertas reglas o preparaciones. La parte previa del ritual o el ritual negativo consiste en actos preparatorios para acercarse a lo sagrado. Como Durkheim (Durkheim, 1968, pp. 279-289) lo señala, nadie puede acceder a una ceremonia religiosa sin comprometerse para ello a una especie de iniciación previa que le introduzca previamente en el mundo sacro por excelencia. Debido a ello, al hombre religioso se le prohíbe comer ciertos alimentos o se le limita ponerse en contacto con ciertos objetos o ciertas personas. Por otra parte, a ese mismo estado puede llegar por medio de ayunos, de retiros o silencio.

⁵⁹ Nájera, 2003, p. 20.

el rito es una práctica fuertemente pautaada, establecida por las costumbres o por la autoridad, que se dirige a la sobrenaturaleza, a los entes sobrenaturales con el fin de comunicarse con ellos.⁶⁰

Se ha indicado que en la religión mesoamericana, de igual modo como en otras religiones, se prestaba especial atención a la simultaneidad del tiempo cronológico y el tiempo mítico. Los pueblos del México antiguo compartían esa concepción de tiempo y creían en la posibilidad de la comunicación entre esos dos aspectos del cosmos.⁶¹ Dicho de otra manera, para ellos también existía la posibilidad de romper “las barreras entre el hombre, la sociedad, la naturaleza y los dioses y ayudar a hacer circular la fuerza sagrada”.⁶²

El hombre prehispánico buscaba su vínculo con lo sagrado, lo trascendente y superior tanto en el ámbito cotidiano, como durante los festivos periódicos solemnes en el nivel estatal que representaban “una de las prácticas más significativas para la cohesión social y para la acción política”.⁶³ Mientras diversas ceremonias relacionadas con el ciclo de la vida y los cultos orientados hacia el bienestar del individuo o del grupo tenían su lugar en la atmósfera doméstica, el rito colectivo requería grandes proporciones y ceremonias públicas.

La mayor parte de las descripciones e interpretaciones de las celebraciones de las veintenas mexicas hechas por los investigadores, a parte de la bien conocida relación recíproca entre los dioses y los hombres en la que residía la seguridad del movimiento continuo del mundo y de los trabajos que desentrañan en el ritual diversas expresiones de la ideología, diferentes actividades comerciales, el poderío económico y militar, subraya las relaciones específicas entre los ciclos rituales y los períodos agrícolas correspondientes. Como se puede notar, en ese grupo de estudios acerca de la ritualidad en los tiempos cercanos a la Conquista, el significado de los actos rituales giraba alrededor de la tradición agrícola del pueblo mexica y del culto de la fertilidad vegetal o humana. Se ha dicho, al respecto, que el ritual es el medio a través del cual el hombre trata de “incidir sobre los ciclos de la naturaleza”⁶⁴ participando en “las ceremonias propiciatorias de la lluvia y la

⁶⁰ López Austin, 1998c, p. 6.

⁶¹ Véase López Austin, 2006, pp. 73- 87.

⁶² Eliade, 1972, p. 323. Hablando de la naturaleza y la dinámica del cosmos para el hombre mesoamericano, López Austin (López Austin, 2006, pp. 74 y 86) explica al respecto que las fuerzas sagradas, que las acciones de los dioses, traspasaban por el interior de los árboles cósmicos creando la figura de *malinalli* formada por las fuerzas calientes que bajaban del cielo y las frías que venían del *Mictlan*.

⁶³ López Austin y López Luján, 2001, p. 248.

⁶⁴ Broda, 2001c, p. 226.

fertilidad”⁶⁵ y que diversas ceremonias de los meses mexicas trataban de “asegurar la marcha regular de las estaciones, el regreso de las lluvias y la germinación de la plantas alimenticias”.⁶⁶

Asimismo algunos autores buscan la simbología cosmogónica y mítica del complejo ceremonial del Altiplano Central, dejando de lado las correlaciones con la estructura socioeconómica mexicana. Así pues, Graulich⁶⁷ en sus estudios sobre la significación de las fiestas mexicas, propone nuevas ideas e interpretaciones de una manera muy analítica y sugerente, confrontando los ritos con los mitos y reconstruyendo el ciclo ceremonial a través de la trama mitológica.

Para el desarrollo de la presente investigación hemos considerado adecuado siempre tener en presente la pluralidad del rito y su capacidad de “cumplir funciones diversas”.⁶⁸ Coincidimos con Durkheim cuando afirma que “un rito es capaz de adoptar formas diferentes a tenor de las circunstancias”.⁶⁹ Por consiguiente, al abordar el tema del valor simbólico de las cuatro danzas en cuestión y la semántica de sus diversos componentes, trataremos de tener en cuenta varios sistemas de referencia, los cuales ya hemos presentado, en los que se pueden entretejer los “hechos dancísticos”. Además, para lograr la mejor manera de explicar y comprender nuestras estructuras dancísticas el análisis podría ser complementado con las proposiciones teóricas de Eliade.

El gran investigador en muchos de sus estudios, donde interroga las concepciones cruciales del universo y de la religión, señala que el cosmos es “un organismo real, vivo y sagrado”⁷⁰ que se concibe íntegramente como tal, como un todo. Eliade explica que “tanto los objetos del mundo exterior, como los actos humanos propiamente dichos, no tienen valor intrínseco autónomo”,⁷¹ debido a que el mundo de la vida cotidiana que se da por establecido como realidad y el otro dominio separado, que se precisa como sagrado, “no son separables y autónomos salvo en una experiencia profana”.⁷² La distinción entre los ámbitos sagrado y profano de la experiencia religiosa se hace más borrosa al percibir que todo tiene su prototipo celeste, tanto los objetos, como las acciones mundanas. Parece que la vida

⁶⁵ Broda, 1971, p. 246.

⁶⁶ Soustelle, 1970, pp. 151-152.

⁶⁷ Véase Graulich, 1990 y 1999.

⁶⁸ Durkheim, 1968, p. 359.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Eliade, 1973, p. 102.

⁷¹ Eliade, 1952, p. 17.

⁷² Eliade, 1972, p. 179.

diaria es la imagen visible del cosmos.⁷³ En este contexto Eliade advierte que el hombre religioso constantemente repite lo que ha sido planteado y vivido anteriormente, renueva una acción primordial, lo que se ha hecho *ab origine* por dioses, héroes o antepasados. “Lo que él (el hombre) hace, ya se hizo”.⁷⁴ Todo se nos presenta en su doble aspecto, “aquí abajo” y “allá arriba”,⁷⁵ todos los planos se responden.⁷⁶ Los hechos ejemplares de los dioses en el principio de los tiempos muestran sus relaciones analógicas con las actividades profanas. El drama de la creación, nacimiento, maduración, muerte y regeneración parecen ser los múltiples modos de ser del cosmos.

De ahí resulta evidente que el rito para este autor “tiene un modelo divino, un arquetipo”,⁷⁷ y cada vez que se vuelve a representar se imita el gesto del dios o del antepasado que tuvo lugar en el origen de los tiempos.⁷⁸ Por lo tanto, Eliade afirma que la danza toma su verdadero sentido cuando se le inserta en un modelo cósmico. “Los ritmos coreográficos tienen su modelo fuera de la vida profana del hombre”.⁷⁹ En las danzas podemos descubrir una pluralidad de actos primordiales, como dice el autor:

ya reproduzcan los movimientos del animal totémico o emblemático, o los de los astros, ya constituyan rituales por sí mismos (pasos laberínticos, saltos, ademanes efectuados por medio de los instrumentos ceremoniales, etc.), una danza imita siempre un acto arquetípico o conmemora un momento mítico. En una palabra, es una repetición, y por consiguiente una reactualización de “aquel tiempo”.⁸⁰

De esta manera, las expresiones de la corporeidad de los danzantes participan en el misterio de las repeticiones de sucesos anteriores y se convierten en un reflejo microcósmico de la realidad cíclica de todo lo existente.

⁷³ Basándose en la obra de Eliade, Berger (Berger, 1989, p. 142), escribiendo acerca de la sociología del conocimiento en sus análisis fenomenológicos sobre la realidad de la vida cotidiana, opina que existe un grado de continuidad entre el orden social y el cósmico, porque toda la realidad aparece como hecha de una misma materia.

⁷⁴ Eliade, 1952, p. 18.

⁷⁵ Véase Berger, 1989, p. 118.

⁷⁶ Eliade, 1952, pp. 19-20.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸ Eliade, 1972, p. 351.

⁷⁹ Eliade, 1952, p. 40.

⁸⁰ *Ibidem.*

CAPÍTULO I

1. LA IMPORTANCIA DE LA DANZA RITUAL EN LA CULTURA MEXICA

Llama la atención que la danza prehispánica, como parte importante de la estructura social y cultural de la sociedad mexicana, no ha tenido un merecido tratamiento en los testimonios de los misioneros y sus informantes. Aunque disponemos de una infinidad de datos sobre otros aspectos de la vida del centro de México de aquel entonces, las descripciones de las danzas hechas por los cronistas españoles no abundan en detalles. Sten en su estudio sobre la danza prehispánica sostiene que la escasez de estudios acerca de la danza prehispánica se explica por la falta de interés para la danza prehispánica por parte de los testigos europeos que llegaron a México en el siglo XVI debido a que los primeros frailes, franciscanos, dominicos y agustinos, según la autora, vieron en las danzas de los antiguos mexicanos *una obra de Satanás*.¹ Consideramos que los cronistas españoles, en su camino de conocer la sociedad mexicana, no se percataban del significado y la importancia que tenía la danza prehispánica puesto que, por sus nociones occidentales y cristianas, no le atribuían el valor social o religioso, sino, más que nada, la admiraban por la destreza y habilidad de los danzantes. Parece que para ellos la danza no representaba mayor interés investigativo, tal vez por su posible aspecto lúdico.

En esta parte de la investigación trataremos de presentar una sistematización de las escasas descripciones hechas por los cronistas² en relación con el baile mexicano para concederle a la danza el lugar que posiblemente le pertenecía en aquella época. Cabe señalar que en la obra de los frailes españoles la danza se describe principalmente en relación con la educación de los jóvenes de aquel entonces y cuando los cronistas se ocupan del tema de los ritos religiosos.

¹ Sten, 1990, p. 9.

² Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XVI, pp.43-44, Libro III, Cáp. VIII, pp. 199-200, Libro IV, Cáp. XXII, p. 243, Libro VIII, Cáp. IX, Cáp. XVI, Cáp. XVII, pp. 458, 468 y 471; Durán, 1967, t.I, Cáp. XXI, pp. 187-196; Torquemada, 1977, vol. IV, Libro XIV, Cáp. XI, pp. 340-342; Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, p. 74, Segunda parte, Cáp. 26, p. 382-385, Cáp. 27, pp. 386-387; Hernández, 1986, Libro segundo, Cáp. VI, pp. 94-96; Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 45, pp. 243-245; Acosta, 2003, Libro sexto, Cáp. XXVIII, pp. 415-417; *Papeles de Nueva España*, 1914, Libro I, Cáp. 20, pp. 45-46.

1.1 La danza prehispánica en las obras de los cronistas

Varios autores coinciden que en el Altiplano se daba gran importancia a la danza. Según Torquemada “una de las cosas principales que en toda esta tierra había, eran los cantos y bailes”,³ mientras Sahagún hablando sobre condiciones necesarias para que los señores gobernara bien su territorio menciona el valor de la danza “sobre la que tenían gran cuidado”.⁴

De acuerdo con las fuentes antiguas, se bailaba tanto en las ceremonias oficiales promovidas por el Estado, como en los festejos hogareños. Así pues Torquemada, describiendo diversas ocasiones en las que se podían apreciar las danzas y los cantos, dice:

Ordinariamente cantaban y bailaban en las principales fiestas que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. (...) Cuando habían habido alguna victoria en guerra, o levantaban nuevo señor, o se casaban con alguna señora principal, o por otra novedad alguna, los maestros componían nuevo cantar, demás de los generales que tenían de las fiestas de los demonios y de las hazañas antiguas y de los señores pasados. (...)⁵

Por su parte Clavijero menciona que existían varios tipos de danzas debido a que enunciaban ideas de distinta naturaleza. Así pues, de acuerdo con este autor, “había danzas en que representaban algún misterio de su religión o algún suceso de su antigüedad, o la guerra o la caza o la agricultura”.⁶

Las obras coloniales recogen los testimonios que trazan las características de los movimientos de los danzantes, su vestuario, los adornos, los cantos y el conjunto de instrumentos que los acompañaban, como el sistema utilizado para enseñar las danzas. Según las fuentes históricas, el código coreográfico y la parafernalia variaban “por las circunstancias de la fiesta o por el número de los danzantes”.⁷

³ Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. XIV, Cáp. XI, p. 340

⁴ Sahagún, 1989, Libro VIII, Cáp. XVII, p. 471.

⁵ Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. XIV, Cáp. XI, p. 340

⁶ Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 45, p. 244.

⁷ *íbidem*.

1.1.1 Acerca de diferentes variedades dancísticas *nahuas*

Respecto al vocablo que se usaba para designar esa forma ritual contamos con diversos datos. Sahagún⁸ en su *Historia* señala que estas danzas o bailes llevaban el nombre de *macehualiztli*,⁹ Hernández¹⁰ registra el sustantivo *netotiliztli*,¹¹ mientras Acosta¹² y Cervantes de Salazar¹³ mencionan los nombres *mitotes* y *ximitotes*. Por otro lado, algunos cronistas perciben diferencias entre varios tipos de danzas de acuerdo con su posible función que desempeñaban en la sociedad mexicana.

El cronista franciscano Motolinía señala las diferencias entre dos manifestaciones de la danza de los nahuas: *netotiliztli* y *maceualiztli*. *Netotiliztli*, para el autor, es el “baile de regocijo con que se solazan y toman placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos, y cuando así bailan y danzan, dicen: *netotilo*, bailan o danzan; *netotiliztli*,¹⁴ baile o danza”. *Maceualiztli*, por otra parte tendría el carácter penitencial, porque, de acuerdo con el autor, “quiere decir merecimiento; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes hechas por buen fin”.¹⁵

No obstante, como ya lo ha mostrado López Austin, el sustantivo *netotiliztli* (“baile”) y el verbo *itotia* (“bailar”) aparecen constantemente en los textos que describen las fiestas religiosas.¹⁶ A diferencia de lo que ha señalado Motolinía en sus *Memoriales*, en diferentes fragmentos del Libro II del *Códice Florentino* hemos encontrado varias referencias para los bailes rituales correspondientes a las celebraciones de las veintenas con el nombre de *netotiliztli*.¹⁷

⁸ Sahagún, Libro I, Cáp. XVI, p. 43

⁹ Motolinía (Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp. 27, p. 386) lo traduce como “merecimiento”.

¹⁰ Hernández, 1986, Libro segundo, Cáp. VI, p. 94

¹¹ Según Motolinía (Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp. 27, p. 386) el vocablo “netotiliztli” significa “baile o danza”.

¹² Acosta, 2003, Libro sexto, Cáp. XXVIII, p. 416

¹³ *Papeles de Nueva España*, 1914, Libro I, Cáp. 20, p. 45

¹⁴ El sustantivo *netotiliztli* procede de la forma causativa del verbo *itotia* (hablar).

(*NE-TO-TIA*: *NE* (el prefijo del pronombre personal de la primera persona de singular de la forma reflexiva) – *TO* (el verbo *itotia*-hablar)-*TIA* (el sufijo que se usa para formar causativo) = hacer que alguien se exprese. Véase López Austin, 1997, p. 220.

¹⁵ Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp. 27, p. 386

¹⁶ López Austin, 1997, p. 220

¹⁷ Véase *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXI, p.55, Cáp. XXIV, p. 76, Cáp. XXVII, pp.101 y 105, Cáp. XXVIII, p. 110, Cáp. XXIX, p. 116, Cáp. XXX, p.123, Cáp. XXXVII, p. 165.

A pesar de indicar la existencia de una rica diversidad de danzas en el centro de México, la presencia de “mil géneros de bailes y regocijos”,¹⁸ Durán da a conocer pocas variedades. El dominico describe los bailes solemnes que “bailaban y cantaban los Señores con mucha mesura y sosiego y otros de carácter de regocijo que eran bailes y cantos de placer que ellos llamaban bailes de mancebos en los cuales cantaban algunos cantares que amores y de requiebros”.¹⁹ Asimismo anota el baile llamado *cuecuecheuycatl*,²⁰ que de acuerdo con el cronista, era un “baile cosquilloso ó de comezon que reunía a mugeres deshonestas y hombres livianos”.²¹

En los documentos escritos tras la conquista española encontramos también otras clasificaciones de las danzas mexicas. De acuerdo con Hernández, en función de lo que se pretendía celebrar, recordar, conmemorar o alabar, los nombres de las danzas y los cantos varían.²² Así pues, los cantos y danzas que llevaban el nombre *chichimecayotl* recordaban sus principios y origen. El *xopanquicatl*, o canto de los festines, se cantaba como muestra de admiración a los que contraían matrimonio. En el *tlacahualizcuicatl*, canto de los viajeros, se referían las labores de los que traían a los reyes los impuestos anuales. La victoria sobre los de *Huexocingo* se volvía a celebrar mediante los cantos y bailes *huexocincayotl*.²³

En relación con la clasificación de las danzas mexicas, Clavijero distingue dos tipos de danzas dependiendo del número de danzantes y la organización del baile, sin mencionar su posible vínculo con el culto.²⁴ De este modo el cronista describe las *danzas menores*, realizadas por pocos danzantes “formados por lo común en dos líneas y paralelas que bailaban en los palacios para recreación de los señores, o en los templos por devoción particular, o en sus casas en ocasión de algunas bodas u otro regocijo doméstico” y las danzas mayores caracterizadas por una multitud²⁵ de participantes “que se tenían en las plazas grandes y en el atrio del Templo Mayor”. En estos bailes de muchos danzantes los músicos se reunían en el centro de la plaza y los danzantes se colocaban alrededor de ellos formando círculos

¹⁸ Como lo observa el cronista (Durán, 1967, t. I, Cáp. XXI, p. 194) “los mozos deprendían mil géneros de bailes y regocijos”.

¹⁹ Torquemada (Torquemada, 1977, vol. IV, Libro XIV, Cáp. XI, p. 340) coincide con Durán y su clasificación de las danzas mexicas. “Una de las cosas principales que en toda esta tierra había, eran los cantos y bailes, así para solemnizar las fiestas de sus demonios, que por dioses honraban, con los cuales pensaban que les hacían gran servicio, como para regocijo y solaz propio (...)”.

²⁰ Sobre los *cuecuecheuycatl* o “cantos traviosos” véase Johansson, 1991.

²¹ Durán, 1967, t. I, Cáp. XXI, p. 193.

²² Hernández, 1986, Libro segundo, Cáp. VI, pp. 94-95.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 45, p. 244.

²⁵ Clavijero (*Ibidem*) menciona que “este era tan grande que a veces danzaban a un tiempo mil y aun dos mil hombres”.

concéntricos. Clavijero añade que los señores bailaban al lado de los que tocaban instrumentos.²⁶

1.1.2. La enseñanza de la danza en el Altiplano Central prehispánico

Gracias a la información recogida por los frailes españoles en los años después de la conquista conocemos que la educación en la sociedad mexicana tenía un papel de suma importancia. Los templos eran los centros de educación en los cuales los sacerdotes no sólo les hacían desarrollar sus capacidades intelectuales, sino al mismo tiempo les enseñaban las normas, costumbres y valores estimados en aquella época. En el *telpochcalli* recibían educación los hijos de los *macehualtin* (plebeyos), mientras el *calmecac* estaba designada a la enseñanza de los hijos de los *pipiltin* (nobles).²⁷

Los bailes prehispánicos del centro de México se desarrollaron en las escuelas de danzas.²⁸ Las casas del canto o *cuicacalli* se establecían junto a los templos²⁹ donde los niños de doce a catorce años³⁰ entraban para recibir esa instrucción especializada. Los jóvenes³¹ acudían al *cuicacalli* para adquirir conocimientos sobre varias partes del culto relacionado con diversas divinidades, en particular para aprender los cantos y bailes ceremoniales. Lo anterior demuestra que las danzas no se caracterizaban únicamente por su faceta lúdica, sino cumplían funciones precisas sobre los cuales volveremos a hablar en diversos puntos de este trabajo.

Indudablemente, el orden y la disciplina eran fundamentales dentro del *cuicacalli*. Como lo registra Durán “preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y ser guías de los demás en los bailes preciábanse de llevar los pies á son y de acudir á su tiempo con el cuerpo á los meneos que ellos usan y con la voz á su tiempo”.³² Los frailes españoles coincidieron en elogiar³³ a las instituciones donde

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Esa distinción social influía en la forma de educar a sus nuevas generaciones. Mientras el *calmecac* conservaba un rigor y disciplina por excelencia instruyéndoles para llegar a ser nuevos dirigentes militares, altos funcionarios o sacerdotes, en el *telpochcalli* se les enseñaba con menos severidad ser buenos soldados y se les obligaba labrar tierras de la escuela o ayudar en las construcciones de obras públicas. (López Austin y López Luján, 2001, p. 230)

²⁸ Tanto los jóvenes como los plebeyos iniciaban el aprendizaje de la danza y los cantos.

²⁹ Durán, 1967, t. II, Cáp. XCIX, p. 227.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Como lo registra Clavijero (Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 45, p. 244) “desde niños se ejercitaban en ellas (*las danzas*) bajo la dirección de los sacerdotes.”

³² Durán, 1967, t.I, Cáp. XXI, p. 192.

³³ Durán (*Ibid.*, p. 189) anota que “(...) de los que se venían á enseñar á bailar que eran mozos y mozas muchas de á catorce de á doce años poco más ó menos es de saber que para juntarse no se venían ellos como acá nuestros

enseñaban la danza y en diferentes puntos de sus materiales ilustrativos las consideraban más eficaces en la instrucción de esa actividad. Así Motolinía reconoce y admira³⁴ la precisión y la exactitud de los movimientos y el ritmo de los danzantes y los músicos mencionando que

los atabales y el canto y los bailadores todos llevan su compás concertado: todos son conformes, que no discrepa uno de otro una jota, de lo cual los buenos danzadores de España que lo ven se espantan, y tienen en mucho las danzas de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellas tienen y guardan.³⁵

Diversos cronistas documentan la existencia de esos centros de educación donde las autoridades religiosas orientaban a los alumnos hacia la historia y religión haciéndoles alabar y memorizar³⁶ los relatos sobre los dioses y el pasado mexicana a través de los cantos y los bailes. De acuerdo con Motolinía “estos indios de *Anauac* en sus libros y manera de escritura tenían escrito los vencimientos y victorias que de sus enemigos habían habido, y los cantares dellos sabíanlos y solemnizábanlos con bailes y danzas”.³⁷

En lo que atañe a la importancia de la danza las fuentes del siglo XVI demuestran que las mismas ocuparon un lugar tan destacado en la sociedad mexicana que existían los castigos muy severos para los que se equivocaban durante una ceremonia. Asimismo existía un evidente interés por la organización y el contenido de las danzas por parte del sector gobernante. En relación con los posibles descuidos de los que bailaban o cantaban, Sahagún señala que “(...) andando en el baile, si alguno de los cantores hacía falta en el canto, o si los que guían erraban en los meneos y contenencias del baile, luego el señor les mandaba prender y otro día los mandaba matar”.³⁸ Aunque sus narraciones exageren la gravedad de esas imperfecciones de los danzantes y los cantantes, no cabe duda que la música y la danza ceremonial debía seguir cánones muy estrictos para poder formar parte del

españoles que se van y se vienen cuando se les antoja á las escuelas de danzar empero había para estos naturales un orden muy de notar”.

³⁴ Cervantes de Salazar (*Papeles de Nueva España*, 1914, Libro I, Cáp. 20, p. 46) dice que “los yndios son tan aficionados a estos bailes que, como otras veces he dicho, avnqu’ esten todo el dia en ellos, no se cansan”.

³⁵ Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp. 26, p. 384.

³⁶ Una de las formas de memorizar la historia era por medio de cantos y bailes por su métrica y melodía apoyada en un ritmo que facilitaba el recuerdo de las narraciones que muchas veces eran muy largas. Véase Turrent, 2006, pp. 56-64.

³⁷ Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp. 27, p. 387.

³⁸ Sahagún, 1989, Libro VIII, Cáp. XVII, p. 471.

complejo ciclo ceremonial relacionado con las celebraciones de las deidades en sus respectivas veintenas. Durán añade que cualquier falta de una norma o de orden³⁹ conllevaba ciertas sanciones previamente establecidas.⁴⁰

No solamente los jóvenes dedicaban su tiempo al aprendizaje de las danzas rituales, debido a que a veces el *tlatoani* se unía con los músicos en las salas llamadas *mixcoacalli* cuando “el señor quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevos compuestos”.⁴¹ El interés y la inclinación del señor hacia los bailes y el hecho de que, con motivo de varios acontecimientos se llevaban a cabo también en las casas de los señores, manifiesta el valor de las danzas prehispánicas del centro de México.

1.1.3 Las deidades relacionadas con la danza

En la cosmovisión del pueblo mexicana las deidades suelen prestarse entre sí sus atributos y símbolos. Como lo indica López Austin, “atavíos y emblemas se comparten entre los dioses, porque los dioses ocupan las mismas posiciones o realizan acciones similares en algún punto particular de su existencia”.⁴² Así pues dichas semejanzas en la vestimenta y la parafernalia de las deidades expresan también notables paralelismos en el ámbito de acción de los dioses. De esta manera, en la dinámica del panteón mexicana se reconocen diferentes númenes estrechamente asociados a los conceptos de la música, del canto y de la danza. Estas ideas se expresan claramente en la iconografía y el simbolismo de Xochipilli, Macuilxochitl, Huehuecoyotl e Ixtlilton.

Xochipilli, la deidad mexicana asociada con las flores, la belleza, el arte, los juegos, el canto, la poesía, la danza y el amor, es “el príncipe de la flor”, “el principal que da

³⁹ Durán (Durán, 1967, t. I, Cáp. XXI, pp. 190-191) al respecto de una danza realizaba por el pueblo prehispánico indica que “el orden que había para acudir á ella era que una hora antes de que el Sol se pusiese salían los viejos por un cabo y las viejas por otro y recogían los mozos y las mozas como he dicho y venían con ellos á aquella casa y aposentando á los mancebos por en salas por sí y á ellos en otras apartadas después de todos ya juntos (...) salían los mozos y tomaban a todas á todas aquellas mozas de las manos llegando ellos á las de sus barrios y conocidas con el orden que en la pintura consideramos tomando á los maestros que tenían en medio empezaban su baile y canto donde el no acertaba a hacer los contrapasos á son y compas los enseñaban con mucho cuidado los cuales bailaban hasta buen rato de la noche donde después de haber cantado y bailado con mucho devoto y regocijo se apartaban ellos á sus lugares y ellas á los suyos y tornando las amas las llevaban á sus casas haciendo lo mesmo los viejos con sus mancebos dejándolos en sus casas y entregando á ellas á sus padres y madres como dicho es sin lesion ni mal ejemplo ninguno”.

⁴⁰ El texto de Durán (*Ibid.*, p. 189) agrega que “había penas señaladas para los que no acudían y demas de haber pena en algunas partes había Dios de los bailes á quien temían ofender si hacia falla”.

⁴¹ Sahagún, 1989, Libro VIII, Cáp. XIV, p. 458.

⁴² López Austin, 1994, p. 164.

flores o que tiene cargo de dar flores”.⁴³ De acuerdo con Seler, esto quiere decir que era el dios de la gente dedicada a la música, la danza, la pintura y el juego.⁴⁴ El amplio campo simbólico que abarcaba ese dios implica que Xochipilli no sea solamente el “príncipe flor” o el numen del juego y del arte, sino también el dios solar,⁴⁵ el dios de la luz, de la florecencia,⁴⁶ de la vida y el dios del verano.⁴⁷ De esta manera en las ocasiones festivas se identifica simbólicamente con la fertilidad humana y de la naturaleza. En su aspecto de la vegetación tierna,⁴⁸ esta deidad aparece como una advocación de Cinteotl, el dios joven del maíz.⁴⁹

En relación con su función del dios mexicana de la música, canto y de la danza las fuentes y los estudios se refieren a Xochipilli como la deidad protectora de la fiesta llamada *Xochihuitl*⁵⁰ y de la escuela de artes *Xochicuicacalli*, “Casa del canto y de las flores”,⁵¹ donde intruían a los jóvenes poetas, músicos y danzantes.⁵²

Las obras coloniales asemejan a Xochipilli con Macuilxochitl, “5-flor”, por compartir varias formas de iconografía⁵³ y los contextos simbólicos en los que se encuentran. Los informantes de Sahagún explican que “el dios que se llamaba Macuilxochitl, que quiere decir cinco flores, también se llamaba Xochipilli”.⁵⁴ Las descripciones minuciosas de los dioses también coinciden en que las dos deidades están asociadas con las flores, el juego,⁵⁵ el calor solar, las danzas, el canto y los trabajos de pluma. En este contexto Seler sugiere que Macuilxochitl, a diferencia de Xochipilli, representa la excesiva entrega al placer, a las inclinaciones pecaminosas, así como a los castigados por sus excesos, muy especialmente a aquellos que son castigados con enfermedades venéreas.⁵⁶ De hecho, el texto de Sahagún anota que a las personas que le faltaban respeto en las vísperas de su fiesta, al tener

⁴³ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XIV, p. 40. Véase fig. 1 (*Apéndice*, fig. 1, p. 180) para observar una representación pictográfica de la deidad.

⁴⁴ Seler, 1980, vol. I, Cáp. II, p. 104.

⁴⁵ Sobre los atributos solares del dios véase Graulich, 1999, p. 394.

⁴⁶ Fernández, 1983, p. 128.

⁴⁷ Caso, 1983, p.

⁴⁸ Fernández, 1959, pp. 35-36.

⁴⁹ Graulich, 1999, pp. 393-394.

⁵⁰ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XIV, p. 40; véase también *Códice Magliabecchiano* 46 v, 47r.

⁵¹ Véase fig. 2 (*Apéndice*, fig. 2, p. 181) para apreciar la imagen del dios Xochipilli-Macuilxochitl tañendo *huehueltl* y cantando según el *Códice Borbónico*.

⁵² Fernández, 1983, p. 128.

⁵³ En cuanto al parecido y ciertas diferencias entre los atavíos de Macuilxochitl y de Xochipilli Seler (Seler, 1980, vol. II, Cáp. XIV, p. 64) explica que “el dios de la danza Xochipilli está estrechamente emparentado con Macuilxochitl, dios del placer, pero se distingue de él por su pintura facial. Mientras que en el rostro de Macuilxochitl vemos pintada una mano humana de color blanco, que empieza en la comisura de los labios y señala hacia atrás, la parte esencial de la pintura de Xochipilli es una mariposa, igualmente blanca”.

⁵⁴ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XIV, p. 40.

⁵⁵ Véase fig. 3 (*Apéndice*, fig. 3, p. 181).

⁵⁶ Seler, 1980, vol. II, Cáp. XIV, pp. 76-77.

relaciones sexuales en los días de ayuno, el dios Macuilxochitl “hería con enfermedades de las partes secretas a los que tal hacían, como son almorranas, podredumbre del miembro secreto, deviseos e incordios”.⁵⁷

Acerca de Huehuecoyotl, “Viejo coyote”, las crónicas coloniales y las fuentes pictográficas ofrecen pocos datos relevantes. Según la lámina 10v del *Códice Telleriano-Remensis*,⁵⁸ Huehuecoyotl fue honrado por los otomíes. La descripción iconográfica del dios en el *Códice Borbónico*⁵⁹ deja ver que el dios, cantando, bailando y tocando sonajas, precede la trecena *xochitl*. En efecto, los cronistas indican que los hombres que nacían en ese período solían ser alegres, ingeniosos e inclinados a la música, la danza⁶⁰ y placeres.⁶¹ Así pues, esa deidad del panteón mexica, con el rostro del coyote, el animal que en la tradición mesoamericana tenían un carácter fuertemente asociado a la sexualidad masculina, se reconoce también como el dios asociado al erotismo, las actividades sexuales y a las mujeres *viciosas de su cuerpo*.⁶²

Por otro lado, el dios Ixtlilton,⁶³ “El pequeño rostro negro”,⁶⁴ entre los mexicanos también era considerado el dios de la danza. De esta deidad se habla como del numen que “tenía cargo de encetar o probar las tinajas del pulcre” mientras le hacían grandes ceremonias con el canto y el baile.⁶⁵

Por último, en el antiguo mundo mexicano el mono⁶⁶ u *ozomatli* también llegaba a expresar la idea de diversión, el erotismo y la danza. En el simbolismo mesoamericano, de acuerdo con Alcina, a ese animal alegre, vivo y travieso, se le asociaba con el canto, la danza, el juego, la mímica y el amor. Por lo mismo, existían estrechos nexos entre él y Xochipilli.⁶⁷ En este contexto cabe mencionar que Estrada en su artículo sobre la identidad y mitología de la música prehispánica recuerda que en la flauta triple de Tenenexpan o en la representación del *tlapanhuehuatl* de Malinalco se pueden apreciar las figuras de ese animal que confirman esa

⁵⁷ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XIV, p. 40.

⁵⁸ Véase fig. 4 (*Apéndice*, fig. 4, p. 182).

⁵⁹ Véase fig. 5 (*Apéndice*, fig. 5, p. 182).

⁶⁰ Véase fig. 6 (*Apéndice*, fig. 6, p. 183).

⁶¹ Sahagún, 1989, Libro IV, Cáp. VII, p. 230.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Véase fig. 7 (*Apéndice*, fig. 7, p. 183).

⁶⁴ Seler, 1980, vol. II, Cáp. XIV, p. 76.

⁶⁵ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. XVI, pp. 43-44.

⁶⁶ Véase fig. 8 (*Apéndice*, fig. 8, p. 184).

⁶⁷ Alcina, 1982, pp. 226-227.

correspondencia simbólica entre los instrumentos prehispánicos, Xochipilli-Macuilhóchitl, como dios de la música y de la danza y el mono.⁶⁸

A la luz de lo visto observamos que esa cadena de divinidades se asocia con el placer, erotismo, artes, una faceta lúdica de la cultura mexicana. Asimismo se aprecia que esos dioses en sus diferentes representaciones tienen claros rasgos comunes que muestran que uno de sus dominios es la danza.

1.2 Las danzas rituales en las fiestas correspondientes a las veintenas

Dada la importancia vital que recibió el tema de la religión prehispánica, en la mayoría de las obras de los cronistas se insistía en la descripción minuciosa de las ceremonias rituales. Por lo tanto, las fiestas religiosas se presentan como un corpus mucho más homogéneo que otros aspectos de la cultura mexicana. Las fiestas religiosas⁶⁹ dirigidas⁷⁰ por el Estado mexicano se llevaban a cabo durante períodos determinados en condiciones previamente especificadas.

En relación con las fiestas del centro de México prehispánico Carrasco indica que los dioses mexicanos estaban asociados a determinados períodos calendáricos. Como lo explica el investigador, es como si los dioses se turnaran para gobernar el mundo de la misma manera que los grupos humanos se turnaban para desempeñar las funciones públicas.⁷¹ De acuerdo con López Austin, “el término que los antiguos nahuas usaban para la fiesta, *ilhuitl*, contiene el elemento *il-*, retorno”⁷² que indica que “el rito, la fiesta, es la vuelta del otro tiempo, el regreso de las fuerzas que vivifican el mundo”.⁷³ El autor afirma que los dioses tienen regidas sus oportunidades por el orden calendárico, su tiempo de dominio es limitado, los condiciona el tiempo y el espacio. El día de la fiesta es cuando la fuerza de la deidad se incrementa y se

⁶⁸ Estrada, 2000, p. 65.

⁶⁹ Aquí nos referiremos específicamente a las fiestas (*ilhuitl*) de las 18 veintenas del ciclo solar de 365 días (*xihuitl*).

⁷⁰ Según Carrasco (Carrasco, 1981, pp. 281-282) en esas grandes festividades “la organización ceremonial era sumamente compleja y ligada estrechamente a la organización política y a la jerarquía social en general. La preparación de los sacerdotes y la participación en las ceremonias de individuos que asumían temporalmente el papel de sacerdote se conectaba con las casas de varones, en particular con las residencias sacerdotales o *calmecac*. (...) De hecho, desde el punto de vista ceremonial, tanto el *calmecac* como el *telpochcalli* tenían actividades rituales y sus miembros actuaban como sacerdotes, si bien en cultos distintos”. Por su parte Broda (Broda, 1972, p. 38) añade al respecto que “diversas responsabilidades rituales estaban relacionadas con diferentes ceremonias, y distintos grupos sociales se turnaban en el cumplimiento de estas funciones”.

⁷¹ Carrasco, 1981, p. 238.

⁷² López Austin, 1980, v. I, p.208.

⁷³ López Austin, 2006, p. 73.

vivifica,⁷⁴ el dios actúa y el hombre lo recibe con el ritual adecuado. Debido a la presencia significativa de la fuerza sagrada en los espacios delimitados para el ritual, estos periodos eran considerados peligrosos para el que no se les aproximaba con previa preparación. La parte previa del ritual que daba las condiciones necesarias para que el hombre religioso accediera a lo sagrado consistía en las ofrendas, los periodos de ayuno, de abstinencia sexual o de otro tipo de ascetismo. Durante los festivos el hombre religioso se enfrenta al cosmos sacro, se aleja de lo profano y su vida diaria empieza a poseer otra significación.

Las celebraciones de las veintenas suponían una amplia variedad de detalles. No obstante, se pueden identificar ciertas uniformidades que se notan a lo largo del ciclo ceremonial. El esquema reconocible de las ceremonias de las veintenas implicaba⁷⁵ una serie de prácticas rituales y no rituales⁷⁶ durante las cuales, encima del escenario religioso, se observaba cierta comida y bebida, objetos naturales o artefactos a los que se atribuía la calidad de poder sacro (papel teñido con hule, flores, la rica indumentaria de los devotos que realizaban los cultos, incienso, entre otros) y se dejaban ver los participantes que por medio de danzas, cantos, peregrinaciones, escaramuzas y juegos se acercaban al momento de la mayor sacralidad de la fiesta, el sacrificio humano.

Por lo general, la fiesta propiamente dicha se realizaba alrededor del vigésimo día.⁷⁷ No obstante, a parte de los ritos preparatorios, se hacen notar celebraciones que se prolongaban⁷⁸ durante varios días después de la fiesta.⁷⁹ Por eso, se puede considerar que los motivos significativos de la celebración de una veintena sobrepasan sus límites y se extiende a las festividades siguientes creando relevantes nexos a lo largo de todo el ciclo ceremonial. De hecho, todos los elementos simbólicos de una fiesta obedecían un cierto orden de acomodo que solamente en relación con otras unidades rituales, no solamente de la misma fiesta, sino asociadas con todo el conjunto de los festivos, adquiriría su pleno significado. Cada detalle aportaba a la lógica general de la fiesta y la enriquecía con sus propios medios de expresión.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 157, 173 y 174.

⁷⁵ Véase Graulich, 1999, pp. 15-16, 48; López Austin y López Luján, 2001, p. 248; Broda, 2001c, pp. 214-215.

⁷⁶ López Austin, 1998c, p. 14.

⁷⁷ Graulich, 1999, p. 48.

⁷⁸ Broda, 2004, p. 36.

⁷⁹ Asimismo, como lo indica Broda (Broda, 1972, p. 38), “podemos distinguir distintos niveles del ceremonial en relación con las unidades sociopolíticas y territoriales. Forman un nivel las fiestas de los patrones de los grupos étnicos que dominaban cada una de las entidades políticas del centro de México. Cada una de éstas tenía su dios patrón y su fiesta especial”.

A la hora de reconstruir el ambiente festivo a través de datos disponibles se puede acceder a varias partes del ritual, pero no con la misma minuciosidad, debido a la evidente ausencia de información acerca de algunas dimensiones del ritual como son por ejemplo las anotaciones de las danzas y de la música. En la dinámica del proceso festivo las danzas prehispánicas ocupan un lugar de suma importancia, siendo parte integrante de casi todas las grandes y complejas celebraciones religiosas que se llevaban a cabo cada 20 días en honor de diferentes dioses del panteón mexica. De acuerdo con los textos que han elaborado los frailes en la época colonial la presencia de la danza en el ritual de las fiestas de las veintenas solamente se omite durante el mes de *atemoztli*.⁸⁰ Consideramos que es posible que en esa entidad festiva también haya existido alguna manifestación dancística que no ha sido registrada por los cronistas debido a que sus relatos a veces describen y en otras ocasiones omiten las mismas danzas.

En varias ocasiones al recrear la atmósfera sagrada los informantes de los cronistas dedican su atención a los “hechos dancísticos” y la diversidad de sus elementos expresivos. Según las fuentes escritas, los participantes del ritual se encontraban en relación con el principio sagrado no solamente a través de las inmolaciones humanas, sino por medio de todas las prácticas que aparecen durante las fiestas, entre ellos se encuentra también la danza. En efecto, Paso y Troncoso muestra que en el calendario festivo las danzas y los cantos poseían igual valor como los sacrificios humanos en el orden de alabar a los dioses.⁸¹ Por su parte Motolinía en sus *Memoriales* dice que

en estas fiestas y bailes no sólo llamaban y honraban y alababan a sus dioses con cantares de la boca, mas también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, 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

⁸⁰ De acuerdo con la investigación de Sten (Sten, 1990, p. 74) acerca de la danza prehispánica de las dieciocho fiestas de las veintenas descritas por Sahagún no había bailes en *Tlacaxipehualiztli*, *Tozoztontli*, *Etzalcualiztli*, *Tepeilhuitl*, *Quechollli* y *Atemoztli*. No obstante, hemos encontrado evidencias presentadas por Sahagún para las danzas en la fiesta de *Tlacaxipehualiztli* (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXI, p. 102 y 104), *Etzalcualiztli* (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXV, p. 116) y *Quechollli* (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXIII, p. 141) y para el baile en la celebración de *Tepeilhuitl* Durán (Durán, 1967, t.I, Cáp. XVI, p. 280) menciona que en estos días “(...) bailaban en este día un baile solemnisimo”.

⁸¹ *Papeles de Nueva España*, 1914, p. 45.

sus sentidos a su demonios, y de servirles con todo los talentos del cuerpo.⁸²

1.2.1 La teatralidad de la representación ritual

Los “hechos dancísticos” que formaban parte de las fiestas de las veintenas, como obras destinadas a ser representadas en un escenario, en mucho se acercan a la representación teatral como la conocemos en la cultura occidental. En su artículo sobre el desarrollo del teatro náhuatl prehispánico León-Portilla advierte que “al igual que en las grandes culturas clásicas, también en el mundo náhuatl prehispánico los orígenes del teatro parecen estar ligados a sus fiestas y conmemoraciones religiosas”.⁸³ Por consiguiente, el investigador cree que existen razones suficientes para afirmar que en el mundo náhuatl prehispánico existía un ciclo sagrado de teatro perpetuo que se realizaba a lo largo de las 18 veintenas.⁸⁴ Así pues, las danzas que se llevaban a cabo en los espacios festivos, cantos y música, los himnos en honor de los dioses, los atavíos y máscaras que usaban los participantes y las ceremonias sacrificiales contienen elementos de teatralidad.

Asimismo, se pueden apreciar diferentes datos que revelan la relación que existía entre la puesta en el escenario de una danza ritual y el mundo del espectador. De hecho, el texto de Sahagún advierte que en los rituales formalizados se daba importancia a la presencia de los espectadores. El cronista registra que en las ceremonias organizadas en torno a la mujer que representaba a la diosa Toci con ella tenía que caminar todo el pueblo hasta el *cu* donde terminaba su vida.⁸⁵

Parece evidente que en la dramatización y escenificación de diversos actos rituales que se efectuaban en honor de las deidades mexicas resultaba indispensable que esas manifestaciones fueran vistas. Torquemada indica al respecto que en las danzas nocturnas “desde hora de vísperas hasta la noche, los cantos y bailes se van más avivando y alzando los tonos...los atabales también van subiendo más; y como la gente que baila es mucha, óyese gran trecho...para bailar en este tiempo provenía de muchas y grandes lumbres, y cierto ello *todo era cosa de ver*”.⁸⁶ De este modo el espectador se volvía participante, una parte indispensable de

⁸² Motolinía, 1971, Segunda parte, Cáp.27, p. 386.

⁸³ León-Portilla, 1959, p. 16.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁵ Sahagún, 1989, Lib. II, Cáp. XXX, p. 132.

⁸⁶ Torquemada, 1977, t. IV, Lib. XIV, Cáp. XII, p. 342. Lo subrayado es nuestro.

la interpretación.⁸⁷ Al analizar la teatralidad del ritual religioso del centro de México en la época prehispánica Johansson explica que la peculiaridad de la situación dramática del rito religioso prehispánico se basa en su estructura triangular debido a que “por una parte se realiza frente al público que asiste a la ceremonia, y por otra tiene lugar bajo la mirada del dios que presencia esta ofrenda dinámica y teatral en su honor”.⁸⁸

Se trata de espectáculos impresionantes a los cuales acudía gran número de personas por lo que se prestaba mucha atención para lo espacial, visual y expresivo de la celebración religiosa. En la comunicación que se establece entre los actuantes y el mundo espectador se intentaba fijar la atención del público, fascinar y causar cierta emoción. Mirar los cuerpos de los danzantes en movimiento en dicho ámbito teatro-ritual significaba también un componente emotivo que llegaba al espectador. Los intérpretes y las personas que estaban a su alrededor, los efectos auditivos, visuales y olfativos aumentaban las emociones que provocaba el ritual para, como lo indica Johansson, llegar a la catarsis del cuerpo colectivo a la hora de la muerte teatralmente realizada.⁸⁹

Como es sabido, diferentes descripciones coloniales mencionan que esa atmósfera festiva varias veces permitía el paso hacia cierto tipo de exceso, generalmente relacionado con las bebidas y la satisfacción de los deseos sexuales. En cuanto a esas prácticas, las sustancias estimulantes que se consumían y las danzas que se ejecutaban dentro de una celebración religiosa, Mendieta señala que “en algunas fiestas llamaban y juntaban las mozas para bailar en corro, y al fin se volvía el baile en carne, muchas veces o por la mayor parte”.⁹⁰ A lo que se refiere a la puesta en escena de las danzas rituales en el área maya y la ingestión de bebidas embriagantes en las mismas, Johansson menciona un fragmento de la obra de Landa cuando el cronista explica que ese pueblo prehispánico “hacía muchos bailes y bailaban las viejas como solían, y en esta fecha hacían de nuevo un oratorio pequeño al demonio, o renovaban el viejo y en él se juntaban a hacer sacrificios y ofrendas y todos tomaban una solemne borrachera, pues era fiesta general y obligatoria”.⁹¹

⁸⁷ En este contexto Johansson (Johansson, 1993, p. 95) recuerda que “los mexicas invitan inclusive a sus enemigos a sus fiestas para que éstos sientan la fuerza que yace debajo de la profusión expresiva que manifiesta su rico aparato religioso”.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Johansson, 1999, pp. 11-16.

⁹⁰ Mendieta, 1945, vol. 1, Cáp. XV, p. 108.

⁹¹ Landa *apud* Johansson, 1992, p. 33.

Aunque no disponemos de más datos referentes sobre este aspecto de las danzas prehispánicas consideramos que el hecho de bailar frente a tanta gente, muchas veces desplazándose por horas bajo el mismo ritmo y sin cambiar la coreografía, haya podido crear estados alterados de la conciencia de los danzantes sin haber recurrido al consumo del alcohol o de algún alucinógeno.

1.2.2 Los códigos principales de las danzas realizadas en las fiestas periódicas

Para entender la singularidad de las danzas de cada fiesta de las veintenas se deben abordar sus distintas cualidades descritas por las fuentes. Los elementos formales y extradancísticos de las danzas difieren en función de la fiesta con que se relaciona. Así pues, de acuerdo con Durán, “otras muchas maneras de bailes y regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses componiendo á cada idolo sus diferentes cantares según sus excelencias y grandezas”.⁹² El hecho de que todas las celebraciones demuestran un modo particular de celebrar a una o varias deidades, los elementos coreográficos, el sexo, la edad y el vestuario de los danzantes, como textos musicales de igual forma variaban. Respecto a eso Durán proporciona el siguiente dato “así muchos dias antes que las fiestas viniesen había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel dia y así con los antes nuevos sacaban diferentes trages y atavios de mantas y plumas y cabelleras y máscaras rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban conformándolos con la solemnidad y fiesta vistiéndose unas veces como huasteca otras como casadores otras veces como salvajes y como monos perros y otros mil disfraces”.⁹³ Recordemos que las crónicas coloniales registran la presencia de diferentes instituciones donde no solamente se buscaba la manera para enseñar la destreza dancística, sino, de igual modo, a los alumnos se les proporcionaban conocimientos sobre las normas, costumbres y valores de la sociedad mexicana y se les instruía para llegar a participar de una forma adecuada en las complejas escenificaciones dancísticas.

⁹² Durán, 1967, t.I, Cáp. XXI, p. 193.

⁹³ *Ibidem*.

El hacer corporal se complementaba con varios códigos del lenguaje dancístico, tanto de la música acompañante,⁹⁴ las características de los danzantes, como de las propiedades del mismo espacio donde se realizaba el ritual.

Los cronistas han hecho notar que, durante la cuenta de los meses de veinte días y en las importantes ceremonias relacionadas con la vida social del Altiplano, se bailaba en diferentes espacios.⁹⁵ Según Torquemada los bailes principales se llevaban a cabo en las plazas, en el patio de la casa del mayor señor o en casa de otros señores y principales.⁹⁶ Para Durán los lugares particularmente importantes para la ejecución dancística eran los templos,⁹⁷ los espacios sagrados por excelencia. Por su parte Mendieta resalta que “los bailes solemnes hacían por la mayor parte en el templo delante de sus dioses, o en el palacio del señor, o el mercado”.⁹⁸ Asimismo las crónicas describen que las danzas se realizaban también en la casa de la gente⁹⁹ y por las calles.¹⁰⁰

En las danzas rituales de las fiestas de las veintenas participaban la mayor parte de los estratos de la sociedad mexicana¹⁰¹ disminuyendo aparentemente las diferencias en la real organización jerárquica. Sin embargo, como lo ilustran las fuentes, la organización de todas las estructuras dancísticas era regulada y normada según el carácter canónico del entero ciclo ceremonial. Por lo tanto, a veces excluían a ciertas clases sociales¹⁰² o a participantes de cierta edad¹⁰³ o sexo,¹⁰⁴ mientras en otras ocasiones solían tener la preferencia por su presencia en la danza.¹⁰⁵ Así

⁹⁴ El texto de Sahagún (Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 127 y Cáp. XXX, pp. 131-132) registra que durante los festivos de *Tlaxochimaco* y *Ochpaniztli* se desarrollan diferentes técnicas del movimiento corporal en silencio.

⁹⁵ *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 2, p. 164.

⁹⁶ Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. XIV, Cáp. XI, p. 340.

⁹⁷ El texto de Durán (Durán, 1967, vol. I, Cáp. XXI, p. 195) menciona que “muy ordinario era el bailar en los templos pero en las solemnidades, mucho más ordinario era en las casas reales o de los señores”.

⁹⁸ Mendieta, 1945, vol. I, Cáp. XV, pp. 107-108 y Cáp. XXXI. En el otro punto de su obra (Mendieta, 1945, vol. I, Cáp. XV, p. 154) el autor regresa al tema de los espacios donde se realizaban las danzas rituales y dice: “Ordinariamente cantaban y balaban en las principales fiestas, que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. Los bailes más principales eran en las plazas, otras veces en casa del mayor señor en su patio... Bailaban también en casa de otros señores y principales”.

⁹⁹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 128 y Cáp. XXXVII, p. 154.

¹⁰⁰ Torquemada, 1976, t. III, lib. VII, Cáp. XXI, p. 181. Los informantes de Sahagún (Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137 y Cáp. XXXIV, p. 142) anotan que en ciertas ocasiones rituales “llevaban estos niños al lugar del sacrificio, muy compuestos de ricos y preciosos atavíos, puestos en unas andas o literas, ricamente aderezados de plumas y flores... e iban cantando, tañendo y bailando delante de ellos, y de esta manera procedían hasta el lugar donde habían de ser sacrificados”.

¹⁰¹ Sobre la relación entre las celebraciones religiosas de los mexica y las diferentes jerarquías sociales véase Broda, 1972, pp. 179-192.

¹⁰² *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 5, p. 170.

¹⁰³ *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 4, p. 168.

¹⁰⁴ *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 3, p. 166.

¹⁰⁵ Broda (Broda, 1972, p. 18), con base en el análisis de las dieciocho fiestas del calendario ritual mexicano, señala que existía una relación entre las celebraciones y las diferentes jerarquías sociales. Así pues, los nobles

pues, en la reconstrucción de las fiestas periódicas podemos distinguir los “hechos dancísticos” donde los hombres bailaban al lado de las mujeres¹⁰⁶ y otras variantes en las que sobre el escenario aparecían los danzantes de un solo sexo.¹⁰⁷ Se hace evidente también que en algunas danzas tomaban parte las doncellas y los jóvenes, como en otras salían a bailar las personas de edad madura o ancianos. Asimismo, en cuanto a las personas que intervenían en esos “hechos dancísticos” se observan por ejemplo, por un lado, las situaciones donde se necesitaba la participación de grupos profesionales como guerreros, mercaderes, médicas, *ahuianime*, por otro, hallamos los datos sobre la participación de las personas destinadas al sacrificio,¹⁰⁸ además de las ocasiones donde el mismo *tlatoani* tomaba parte en el universo simbólico de una danza.

En relación con la pluralidad de movimientos corporales¹⁰⁹ que se apreciaban en el transcurso de las ceremonias Sten diferencia ciertos paradigmas que los participantes seguían. La investigadora hace ver que existían danzas con pasos llanos, los que imitaban culebras o el baile en zig-zag y los movimientos circulares.¹¹⁰ Al ocuparnos de las danzas que se desarrollaban a lo largo de las fiestas nos dimos cuenta de que cabe identificar otras formas de movimiento. De ahí podemos contemplar las ocasiones donde “hacían danzas trabados de las manos”,¹¹¹ los hombres en los bailes ponían el brazo por la cintura de la mujer¹¹² o donde los participantes “bailando saltaban.”¹¹³ Por otro lado en esas representaciones públicas a veces los danzantes completaban su posición corporal levantando y bajando algún objeto¹¹⁴ o planta.¹¹⁵ Además se dejan contemplar manifestaciones en las cuales el danzante masculino bailaba con la cabeza de la víctima.¹¹⁶

intervenían principalmente en el culto relacionado con la guerra, y en ritos que mostraban “un destacado significado ideológico (el culto de Huitzilopochtli, Xipe-Toci, Mixcóatl, etc.). Por otro lado, las fiestas de los *macehuales*, de la gente común, estaban centradas alrededor del culto a la fertilidad de la tierra y a los dioses de la lluvia, del maíz y del pulque.

¹⁰⁶ Según las fuentes históricas en las veintenas de *atlcahualo*, *tlacaxipehualiztli*, *toxcatl*, *etzalcualiztli*, *huey tecuilhuítl*, *xocotl huetzi*, *ochpaniztli*, *panquealiztli* e *izcalli* se percibe la participación de los danzantes de los dos sexos.

¹⁰⁷ En cuanto a las danzas de hombres solos los cronistas mencionan las celebraciones de *Tlacaxipehualiztli*, *Toxcatl*, *Huey Tecuilhuítl*, *Xocotl Huetzi*, *Ochpaniztli*, *Teotleco*, *Panquealiztli*, *Tititl* e *Izcalli*.

¹⁰⁸ *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 6, p. 173.

¹⁰⁹ *Vid. infra*. Apéndice, Cuadro 7, p. 174.

¹¹⁰ Sten, 1990, p. 89.

¹¹¹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137.

¹¹² *Ibid.*, Cáp. XXVIII, p. 128

¹¹³ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

¹¹⁴ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

¹¹⁵ *Ibid.*, Cáp. XXX, pp. 132-135.

¹¹⁶ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103 y Cáp. XXXVI, p. 149.

El registro de la dimensión cinética del ceremonial mexica se caracteriza también por la ausencia de datos que informen con más precisión acerca del desplazamiento corporal. Por eso, encontramos las anotaciones que solamente mencionan que, por ejemplo, durante el mes de *atlcahualo* iban bailando delante de los niños que sacrificaban,¹¹⁷ en las celebraciones de la veintena de *etzalcualiztli* los informantes de Sahagún anotan que “los que querían bailaban y regocijábanse”,¹¹⁸ en los días de las festividades de *Teotleco* “encima del altar andaba bailando un mancebo”,¹¹⁹ mientras en los días de *Panquetzaliztli* “comenzaban todos a bailar”¹²⁰ y en *Izcalli* “iban bailando, cantando y dando muy grandes voces hasta el cu”.¹²¹

2. LAS FIESTAS PERIÓDICAS DEL CICLO DE LAS VEINTENAS

Las dieciocho fiestas del ciclo ceremonial mexica formaban una estructura coherente de los fenómenos astronómicos, los cambios estacionales, diversas etapas del ciclo agrícola y las actividades sociales.¹²² El contenido de los actos rituales de esas celebraciones religiosas mantenía estrechas correlaciones con el movimiento solar, la temporada de lluvia, el trabajo agrícola de ese período y actividades económicas y políticas. Como lo hemos mencionado en los capítulos anteriores, para el desarrollo del tema de las danzas de mujeres en estas cuatro fiestas y para poder apreciar toda su riqueza es necesario empezar desde un sistema mayor o hasta varios de ellos para poder delimitar las características y la función de nuestro caso específico. En esta parte de la investigación abordaremos el tema de las correspondencias que entrelazan el ritual con el sistema calendárico mexica, algunos fenómenos naturales, los ciclos naturales y las labores de la agricultura, en particular, el cultivo temporal del maíz.¹²³ Hemos decidido ocuparnos del maíz, por ser ésta la planta más

¹¹⁷ *Ibid.*, Cáp. I, p. 77.

¹¹⁸ *Ibid.*, Cáp. XXV, p. 116.

¹¹⁹ *Ibid.*, Cáp. XXXI, p. 137.

¹²⁰ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 142.

¹²¹ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 153.

¹²² De acuerdo con Broda (Broda, 2001c, p. 227; Broda, 2004, pp. 48-50), en la fiesta de la bendición del maíz para la siembra de Santa Cruz, que en la actualidad se celebra el día 3 de mayo en varias comunidades indígenas de México y de Guatemala, se demuestra claramente sus antecedentes prehispánicos y esa tendencia de formar parte de una estructuración calendárica coherente, basada en la observación de la naturaleza y las actividades económicas y sociales.

¹²³ Véase las investigaciones de Broda (1970, 1971, 1972, 1978, 1983, 1989, 2000, 2001a, 2001b, 2001c, 2004), Carrasco (1979, 1981), González Torres (1976) y Tichy (1983).

importante en la vida económica y social del México prehispánico, y por ser la mejor documentada en los registros históricos.

Para poder establecer esas correspondencias, primero mencionaremos algunos datos relevantes sobre el calendario mexica determinado por los movimientos solares,¹²⁴ luego consideraremos los fenómenos climatológicos que fijan las estaciones del año en la zona del trópico, para después ocuparnos de las principales actividades agrícolas que se pueden reflejar de una manera compleja en el culto de las fiestas de las veintenas.

Al final de este apartado ofreceremos un gráfico (véase gráfico 1) que representa de una manera breve lo esencial de esas correspondencias. Consideramos que la aportación de esta parte de la investigación es sistematizar las ideas expresadas hasta ahora acerca del ciclo de producción de maíz y su estrecha correlación con los meses mexicas y ofrecer un cuadro general al respecto.

2.1 Las correspondencias entre el calendario solar, los fenómenos astronómicos y climatológicos, las estaciones del año mexica, el ciclo agrícola temporal y las fiestas de las veintenas

El pueblo mexica medía el tiempo por medio de diferentes calendarios. Los dos ciclos principales eran: el calendario ritual (*tonalpohualli*) de 260 días y el calendario solar (*xihuitl*) de 365 días. El calendario ritual, que se conoce también como la cuenta de los días, estaba formado por la combinación de 20 signos que llevaban distintos nombres de objetos y de animales y 13 numerales, y se usaba para propósitos adivinatorios, para predecir, para determinar las fechas de algún evento importante de la sociedad mexica y hasta para determinar nombres de las personas.¹²⁵ El calendario solar quedaba dividido en 18 meses de 20 días (*cempoalli*, “veintena”), más 5 días llamados *nemontemi* (los que sobran, días baldíos, días nefastos o sin nombre) durante los cuales cesaba toda actividad normal

¹²⁴ En este trabajo sólo mencionaremos la existencia y el uso de los dos calendarios más importantes en el Altiplano Central antes de la conquista sin llegar a analizarlos, ya que nuestro objetivo en específico aquí es hablar sobre la correlación entre el calendario solar y el ciclo agrícola.

¹²⁵ Para el tema del calendario mesoamericano véase Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie de Cultura Náhuatl, Monografías: 6, 1967 y Munro S. Edmonson, *Sistemas calendáricos mesoamericanos. El libro del año solar*, traducción de Pablo García Cisneros, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995.

y se consideraban muy peligrosos. Cada uno de estos meses tenía su nombre y en él se celebraba una fiesta principal (*ilhuitl*),¹²⁶ cuyo nombre coincidía con el del mes.

Para la interpretación del calendario solar de 365 días hay que especificar seis momentos más significativos del curso anual del Sol: el equinoccio de primavera (la época del año en la que el Sol está subiendo en el horizonte, está tomando mucha fuerza) y de otoño (el período cuando el Sol empieza a perder su fuerza), los solsticios de verano (cuando esa estrella al medio día está más alto sobre el horizonte) y de invierno (cuando el Sol está más bajo sobre el horizonte y cuando las noches duran más que los días) y los dos pasos del Sol por el cenit. En las siguientes tablas presentamos las asociaciones de estos puntos importantes de la trayectoria del Sol y las fechas del calendario solar según algunos autores.¹²⁷

	El equinoccio de primavera	El equinoccio de otoño	El solsticio de verano	El solsticio de invierno
González ¹²⁸	21.3	21.9	21.6	21.12
Carrasco ¹²⁹	<i>Tlacaxipehualiztli</i> (4.3-23.3) ¹³⁰	<i>Ochpaniztli</i> (31.8-19.9)	<i>Etzalcualiztli</i> (23.5-11.6)	<i>Panquealiztli</i> (19.11-8.12)
Graulich ¹³¹	12.3	12.9	12.6	12.12
Broda ¹³²	<i>Tlacaxipehualiztli</i>	<i>Ochpaniztli</i>	<i>Tecuilhuitontli</i> (12.6-1.7)	<i>Atemoztli</i> (9.12-28.12)

¹²⁶ Broda, 2004, p. 36.

¹²⁷ Cabe señalar que para nuestro análisis hemos aceptado la propuesta de Graulich donde, por el desajuste entre el calendario juliano y gregoriano, a los solsticios y equinoccios de aquel entonces corresponden las fechas con 10 días anteriores a lo que hoy día aplicamos para estos fenómenos naturales. En este contexto Graulich (Graulich, 1999, p. 71) muestra que “(...) no debemos perder de vista que los cronistas redactaron en su mayor parte sus obras antes de la reforma gregoriana y, por lo tanto, establecieron las correlaciones de las veintenas con el calendario juliano. En 1519, los solsticios y los equinoccios se producían no hacia el 21, sino hacia el 12. Del mismo modo, en el calendario juliano del siglo XVI la estación de las lluvias iniciaba y finalizaba una decena de días antes que en el calendario gregoriano”.

¹²⁸ González Torres, 1976, p. 70.

¹²⁹ Carrasco, 1979, pp. 54-55.

¹³⁰ En esta investigación las fechas que corresponden a los períodos de las fiestas correspondientes a las veintenas han sido tomadas de la correlación con el año cristiano que menciona Sahagún para los meses mexica en el Libro II de su *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Libro II, Cáp.I- XXXVIII, pp.77-155. La primera vez cuando nombramos una de las dieciocho fiestas mencionaremos sus fechas correspondientes según esa fuente. Véase Apéndice, Cuadro 1, p. 163.

¹³¹ Graulich, 1999, p. 71.

¹³² Broda, 2004, p. 38.

	El primer paso del Sol por el cenit	El segundo paso del Sol por el cenit
González ¹³³	26.5	26.7
Carrasco ¹³⁴	18.5	25.7
Graulich ¹³⁵	18.5	27.7
Broda ¹³⁶	<i>Toxcatl</i> (3.5-22.5)	<i>Huey Tecuilhuitl</i> (2.7-22.7)

En relación con estos fenómenos astronómicos, algunas fuentes antiguas indican que las observaciones astronómicas se harían fijándose a lo largo del año en los puntos de salida y puesta del Sol y en la dirección y longitud de la sombra en el curso del día.¹³⁷ Así en la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* se dice que “contaban el año de equinoccio por marzo cuando el Sol hacía derecha la sombra, y luego como se sentía que el Sol subía, contaban el primer día, y de veinte en veinte días que hacían sus meses contaban el año y dejaban cinco días”.¹³⁸ Por otro lado Motolinía para la veintena de *tlacaxipehualiztli* afirma que “esta fiesta caía estando el Sol en medio de Uchilobos, que era equinoccio, y porque estaba un poco tuerto lo quería derrotar Mutizuma y enderezallo”.¹³⁹

Ahora bien, si tenemos presente la visión del mundo de los antiguos mexicanos según la cual el universo se divide también en cuatro grandes cuadrantes,¹⁴⁰ a cada una de estas cuatro regiones corresponde un grupo de fiestas. Las dieciocho veintenas con sus respectivas celebraciones estaban relacionadas a un punto cardinal que les asignaba un significado simbólico. Según Carrasco¹⁴¹ en el esquema mexicano cada estación se asocia al rumbo en que se acaba con un solsticio o un equinoccio, ordenándose los puntos cardinales en dirección contraria al reloj (E-N-O-S). Las fiestas que tienen relación con el norte (*Tozoztontli*, *Huey Tozoztli*, *Toxcatl* y *Etzalcualiztli*) se asocian con la muerte, el interior de la tierra y el *Mictlan*. El oeste (*Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Tlaxochimaco*, *Xocotlhuetzi* y *Ochpaniztli*), el lugar donde se mete el Sol, está relacionado con la humedad, lo femenino, *Ciuatlampa* (el lugar de las mujeres) y el nacimiento de las plantas. El sur

¹³³ González Torres, 1976, p.70.

¹³⁴ Carrasco, 1979, pp. 52-53.

¹³⁵ Graulich, 1999, pp. 70-71.

¹³⁶ Broda, 2004, p. 38.

¹³⁷ Carrasco, 1979, p. 20.

¹³⁸ “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, *apud* Carrasco, 1979, p. 52.

¹³⁹ Motolinía, *apud* Carrasco, 1979, p. 52.

¹⁴⁰ Sobre este tema véase Carrasco, 1979.

¹⁴¹ Véase Apéndice, Cuadro 8, p. 176.

(*Teotleco, Tepeilhuitl, Quecholli y Panquealiztli*) se asocia con la pérdida de la fuerza del Sol y su paso por el río del infierno. Finalmente, los meses correspondientes al este *Atemoztli, Tititl, Izcalli, Atlcahualo y Tlacaxipehualiztli* quedaban relacionadas con la mañana y con el Sol que nace.¹⁴²

Como es sabido, las cuatro estaciones tradicionales (primavera, verano, otoño, invierno) tienen su inicio y final marcados por acontecimientos astronómicos. No obstante, en el área mesoamericana las estaciones eran sólo dos, la época de lluvias, *xopan*, “el tiempo verde”, el período del verdor, y la estación seca, *tonalco* “el tiempo del Sol y calor”, la estación seca.¹⁴³ La primera empezaba después del primer paso del Sol por el cenit, en el tiempo de la veintena *etzalcualiztli* y le correspondían los cultos de la lluvia, del agua y de la fertilidad. Era la estación de las lluvias, la “época oscura” del año relacionada con la noche, la Luna, con Venus y las estrellas (incluyendo a las Pléyades), así como con los muertos y el inframundo.¹⁴⁴ Durante ese espacio de tiempo se comenzaba y terminaba el período del cultivo de maíz de temporal. Para Broda la maduración del maíz parece haber sido equiparada, a nivel mítico, con el viaje del Sol por el inframundo.¹⁴⁵ Después de la cosecha de temporal, a partir de la veintena *panquetzaliztli* terminaban las lluvias e iniciaba la época seca con los cultos a los cerros, los dioses ancianos y los sacrificios de niños.

Esos fenómenos climatológicos, los períodos de la escasez y de la abundancia de las lluvias, se intercambiaban y establecían los quehaceres agrícolas.¹⁴⁶

En cuanto a los métodos del cultivo, la mayoría de las fuentes coloniales registra y comenta dos tipos de cultivo según el abastecimiento de la humedad: el ciclo de regadío y el de temporal. De acuerdo con Broda:

en el ciclo de regadío se siembra en enero o febrero y se cosecha en junio y julio; a los dos meses ya puede haber jilotes. En el ciclo de temporal existe una gran variabilidad en la siembra según la altura y la calidad de los terrenos, aún en los que pertenecen a un mismo pueblo. Lo más general era que se sembrara entre fines de abril y

¹⁴² Carrasco, 1979, pp. 54-55.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 53; Broda, 2004, pp. 55-56.

¹⁴⁴ Broda, 2004, pp. 55-56.

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ De acuerdo con Tichy (Tichy, 1983, p. 135) en los altiplanos de México Central y de Guatemala así como en la costa del Pacífico, en un clima tropical que varía entre precipitaciones estivales y una temporada seca de invierno, el año agrícola y con ello el calendario de trabajo de la población está adaptado en promedio a las condiciones atmosféricas. A pesar de la importante variabilidad de la geografía de Mesoamérica, existía una gran coincidencia en los ciclos de trabajo agrícola. Esto es, según el investigador, válido sobre todo para los ritos agrícolas en combinación con las costumbres religiosas típicas.

principios de junio, y la cosecha tenía lugar entre fines de octubre, noviembre y diciembre.¹⁴⁷

Basándose en informaciones detalladas de las crónicas coloniales y los datos etnográficos actuales, Broda establece, de manera resumida, tres fechas claves en el cultivo de temporal: la siembra (abril 30); el apogeo de las lluvias y del crecimiento del maíz (agosto 13), y la cosecha (octubre 30).¹⁴⁸ Se trata de las semanas de las fiestas *Huey Tozoztli* (13.4-2.5), *Tlaxochimaco* (22.7-10.8) y *Tepeilhuitl* (10.10-29.10).

Es a partir de esta división de los sistemas del cultivo que se pueden analizar los distintos pasos del ciclo de producción del maíz expresados a través de un simbolismo exuberante en las ceremonias religiosas de los dieciocho meses. El hecho de que en la sociedad mexicana se atribuyera mayor importancia económica al ciclo temporal y el ciclo de regadío fuera considerado secundario¹⁴⁹ nos lleva a analizar principalmente las interrelaciones entre el ciclo de temporal y las celebraciones de las veintenas.

Las tareas agrícolas más importantes en el cultivo del maíz son: la preparación del terreno, la selección de las semillas adecuadas, la realización de la siembra en el momento oportuno, la fertilización del surco, la escarda, la cosecha cuando el maíz tierno ya está maduro y el almacenamiento de las mazorcas que han alcanzado su desarrollo completo.

La preparación del suelo donde se cultivará la gramínea debe empezar inmediatamente después de la cosecha, para poder aprovechar la mayor parte de las lluvias escasas de los meses anteriores a la siembra. No se recomienda sembrar en las parcelas secas. Esta idea se encuentra también en los relatos de los informantes de Sahagún. Así pues, cuando el cronista está enumerando las cualidades del buen labrador mesoamericano y las específicas tareas que debe cumplir para tener buen rendimiento de la cosecha, afirma que debe *cavar en tiempo de seca*.¹⁵⁰ Asimismo Broda indica que es muy probable que se haya barbechado¹⁵¹ en estos meses de escasez de lluvia.

¹⁴⁷ Broda, 2004, p. 44.

¹⁴⁸ Broda, 2001a, p. 408; Broda, 2000, p. 51; Broda, 2004, p. 43.

¹⁴⁹ Broda, 2004, p. 47. En este contexto López Austin y López Luján, (López Austin y López Luján, 2001, p. 239) han señalado que en el centro de México “como en el resto de Mesoamérica, la mayor parte de la producción agrícola dependía del temporal. Por lo común se obtenía en el Altiplano una sola cosecha anual por medio del cultivo de barbecho”.

¹⁵⁰ Sahagún, 1989, libro X, Cáp. XII, p. 558.

El fenómeno solar, tal vez, más significativo dentro del año agrícola mesoamericano era el primer paso del Sol por el cenit (18.5). Broda indica que “desde tiempos inmemoriales, en la proximidad del paso del Sol por el cenit y cuando habían caído las primeras lluvias, los campesinos indígenas de Mesoamérica iniciaban sus actividades agrícolas en el ciclo temporal”.¹⁵² En esas fechas ya se daba por cierto que las lluvias y las favorables condiciones para la siembra se aproximaban. La mayoría de los autores están de acuerdo que la siembra manual entre los mexicas empezaba desde finales de abril (*Huey Tozoztli*) y continuaba en el mes de mayo (*Toxcatl* (3.5-22.5)). Antes de la siembra se formaban camellones, se hacían hoyos para echar la semilla.¹⁵³ Las semillas se seleccionaban de una manera muy cuidadosa,¹⁵⁴ curándolas para protegerlas de los bichos e incluso haciéndolas germinar antes de la siembra.¹⁵⁵ En un dibujo del *Códice Florentino*, en el cual se ve a un labrador arrojando granos de maíz en un hoyo de una serie alineada, hechos previamente a la siembra, en un suelo con apariencia de haber sido barbechado y desenzatacado,¹⁵⁶ podemos apreciar cómo se llevaba a cabo la siembra en el Altiplano Central depositando el grano en las parcelas.

A los siete u ocho días (*Toxcatl- Etzalcualiztli*) el maíz ya salía, brotaba. En estas primeras etapas del cultivo (*Etzalcualiztli-Tecuilhuitonli*) era muy importante efectuar la fertilización¹⁵⁷ del suelo para un óptimo desarrollo del maíz. En ese período se recomienda también realizar escarda, quitar el ballico,¹⁵⁸ quitar la hierba perjudicial.¹⁵⁹ Después de unas semanas (*Huey Tecuilhuitl* (2.7-21.7)) empezaban a darse los primeros elotes.¹⁶⁰ Desde la veintena de *tecuilhuitonli* hasta la de *Ochpaniztli*, de junio a septiembre, la planta del maíz crecía y maduraba.

¹⁵¹ Broda, 2004, pp. 54-55.

¹⁵² Broda, 2000, p. 54.

¹⁵³ Sahagún, 1989, libro X, Cáp. XII, p. 558.

¹⁵⁴ La versión castellana de los datos obtenidos por los informantes de Sahagún (*Códice Florentino, apud Historia de la agricultura*, 1985, pp. 141-142) dice que “se escogen las semillas; se apartan las que están sanas, sin tacha ni mácula, lo más alabastrino de nuestro sustento. Arrojan las semillas pasadas, las podridas, las menudas. Lo mejor escogido se desparrama; se pone en el agua; por dos días, por tres días están en el agua”.

¹⁵⁵ Carrasco, 1981, p. 182.

¹⁵⁶ *Historia de la agricultura*, 1985, p. 142.

¹⁵⁷ En relación con la fertilización del campo Carrasco (Carrasco, 1981, t. 1., p. 182) explica que “como fertilizantes se usaban el limo del agua de riego y el lodo del fondo de las acequias que rodeaban las chinampas”.

¹⁵⁸ Sahagún, 1989, libro X, Cáp. XII, p. 558.

¹⁵⁹ En la *Historia de la agricultura (Historia de la agricultura*, 1985, p. 136) se describe con más detalle cómo se realizaba la escarda. Los autores afirman que “al menos parte de las escardas se hacían en una operación simultánea de desyerbe y aporca, aflojando y removiendo el suelo alrededor de las matas para desenraizar y ahogar la hierba perjudicial y acercarle tierra a los cultivos, darles luz, aire y sostén. Otras veces escardar sólo consistía en cortar las hierbas o en desenraizarlas con la mano, pero en todo caso ambas formas pudieron haberse combinado y hacerse en distintos momentos del ciclo productivo y según el tipo de hierbas”.

¹⁶⁰ Broda, 1978, p. 237.

La recolección de las mazorcas¹⁶¹ se realizaba cuando las lluvias ya se escaseaban, cuando casi no había humedad en las mazorcas (*Tepeilhuitl -Quecholli* (30.10-18.11)).¹⁶² Tras la cosecha las mazorcas del maíz se transportaban y almacenaban, y en cuanto al surco, como ya habíamos mencionado, en ese período (*Panquealiztli, Atemoztli y Tititl* (29.12-17.1)) había que pensar en la próxima siembra y empezar con la preparación del suelo.

Como es sabido, la agricultura era la base principal de la sociedad mexicana antes de la conquista. Era el eje articulador entre la vida cotidiana, el calendario, la organización laboral para la producción agrícola y los ritos que tienen relación con ella. Según las investigaciones de Broda acerca de las fiestas periódicas en el Altiplano Central, existía una clara correspondencia entre el año trópico, los ciclos específicos de la naturaleza, los ritos mexicanos y la agricultura. En relación con ello la investigadora dice que la función del culto consistía en reforzarla.¹⁶³ Nosotros consideramos que es posible que no haya existido una dependencia directa entre los actos rituales de las grandes ceremonias mexicanas, los movimientos solares, los fenómenos climáticos y el cultivo de los vegetales, sino se trataba de una correspondencia dialéctica e interactiva. Preferimos hablar sobre la correspondencia y no de la dependencia. Consideramos que el ciclo ceremonial no siempre tiene que remitir directamente al cultivo. Suponemos que tanto los actos rituales de las dieciocho veintenas como el período de producción de maíz pueden llegar a representar también los ciclos universales: la creación, el nacimiento, la maduración, la muerte y la regeneración del cosmos.

Como ya hemos señalado, en lo referente al ciclo agrícola, la época de seca es el período de la preparación paulatina del campo. Se necesitaba la lluvia invernal para poder barbechar la tierra. Para Broda la principal función de los sacrificios de niños en esos meses era atraer la lluvia. “Los niños eran pequeños, al igual que los tlaloque o servidores del dios de la lluvia, y personificaban a los cerros mismos, adonde eran llevados en procesión para ser sacrificados. Estos sacrificios se concebían como un contrato entre los dioses de la lluvia y los hombres: por medio de

¹⁶¹ Acerca de las polémicas sobre las fechas de la cosecha en el centro de México y sus correlaciones con los ritos de *Ochpaniztli* hablaremos en otro capítulo cuando nos ocuparemos en detalles de las interpretaciones simbólicas de esa veintena.

¹⁶² En su artículo titulado “Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexicano” Broda incluye dos referencias relativas a la fecha de la cosecha del temporal en el Altiplano central. De acuerdo con la autora (Broda, 2004, p. 43) “la cosecha tenía lugar entre fines de octubre, noviembre y diciembre”, para más adelante (*Ibid.*, p. 44) determinarlo de modo más preciso diciendo que “(...) la cosecha se llevaba a cabo el 30 de octubre”.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 39-40.

los sacrificios los mexicas obtenían la lluvia necesaria para el crecimiento del maíz”.¹⁶⁴ En relación con el cultivo temporal consideramos que la lluvia en ese período específico del año hacía falta para la preparación del terreno y no para el crecimiento del maíz directamente, ya que para la siembra todavía faltaban unos meses. Estamos de acuerdo con la autora cuando en su otro estudio explica con más detenimiento que en estas semanas la lluvia se volvía indispensable para el crecimiento “de las sementeras de regadío y (...) para el inicio de la siembra de temporal”.¹⁶⁵

Desde finales de marzo (*Tozoztonli* (24.3-12.4) y durante abril (*Huey tozoztli*) podemos notar ciertos paralelismos entre los ritos y la siembra que iba a efectuarse en el mes de mayo. Según Broda el culto mexica se caracteriza por las celebraciones preparatorias y propiciatorias. La autora señala que “no se celebraban tanto los fenómenos acabados, dando gracias a los dioses por haberlos concedido, sino que la principal función de los ritos era la de provocar un buen desenlace de los fenómenos deseados”.¹⁶⁶ Cabe preguntarse si a través de los ritos siempre se buscaba el mejor rendimiento de la cosecha de ese año o el contenido de esas celebraciones era más complejo.

Antes de empezar a sembrar, en los días de *Huey Tozoztli*, se festejaba al maíz mismo a través de los cultos a Chicomecoatl, una de las deidades más importantes de la vegetación, la diosa de los mantenimientos, de la tierra, de las semillas y de la germinación y a Cinteotl, el dios del maíz joven. Durante el mes de *tlacaxipehualiztli*, tras el equinoccio de primavera, en la época del cambio estacional, simbólicamente se quitaba “la piel” de los campos por medio de los desollamientos de los prisioneros de la guerra. En el mes de *etzalcualiztli* con el maíz sembrado y las lluvias en todas las partes “los mexicas celebraban el advenimiento de las aguas pluviales mediante el culto a Tlaloc y a Chalchiuhtlicue, la diosa de la laguna”.¹⁶⁷ A lo largo de las veintenas de *tecuilhuitontli* y de *huey tecuilhuitl* los labradores tenían que cuidar las plantas y proteger la mazorca tierna. Este período, para el ciclo agrícola temporal, era otra etapa importante cuando el maíz estaba creciendo, apenas se estaban formando los primeros jilotes y se necesitaba vigilar el campo, fertilizarlo para garantizar una buena cosecha. En los ritos correspondientes se veneraba a las diosas del agua, mantenimientos y del maíz tierno, a Huixtocihuatl y a Xilonen.

¹⁶⁴ Broda, 2000, pp. 50-51.

¹⁶⁵ Broda, 2004, pp. 49-50.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁷ Broda, 2000, p. 53.

Respecto a la fiesta *Xocotlhuetzi* y los fenómenos climatológicos, Limón dice que el motivo central de las celebraciones en esta veintena era el levantamiento del árbol de *xocotl*, como el mediador entre el mundo alto y el mundo bajo, entre el calor y la lluvia. Para la investigadora ese movimiento del poste en plena época de lluvias favorecía la actividad del Sol sobre la tierra.¹⁶⁸ Durante la fiesta *Ochpaniztli* se celebraba la maduración de la planta del maíz y sus primicias por medio de los cultos a la diosa madre Toci que simbolizaba la fuerza femenina, la potencia de lo oscuro, de lo húmedo en la época del año cuando los días se ponían más cortos y las noches más largas. En *Tepeilhuitl*, que caía a fines de octubre, se celebraba la cosecha mediante ofrendas agrícolas y la personificación del pulque.¹⁶⁹ Tras la veintena de *tititl*, durante el mes de *izcalli*, se llevaba al cabo la ceremonia del Fuego Nuevo con el claro simbolismo de la revitalización del cosmos, conmemorando el fin de un ciclo y el comienzo del que seguía.

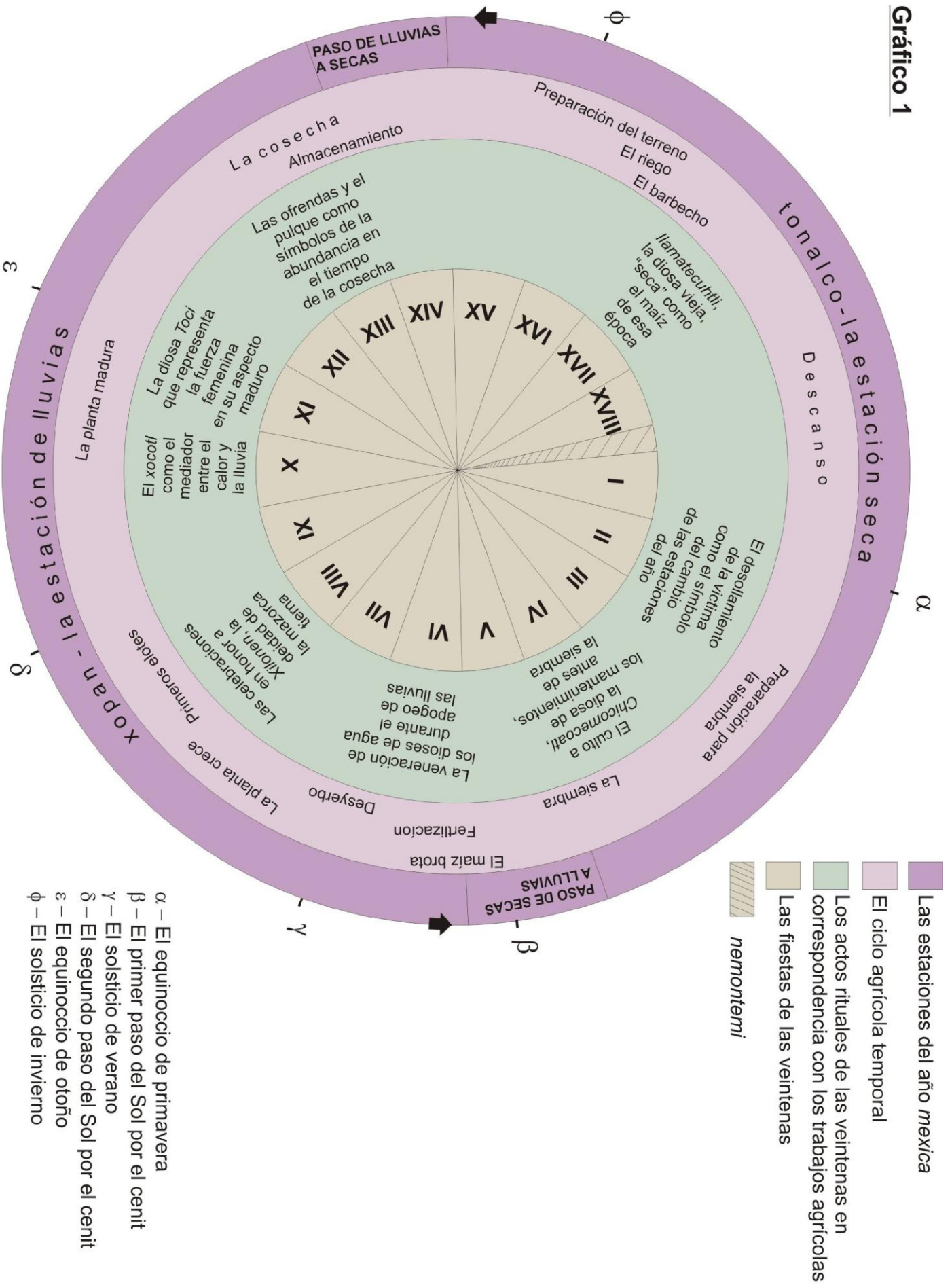
Si volvemos al armazón del ciclo ceremonial según los puntos cardinales observaremos que los meses que tienen más importancia para el desarrollo del maíz (de junio-octubre) se encuentran en el cuadrante oeste relacionado con la vegetación, la fertilidad y la abundancia. El oeste cae en la temporada de lluvias en la cual a través de cinco meses mexicas (*tecuilhuitontli*, *hey tecuilhuitl*, *tlaxochimaco*, *xocotlhuetzi* y *ochpaniztli*) se celebraba, en general, a las deidades de la tierra, de agua y de mantenimiento. La veintena de *toxcatl*, cuando se sembraba, y el mes de *etzalcualiztli*, cuando la planta empezaba a brotar se asocian con el norte y el interior de la tierra. De hecho, en los festivales del mes de *toxcatl*, que correspondían al período del calor intenso antes de las primeras lluvias, cuando el Sol se dirigía hacia el norte en su curso anual, se celebraba al dios Tezcatlipoca, la deidad que presidía el norte.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Limón, 2001, pp. 120-131.

¹⁶⁹ Broda, 2000, p. 53.

¹⁷⁰ González Torres, 1976, p. 74.

Gráfico 1



2.2 Las festividades de *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* dentro del sistema ceremonial mexicana

La potencial polisemia de las danzas femeninas de los meses *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* también proviene de los múltiples vínculos simbólicos que se crean en el interior de esas fiestas. Por lo tanto, los valores expresivos de esas danzas llegan a entenderse mejor si se parte del campo semántico que guardan diversos actos rituales que se desarrollan a lo largo de esas veintenas.

2.2.1 *Tecuilhuitontli*

En la fiesta *Tecuilhuitontli*,¹⁷¹ “pequeña fiesta de los señores”, o *Tecuilhuitl*¹⁷² “fiesta de los señores”, según la mayoría de las fuentes primarias, se veneraba a Huixtocihuatl, la diosa¹⁷³ de la sal¹⁷⁴ que formaba parte del grupo de las deidades de la lluvia y del agua.

Existen pocos datos sobre esta deidad. Un mito narra que la diosa de los salineros era la hermana mayor de los *tlaloques*, cuatro principales ayudantes de Tlaloc, y tras haberles causado enojo a sus hermanos, éstos la desterraron hasta las aguas saladas donde ella empezó a fabricar la sal.¹⁷⁵ Esos mitos antiguos no describen qué tipo de enfado causó la separación de Huixtocihuatl y sus hermanos *tlaloques*. Por otro lado, los cronistas mencionan que durante la fiesta de la veintena *toxcatl* ella era una de las cuatro mujeres¹⁷⁶ que eran entregadas como esposas al personificador de Tezcatlipoca que iba a ser sacrificado.¹⁷⁷ Además, en su estudio

¹⁷¹ Durán, 1967, t. I, Cáp. X, p. 263; Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. VII, p. 83; Sahagún, 1974, p. 36; Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386; Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172.

¹⁷² *Códice Magliabecchiano*, lám. 34 v; Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 22, p. 69.

¹⁷³ Respecto a los dioses mesoamericanos, de acuerdo con los estudios modernos que hemos consultado, podemos decir que los numerosos dioses de Mesoamérica, con unas jerarquías complejas entre ellos mismos (Tena, 1993, p.22), son energías sutiles, imperceptibles para los sentidos ordinarios (De la Garza, 1998, p.87), que ocupan espacios diferentes. Son polivalentes y ambiguos, positivos y negativos (*Ibid.*, p. 90) ya que podían resultar temibles para el hombre. En el intento del hombre de comunicarse con ellos surgen las oraciones, los mitos, los símbolos, los ritos, las imágenes de los seres divinos y otras manifestaciones (De la Garza, 1996, pp. 197-198).

¹⁷⁴ Sahagún, 1974, p. 36; En relación con esa deidad Torquemada (Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386) afirma que “era esta diosa muy celebrada de la gente de esta laguna y sus riberas, por razón de ser todos casi salineros y tenerla por abogada”.

¹⁷⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 119.

¹⁷⁶ Las cuatro mujeres que acompañaban a la imagen o *ixiptla* del “Espejo Humeante” eran Xochiquetzal, Xilonen, Atlantonan y Huixtocihuatl, cuatro divinidades vinculadas con la fertilidad, el agua y los mantenimientos.

¹⁷⁷ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXIV, p. 108.

sobre las fiestas de la lluvia Broda afirma que de acuerdo con la concepción cosmológica de los trece cielos entre los mexicas, Huixtocihuatl “residía en el cuarto cielo, la región superior a aquélla por la que camina el Sol”.¹⁷⁸ Según Sahagún¹⁷⁹ la veintena *tecuilhuitontli* empezaba el 12 de junio.¹⁸⁰ La fiesta caía en plena época de lluvias. Es el período del solsticio de verano cuando los días eran más largos y el Sol al medio día estaba más alto sobre el horizonte.

De acuerdo con varios datos descritos en las fuentes documentales, en esta veintena, al igual que en las otras celebraciones, se honraba a diferentes deidades. La mayor parte de las fuentes indican que el motivo central de la ceremonia era el sacrificio de la personificadora de Huixtocihuatl. Después de la danza en la que la representante de la divinidad (*teotl ixiptla*)¹⁸¹ bailaba durante diez días en el templo de Tlaloc acompañada de otras mujeres, la sacrificaban¹⁸² por la noche¹⁸³ a lo alto del templo.

¹⁷⁸ Broda, 1971, p. 262.

¹⁷⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. VII, p. 83.

¹⁸⁰ Por otra parte, en sus *Primeros memoriales* (Sahagún, 1974, p. 36) se registra el inicio de este mes el 6 de junio, mientras en *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España* (*Costumbres...*, 1946, p. 44) se afirma que empezaba el 2 de junio. Según Torquemada (1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386) ese mes iniciaba el 4 de junio. Por su lado, Durán (Durán, 1967, t. I, Cáp. X, p. 263) anota la fecha del 1 de julio para el comienzo de esa celebración.

Una de las razones por las cuales existen discrepancias de las fechas relacionadas con las veintenas mexica es el hecho de que los cronistas o sus informantes han apreciado esas ceremonias en distintos lugares del Altiplano Central o han basado su obra en la investigación de fuentes diferentes.

¹⁸¹ Sobre los representantes de las divinidades en las festividades periódicas del centro de México prehispánico hablaremos con más detalles cuando dediquemos nuestra atención a las protagonistas de las danzas.

¹⁸² Las fuentes coloniales mencionan que en esa ocasión sacrificaban también a unos cautivos.

¹⁸³ A diferencia de la mayoría de los cronistas Motolinía en sus *Memoriales*. (Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 22, p. 69) afirma que ese sacrificio se llevaba a cabo por la mañana. No obstante, más adelante cuando hablemos sobre las ceremonias nocturnas vinculadas con el aspecto femenino del cosmos, veremos que el dato que ofrece Motolinía parece menos cierto.



Fig. 9 Festejos a Xochipilli durante el mes de *tecuilhuitontli*
(Códice Magliabecchiano lám. 35 r)

Por otra parte, según algunas fuentes, en la “pequeña fiesta de señores” se festejaba también a Xochipilli (fig.9),³⁰⁸ la deidad relacionada ante todo con los juegos, la música y la danza y el amor. Respecto a la celebración de Xochipilli las *Costumbres* especifican que los sacerdotes acompañaban al representante del dios, “vestido como papagayo”,³⁰⁹ hasta el mercado donde pedían limosna para él. Después de su muerte era desollado y un sacerdote vestía su piel.³¹⁰

Aquí consideramos importante volver a mencionar que Graulich¹⁸⁷ ha indicado que una de las advocaciones¹⁸⁸ de Xochipilli-Macuilxochitl (“Príncipe de flores- 5 Flor”) era Cinteotl, el dios joven del maíz. De esta manera, en la dicha veintena, a través de las distintas atribuciones de Xochipilli, se celebraba también al maíz. Asimismo, según el investigador, esa afinidad por sus atributos solares¹⁸⁹ representaba al Sol lunar de la tarde que “fecundaba a la tierra y engendraba al maíz”.¹⁹⁰ En relación con esto, recordemos que en esa época del año en el universo vegetal la tierna planta del maíz apenas crecía y maduraba. Así pues, se debía tener mucho cuidado de que al maíz no le faltara el calor del Sol, el agua y la atención constante.

¹⁸⁴ Códice Magliabecchiano, lám. 34 v- 35 r; *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*, 1946, p. 44.

¹⁸⁵ Códice Tudela, lám. 16 v- 17 r; *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*, 1946, p. 44.

¹⁸⁶ *Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España*, 1946, p. 44.

¹⁸⁷ Graulich, 1999, pp. 393-394.

¹⁸⁸ En la cosmovisión mesoamericana cada uno de los dioses está en relación con los otros. La acción de un ser divino no se ejerce sola, sino en combinación con las de otros. (Mercedes de la Garza, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, 1998, p. 89)

¹⁸⁹ El color corporal “quemado”, sus sandalias “solares” (*itonalocac*), el adorno nasal en forma de flecha característico para Tonatíuh, el “escudo solar” (*itonalochimal*) entre otros. (Graulich, 1999, p. 394)

¹⁹⁰ Graulich, 1999, pp. 392-401.



Fig. 10 El juego de pelota de la veintena *tecuilhuitontli*
(*Códice Borbónico*, lám. 27)

Por otro lado, en la lámina 27 del *Códice Borbónico* (fig.10), dedicada a las festividades de *Tecuilhuitontli*, se aprecia el culto del Sol representado por medio del juego de pelota con la presencia de Xochipilli-Cinteotl e Ixtilton por un lado, y, Quetzalcoatl y Cihuacoatl, al lado contrario. Puede ser que se trate del Sol que pronto pasará del norte al oeste, de *Mictlan* a *Ciuatlampan*, del interior de la tierra al lugar donde muere el astro, pero nace la gramínea.³¹⁵

Existe una clara continuidad entre esta fiesta y la veintena siguiente, *huey tecuilhuitl*.¹⁹² Las dos pertenecen a la época terrestre y húmeda, la parte oscura del cosmos y sus deidades se refieren a la agricultura, humedad y sustento. De acuerdo con Paso y Troncoso las festividades del mes de *tecuilhuitontli* eran una preparación para las que siguieron.¹⁹³ Algunos cultos que eran vistos en las celebraciones de la veintena *tecuilhuitontli* se continuaran desarrollando en el festejo de las semanas posteriores para formar una idea integral. Así por ejemplo, Graulich explica que la muerte de los participantes del juego de pelota del sexto mes tenía lugar en la fiesta *Huey Tecuilhuitl*.¹⁹⁴

¹⁹¹ Véase Carrasco, 1979, pp. 52-60.

¹⁹² Graulich, 1999, p. 375.

¹⁹³ Paso y Troncoso, 1979, p. 122.

¹⁹⁴ Graulich, 1999, pp. 378 y 400.

2.2.2 Huey Tecuilhuitl

La mayor parte de las fuentes coloniales¹⁹⁵ indican que las ceremonias que se llevaban a cabo durante la fiesta *Huey Tecuilhuitl* (“gran fiesta de los señores”) (2.7-21.7)¹⁹⁶ rendían el culto a la diosa Xilonen,¹⁹⁷ la diosa del maíz tierno. En esos días una doncella virgen que representaba la espiga del maíz¹⁹⁸ era consagrada, venerada y, de acuerdo con Sahagún,¹⁹⁹ decapitada sobre la espalda de un sacerdote.²⁰⁰

Según los informantes de Sahagún y Durán,²⁰¹ la fiesta estaba dedicada también a la diosa de la tierra Cihuacoatl, “Mujer serpiente”, patrona de las mujeres muertas en parto que acompañaban al Sol hacia el poniente. Recordemos que esta veintena corresponde, junto con *tecuilhuitontli*, *tlaxochimaco*, *xocotlhuetzi* y *ochpaniztli*, a la tarde, al Sol ocultado, al lado oscuro del universo.

Durante las ceremonias en las que se veneraba a esa deidad, encendían el fuego²⁰² en un *teotlecuilli* o fogón sagrado, dentro del santuario de la diosa, *Tiillan* (“negrura”). Un día antes del sacrificio de la representante de Cihuacoatl arrojaban a la hoguera a cuatro prisioneros para sacarles después y arrancarles sus corazones para ofrecérselos al fuego, como le sería entregada la sangre de la diosa el día siguiente.²⁰³ Limón dice que la acción de ofrendar al fuego los corazones de cuatro víctimas y rociar la hoguera con la sangre femenina dentro del templo de la diosa madre simbolizaba la recreación del mundo y tenía como propósito el crecimiento de las plantas.²⁰⁴ En nuestra opinión, puede ser que también se trate de la revitalización

¹⁹⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125; Sahagún, 1974, p. 37; Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, pp. 126-127; Torquemada, 1976, vol. III, Libro X, Cáp. XIX, p. 388; Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172; Paso y Troncoso, 1979, p.122; Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 34, p.187; *Códice Magliabecchiano*, lám. 35 v, 36r.

¹⁹⁶ De acuerdo con Sahagún en sus *Primeros memoriales* (Sahagún, 1974, p. 37) esa veintena comenzaba el 26 de junio, mientras las *Costumbres (Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España, 1946, p. 44)* la sitúan unos cinco días antes. Por otro lado, Torquemada (Torquemada, 1976, vol. III, Libro X, Cáp. XIX, p. 388) dice que caía el 25 de junio.

¹⁹⁷ Según los informantes de Sahagún (Sahagún, 1974, p. 37) el nombre de esta diosa significaba “matriz del jilote” o “madre del jilote” (*xilotl* (jilote) y *nenetl* (la natura de la mujer)).

¹⁹⁸ Más adelante hablaremos sobre los nexos particulares entre las diferentes edades de las mujeres y distintas etapas del desarrollo de la mazorca.

¹⁹⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 126.

²⁰⁰ Como lo ha explicado Graulich este rito simbolizaba las bodas de las sacrificadas, porque las jóvenes esposas acostumbraban ser transportadas sobre la espalda a la cámara nupcial. (Graulich, 1999, p. 385)

²⁰¹ Sahagún, 1974, p. 37; Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, pp. 125-133.

²⁰² El tema del fuego entre los nahuas ha sido planteado ampliamente en la obra de Silvia Limón Olvera, *El fuego sagrado. Simbolismo y ritualidad entre los nahuas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

²⁰³ Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, p. 127.

²⁰⁴ Limón, 2001, pp. 217-218.

periódica del universo y de la tierra, como una de sus manifestaciones. Aunque nos encontramos en un mes que abunda de lluvia y se caracteriza por una tierra muy fértil, siempre habrá peligro para la planta, especialmente cuando todavía no ha logrado su pleno desarrollo. En el ámbito del terreno sembrado había que arrancar las malas hierbas para que el maíz creciera sano. Aquí cabe mencionar que en la religión mexica la diosa Cihuacoatl, era también²⁰⁵ identificada con la diosa vieja de rostro descarnado²⁰⁶ que traía la pobreza y abatimiento.²⁰⁷ Para una tierra productiva su parte seca, descarnada, vieja, pobre, son las malas hierbas que había que eliminar.

Al final, vale la pena mencionar que en las ceremonias rituales de esta veintena el *tlatoani* desempeñaba un papel importante.²⁰⁸ Los informantes de Sahagún describen que durante ocho días se repartía²⁰⁹ la comida a los pobres, debido a que por falta de alimentos en este tiempo solían morir muchos de hambre.²¹⁰ En esas ocasiones no sólo se daba el encuentro de la nobleza y el pueblo, sino que los señores de las ciudades más importantes²¹¹ del centro de México acudían a *Tenochtitlan*.²¹²

²⁰⁵ Todos los dioses que forman parte del complejo panteón mexica tienen varias características y están relacionada a diferentes elementos según el contexto en que se encuentran. Como lo explica Giasson (Giasson, 2002, p.147) para el caso de Tlazolteotl, las diversas características de esa diosa telúrica toman su especificidad en función del contexto, el período del año y del lugar donde se aprecia su naturaleza. Si se encuentra, por ejemplo, en el mes en que se barre, en septiembre, la relacionamos con la fiesta de *Ochpaniztli*, o según la función que se le atribuye (como regeneradora, como purificadora, como deidad que estimula la lujuria).

²⁰⁶ Graulich 1999, pp. 389-390.

²⁰⁷ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. VI, pp. 32-33.

²⁰⁸ En las *Costumbres* (*Costumbres...* 1946, p. 45) se destaca su presencia en estas festividades diciendo que “la fiesta la hacía Moteçuma o el señor de México”.

²⁰⁹ En relación con los tributos distribuidos por el sector gobernante del Estado mexica Carrasco (Carrasco, 1979, p. 56) registra que en la veintena de *etzalcualiztli* llegaban los tributos para que fueran distribuidos al pueblo por el señor de *Tenochtitlan* en las veintenas que seguían, las fiestas de señores *Tecuilhuitonli* y *Huey Tecuilhuil*.

²¹⁰ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 122; Por su parte Torquemada (Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XIX, p. 389) dice: “Estas comidas y convites hacían los reyes y señores por alentar y consolar a los pobres; por cuanto por este mes y tiempo hay falta de mantenimientos, en especial si el año antes no ha sido abundante, porque ha faltado el bastimento pasado y aún no está hecho el que esperan del año presente (...)”.

²¹¹ En el texto de las “Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España” (*Costumbres...*, 1946, p. 45) leemos que en esas fechas “mandaba Motecuma que viniesen de todas las Indias de los alrededores de Mexico e laguna... y todos los demás pueblos comarcanos”.

²¹² Broda, 1972, p. 41.

2.2.3 Ochpaniztli

Para la fiesta *Ochpaniztli*²¹³ (31.8.-19.9),²¹⁴ una de las ceremonias más complejas dentro del ciclo ceremonial del Altiplano Central, existen diversos rituales registrados que se vinculan con tres diosas del panteón mexica: Toci²¹⁵ (“Nuestra abuela”)²¹⁶ o Teteo innan²¹⁷ (“Madre de los dioses”), la divinidad de la tierra, Atlatonan,²¹⁸ (“Nuestra madre del lugar del agua” o “Nuestra madre del agua”) la diosa del agua y Chicomecoatl, (“Siete serpiente”) la deidad del maíz. Sin embargo, se puede observar que en los textos de los informantes de Sahagún se da mayor importancia a la celebración efectuada en honor a Toci. El cronista informa que tras cinco días de penitencias y ocho días de la danza *nematlaxo*, en la cual no se debía hacer ningún ruido, la representante de la divinidad, acompañada por médicas y parteras,²¹⁹ salía al mercado, para esparcir la harina de maíz. Su estancia en el tianguis conmemora su advocación de la Madre de los dioses que, de acuerdo con Durán,²²⁰ anteriormente tejía e iba al mercado para alimentar a sus hijos.

La imagen de Toci era decapitada sobre la espalda de un sacerdote.²²¹ Ese tipo de sacrificio, que ya hemos visto en el caso de la representante de Xilonen, es común para las diosas de la tierra y de la vegetación. Luego la desollaban y un

²¹³ Sobre las diferentes interpretaciones del vocablo “ochpaniztli” véase Canger, 1980.

²¹⁴ “Costumbres...” (*Costumbres...*, 1946, p. 48), Clavijero (Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 35, p.188), Durán (Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 143) y Torquemada (Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XXIII, p. 396) registran su inicio el 21 de agosto, el 14 de septiembre, el 17 de septiembre y el 24 de septiembre respectivamente.

²¹⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 132; *Códice Magliabecchiano*, lám. 38v, 39r. (véase Apéndice, fig. 11, p. 184)

²¹⁶ Como lo registran los datos presentados en las “Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España” (*Costumbres...*, 1946, p. 48) “y venian con gran fiesta quando la trayan a esta india, se (ll)amaua toztitzi que quiere decir nuestra avuela (...)”.

²¹⁷ Sahagún, 1974, p. 45; Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XXIII, p. 396.

²¹⁸ Las tres deidades veneradas han sido registradas por Durán (Durán, 1967, t. I, Cáp. XIV, XV, VII, pp. 135-149, 251-253) y Paso y Troncoso (Paso y Troncoso, 1979, p.133). Cuando Durán reseña los meses del año dice que durante el primer día del undécimo mes (*Ochpaniztli*) se celebraba a Toci, la Madre de los dioses. Sin embargo, en la relación que previamente hace de los distintos dioses resulta que la fiesta era dedicada a 3 diferentes diosas: Atlatonan (“Nuestra madre del lugar del agua” o “Nuestra madre del agua” (la diosa de los leprosos y gafos)), Chicomecóatl (la diosa de los mantenimientos, la diosa que representa el maíz duro) y Toci (“Nuestra abuela”, “Madre de los dioses” (Teteo innan) y “Corazón de la tierra” (Tlalli iyollo). Sus representantes eran sacrificadas en el orden en que mencionamos a sus respectivas deidades.

²¹⁹ Graulich (Graulich, 1999, p. 97) hace notar que las tres mujeres viejas Ahua, Tlahuitequi y Xocuahtli que guiaban y cuidaban a Toci remitían su correlación directa con las deidades veneradas en esas circunstancias, dado que sus nombres significaban “Dueña del agua”, “La que desgrana, aporrea los granos y “Garra de águila”, respectivamente.

²²⁰ Durán, 1967, t. I, Cáp. XV, p. 145.

²²¹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 133.

sacerdote robusto (*teccizquacuilli*) se vestía de su pellejo,²²² la fuerza vital de la diosa pasaba a él para que la Madre diosa recobrar su vida y su presencia.

El desollamiento de las víctimas durante los festejos de las veintenas *tlacaxipehualiztli* y *ochpaniztli* remite a los cambios estacionales de la tierra. En marzo nos enfrentamos a una tierra rejuvenecida unas semanas antes de las primeras lluvias, mientras ahora se nos presenta un campo maduro, experimentado que trae el maíz en su desarrollo completo. La piel propia de la deidad de la tierra que ya no es joven, que se quita y cambia, anuncia el remate de las lluvias y la aproximación de los meses secos. El nuevo *ixiptla* de Toci, ataviado con su indumentaria y cubierto de su piel, se ponía en frente del templo de Huitzilopochtli representando simbólicamente la unión de la Gran madre y el Sol. Como lo han sugerido, entre otros, Graulich y Broda,²²³ la aparición de Cinteotl al lado de la diosa después de su fecundación significa el nacimiento del dios del maíz. Por tanto, no es casualidad de que ella dejara ver su vínculo estrecho con el maíz sembrando la harina de esa gramínea por los suelos del mercado.

Algunas fuentes²²⁴ y unos estudios contemporáneos²²⁵ señalan la existencia de la deidad Toci-Tlazolteotl como la diosa principal de los ritos de ese mes. Esas dos divinidades, a pesar de sus funciones muy particulares, compartían ciertas características de la doble función de la gran Diosa-Madre de creadora y destructora. La religión mexicana representa a la primera deidad, Toci, Teteoinnan y Tlalliyojollo (“Corazón de la tierra”), como la protectora de los médicos, hechiceros y los señores de los baños del vapor, temascales, denominándola Temazcalteci (“La abuela de los baños”).²²⁶

En Tlazolteotl “diosa de las inmundicias”, como en todos los dioses mesoamericanos, seres complejos y compuestos, se reúnen distintos dominios.²²⁷ Esta diosa *huasteca*²²⁸ tenía, entre otras atribuciones,²²⁹ la de madre, la de

²²² *Ibidem*.

²²³ Graulich, 1999, p. 116; Broda, 2004, p. 51.

²²⁴ Véase *Códice Telleriano-Remensis*, lám. 3r. Durán (Durán, 1967. t. I, Cáp. XV, pp. 144-145) hace referencia a la diosa Tlazolteotl, sin nombrarla expresamente, y a sus atributos de la gran tejedora y la portadora de los huesos de algodón, cuando describe la presencia de la diosa Toci en la dicha veintena.

²²⁵ Véase Báez-Jorge, 2000, p. 123 y Giasson, 2002.

²²⁶ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp.VIII, p. 33 y Confutación, p. 62.

²²⁷ Sobre la naturaleza de los dioses en Mesoamérica véase López Austin, 1996. y 2006 y De la Garza, 1998, entre otros.

²²⁸ Graulich (Graulich, 1999, p. 131), Spranz (Spranz, 1973, p. 205) y Sullivan (Sullivan, 1982, pp. 7-8) coinciden que el culto de Tlazoltéotl-Ixcuina se originó en el área huasteca.

²²⁹ Recordemos la existencia de distintos nombres que se le atribuyen a la diosa y que a su vez remiten a sus múltiples facetas. Mencionaremos los siguientes: Tlazoltéotl, “divinidad de basura”, Tlaelcuani “comedora de cosas sucias” y Ixcuina “señora de algodón”.

paridera,²³⁰ la de hilandera,²³¹ la de médica y la de guerrera.²³² Su manifestación que más se ha estudiado y que predomina en las fuentes escritas por los cronistas españoles se relaciona con su calidad de provocar lujuria y al mismo tiempo de purificar y perdonar.²³³ Se encuentra mencionada como “deidad de la basura”, “deidad de estiércol”, “deidad del placer sexual” fundiendo así un doble aspecto de la suciedad: material y moral.²³⁴ Asimismo merece mencionar aquí que el artículo “Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta”²³⁵ propone un nuevo enfoque en la interpretación de las propiedades relativas a la diosa Tlazolteotl asignándole la función de la deidad de abono debido a, entre otros atributos, su aspecto de gran paridera²³⁶ y por uno de sus elementos iconográficos más conocidos- la mancha negra que tiene alrededor de su boca.

²³⁰ Las deidades de la tierra como Toci y Tlazoltéotl son a la vez parideras, porque, según Giasson, el hecho de parir está íntimamente asociado con la cosecha y el acto de dar el pecho (véase lám. 16 del *Códice Borgia*) recuerda que la tierra alimenta a los hombres. (Giasson, 2002, p. 148)

²³¹ En la lám. 32 del *Códice Laud* podemos observar las bandas de uso como parte de su indumentaria.

²³² En algunas imágenes de los códices (véase lám. 63 del *Códice Borgia*) Tlazoltéotl aparece como una guerrera que trae cautivo a un niño. Por sus atributos de gran paridera y por las ideas que correspondían a las mujeres en parto, de las que hablamos más adelante, es evidente que eso no significa que lo haya capturado en el campo de batalla, sino que el niño acaba de nacer.

²³³ Es notable el hecho de que en las fuentes escritas por los cronistas españoles del siglo XVI las ideas predominantes sobre esta deidad se asocian con su función de eliminar los vicios por medio de la confesión y reflejen una visión muy cristiana de aquel entonces.

²³⁴ Giasson, 2002, p.138. Véase también Rossel y Ojeda Díaz, 2003, p. 135.

²³⁵ Giasson, Patrice, “Tlazoltéotl, deidad del abono: una propuesta” en *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002, vol. 32.

²³⁶ En la lámina 73 del *Códice Vaticano B* vemos a Tlazoltéotl dando a luz a una flor.



Fig. 12 Tlazolteotl dando luz
(Códice Borbónico, lám. 13)

En relación con lo dicho sobre Tlazolteotl y diferentes fases rituales de la veintena de *ochpaniztli*, en la lámina 13 del *Códice Borbónico* (fig.12) se contempla la divinidad huasteca dando luz a un niño junto al templo lleva una calavera y a su lado aparece una cabeza que podía hacer referencia a la fiesta de *Ochpaniztli*, donde se decapitaba al sacrificado antes de desollarlo.³⁶¹ No hay dudas de que el hijo de la gran paridora equivale al nacimiento simbólico de Cintéotl.

Existen ciertas concordancias entre los festejos de esta veintena y las ceremonias de *Huey Tozoztli* donde las mujeres también barrían el templo, se hacían ofrendas a Chicomecoatl y se realizaban varias escaramuzas. Si pensamos en el posible paralelismo entre estas dos fiestas notaremos que el cuarto mes es el período de la preparación para la siembra, la gran espera de las lluvias y el tan esperado acercamiento al campo. Por otro lado, el mes de *ochpaniztli* aguarda la llegada de la cosecha y la próxima separación del campesino de sus trabajos intensivos en el cultivo.

Para la mayoría de los investigadores los festivos de esta veintena representan una fiesta de la cosecha²³⁸ o de la preparación de la cosecha.²³⁹ Por su parte, Graulich considera que *Ochpaniztli* representa el inicio del año ritual y de la estación lluviosa que es la época de las siembras. Según el autor, la muerte de Toci rejuvenece la tierra envejecida por la estación seca y el paso de tiempo.²⁴⁰ Cabe indicar que estamos de acuerdo con Broda cuando dice que durante la veintena de

²³⁷ Giasson, 2002, p. 142.

²³⁸ Graulich (Graulich, 1999, p. 106) ha señalado que “para Preuss, *Ochpaniztli* era una fiesta de la cosecha a través de la cual Toci concibió y dio a luz a Cintéotl Itztlacoliuhquí, dios del maíz de invierno y de Venus. El sacrificio de Toci y su desollamiento tenían por objeto regenerar a la vieja tierra alimentadora, cansada de dar frutos después de la cosecha”.

²³⁹ Para Broda (Broda, 2004, p. 51) *Ochpaniztli* no era la fiesta de la cosecha, sino su propósito era conjurar, mediante los ritos, el buen cumplimiento de la maduración del maíz, mientras que la cosecha sólo tenía lugar unos dos o tres meses mexica después correspondientes a *Tepeilhuitl* (octubre) y *Quecholli* (noviembre).

²⁴⁰ Graulich, 1999, pp. 89-143.

ochpaniztli “en México la cosecha se inicia sólo en tierra caliente (actual estado de Morelos, por ejemplo), pero faltan aproximadamente dos meses para que las cosechas tengan lugar en condiciones climáticas de las demás regiones del Altiplano central”.²⁴¹

Varios autores²⁴² han hecho hincapié en las interpretaciones histórico-mitológicas de las festividades de esta veintena después de que Durán²⁴³ haya afirmado de que durante ese mes se reactualizaba la muerte de la hija de Achitometl, rey de *Colhuacan*. Así los ritos de *Ochpaniztli* tendrían el propósito de conmemorar aquel hecho histórico cuando, durante las últimas etapas de su peregrinación, los mexicas, intentando establecerse en las tierras del rey de *Colhuacan*, sacrifican a esa joven en honor a Huitzilopochtli, y de este modo, provocan grandes enfrentamientos y su expulsión de la laguna. Por su parte, Graulich estima que “sería empobrecerlo considerarlo solamente (...), la reactualización de la muerte hipotética de la hija del rey de Culhuacan”.²⁴⁴

2.2.4 *Tititl*

Finalmente en *Tititl*,²⁴⁵ fines de diciembre y principios de enero (29.12-17.1),²⁴⁶ después de la cosecha y el almacenamiento del maíz, se festejaba a Ilimatecuhtli,²⁴⁷ “Señora vieja”, relacionada con la tierra cansada por haber producido²⁴⁸ y con la mazorca seca, cubierta por las hojas amarillas y arrugadas.²⁴⁹ Esa deidad también se conoce como la esposa del viejo dios del fuego.²⁵⁰ En las fuentes documentales se menciona que en esos días se honraba asimismo a Tonan,²⁵¹ “Nuestra Madre”, a

²⁴¹ Broda, 2004, p. 51.

²⁴² Véase Brown, 1984, y Heyden, 1972.

²⁴³ Durán, 1967, t. II, Cáp. IV, pp. 37-45. Véase también “Tratado de los ritos y ceremonias y dioses...”, 1972, Cáp. IV, p. 111.

²⁴⁴ Graulich, 1999, p. 123.

²⁴⁵ Con respecto a las numerosas polémicas sobre el nombre de esta veintena Graulich, basándose en los documentos coloniales, registra ampliamente varias etimologías y significaciones del sustantivo “Tititl”. Véase Graulich, 1999, pp. 225-236.

²⁴⁶ Según los datos que registran Torquemada (Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XXIX, p. 408), *Costumbres* (*Costumbres...*, 1946, p. 52) y Clavijero (Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 36, p. 191) este mes iniciaba el 22 de diciembre, el 20 de diciembre y el 12 de enero respectivamente.

²⁴⁷ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, pp. 148-150, Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XXIX, p. 408.

²⁴⁸ Graulich, 1999, p. 251.

²⁴⁹ Caso, 1983, p. 65; Broda, 2001c, p. 216.

²⁵⁰ Spranz, 1973, p. 83. Según Broda (Broda, 2004, pp. 54-55), en esta fiesta “se daba culto al dios del fuego Xiuhtecuhtli-Huehuetotl, el más anciano de todos los dioses, así como a Ilimatecuhtli, la “señora vieja” que, en cierto modo, representaba al maíz viejo y al barbecho”.

²⁵¹ *Costumbres...*1946, p. 52.

Cozcamiauh,²⁵² “Mazorca del collar” y a Cihuacoatl (fig. 13).²⁵³ Las tres deidades llegan a confundirse en los actos rituales de esta veintena por compartir varios atributos siendo las tres advocaciones de la gran madre telúrica.²⁵⁴

Por otra parte, Clavijero²⁵⁵ afirma que se hacía fiesta también a Mictlantecuhtli, “el Señor de los muertos”. Eso no debe sorprendernos si tenemos presente que nos encontramos casi al final de un ciclo anual sobre el campo estéril, viejo en la compañía de la anciana diosa de la tierra y de la muerte. Mictlantecuhtli y su contraparte femenina Ilamatecuhtli, honrados en la misma veintena, simbolizan la vejez en su aspecto femenino y masculino.



En relación con lo anterior cabe mencionar que en la descripción la lámina dedicada a la celebración de *Tititl* en el *Códice Magliabecchiano*³⁸⁰ se sugiere que la ceremonia a Cihuacoatl era la celebración de “los finados” (“los muertos”).

Fig. 13 La diosa Cihuacoatl, celebrada durante el mes de *tititl*
(*Códice Magliabecchiano*, lám. 45 r)

A la personificadora de la Diosa Vieja la sacrificaban a lo alto del templo de Huitzilopochtli sacándole el corazón y degollándola en la presencia del sacerdote, que más tarde bailará, vestido de sus insignias, con la cabeza de la víctima. Respecto a eso Graulich²⁵⁷ indica que a través del sacrificio de Ilamatecuhtli-

²⁵² Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XXIX, p. 408. En relación con estas tres deidades cabe mencionar que solamente Hernández (Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. XIII, p. 179) y Paso y Troncoso (Paso y Troncoso, 1979, p. 269) han hecho notar la presencia de los cultos a las tres diosas durante la fiesta de *Tititl*.

²⁵³ *Códice Magliabecchiano*, 44 v, 45r.

²⁵⁴ La Diosa Tierra entre los mexica se separaba en diversas advocaciones como Chicomecóatl, Xochiquétzal, Tlazoltéotl, Toci, entre otras más, para poder asignarles diferentes funciones. (Báez-Jorge, 2000, p. 155) Las deidades de la tierra son a la vez madres protectoras, parideras, guerreras, tejedoras, se les relaciona a la vez la lujuria y el adulterio como es el caso de Tlazolteotl y hasta con la muerte.

²⁵⁵ Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 36, p. 191.

²⁵⁶ *Códice Magliabecchiano*, 44 v, 45r.

²⁵⁷ Graulich, 1999, pp. 245-247.

Cihuacoatl que se efectuaba al mediodía, cuando las mujeres divinas (*cihuateteo*) acompañaban al Sol, se honraba a las mujeres heroicas y guerreas. Así pues, sus atributos guerreros quedan confirmados en uno de los dibujos de *los Primeros memoriales*²⁵⁸ por tener ciertos elementos de sus insignias como una rodela adornada con plumas de águila (*cuauhpaehuhqui-chimalli*) y un instrumento para telar (*tzotzopaztli*), que traía a modo de arma ofensiva.²⁵⁹

Después del sacrificio de Ilimatecuhtli, otro sacerdote, vestido de un joven guerrero, prendía el fuego en la troje de la diosa vieja que representaba al maíz viejo y seco. Como lo señala Limón el fuego, elemento predominante masculino, transformador, regenerador y fecundador, estuvo presente en diferentes festividades del ciclo ceremonial mexicana. Según la investigadora, la veintena de *tititl* estaba destinada a celebrar la parte femenina del fuego y preparar los cultos de su lado masculino para la fiesta posterior, *Izcalli*. Este acto ritual simbolizaba la renovación del maíz gastado en la cosecha que acababa de pasar para dar lugar a una nueva gramínea que se desarrollaría en unos meses.²⁶⁰ Recordemos que en este período había que recuperar la vitalidad del campo, darle una nueva fuerza, un nuevo comienzo del ciclo biológico y universal.

3. LA MUJER EN LA SOCIEDAD MEXICA

Para tener claras las danzas de mujeres que estamos estudiando resulta imprescindible tomar en consideración la presencia de la mujer en la vida socio-cultural del Altiplano Central y el complejo simbolismo relacionado con su apariencia sobre el escenario ritual.

3.1 La presencia de la mujer en la vida social y ritual del centro de México prehispánico

La mayoría de los estudios que tienen por objetivo rastrear el papel y la importancia de la mujer en la sociedad mexicana destacan la existencia de la ideología patriarcal y

²⁵⁸ Sahagún, 1974, p. 61 y lám. 4-18.

²⁵⁹ Graulich, 1999, p. 61.

²⁶⁰ Limón, 2001, p. 132.

la subordinación femenina.²⁶¹ La mujer se encontraba inmersa en un sistema social que se caracterizaba por un monopolio masculino, tanto en el caso del poder político y social, como en las condiciones familiares. Al respecto, Rodríguez-Shadow hace notar que la mujer ocupaba en la época mexicana un papel secundario y marginal. La autora explica que las mujeres en aquel entonces “no tenían ninguna participación en la esfera política ni en la vida social, su intervención en los ritos religiosos públicos era escasa e insignificante, y su relación con las actividades mercantiles era muy débil”.²⁶²

El acceso de la mujer a la política en el Altiplano Central prehispánico era muy escaso sin permitirle ocupar un cargo de importancia en el manejo del Estado. Asimismo los miembros masculinos solían predominar no solamente políticamente, sino también en el entorno familiar. Así pues, las mujeres siempre estuvieron bajo la autoridad masculina, primero sujetas a la autoridad paterna y al casarse quedaban bajo el dominio de los maridos.²⁶³ Por otro lado, aunque la mujer participaba en el culto de los dioses y en aprendizaje de los cantares y las danzas,²⁶⁴ su presencia en el rito festivo no era igual a la de los hombres. En lo que concierne a la participación de la mujer en el ritual religioso, se observa que, a diferencia del sexo opuesto, ellas no podían participar en todas las actividades rituales quedándose así muchas veces al margen de las celebraciones solemnes. En este contexto, Rodríguez-Shadow comenta que las *cihuatlamacazqui*, las vírgenes que se quedaban por un tiempo en los seminarios, eran especialmente solicitadas para esposas por su pureza y recato y, de este modo, su función religiosa era insignificante.²⁶⁵ No obstante, se aprecian varios rituales llevados a cabo en el ambiente doméstico. De esta manera, el profundo sentido religioso guardaban también la preparación de las comidas rituales, el acto de poner la ofrenda para los difuntos, las oraciones diarias o las actividades comunes como barrer y producir textiles.²⁶⁶

La función de la mujer, tanto de las mujeres nobles (*pipiltin*) y las mujeres de clase popular (*macehualtin*) consistía por lo general en el trabajo doméstico, la educación y el cuidado de los hijos, la dedicación al matrimonio y a sus tareas reproductivas.

²⁶¹ Véase, por ejemplo, Rodríguez-Shadow, 1987 y 1991, Tuñón Pablos, 1998.

²⁶² Rodríguez-Shadow, 1987, p. 16.

²⁶³ Rodríguez-Shadow, 1991, p. 96.

²⁶⁴ León-Portilla, 1958, p. 8.

²⁶⁵ Rodríguez-Shadow, 1991, pp. 95-96.

²⁶⁶ Sobre las obligaciones rituales consignadas al ambiente doméstico véase Louise M. Burkhart, “Mujeres mexicas en “el frente” del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca” en *Mesoamérica*, vol.23, South Woodstock, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica y Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

Sin embargo, de acuerdo a la clase social a la que pertenecía, la mujer tenía ciertas oportunidades, privilegios o hasta podía permitirse algunas libertades en su actitud. Mientras las niñas de la clase baja recibían la enseñanza en los quehaceres domésticos de sus madres, para las jóvenes nobles existía la posibilidad de acudir a una sesión del *calmecac* para adquirir conocimientos acerca de salud y primeros auxilios²⁶⁷ o estudiar sobre los servicios destinados a algunos rituales, cantos, danzas y hasta en la técnica pictográfica.²⁶⁸

Ahora bien, cabe identificar que la mujer *macehualtin* representaba también la fuerza de trabajo. La mujer popular, “aparte del cuidado de su casa y de sus hijos, colaboraba con su marido en las labores agrícolas, fabricaba el vestuario para su familia y las mantas necesarias para cubrir una parte del monto de tributo asignado a su barrio”.²⁶⁹ Entre las responsabilidades de esas mujeres se cuenta también la venta de algunos artículos lo que le hacía posible salir de su casa y mostrar otro nivel de participación en la vida social. Asimismo entre las mujeres de las clases bajas se hacen notar algunos oficios o especializaciones (parteras, médicas, artesanas, costureras, entre otras) que gozaban de cierto renombre por sus conocimientos particulares.²⁷⁰ De igual modo, las personas femeninas de esa clase social tenían algunos derechos especiales en cuanto a su comportamiento, debido a que las exigencias que se refería a su actitud moral eran menos estrictas.²⁷¹ Mientras tanto, la mujer *pipiltin* era muy pasiva, protegida y controlada por las mujeres con las que vivía.²⁷²

El hecho de que la educación de las mujeres era muy severa indica que existieron algunas características designadas virtudes y otras consideradas malas. Varios autores²⁷³ mencionan la presencia de un ideal de comportamiento según el cual las cualidades más resaltadas eran la laboriosidad, el recato, la entereza de carácter, valor ante la adversidad,²⁷⁴ la virginidad²⁷⁵ y, más adelante, la fidelidad y la dedicación al matrimonio. Esas normas de moralidad y bases de educación sexual se dejan ver en los consejos de los padres a las hijas acerca de su conducta y

²⁶⁷ Tuñón Pablos, 1998, p. 27.

²⁶⁸ Gonzalbo, 1987, p. 36.

²⁶⁹ Rodríguez-Shadow, 1991, p. 99.

²⁷⁰ Blanco, 1980, pp. 253-254.

²⁷¹ Rodríguez-Shadow, 1991, p. 100.

²⁷² Véase Blanco, 1980, p. 254.

²⁷³ Véase Tuñón Pablos, 1998, p. 36; Gonzalbo, 1987, p. 35 y Burkhart, 1992, p. 25.

²⁷⁴ Gonzalbo, 1987, p. 35.

²⁷⁵ Rodríguez-Shadow, 1991, p. 97.

aparición cuando se les recomendaba la manera de hablar, de caminar, el modo de controlar el gesto y las palabras.²⁷⁶

En relación con la moralidad en la sociedad mexicana podemos señalar también ciertas discrepancias en las convenciones matrimoniales y sexuales de acuerdo con la clase social. De ahí, como el valor moral de un acto a veces dependía de las condiciones sociales, las actitudes de las mujeres *pipiltin* nacidas el día *ce xochitl* (“Uno Flor”) podrían adoptar el papel de *ahuianime*, “las alegres”,²⁷⁷ las mujeres descritas por los cronistas como prostitutas, mientras una mujer casada o una doncella noble no podía obrar así.²⁷⁸

3.2 El papel simbólico de la mujer en los ritos festivos

La clasificación binaria del pensamiento mesoamericano, la oposición y la complementariedad de lo masculino y lo femenino se dejan observar también en distintos ámbitos de la vida social y ritual en el Altiplano Central de la época prehispánica. Esos dos principios supremos se reflejaban en una clara división del trabajo, las analogías entre la parte guerrera de los hombres y las mujeres, las correspondencias simbólicas entre los géneros. Así pues, la muerte guerrera en el campo de la batalla llegaba a ser igualada con la terminación de la vida de una mujer durante el parto, un parto exitoso con la toma de un prisionero, el espacio doméstico con el frente de guerra y las armas bélicas con los instrumentos para telar.²⁷⁹

A lo largo de las celebraciones rituales esos dos polos contrapuestos se entrelazaban y mantenían en una interacción continua. De acuerdo con Quezada, en esa división genérica, que definía los ámbitos de lo femenino y lo masculino organizando el cosmos, la naturaleza, lo social y lo cotidiano, no se denota algún tipo de predominio o superioridad, sino estos opuestos complementarios, estando en un movimiento continuo, eran indispensables el uno para el otro.²⁸⁰

En la alternancia de las fuerzas femeninas y masculinas del cosmos, el aspecto de la feminidad, en sus múltiples manifestaciones, implicaba un complejo simbolismo relacionado con la fertilidad, sexualidad, reproducción, regeneración, la muerte que

²⁷⁶ Véase Tuñón Pablos, 1998, pp. 31-32 y Burkhart, 1992, p. 26.

²⁷⁷ Véase López Austin, 1982, p. 167.

²⁷⁸ Véase Gonzalbo, 1987, pp. 35-36.

²⁷⁹ Burkhart, 1992, pp. 24, 48-49.

²⁸⁰ Quezada 1996a, pp. 23-24.

lleva a la vida, lo telúrico, lo caliente, lo peligroso, destructivo, oscuro, bajo y húmedo.

La riqueza del complejo simbólico al que se asocia la presencia femenina en un acto ritual del centro de México prehispánico contribuye al valor polisémico de las ceremonias religiosas y da a conocer la gran importancia del papel cósmico de la mujer en la cosmovisión mexicana.

CAPÍTULO II

1. LA DESCRIPCIÓN DE DIFERENTES CÓDIGOS DANCÍSTICOS DE LAS DANZAS DE MUJERES EN EL CASO DE *TECUILHUITONTLI*, *HUEY TECUILHUITL*, *OCHPANIZTLI* Y *TITITL*

Consideramos que para realizar un análisis simbólico de las danzas de las mujeres en las cuatro fiestas en cuestión es imprescindible comenzar a partir de la reconstrucción de la manifestación dancística observando minuciosamente los diferentes códigos dancísticos y extradancísticos según sus representaciones en las crónicas e historias de la época colonial.

Por lo tanto, se plantean detalladamente cuestiones como las siguientes: ¿Quiénes fueron las protagonistas de las danzas femeninas en los meses *tecuilhuitonli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl*? ¿En que consistía la indumentaria y la parafernalia de las danzantes que ocupaban el escenario ritual? ¿Había alguna similitud en la apariencia y el comportamiento entre las mujeres que bailaban en esas ocasiones? De ser así, más adelante deberíamos investigar cómo dichas semejanzas tienen implicaciones para el significado de esos hechos dancísticos.

Además, intentaremos responder minuciosamente acerca del código coreográfico y el musical, averiguar si las danzantes femeninas llegaban a compartir el escenario con los bailarines del sexo opuesto y mostrar cómo se relevaban otras representaciones dancísticas en el interior de dichas fiestas de las veintenas.

1.1 Las protagonistas

A continuación debemos primeramente especificar, de acuerdo con Bonfiglioli, “*quién es quién* de la acción dancística (...) definir con el máximo detalle las especificidades de los protagonistas tomando en cuenta...su denominación, indumentaria y parafernalia, lo que hace, (...) cómo se ubica en el espacio e incluso en el tiempo narrativo (pues no es lo mismo protagonizar sólo el inicio, el final o toda la danza)”.¹ Así pues, observaremos, por un lado, distintas cualidades de las danzantes, como son por ejemplo la edad y la condición social, y por otro, los conjuntos de prendas

¹ Bonfiglioli, 2003, p. 163.

que llevaban puestas y otros elementos ornamentales registrados por los cronistas que se ponían de relieve en los “hechos dancísticos”.

1.1.1 Las personificadoras de las diosas y sus acompañantes

Por las evidencias presentadas en las crónicas coloniales se deja ver que las protagonistas principales de las danzas femeninas en las festividades de *Tecuilhuitl*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* eran las personificadoras de las diosas que se veneraban a través de esos cultos. Como lo señalan las fuentes escritas después de la conquista se trata de “las cautivas que vestían del traje de la diosa”.²

En varias ocasiones la rigurosa organización de las complejas celebraciones calendáricas requería la participación del hombre-dios,³ imagen”, “delegado”, “sustituto” o “representante” de dios.⁴ El sistema de representación del dios por los personificadores (*ixiptla* o *teixiptla*),⁵ para López Austin,⁶ significaba “la creencia en (...) en la relación entre dos personas distintas, una humana y otra divina, de la que la primera es portavoz y representante”.⁷ A este respecto cabe indicar que no solamente se consideraban dioses las personas especialmente elegidas y adornadas para esas ocasiones, sino también “las efigies del dios hechas en piedra, madera o masa, o sus plasmaciones en la pintura”⁸ serían una representación física de las deidades. Tal como los hombres y mujeres eran valorados para ese papel muy importante en la festividad mexicana, ciertos objetos eran contenedores de la fuerza del Dios.

Los dioses personificadores a los que se, dentro del límite del ritual, se adjudicaban los atributos de las deidades eran cuidadosamente escogidos para el fin de las fiestas de las veintenas conforme a sus características físicas y a la edad. Durán distingue varias cualidades que debían poseer los esclavos destinados a representar a los dioses celebrados y a ser sacrificados en el punto culminante de la

² Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 34, p. 187.

³ López Austin, 1998a, p. 116, López Austin y López Luján, 2001, p. 248.

⁴ Florescano, 1997, p. 42.

⁵ Klein, 2001, p. 34.

⁶ Véase López Austin, 1998a, pp. 118-123.

⁷ En su importante estudio sobre las concepciones prehispánicas sobre el cuerpo humano, López Austin (López Austin, t. I, 1980, p. 433) advierte que “los *teteo imixptlahuan*, eran hombres poseídos por los dioses, y como tales morían en un rito renovador. La idea del ciclo calendárico, del retorno periódico en el que el poder del dios nacía, crecía, menguaba y concluía, hacía necesario que en el rito que ligaba el tiempo del hombre con el tiempo mítico, el dios muriera para que su fuerza renaciera con nueva potencia. No eran hombres los que morían, sino dioses, éstos dentro de una envoltura corporal hacía posible que su occisión sobre la tierra”.

⁸ Florescano, 1997, p. 42. Véase también Klein, 2001, p. 34.

celebración. El fraile dominico dice que “querían los cantores y bailadores, porque cuando los vestían con los trajes de los dioses, todo el tiempo que los representaban, andaban bailando y cantando por las calles y casas donde entraban, y en los templos (...) Y así querían los marchantes que, además de ser bailadores y cantadores, que fuesen sanos, sin ninguna mácula ni deformidad”.⁹

De hecho, a partir de los datos recogidos por los frailes españoles nos parece significativo que la gran parte¹⁰ de los representantes de los dioses ejecuten danzas. En este sentido, consideramos que nuevos aportes acerca del simbolismo de las diversas variantes dancísticas del ritual mexica pueden atribuir al análisis del comportamiento y el papel de personificadores de las deidades dentro del patrón de las fiestas calendáricas. El hecho que el *ixiptla* en muchos momentos haya estado ligado a la manifestación dancística nos hace preguntar el por qué fueron los dioses mismos, a través de sus representantes, los que bailaron en las fiestas.

Como lo indican Bonfiglioli¹¹ y Sten,¹² diferentes tradiciones culturales ofrecen varios ejemplos donde los dioses a través del movimiento dancístico crean el mundo. Así pues, la investigadora dice que en la mitología hindú el primer movimiento es el que da vida a la materia inerte, y el movimiento circular de los dioses saca al universo del Caos.¹³ Por su lado, Shiva obliga a la materia a ponerse en movimiento y por medio de la danza crea y destruye el universo.¹⁴ Mientras tanto, Bonfiglioli recuerda que para los *tarahumaras* fueron seis dioses que “tuvieron que bailar yúmari por tres días para que el Sol saliera a calentar la tierra y los hombres”.¹⁵ A este respecto el autor observa que “toda danza religiosa se remite, explícita o implícitamente, a ese movimiento vital y mítico que es también el lenguaje de las divinidades creadoras”.¹⁶

Aunque no hemos encontrado ningún dato semejante en las narraciones del centro de México acerca del tiempo primordial, recordemos que en la cosmovisión

⁹ El cronista (Duran, 1967, t. I, Cáp. XX, p. 182) completa esta información cuando dice que “no habían de tener ninguna enfermedad contagiosa, como son bubas, lepra, sarna, gota coral, ni mal de corazón, locos o tontos, ni señalados a natura, como era ser turnios, ni el un ojo más grande que el otro, ni delgados demasidamente, ni desdentados, ni tuertos, ni lagañosos, ni mancos, ni cojos, ni con señal de llagas ni lamparones”.

¹⁰ Debe añadirse que mientras las crónicas describen que en las fiestas *Tóxcatl*, *Tecuilhuitontli*, *Hueitecuilhuitl*, *Ochpaniztli*, *Panquetzaliztli* y *Tititl* los personificadores de los dioses bailaban, no se registra la danza de los representantes de las deidades en las festividades de las veintenenas *tlacaxipehualiztli*, *etzalcualiztli*, *tepeilhuitl* e *izcallami*.

¹¹ Véase Bonfiglioli, 1995, p. 51.

¹² Véase Sten, 1990, pp. 21-22 y 27.

¹³ Sten, 1990, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ Bennet, W.C. y R.M. Zingg; Lumholtz, C., *apud* Bonfiglioli, 1995, p. 51.

¹⁶ Bonfiglioli, 1995, p. 51.

mesoamericana a partir de la creación los dioses no dejan de moverse, ya que circulan y alternan en el tiempo y en el lugar. De ahí consideramos que el movimiento que hace el danzante, personificando a alguna deidad, con su cuerpo puede guardar estrecha semejanza con el movimiento continuo de la naturaleza de los dioses en la cosmovisión mexicana y el estado del cambio perpetuo de todo el cosmos.

1.1.1.1 La edad y la condición social de las danzantes

Los datos referentes de las crónicas hechas por los frailes afirman que las mujeres prehispánicas de diversos grupos sociales tomaban parte en la organización y realización de las grandes festividades periódicas en el centro de México. Según los datos proporcionados por los cronistas españoles, las personificadoras de las diosas Huixtocihuatl, Xilonen, Toci e Ilimatēcuhtli estaban en condición de esclavas.¹⁷ No cabe duda de que ese grupo social del Altiplano Central prehispánico haya tenido una participación relevante en las fiestas de las veintenas.

En la mayoría de los casos, las personas destinadas al sacrificio eran los prisioneros de guerra que se destacaban por su valentía, estatus social o su aspecto físico. En cuanto a las mujeres es evidente que no solamente las mujeres capturadas en la guerra tenían la condición de esclavas. Como lo muestra Rodríguez una parte de las esclavas de *Tenochtitlan* formaban las viudas de los hombres que no llegaron a pagar sus deudas.¹⁸ Además, podemos ver también que no todos los esclavos tomaban parte en esas celebraciones periódicas. González Torres advierte que las mujeres que no iban a ser sacrificadas eran conservadas para ocuparse de trabajos agrícolas o domésticos, se dedicaban al hilado o eran concubinas.¹⁹

¹⁷ Vale la pena explicar que en esta investigación usaremos la palabra “esclavo” por falta de un término mejor para designar el *tlacotli*, esa condición social de Mesoamérica que se diferencia de lo que nosotros hoy en día comprendemos como esclavitud. López Austin y López Luján (López Austin y López Luján, 2001, pp. 221-222) indican que en el centro de México durante el Posclásico existían una institución que ha sido equiparada a la esclavitud: la *tlatlacoliztli*. No obstante, las personas que carecían de libertad en el territorio mesoamericano estaban sujetas a varias normas que se diferencian del sistema esclavista de otras culturas y épocas. Una de las reglas que más difiere de las condiciones de esclavo que se conocen comúnmente, según los investigadores, es que el *tlacotli* no perdía su propiedad ni sus derechos familiares. Incluso podían tener a otro *tlacotli* en su servicio.

En opinión de González Torres (González Torres, 1979, p. 87) los cronistas recurrían al término “esclavo” en varias ocasiones, tanto para designar a diferentes grados de servidumbre, como para referirse a los cautivos de guerra (*mamaltin*).

¹⁸ Rodríguez-Shadow, 1991, p. 103.

¹⁹ González Torres, 1979, pp. 89, 92-93.

Las fuentes coloniales nos informan que las acompañantes de la *ixiptla* de Huixtocihuatl eran “todas las que hacían sal, viejas, mozas y muchachas”.²⁰ De acuerdo con los informantes de Sahagún las danzantes que acompañaban a la representante de Xilonen eran las mujeres dedicadas al cuidado de su templo y a la realización de algunos ritos, “las cuales se llamaban *cihuatlamacazque*, que eran las que servían en los cués, que también vivían en sus monasterios”.²¹

Las *cihuatlamacazque* o sacerdotisas mexicas,²² “doncellas vírgenes por la mayor parte, aunque también había viejas”,²³ permanecían en los templos solamente un año, debido a que, según Durán, “cumplido el año de su servicio y penitencia, salían de allí para poderse casar”.²⁴ Durante ese año de su estancia en el templo²⁵ ellas “barrían y regaban los lugares sagrados²⁶ y hacían de comer a los dioses y (...) a las dignidades del templo,²⁷ hilaban y tejían mantas de labores y otras de colores para servicio de los templos,²⁸ incensaban los ídolos”.²⁹ Asimismo, como lo registra Motolinía, “en algunas fiestas bailaban por sí ante los ídolos”.³⁰

En cuanto a la fiesta *Ochpaniztli*, Durán observa que a la personificadora de la diosa Toci le hacían compañía las parteras y médicas.³¹ Por otro lado, De la Serna declara que “salía la muger que representava la Diosa, y compuesta con los ornamentos, que la pintaban, y sacaban gran numero de mugeres con ella, en particular las Medicas, y Parteras”.³²

Las *titici*, las mujeres que ejercían, junto con los médicos y curanderos, las funciones médicas en el centro de México, no solamente conocían las enfermedades

²⁰ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120. Sobre ese grupo social y su actividad laboral no hemos encontrado muchas referencias.

²¹ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

²² Las sacerdotisas prehispánicas del Altiplano central podían provenir del estamento dominante, ser mujer noble, o encontrarse entre las mujeres *macehualtin*. Pilar Alberti Manzares (Alberti Manzares, 1996, p. 176) en su artículo “Mujeres sacerdotisas aztecas: las *cihuatlamacazque* mencionadas en dos manuscritos inéditos” propone que las doncellas “nobles de linaje y de mérito se encargarían de los templos de dioses principales en el recinto sagrado”. Por otro lado, “las muchachas *macehualtin* se encargarían del servicio en templos de los *calpulli*”.

²³ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, pp. 74-75.

²⁴ Durán, 1967, t. I, Cáp. II, p. 27.

²⁵ En este contexto cabe mencionar también que las actividades de las *cihuatlamacazque* no se limitaban a los templos dedicados a las diosas. Asimismo los dioses *Quetzalcoatl*, *Huitzilopochtli* y *Tezcatlipoca* tenían asignadas casas de sacerdotisas.

²⁶ Las sacerdotisas ejercían ciertas funciones propias de ellas, diferentes de los cargos de los sacerdotes. A lo que toca, por ejemplo, al cuidado del templo, Alberti Manzares (Alberti Manzares, 1996, p. 181), basándose en los datos del cronista Francisco Hernández, señala que a las *cihuatlamacazque* sólo se les permitía asear los patios, las aulas y el *calmecas*, mientras a los sacerdotes les correspondían los oratorios y las gradas más altas.

²⁷ Durán, 1967, t. I, Cáp. II, p. 26.

²⁸ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, pp. 74-75.

²⁹ Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 16, p. 168.

³⁰ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, pp. 74-75.

³¹ Durán, 1967, t. I, Cáp. XV, p. 145.

³² De la Serna, 1953, Cáp. VII, p. 130.

y sus curas correspondientes, sino a la vez seleccionaban la herbolaria y, según Quezada, revestían los tratamientos terapéuticos de un ceremonial místico, que a los españoles parecían supersticiosos.³³ En efecto, la buena médica es definida por Sahagún como “buena conocedora de las (...) yerbas, y raíces, árboles, y piedras, asimismo sabe curar a los enfermos, (...) sabe sangrar, dar la purga, echar medicina, (...) concertar los huesos”.³⁴ El cronista subraya que las que no poseían esas cualidades intentaban dominar la enfermedad con la “hechicería supersticiosa” y tenía “pacto con demonio”.³⁵ Se trataba generalmente de las mujeres viejas.³⁶

Por su parte, la *temixihuitiani* o partera³⁷ desempeñaba el difícil oficio de partera y realizaba ciertos rituales vinculados al parto y al nacimiento, teniendo gran reconocimiento entre los miembros de su comunidad. Las personas especializadas en la asistencia en el parto eran las mujeres maduras y experimentadas. Los conocimientos y las destrezas de las parteras o comadronas se debían, tal como lo aclara Sahagún, a un don dado de los dioses.³⁸ Quezada, resumiendo las diferentes especialidades de la partera y remitiéndose a De la Serna, señala que la función de la partera mexicana traspasaba el ámbito del parto, problemas de esterilidad en la mujer, el puerperio y lactancia, así que ella también arreglaba y oficiaba los matrimonios.³⁹ Finalmente, la esclava que actuaba, por propósitos rituales, en nombre de la deidad *Ilamatecuhtli* “salía a bailar sola”,⁴⁰ sin acompañantes.

Sten, en base a la revisión de las informaciones recogidas por varios cronistas, advierte que en las crónicas que describen las danzas hay poca información acerca del sexo y la edad de los danzantes. Generalmente se habla de: hombres, mujeres, mozos, viejos y viejas sin precisar su edad. Como la autora lo señala podemos suponer cuando se habla de las “mujeres” se trata de mujeres casadas, y al hablar de los “viejos” se piensa en los hombres de mucha experiencia.⁴¹ En relación con la edad de las personificadoras de las diosas las fuentes históricas relatan que la *ixiptla* de Xilonen era una doncella,⁴² mientras en las festividades de *Ochpaniztli* los

³³ Quezada, 1977, p. 308.

³⁴ Sahagún, 1989, Libro X, Cáp. XIII, p. 561.

³⁵ *Ibid.*, p. 562.

³⁶ Carrasco, 1981, pp. 285-286.

³⁷ Quezada, 1977, p. 308.

³⁸ Sahagún, 1989, Libro VI, Cáp. XXVII, p. 375.

³⁹ Quezada, 1977, p. 308.

⁴⁰ Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XXIX, p. 408.

⁴¹ Sten, 1990, p. 137.

⁴² Durán, 1967, t.I, Cáp. XI, p. 266.

informes de los frailes españoles registran la presencia de una esclava de cuarenta o de cuarenta y cinco años⁴³ que había de representar a “Nuestra abuela”.⁴⁴

Más adelante, trataremos de investigar qué implica la presencia de mujeres de diferentes edades y condiciones sociales en la realización de las danzas que son el objetivo de este estudio.

1.1.1.2 El estado de ánimo de las danzantes

Como antes hemos indicado, los rituales celebrados en los períodos previamente determinados del calendario solar eran sumamente complejos. Una amplia variedad de detalles se entrelazaba entre sí, creaba diferentes estructuras semánticas y variaba a lo largo del ciclo ceremonial. De igual modo, los actos rituales en el interior de cada una de las fiestas mexicas estaban formados por elementos variables según el contexto de la festividad.

Al comparar los cuatro complejos festivos las oposiciones y semejanzas de diversos elementos componentes de las cuatro danzas que son objeto de esta investigación, notaremos la distinción en la actitud de las danzantes que representaban las diosas veneradas. Mientras en unas era importante que la víctima estuviera triste, en otras, dicho estado de ánimo era considerado nefasto.⁴⁵

En las celebraciones organizadas en honor a Ilamatecuhtli percibimos una representación dramática con llantos y gemidos que expresaban la tristeza y la angustia de la mujer víctima. Así pues, en la fiesta *Tititl* a la esclava que personificaba a la diosa de la vejez se le permitía llorar y suspirar para manifestar el dolor por su muerte próxima. Torquemada reconoce esa diferencia en el estado de ánimo de diferentes imágenes de la deidades durante las celebraciones de las veintenas y señala, en el caso del mes de *tititl*, que “a esta mujer le era permitido llorar y entristecerse mucho (caso negado en otras que morían otros días) y así se entristecía, suspiraba y lloraba, con la memoria de la muerte que de próximo y cerca

⁴³ *Ibid.*, Cap. XV, pp. 144-145.

⁴⁴ Las crónicas coloniales no ofrecen datos relevantes acerca de la edad de las mujeres que representaban ritualmente a las deidades Huixtocihuatl e Ilamatecuhtli.

⁴⁵ Durán (Durán, 1967, t. I, Cap. XV, p. 145) explica, en relación con la personificadora de la diosa Toci, que “siete días antes que la fiesta se llegase la sacaban de aquel encerramiento y la entregaban a siete viejas médicas, o parteras, las cuales la servían y administraban con mucho cuidado, y la alegraban diciéndole muchas gracias y contándole muchos cuentos y consejos y haciéndola tomar placer y alegría, provocándola a reír, porque, como he dicho, si estos que representaban los dioses y las diosas vivos se entristecían, acordándose que habían de morir, teníanlo por el mal agüero de todos, y así, a fin de que no se entristeciesen, procurábanles dar todo contento y regocijo”.

esperaba”.⁴⁶ De igual modo lo registra De la Serna afirmando que “ivanle haziendo vn triste son, y ella vailava mal de su pessar, llorando, y lamentandose de su desdichada suerte; permitiasele llorar, y suspirar”.⁴⁷

Por otro lado, en las fiestas, *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuatl* y *Ochpaniztli* se regocijaba a la diosa, se animaba a la víctima para evitar que estuviera triste. Sahagún indica al respecto que el mal humor de la mujer que era personificadora de la diosa era mal agüero, porque significaba que habían de morir soldados en la guerra, o que habían de fallecer muchas mujeres de parto.⁴⁸ Sin embargo, la tristeza de la víctima ofrecida en ciertas fiestas no siempre era considerada nefasta para la comunidad, puesto que, por ejemplo, en las festividades acerca de *Tlaloc* el llanto de los niños era oportuno.⁴⁹

A pesar del fin trágico que les espera, las personificadoras de Huixtocihuatl, Xilonen y Toci debían estar alegres. Todas las acciones ejecutadas por las participantes se realizaban con cantos alegres tratando de animar a la víctima. Por tal motivo las mujeres que danzaban con la diosa de la sal *bailaban y cantaban por alegrarla*.⁵⁰ En este contexto, al analizar las festividades del mes de *huey tecuilhuatl* Torquemada señala que las *cihuatlacamazque* “bailaban y cantaban juntamente con ella (Xilonen), cantando las alabanzas y obras hazañosas de esta diosa, para animarla a que murieses con ánimo, por ser digna su muerte a quien la ofrecía”.⁵¹ Durán advierte, al respecto, que para evitar la tristeza de la doncella, que era la personificadora de la diosa honrada en estos días, se le animaba con alcohol. El cronista precisa que “la traían siempre embriagada, fuera de su juicio; unos dicen que con vino, otros, que, además de darle vino, le daban no sé qué hechizos juntamente para que, andando siempre alegre, no se acordase que había de morir”.

52

Por las evidencias de los informantes en el *Códice Florentino*, las acompañantes de la imagen de Toci la alegraban y consolaban haciéndole saber que esa noche iba a pasar con Moctezuma.⁵³ Así pues, se hace evidente que los sentimientos y la

⁴⁶ Torquemada 1976, v. III, Libro X, Cáp. XXIX, p. 408. Véase también Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 36 p. 191, Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. XIII, p. 180 y Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, pp. 149.

⁴⁷ De la Serna, 1953, Cáp. XI, p. 193.

⁴⁸ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 132.

⁴⁹ Johansson, 1992, p. 37. Véase al respecto Sahagún, 1989, Libro II, Cáp.I, p. 77 y Cáp. XX, p. 99.

⁵⁰ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120.

⁵¹ Torquemada, 1976, v. III, Libro X, Cáp. XIX, p. 390.

⁵² Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, p. 126.

⁵³ *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXX, p. 119. Como lo explica Sahagún (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 132) en su otro texto “allí la consolaban las médicas y las parteras, y la decían: Hija, no os entrístezcáis,

actitud de las deidades de estas tres fiestas son opuestos a los llantos de la diosa en *Tititl*.

Dos preguntas principales se desprenden de lo expuesto: ¿qué significados está generando el cambio de ánimo de las protagonistas? y ¿qué condiciones podrán atribuirse a las analogías en la actitud entre las representantes de Huixtocihuatl, Xilonen y Toci?

1.1.1.3 El código de la indumentaria

Por último, cabe subrayar el poder de la indumentaria que era el elemento inherente de la deidad. De acuerdo a los textos de los cronistas que se refieren al ciclo ceremonial del centro de México, en honor a las deidades privaban de la vida a algunas personas elegidas,⁵⁴ para representarlas “vestidas con sus vestiduras y propias insignias”.⁵⁵ El *ixiptla*, obligado a llevar puesto la vestimenta ceremonial, la indumentaria propia de la deidad, se distingue de otros participantes de la festividad y ,de esta manera, logra, apoyándose también en sus actitudes y movimientos, interpretar de una forma más fiel al dios venerado.

De hecho, según algunos autores, es el atavío y la parafernalia de los dioses que representan el verdadero receptáculo de las fuerzas divinas y no el personificador humano.⁵⁶ El atuendo particular y rico en detalles no se podía separar de la deidad, como si llevara su esencia. La vestidura de las representantes de los dioses está llena de la fuerza particular de la divinidad.⁵⁷ Para Heyden la forma, el diseño, el color y los adornos de la indumentaria de los dioses sirven como claves para interpretar el carácter de las divinidades.⁵⁸

A pesar de que todos los dioses mexicas tienen una indumentaria característica, López Austin explica que atavíos y emblemas se comparten entre los dioses porque los dioses ocupan las mismas posiciones o realizan acciones similares en algún punto particular de su existencia. Un dios no siempre porta los mismos emblemas y atavíos porque su composición, acciones y circunstancias cambian constantemente

que esta noche ha de dormir con vos el rey, alegraos. No la daban a entender que la habían de matar porque su muerte había de ser súbita, sin que ella lo supiese”.

⁵⁴ Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172.

⁵⁵ Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XXIX, p. 408.

⁵⁶ Véase Arild Hvidtfeldt *Teotl and Ixiptlali: Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion*, Copenhague, 1958; rep. Ann Arbor, 1978 y Cecelia F. Klein, “Masking Empire: The Material Effects of Masks in Aztec Mexico”, *Art History* 9, 2 (1986); 135- 167.

⁵⁷ McKeever Furst, 2001, p. 155.

⁵⁸ Heyden, 1983a, p. 129.

en este mundo.⁵⁹ A causa de que un dios en un momento y en un espacio pueda representar algo y en otros una cosa distinta,⁶⁰ el estudio de iconografía ofrece valiosas informaciones. El autor afirma que los atavíos y atributos retratan al dios en un momento de poder, en un punto de su camino.⁶¹

En relación con la vestimenta festiva y los objetos que encuentran su uso simbólico en las expresiones dancísticas Durán informa que para las danzas

sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y caballeras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad y la fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres, y leones, otras como soldados, otros como guastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces.(...) Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas como que iban bebiendo.⁶²

En el mundo representativo y visual del pueblo mexicana el atavío de los dioses debía de haber sido impresionante, llamar mucho la atención y abundar en detalles. El conjunto de prendas y adornos que llevan puestas las diosas es la marca distintiva de su condición ritual.⁶³ Así pues, analizar los significados de la ropa ceremonial de las danzantes, permite establecer la imagen simbólica más adecuada de las participantes.

De acuerdo con Motolinía, en la fiesta *Tecuilhuitontli* “vestían una mujer de las insignias y ropas de la diosa de la sal”.⁶⁴ La indumentaria que llevaba Huixtocihuatl era de color amarillo.⁶⁵ La representante de la diosa, según las referencias de la obra de Sahagún, vestía el huipil adornado con las olas de agua y con unos chalchihuites pintados,⁶⁶ y falda con representación de agua.⁶⁷ Su ropa se realizaba

⁵⁹ López Austin, 1996, pp. 164-165.

⁶⁰ De la Garza, 1998, p. 89.

⁶¹ López Austin, 1996, p. 195.

⁶² Durán, 1967, t. I, Cáp. XXI, pp. 193-194.

⁶³ Véase Leach, 1978, pp. 75-76, 120.

⁶⁴ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 22, p. 69.

⁶⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 119.

⁶⁶ *Ibidem*.

con “las orejeras de oro muy fino y muy resplandeciente, una mitra con muchos plumajes verdes”, mientras sus pies estaban adornados con los cascabeles de oro o caracolitos blancos que además de su uso ornamental producían el sonido cuando la deidad bailaba.⁶⁸

Durante las celebraciones rituales efectuadas en la veintena de *huey tecuilhuitl* la personificadora de Xilonen bailaba, durante dos días en el templo de Cinteotl en la compañía de otras mujeres, vestida de un huipil labrado y sobre el torso tenía “unas naguas semejantes al huipil”.⁶⁹ Igual que la víctima que era la imagen de la deidad de la sal, la *ixiptla* de este mes llevaba falda y camisa adornadas con motivos de agua.⁷⁰ Asimismo en su indumentaria destacaban una corona de papel de cuatro esquinas con muchos plumajes y unos sartales de piedras sobre el pecho.⁷¹

Aunque las normas rituales de la veintena *ochpaniztli* hubieran debido requerir cierto vestido o atuendo de las mujeres que morían en el honor de las tres deidades que representaban en ese mes mexicana, las fuentes consultadas no dan un informe detallado⁷² acerca de las vestimentas específicas que la imagen de la diosa Toci poseía cuando “la hacían bailar y tomar placer... en público para que todos la viesan y adorasen”.⁷³ No obstante, Durán hace la descripción de una estatua que era imagen de la deidad donde se contemplan claras semejanzas iconográficas entre ella y la diosa huasteca Tlazolteotl. El cronista indica que dicha figura “tenia vna cauellera de muger cogida assu usso y encima dellas vnas guedejas de algodón pegadas como vna corona hincados a los lados en la mesma cauellera vnos vessos con sus mazorcas de algodón hilado en ellos de las puntas destos vessos calgauan vnos copos de algodón cardado”.⁷⁴ Asimismo cabe añadir otra referencia vinculada con la diosa Toci que nos ofrecen los informantes de Sahagún cuando le identifican por la flor que llevaba en su tocado, sus labios pintados con hule, su falda blanca y su escoba.⁷⁵

⁶⁷ León-Portilla, 1958, p. 137. Véase fig. 14 (Apéndice, fig. 14, p. 185) para la representación pictográfica de la diosa según los informantes de Sahagún.

⁶⁸ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, pp. 119-120.

⁶⁹ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

⁷⁰ León-Portilla, 1958, p. 133. Véase fig. 15 (Apéndice, fig. 15, p. 185) para apreciar una de las imágenes de la deidad.

⁷¹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

⁷² Sahagún (*Ibid.*, Cáp. XXX, p. 132) solamente registra lo siguiente: “(...) y luego la ataviaban con los ornamentos de aquella diosa que llaman Toci”.

⁷³ Durán, 1967, t. I, Cáp. XV, p. 145.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁷⁵ León-Portilla, 1958, p. 129.

Por su parte, la indumentaria distintiva que llevaba la representante de llamatecuhtli consistía en “unas naoas blancas y un huipil blanco, y encima de las naoas poníanla otras naoas de cuero, cortadas y hechas correas por la parte de abajo, y de cada una de las correas llevaba un caracolito colgado”.⁷⁶

1.1.1.3.1. Las plumas como parte de la indumentaria

Las plumas han sido uno de los elementos que se han mantenido presentes en varias formas durante las fiestas periódicas organizadas por el Estado mexicana. En la antigua cultura mesoamericana “los oficiales que labraban pluma”, como les llama Sahagún,⁷⁷ las personas que se dedicaban al arte plumario trabajan plumas de diferentes tipos de aves para elaborar algunas variedades de adornos, atuendos, tanto para realzar el aspecto de los escudos y tocados de los participantes en distintas ocasiones rituales, como para hacer ofrendas a los dioses, representar emblemas de poder o de rango o ser atributos exclusivos de los guerreros o del mismo *tlatoani*.

En las danzas de las mujeres en las festividades de *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* las plumas de papagayo sirven de adorno en la rodela que portaba la *ixiptla* de Huixtocihuatl,⁷⁸ ornamenta la corona de las representantes de Xilonen e llamatecuhtli⁷⁹ y la coronilla de la mujer que representaba a Toci.⁸⁰ Además, las mujeres que bailaban con Xilonen recubrían sus piernas y brazos con plumas de color rojo.⁸¹

Por otro lado, los datos presentados en las fuentes históricas señalan que tras la danza de la diosa Xilonen con las mujeres que la acompañaban en sus últimas horas de la vida y el sacrificio de la *ixiptla*, “hacían areito las mujeres, mozas, viejas y muchachas”.⁸² Las danzantes llevaban adornadas sus piernas con plumas rojas y sus caras con el color amarillo. A diferencia de la primera danza aquí se trata de una danza femenina en la que las mujeres permanecen solas sobre el escenario ritual. En este caso no contamos con la presencia simbólica de los hombres.

⁷⁶ Sahagún (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 148) añade que “a estas naoas llamábanla *citlalli icue*, y los caracolitos que llevaba colgado llamábanlos *cuechtl*. Y cuando iba andando esta mujer con estos atavíos los caracolitos tocábanse unos con otros, y hacían gran ruido, que se huía lejos”.

⁷⁷ Véase Sahagún, 1989, Lib. IX, Cáp. XVIII-XXI, pp. 517-519.

⁷⁸ *Ibid.*, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120.

⁷⁹ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125 y Cáp. XXXVI, pp. 148-150.

⁸⁰ Durán, 1967, t. I, Cáp. XV, p. 144.

⁸¹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

⁸² *Ibid.*, p. 126.

1.1.1.4 El código de la parafernalia (la presencia de bastón, rodela y flores)

Para reconstruir la representación dancística tomando en cuenta sus diversos fragmentos, reunimos también la información de las fuentes primarias acerca de la parafernalia que ornamentaba el atavío de las deidades, lo complementaba, proporcionaba otra información sobre los danzantes y le atribuía nuevos campos semánticos. Más adelante, centraremos nuestra atención en las preguntas como ¿qué señalan esos distintos objetos que solían aparecer en dichos ambientes religiosos?, ¿con qué ámbito simbólico se vinculan? y ¿con cuáles actividades de la vida cotidiana y ritual se pueden asociar?

Como lo anotan los informantes coloniales, durante las fiestas calendáricas diferentes objetos, piezas y plantas formaban sobre el escenario parte de la parafernalia simbólica de una danza. Las flores, bastón y rodela representan símbolos recurrentes en el adorno y la parafernalia de las danzantes y del público que toman parte en la festividad de estos meses mexicas. Esos elementos que constituían el código de la parafernalia del *hecho dancístico* no solamente adornaban la apariencia de las danzantes, servían también como rasgo distintivo dentro del complejo festivo, le añadían un significado propio, hasta llegar muchas veces a tomar parte en el código coreográfico. Se contemplan, entre otras, varias situaciones donde el golpe del bastón participaba en la organización coreográfica de la danza marcando el ritmo.

Según las crónicas acerca del tiempo prehispánico en las fiestas *Tecuilhuitli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* al atavío de las danzantes se incorporaban bastón, rodela y flores. Así pues, esas celebraciones rituales, siempre apoyándose en la viveza y expresividad de la danza, recurrían a diversas insignias para hacer íntegra y llena de simbolismo ese segmento de la ceremonia.

Como parte de la parafernalia de la deidad Huixtocihuatl observamos “una rodela pintada con unas hojas anchas de la yerba que se llama *atlacuezona*”⁸³ de la que salían muchas plumas y un bastón rollizo “adornado con (...) tres flores hechas de papel goteados de *ulli*”.⁸⁴ Además, de acuerdo con el texto de Sahagún la *ixiptla* de la deidad Huixtocihuatl llevaba “su escudo con una flor acuática y (...) su bordón de

⁸³ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁸⁴ *Ibidem*.

junco”.⁸⁵ Asimismo, según varios cronistas, las danzantes de la veintena de *tecuilhuitonli* adornaban sus cabezas con las flores llamadas *iztáuhuatl*.⁸⁶ Por su parte, los espectadores de ese espectáculo prehispánico “tenían en las manos flores amarillas que llaman *cempoalxóchitl*, otros tenían la yerba que llaman *iztáuhuatl*, en las manos”.⁸⁷ En relación con las flores y esta danza, Torquemada añade que las mujeres viejas y mozas y bailaban en corro muy concertado, asidas de unas cuerdas de muchas y varias flores, que llaman *xuchimecatl*.

Con respecto a la indumentaria que poseía la diosa Xilonen en la fiesta del mes de *huey tecuilhuitl* notamos que a la representante de la diosa le ponían “en el brazo izquierdo una rodela,⁸⁸ y en la otra mano un bastón teñido de color bermejo”.⁸⁹ Como lo comenta Sahagún todas las danzantes llevaban las guirnaldas de flores *cempoaxochitl*.⁹⁰ Por otro lado, en la celebración del mes *ochpaniztli* reconocemos que la parafernalia de la diosa Toci consistían en una rodela y una escoba. Cabe mencionar también que en la primera danza de la fiesta los que bailaban “llevaban en ambas manos unas flores que se llaman *cempoalxochitl*”.⁹¹

Durante las ceremonias llevadas a cabo en honor a la deidad llamatecuhtli se contempla el uso de “una rodela blanca, emblanqueada con greda con plumas de águila y el *tzotzopaztli* con que tejen”.⁹² Además después del sacrificio de la diosa el sacerdote bailaba apoyándose en su bastón.⁹³

1.1.1.5 Los colores de la indumentaria y la parafernalia y las pinturas corporales

En la cultura mexicana los colores tienen un referente particular, debido a su presencia en las narraciones míticas, en las escenas que aparecen en los códices y en las descripciones de diversos rituales. Asimismo, existen ciertas correspondencias entre los colores, los atributos de las deidades y los rumbos cósmicos. De ahí, el análisis

⁸⁵ León-Portilla, 1958, p. 137.

⁸⁶ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120; Clavijero, 1972, Libro VI, Cáp. 34, p. 187; Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172; Torquemada, 1977, vol. IV, lib. X, Cáp. XVIII, p. 386.

⁸⁷ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120; véase también Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172.

⁸⁸ En el *Códice Florentino (Florentine Codex)*, 1981, t. II, Cáp. XXVII, p. 103) los informantes de Sahagún señalan que “her shield and her rattle stick were chilli- red”.

⁸⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

⁹⁰ Sahagún, 1974, p. 37; Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

⁹¹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 132.

⁹² *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149; *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXXVI, p. 155.

⁹³ *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXXVI, p. 156.

de la combinación cromática de los rituales de una veintena puede proponer nuevos significados, tanto para su sentido global, como para el valor de diferentes actos que lo componen, entre los que se encuentra también la danza. Por lo tanto, ahora dirigiremos nuestra atención hacia la descripción de los colores que adornan el escenario festivo o a sus protagonistas y situar los colores en el contexto dancístico adecuado, para luego pasar a su interpretación. Al describir las partes del ornamento de las danzas prehispánicas Hernández informa que una de las maneras para engrandecer dichas representaciones era “el color de los vestidos y los cabellos”.⁹⁴

En la reconstrucción de la imagen de la fiesta y de sus participantes notamos colores en la indumentaria, la parafernalia y en el cuerpo de las danzantes. Varias tonalidades cromáticas adornan la vestimenta de las personas que toman parte en las ceremonias, realzan el uso particular de algunos elementos de la parafernalia (como son, por ejemplo, bastón, rodela, flores) o cubren la cara de la mujer que está bailando. En cuanto a la relación entre las danzas y los colores Motolinía⁹⁵ registra que “cuando habían de bailar tiznábanse de mil maneras, y para esto, el día por la mañana que había baile, luego venían pintores o pintoras al tianguis o mercado con muchos colores y pinceles, pintaban los rostros y piernas y brazos a los que habían de bailar en la fiesta, de la manera que ellos querían y la solemnidad lo demandaba”.⁹⁶

Respecto a la pintura como tipo de adorno corporal en los contextos festivos Alcina Franch opina que “el uso de *pintaderas* o sellos, son un tipo de adorno que, en términos generales, tienen un valor fundamentalmente de carácter social y ritual”.⁹⁷ A través del aspecto cromático de los cuerpos de las danzantes se revelaba el personaje divino aun antes de que se esbozaran los contornos de su figura.⁹⁸

Regresando a nuestras fiestas observamos que mientras en los atavíos de la deidad de la sal sobresale el color amarillo, la deidad honrada en los días de *Tititl* se vestía de color blanco. Durante la celebración vinculada con el mes de *tecuilhuitontli* la sustancia que teñía la cara de la deidad celebrada era amarilla,⁹⁹ mientras durante

⁹⁴ Hernández, 1986, Libro segundo, Cáp. VI, p. 96.

⁹⁵ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, p. 74.

⁹⁶ El cronista (Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 26, p. 74) señala que los antiguos habitantes del centro de México se pintaban el cuerpo “para bailar y para salir a la guerra”. El hecho de que hayan usado la pintura corporal en las ocasiones de las danzas y la guerra, el acto de suma importancia para ese pueblo, demuestra claramente el valor y el carácter ritual y religioso que se les concedía a las representaciones dancísticas en aquel entonces.

⁹⁷ Alcina Franch, 1982, p. 152.

⁹⁸ Johansson, 1992, p. 27.

⁹⁹ *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVI, p. 91.

Huey Tecuilhuitl a la representante de la diosa Xilonen “poníanla la cara de dos colores, desde la nariz debajo de amarillo y la frente de colorado”.¹⁰⁰ En el caso de la personificadora de Toci, Durán indica que la deidad era una “muger anciana con la media cara blanca que era de las narices para arriba y de las narices para abajo negra”.¹⁰¹ En cambio, la diosa Ilimatcuhtli “llevaba la cara teñida de dos colores, desde la nariz debajo de negro y desde la nariz arriba de amarillo”.¹⁰²

Como lo anotan los escritos coloniales, al atavío de las diosas de la veintena “gran fiesta de los señores” se añadía un bastón colorado. Así pues en el texto del *Códice Florentino* se describe que la imagen de la diosa del maíz tierno llevaba “un bastón teñido de color bermejo”.¹⁰³

1.2 El espacio-tiempo de las danzas

El espacio-tiempo como uno de los elementos fundamentales de las representaciones rituales se vuelve indispensable también para una manifestación dancística. La danza supone una relación relevante entre el cuerpo en movimiento y el espacio-tiempo. El cuerpo requiere de ese espacio para que un *hecho dancístico* pueda ocurrir. Además el danzante se desplaza en el espacio en el que realiza movimientos según un ritmo distribuido en el tiempo.

Las fuentes coloniales muestran que durante diez días se realizaba la danza femenina de la personificadora de la diosa Huixtocihuatl con sus acompañantes. En lo que se refiere al código espacial de la danza no se presentan datos específicos. Los cronistas señalan que el sacrificio de la deidad, que seguía a la danza, se ejecutaba “a lo alto del cu de Tlaloc”,¹⁰⁴ sin precisar el lugar de la representación dancística. No obstante, Torquemada dice, al respecto de las mujeres que acompañaban a la deidad de la sal, que “velaban todas estas mujeres en el templo con esta mujer que representaba a la diosa, danzando y cantando toda la noche”.¹⁰⁵ Por lo tanto, podemos suponer que haya sido probable de que esa danza femenina se hubiera celebrado en el patio de dicho templo o cerca de él.

De acuerdo al texto de Sahagún, la noche previa al sacrificio de la deidad de la “gran fiesta de los señores” “cantaban y danzaban las mujeres, velando toda la

¹⁰⁰ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

¹⁰¹ Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 144.

¹⁰² Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹⁰³ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

¹⁰⁴ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

¹⁰⁵ Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386.

noche delante del cu de la diosa Xilonen”.¹⁰⁶ En cuanto a la variante dancística realizada por la personificadora de Toci, Durán nos ofrece el dato que dichos ritos se llevaban a cabo en el *cihuateocalli*, “iglesia u oratorio de mujeres”. El fraile dominico menciona que a la víctima “sacauanla en publico, sacándola a cierta hora a cierto lugar del templo, para que todos la biesen y adorasen por diossa a la qual haçian baylar y tomar placer”.¹⁰⁷ Finalmente, en las descripciones de los cronistas no se especifica el escenario de la danza de la diosa llamatecuhtli por lo que se puede considerar como cierto que la deidad de la vejez bailaba enfrente del templo de Huitzilopochtli donde en unas horas terminaba su vida.

1.3 El código coreográfico

Analizar minuciosamente el quehacer corporal de las danzantes en los “hechos dancísticos” que estamos examinando resulta indispensable para aclarar su valor simbólico, puesto que su código coreográfico es el elemento primordial para que podamos hablar de esas danzas. De acuerdo con Johansson, “el sistema gestual, o de posturas, prehispánico no ha sido descrito por los cronistas españoles que se interesaban más bien en el contenido tangible de la cultura del vencido (para su ofensiva evangélica) que en sus aspectos formales”.¹⁰⁸ A pesar de la escasez de los datos acerca de los movimientos de las danzas en cuestión hemos tratado de reunir toda la información acerca de las secuencias coreográficas, reconstruir el movimiento en todas sus modalidades, para poder más adelante completar la representación dancística recurriendo a todo el conjunto de los códigos dancísticos y extradancísticos.

Según el texto de Sahagún, la mujer que personificaba a Huixtocihuatl bailaba durante diez días en la compañía de “las que hacían sal, viejas, mozas y muchachas”.¹⁰⁹ Sus acompañantes, que “iban (...) trabadas las unas de las otras con unas pequeñas cuerdas”,¹¹⁰ rodeaban a la representante de la deidad. Delante de ellas iba un viejo. Mientras la *ixiptla* bailaba movía su rodela en forma de círculo y se arrimaba a su bastón rollizo marcando con él el compás dancístico.¹¹¹ Por su

¹⁰⁶ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

¹⁰⁷ Durán, 1967, lib. I, Cáp. XV, p. 145.

¹⁰⁸ Johansson, 1992, p. 26.

¹⁰⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVI, p. 92.

parte, al analizar esta fiesta Clavijero¹¹² describe “una gran danza de mujeres que danzaban en círculo asidas de unas cuerdas de muchas y diversas flores”.¹¹³

En la danza que precedía al sacrificio de Xilonen, la víctima y las mujeres que la acompañaban bailaban dos días en el templo de Cinteotl. Como en el caso de la primera danza, en la danza femenina de la veintena *huey tecuilhuitl* se formaba círculo alrededor de la imagen de la deidad. De acuerdo con los informantes de Sahagún las acompañantes de la diosa eran sacerdotisas (*cihuatlamacazque*).¹¹⁴ Además, las crónicas registran también que algunos danzantes masculinos compartían el escenario ritual con ellas. No obstante, en esa ocasión los hombres se expresaban por medio de otra coreografía y mantenían distancia de las mujeres. Según el texto de Sahagún “los gentiles hombres que iban bailando iban delante y no llevaban aquel compás de los areitos, sino el compás de las danzas de Castilla la Vieja, que van unos trabados de otros y culebreando”.¹¹⁵ Mientras tanto los sacerdotes se encontraban cantando y bailando delante de Xilonen dándo vueltas enfrente de ella. Cuando realizaban sus vueltas “sembraban incienso por donde iba a pasar”.¹¹⁶

Las descripciones de los dos cronistas españoles no muestran muchos detalles sobre la coreografía de las danzas de mujeres solas en las fiestas *Ochpaniztli* y *Tititl*. En las festividades del mes de *ochpaniztli* se bailaba al principio de la celebración, antes de sacrificar a la personificadora de Toci y después de su sacrificio. Durán menciona el baile que hacía la diosa durante la fiesta cuando después de haber pasado veinte días encerrada, la vestían y la sacaban en público para que todos la viesen y adorasen. El cronista solamente menciona que en esos momentos la hacían bailar y tomar placer.¹¹⁷ Por otro lado, la mujer que representaba a la diosa de la vejez bailaba dos días sin acompañantes antes de ser sacrificada en el templo de Huitzilopochtli. Sahagún escribió que “antes que matasen a esta mujer hacíanla danzar y bailar, y hacíanle el son los viejos, y cantábanle los cantores”.¹¹⁸

1.4 El código musical

¹¹² Clavijero, 1964, Libro VI, Cáp. 34, p. 187.

¹¹³ A este respecto Torquemada (Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386) indica que “bailaban en corro muy concertado, asidas de unas cuerdas de muchas y varias flores, que llaman *xuchimecatl*”.

¹¹⁴ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Durán, 1967, t. I, Cáp. XV, p. 145.

¹¹⁸ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 149.

Otra de las importantes modalidades de las representaciones dancísticas de las fiestas calendáricas es la música. En su estudio sobre la conquista musical de México Turrent advierte que la danza, el canto y la música entre los mexicas eran consideradas como “una sola expresión artístico-religiosa, con tres vertientes que poco a poco se iban separando”.¹¹⁹ Como lo había señalado Garibay “nacen juntas la poesía, la música y la danza”.¹²⁰ En su otro texto el autor advierte que “el término mismo con que se designa el poema en la lengua mexicana es de contenido musical: *cuicatl*”.¹²¹ Por su parte, Guzmán Bravo y Nava Gómez en el artículo “El concepto indígena de la música, el canto y la danza” opinan que un análisis musicológico del ritual mexica no debe omitir la noción original de integridad entre la música, la danza y la poesía que fueron considerados como un todo dentro de la práctica en el centro de México prehispánico.¹²² En efecto, Stanford, por su lado, indica que en el caso de otras dos áreas culturales de Mesoamérica, el territorio mixteco y maya, existen correspondencias lingüísticas de esos vocablos. Mientras que en mixteco, *kata-sita* quiere decir tanto “cantar” como “bailar”, en maya *ok’* significa “cantar, tocar instrumento de aliento” y “bailar”.¹²³ Durán nos habla también de ese fuerte vínculo entre la danza y las composiciones musicales cuando dice que “el baile de estos no solamente se rige por el son empero también por los altos y bajos que el canto hace cantando y bailando juntamente”.¹²⁴

Los escritos coloniales y las fuentes pictográficas de aquel entonces dan imagen de ese estrecho nexo entre la danza y la música registrando su presencia en los mismo contextos festivos, describiendo a conjuntos de músicos tocando al lado de los danzantes, informando sobre los personajes ataviados bailando y tocando diversos instrumentos o mencionado las diversas deidades relacionadas tanto con los “hechos dancísticos” como con la producción de los sonidos. Asimismo, en relación con la enseñanza de la música y de la danza observamos las mismas instituciones a los que ingresaban los jóvenes para ser instruidos en esas artes. Como lo hemos indicado en el caso de la danza, en el *cuicacalli* se les proporcionaban conocimientos teóricos o prácticos referentes a los cantos y las danzas ceremoniales. Mientras tanto, Sahagún registra la existencia de “otra sala

¹¹⁹ Turrent, 2006, p. 107.

¹²⁰ Garibay, 2000, t. II, p. XXXIII.

¹²¹ Garibay, 1971, p. 81.

¹²² Guzmán Bravo y Nava Gómez, 1984, p. 89.

¹²³ Stanford, 1984, p. 67.

¹²⁴ Durán, 1967, t. I, Cáp. XXI, p. 192.

que se llamaba *mixcoacalli*” donde se guardaban los instrumentos y “se juntaban todos los cantores de México y Tlatilulco, aguardando a lo que les mandase el señor si quisiese bailar, o probar u oír algunos cantares de nuevos compuestos”.¹²⁵

Al analizar diversos aspectos de la música prehispánica Mendoza opina que la música que acompañaba las danzas era mucho más compleja de lo que se podía suponer por la simplicidad de sus instrumentos. El autor señala que consistía de conjuntos corales con un fondo rítmico o acompañamiento de percusiones en el que era básica la combinación del gran tambor vertical, el *ueuetl*, y el gong de madera con dos tonos, el *teponatzli*. Para él es de notarse que al combinar sonidos durante la danza los tocadores de *ueuetl* comenzaban a tocar un ritmo lento y bajo que con el tiempo cambiaba, aumentando el volumen poco a poco, variando y acelerando.¹²⁶

Ahora bien, parece evidente que existían, igual que para las danzas, una variedad de las composiciones musicales previamente creadas y elegidas según la naturaleza de las celebraciones para ser ejecutadas a lo largo del ciclo ceremonial. Así pues, para la fiesta *Tecuilhuitontli* varios cronistas escriben¹²⁷ que la víctima bailaba y cantaba en compañía de otras mujeres dirigidas por *dos hombres viejos y venerables*.¹²⁸ En las celebraciones de *Huey Tecuilhuítl* las danzantes cantaban a modo de mujer¹²⁹ en honor a Xilonen. Durante el festivo de *Tititl* a la representante de la diosa de la vejez le hacían “el son los viejos, y cantábanle los cantores”.¹³⁰

¹²⁵ Sahagún, 1989, Libro VIII, Cáp. XIV, p. 468.

¹²⁶ Mendoza, 1959, p. 336.

¹²⁷ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120; Clavijero, 1972, Libro VI, Cáp. 34, p. 187; Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172; Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386; De la Serna, 1953, Cáp. XI, p. 186.

¹²⁸ Torquemada, 1976, vol. III, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386. Véase también Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120; Clavijero, 1972, Libro VI, Cáp. 34, p. 187.

¹²⁹ ...after the manner of women (*Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVII, p. 104); León-Portilla (León-Portilla, 1958, p. 63) en la obra *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, a base de los datos de los informantes de Sahagún, explica que “el canto a modo de mujer (de falsete) (...) se hacía: cuando por ejemplo era el nacimiento del dios o cuando todos bailaban, mujeres por todas partes y hombres, también en la fiesta de Tláloc”.

¹³⁰ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 149.



Fig. 16 Caracol marino como instrumento ritual
(Fragmento del *Código Borbónico* lám. 29)

Por otro lado, las fuentes nos presentan información acerca de los instrumentos⁵³⁵ específicos destinados a un uso concreto dentro del ritual. Aparte de los instrumentos de los que más datos referentes tenemos, el *ueuetl* y el *teponatzli*, también se registra en el ambiente ritual la costumbre de utilizar las trompetas, grandes caracoles marinos (fig. 16), las ocarinas y silbatos, así como diferentes tipos de flauta.⁵³⁶

En el octavo mes del año mexica, en el que hacían fiesta en honor a Xilonen, el código musical se caracterizaba por el sonido de “un *teponatzli* que no tenía más que una lengua encima y otra debajo, y en la de debajo llevaba colgado una jícara en que suelen beber agua, y así suena mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba, y ninguna abajo. A este *teponatzli* llaman *tecomapiloa*”.¹³³ Asimismo, durante esas celebraciones los sacerdotes “iban tañendo sus cornetas y sus caracoles”.¹³⁴ Además, antes de subir al templo de Cinteotl y sacrificar a la *ixiptla* el sacerdote bailaba delante de la víctima llevando sonaja propia de los dioses de la creación y vegetación que se conocía como *chichahuatzli*.¹³⁵

Por último, vale la pena mencionar el registro de los diferentes componentes de la indumentaria de los danzantes, como, por ejemplo, los juegos de caracoles, que con su lenguaje sonoro aportaban a las partituras musicales. De acuerdo con los informes detallados sobre la vestimenta de las diosas Huixtocihuatl e Ilamatecuhtli los objetos hechos de concha o cascabeles de oro que formaban parte de su

¹³¹ Según las palabras de Hernández (Hernández, 1986, Libro segundo, Cáp. VI, p. 96), en las expresiones musicales, a parte de los instrumentos, *las voces, el estrépito y los silbidos acompañaban el canto*.

¹³² Clavijero (Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 44, p. 243) nos ofrece información importante relativa al conocimiento y el uso de diferentes instrumentos en el México Central durante la época prehispánica. El cronista, hablando sobre la música mexicana de tiempos antiguos, dice que “no tenían instrumento alguno de cuerdas; toda su música se deducía al *huehuetl*, al *teponatzli*, a bocinas, a caracoles marinos y a ciertas flautillas que más servían para silbar que para otra cosa”.

¹³³ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 126.

¹³⁵ *Ibidem*.

atuendo, sonaban por el movimiento del cuerpo de las deidades y acompañaban los textos musicales existentes. Así pues, Sahagún anota que la persona que era la imagen de la diosa de la sal llevaba puestos “en las gargantas de los pies (...) cascabeles de oro, o caracolitos blancos que cuando andaba hacían gran sonido”.¹³⁶ De la misma manera, los caracolitos (*cuechtli*) que llevaba la víctima de la fiesta *Tititl* “tocaban unos con otros y hacían gran ruido, que oía lejos”.¹³⁷

Aunque no contamos con las referencias acerca de las composiciones musicales que acompañaban la danza de Toci, consideramos oportuno mencionar en este punto y más adelante analizar la omisión del código musical y una coreografía muy sencilla en la primera variante dancística del mes de *ochpaniztli*. Al principio de esa veintena, cuyos complejos rituales se vinculan con tres diosas del Altiplano Central, Toci, Atlatonan y Chicomecoatl, durante ocho días se realizaba el baile llamado *nematlaxo*¹³⁸ en el cual los danzantes “ordenados en cuatro rencles (...) iban andando y callando, (...) ningún meneo hacían con los pies no con el cuerpo, sino solamente con las manos bajándolas y levantándolas a compás del atabal”.¹³⁹ Esos lineamientos cinéticos volvían a desarrollarse en el silencio durante el desfile militar.

Indudablemente, la danza no necesita de la presencia obvia y directa de la música, ya que puede desarrollarse sin sonidos que la guíen, apoyándose en su propio ritmo y tiempo coreográfico.¹⁴⁰ Para Dallal el descubrimiento de que en el arte son igualmente importantes la presencia y la ausencia de sonidos “ha servido para entender la enorme trascendencia que a lo largo del desarrollo histórico de la danza ha tenido la inmovilidad”.¹⁴¹

¹³⁶ *Ibid.*, Cáp. XXVI, pp. 119-120.

¹³⁷ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹³⁸ Más adelante hablaremos con más precisión sobre las discrepancias en torno a la traducción de este vocablo náhuatl.

¹³⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, pp. 131-132.

¹⁴⁰ Dallal, 1988, pp. 36-37.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

1.5 La presencia de los danzantes masculinos sobre el mismo escenario ritual

Según las informaciones representadas por los cronistas acerca de las fiestas de las veintenas, en las danzas de las mujeres cuyo valor estamos analizando se perciben dos ocasiones en las que las danzantes comparten el escenario con los bailarines del sexo opuesto. Cabe preguntarse en el siguiente capítulo por qué en esas circunstancias solemnes suben los hombres a la escena ritual y qué sentido implica la intervención masculina en esas dos danzas.

En la reconstrucción de la fiesta *Tecuilhuitontli* se aprecia la presencia de “un viejo que llevaba en las manos un plumaje muy hermoso hecho a manera de manga de cruz”¹⁴² y bailaba delante de la *ixiptla* de Huixtocihuatl. De acuerdo con las fuentes históricas, en la veintena siguiente los gentiles hombres iban culebreando delante del círculo dancístico que formaban la personificadora de Xilonen y sus acompañantes. En el mismo acto solemne salen también los sacerdotes, “hacían vuelta delante de la diosa, (...) tañendo sus cornetas y sus caracoles”.¹⁴³

En base a la revisión de los datos referentes a las danzas prehispánicas del ciclo ceremonial mexica Sten¹⁴⁴ indica que varias referencias en las descripciones de las fiestas rituales que se refieren a los “viejos” que bailan, tocan instrumentos y cantan. En las manifestaciones dancísticas donde no bailaban o cantaban, vigilaban que los bailes se desenvolvesen con toda honestidad. En este contexto, Torquemada comenta que “hombres viejos y ancianos (...) con grande cuidado y vigilancia miraban a todos, y si se descomponían en algo, y a los que excedían castigaban con grande severidad”.¹⁴⁵

El respeto hacia las personas ancianas se hacía ver también en organizaciones de las danzas donde los “viejos” bailaban en la primera rueda con los señores, “demostrando de este modo la estima que gozaban por parte de los que ostentaban el poder”.¹⁴⁶

¹⁴² Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVI, p. 120.

¹⁴³ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 126.

¹⁴⁴ Sten, 1990, pp. 140-141.

¹⁴⁵ Torquemada, 1976, t. III, Libro X, Cáp. XVI, p. 383.

¹⁴⁶ Sten, 1990, p. 140.

1.6 Otros “hechos dancísticos” de las veintenas en cuestión

A lo largo de una misma fiesta de la veintena pueden aparecer varias representaciones dancísticas. Pensamos que para el análisis de nuestros sistemas dancísticos puede resultar útil y complementario a la hora de interpretar, tomar en cuenta todas las variantes dancísticas que pertenecen a la celebración en cuestión. A través de un estudio comparativo podremos dilucidar las semejanzas y diferencias que forman esas danzas sobre los ejes sintagmáticos y paradigmáticos dentro del mismo contexto festivo. Esas descripciones pueden guiar nuestra reflexión sobre cómo se articulan y dialogan entre sí diferentes danzas dentro de la misma festividad solemne.

En la ceremonia efectuada en el octavo mes del año mexica se hacen notar tres diferentes danzas, cada una con sus peculiares códigos dancísticos y extradancísticos. En primer lugar, las fuentes del siglo XVI y XVII registran la danza de hombres con mujeres en la que “iban asidos por las manos o echaban los brazos a su compañero,¹⁴⁷ abrazándole por la cintura llevando un compás en el alzar del pie y en el echar del paso adelante, y en el volver atrás y en el hacer vueltas”.¹⁴⁸ En esa danza nocturna bailaban “capitanes y otros valientes hombres ejercitados en las cosas de la guerra”¹⁴⁹ junto a las *ahuianime* en el patio del templo iluminado por las antorchas acompañados por el sonido de *atambor* y *teponaztli*. Las *ahuianime* bailaban ante el fuego muy ataviadas con cabellos tendidos y sin pintura facial.¹⁵⁰

Tras la danza de la diosa Xilonen con las mujeres que la acompañaban en sus últimas horas de la vida y el sacrificio de la *ixiptla*, los sacerdotes bailaban alrededor de la hoguera en del templo de Cihuacoatl.¹⁵¹ Asimismo, al final de las festividades, “hacían areito las mujeres, mozas, viejas y muchachas”.¹⁵² Las danzantes llevaban adornadas sus piernas con plumas rojas y sus caras con el color amarillo.

¹⁴⁷ Hernández (Hernández, 1986, c. VI, p. 94.) afirma que a esta manera de bailar la llamaban *nenahuayzcuicatl*, mientras Molina (Molina, 2004, p. 67 verso) en su vocabulario traduce el sustantivo el *nenaualiztli* como la danza de los que van abrazados por los cuellos.

¹⁴⁸ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, pp. 122 y 124.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵⁰ Los textos de los informantes de los cronistas anotan que a veces el *tlatoani* salía a ese areito.

¹⁵¹ Durán (Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, p. 128) comenta que “acabadas las hachas, lo que les sobraba en las manos echábanlo en el fuego...Mientras humeaba bailaban alrededor del fogón y cantaban cantares tocantes al fuego y sacrificio”.

¹⁵² Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 126.

Respecto a la fiesta *Ochpaniztli*, después del ayuno que duró 5 días, se realizaba un baile llamado *nematlaxo*. Durante ocho días, desde el medio día hasta la puesta del Sol, los danzantes, ordenados en cuatro rencles, llevando *cempoalxochitl*, iban andando sin hacer ningún meneo o sonido, levantando y bajando sus manos a compás del atabal. A pesar del carácter canónico del rito que prohibía cualquier música o canto en esa parte de la fiesta, el *Códice Florentino* informa que a veces algunos jóvenes, a causa de un consumo excesivo de bebidas alcohólicas, llegaban a imitar el sonido del tambor.¹⁵³

Al igual que en el caso de la veintena *huey tecuilhuatl*, en las festividades celebradas en honor a Toci y a Ilamatecuhtli se bailaba tras el sacrificio de las mujeres. En relación con las celebraciones religiosas en *Ochpaniztli*, Durán describe que, mientras la mujer que representaba a Toci hilaba y tejía en el mercado, “bailaban delante de ella muchos mozos y mazas, trabados de las manos unos con otros, haciéndoles el son unos viejos”.¹⁵⁴ También, se puede percibir que después de sacrificar a la mujer que era la imagen de “Nuestra abuela”, el sacerdote se ponía el pellejo, las prendas y los atributos de la deidad y dirigía una danza en la que participaban “aquellos huastecos y los demás sus servidores (...) todos los principales y caballeros de la ciudad”.¹⁵⁵

Más tarde, en el medio del desfile militar, los guerreros que iban a salir al combate repetían, en el patio de la diosa Toci, la danza *nematlaxo* en la que “no cantaban, ni hacían meneos de baile, sino iban andando y levantando y bajando los brazos, al compás del atambor y llevaban en cada mano flores”.¹⁵⁶

Nos parece muy interesante plantearse las siguientes preguntas: ¿qué es lo que se repite simbólicamente por medio de la danza *nematlaxo* en dos diferentes momentos de la compleja ceremonia de *Ochpaniztli*? y ¿a qué campo semántico remite la ausencia de palabras y de ruido en esas dos ocasiones rituales?

Por otro lado, como se puede apreciar en la descripción que hace Sahagún acerca de la danza del sacerdote, cubierto de los atuendos y ornamentos de la diosa de la vejez, con la cabeza de la víctima en la fiesta *Tititl*, el hombre

(...) tomaba la cabeza de la sacrificada por los cabellos con la mano derecha y la llevaba colgando e iba bailando con los demás y

¹⁵³ “...if some of the perverse youths became drunk, they imitated the ground drums”. (*Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXX, p. 118)

¹⁵⁴ Durán, 1967, lib. I, Cáp. XV, p. 145.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵⁶ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXX, p. 135.

levantaba y bajaba la cabeza de la muerta a propósito del baile y guiaba a todos los demás dioses o personajes de los dioses (...) y hacía contingencias volviendo hacia atrás como haciendo repesa y alzaba los pies hacia atrás.¹⁵⁷

He aquí, donde infiere otra cuestión importante: ¿Qué podría representar esa danza tan específica en el contexto en el que aparece? ¿Será que está reforzando el mismo mensaje que transmite la danza de la *ixiptla* de la fiesta *Tititl*?

¹⁵⁷ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

CAPÍTULO III

1. ANÁLISIS DE LAS DANZAS FEMENINAS EN LAS FESTIVIDADES DE LOS MESES *TECUILHUITONTLI*, *HUEY TECUILHUITL*, *OCHPANIZTLI* Y *TITITL*

Como muestran las fuentes históricas, las danzas en cuestión suponían una amplia variedad de detalles que en su interacción continua creaban el campo semántico de cada *hecho dancístico* que estamos estudiando. La reconstrucción minuciosa de los diferentes códigos de esas manifestaciones dancísticas, que acabamos de realizar, permite llevar a cabo un análisis simbólico de esos ritos religiosos. Resulta indispensable averiguar cómo varios códigos expresivos se complementan a lo largo de las danzas y de qué manera su presencia o ausencia representa implicaciones importantes para el contenido simbólico de las danzas en cuestión. De esta manera, tratar de analizar cómo la edad, el estatus social o el sexo de los danzantes, la selección de cierta coreografía, el uso de cierta indumentaria o parafernalia, entre otros códigos dancísticos y extradancísticos, influyen en su sistema semántico.

1.1 El simbolismo de los aspectos relevantes de las danzantes y de su indumentaria

A continuación debemos considerar el simbolismo del atuendo particular de cada deidad que bailaba y conocer cómo la condición social y la edad atribuyen al mensaje global de las danzas.

1.1.1 Las personificadoras de las deidades y su vínculo con los medios de sustento

En vista de los datos mencionados hasta ahora,¹ según se desprende de las crónicas y los códices del México Central, las cuatro deidades que bailan solas o en

¹ En el Cuadro 9 (Véase Apéndice, p. 177), elaborado según los datos de las descripciones de las fuentes coloniales (Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, pp. 125-133, Cáp. XIV, pp. 135-141, Cáp. XV, pp. 143-149, Cáp. X, p. 263-264, Cáp. XI, pp. 265-267; Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. VII, p. 83, Cáp. VIII, pp. 83-84, Cáp. XI, pp. 86-87, Cáp. XVII, p. 92, Cáp. XXVI, pp. 119-121, Cáp. XXVII, pp. 121-127, Cáp. XXX, pp. 131-137, Cáp. XXXVI, pp. 148-150; Sahagún, 1974, pp. 36-37, 45-49, 60-62; *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVI, pp. 91-95, Cáp. XXVII, pp. 96-107, Cáp. XXX, pp. 118-119, Cáp. XXXVI, pp. 155-158; Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XVIII, p. 386-387; Cáp. XXIII, pp. 396-397; Torquemada, 1976, vol. III, Libro X, Cáp. XIX, pp. 388-389, Cáp. XXIX, p. 408; Hernández, 1986, Libro tercero, Cáp. IX, p. 172, Cáp. XIII, pp. 179-180; Clavijero, 1964,

la compañía de otras mujeres en las festividades de las veintenas de *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuítl*, *ochpaniztli* y *tititl*, se asociaban principalmente con los medios de sustento.

Las celebraciones de la veintena de *tecuilhuitontli* estaban consagradas a la diosa de la sal en la presencia y la participación de las personas que se ocupaban del proceso de la producción de esa sustancia.² Resulta, además, de acuerdo con el dato que ha proporcionado De la Serna,³ que la víctima que representaba a Huixtocihuatl también se inscribe en el ámbito de la vegetación y la fertilidad siendo la personificadora de la *diosa de las semillas*. Por otro lado, las deidades veneradas en los días de los meses *Huey Tecuilhuítl* y *Tititl*, estaban estrechamente vinculadas a la gramínea más importante del suelo mesoamericano, el maíz. En vista de los datos de las fuentes históricas de la época colonial, las diosas Xilonen e Ilamatecuhtli integraban diferentes planos simbólicos del maíz. Resumiendo, recordemos que Xilonen era “diosa de la mazorca de maíz aún tierna (jilote)”⁴ e Ilamatecuhtli representaba la imagen de la mazorca seca.⁵ Por su parte, Toci pertenece al conjunto de los dioses de la tierra que guardan íntimo nexo con la vegetación, siendo esa diosa la que en el transcurso del undécimo mes del calendario mexica procrea simbólicamente a Cinteotl, dios del maíz.⁶ Asimismo, no se puede perder de vista, que otra deidad honrada durante la fiesta *Ochpaniztli*, Chicomecoatl, es considerada “diosa de lo mantenimientos”,⁷ deidad de todo tipo de semillas y, también, una de las imágenes del maíz.⁸

1.1.1.1 Las mujeres y el maíz

Como diosas del sustento y de la vegetación dichas deidades se relacionaban con la principal gramínea entre los mexicas, el maíz, que, como dice Sten, se comía, servía

Libro VI, Cáp. 34, p. 187, Cáp. 35, p. 188, Cáp. 36, p. 191; Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 22, p. 69; *Costumbres...*, 1946, p. 52; De la Serna, 1953, Cáp. VIII, p. 129-132, Cáp. XI, pp. 186-187), hemos reunido y sistematizado esa amplia variedad de elementos que constituyen los códigos de las danzas de mujeres de las fiestas *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuítl*, *Ochpaniztli* y *Tititl*.

² Graulich, 1999, p. 374.

³ De la Serna, 1953, Cáp. XI, p. 186.

⁴ Sahagún, 1974, p. 36.

⁵ Caso, 1983, p. 65; Broda, 2001c, p. 216.

⁶ En la lámina 13 del *Códice Borbónico* la diosa Toci-Tlazolteotl acoge su papel de la gran paridora y se le representa dando luz a un niño que se puede interpretar como el nacimiento de Cinteotl. Asimismo, en una de las escenas del *Códice Vaticano B* (lám. 73) observamos a la deidad dando a luz a una flor, recordando la idea de ser la madre del dios del maíz.

⁷ Sahagún, 1989, Libro I, Cáp. VII, p. 33.

⁸ *Florentine Codex*, 1970, t. I, Cáp. VII, p. 13.

como adorno a las doncellas y de cuya masa se formaban las representaciones de los dioses.⁹

Los datos presentados en las fuentes históricas indican claramente la asociación de las mujeres y el maíz en la cultura mexicana. Al referirse a la diosa Xilonen, Clavijero señala que los nombres de las deidades que se asociaban con esa gramínea “mudaban según el estado en que se hallaba el maíz”.¹⁰ La comparación del maíz con los seres humanos se da frecuentemente, porque se trata de los ciclos que se parecen mucho y van de la mano. Esa similitud conceptual, entre la mujer y la planta, se aprecia, también, en los consejos que se le proponían a la mujer joven prehispánica acerca de su comportamiento y su vida sexual, donde le dicen que todavía “estás en brote, en espiga (...) en alguna parte estará el faldellín, la camisa: está en verdor, crece, echa brotes, espiga sobre la tierra. No te apresures”.¹¹

Considerando estos vínculos entre la mujer y el maíz, vale la pena anotar que Schumann en uno de sus artículos comprueba esa asociación en el terreno de la cultura maya a través de varios datos lingüísticos de las lenguas mayas que relacionan el término para el maíz y el de mujer. El autor explica que ambos vocablos en diferentes lenguas mayas principian con el elemento “ix”.¹²

En vista de los datos etnográficos, Broda en su artículo “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz” afirma que en el área del Alto Balsas todavía se conserva esta relación especial entre las doncellas y las mujeres con el culto del maíz. Según la autora, la analogía entre las muchachas, las mujeres y las mazorcas se observa en los ritos actuales “donde dicen que esta planta es como una muchacha y que los cabellos del jilote (ixilo) son como el cabello de las mujeres”.¹³

Como es sabido, muchas veces las diosas del panteón mexicano iconográficamente portan dicha planta en las manos. En su estudio sobre los dioses del área mesoamericana, Florescano opina que “la asociación de la figura humana del dios con los rasgos distintivos de una especie vegetal (...) es un procedimiento metonímico, una manera de significar que el dios posee las virtudes reproductivas,

⁹ Sten, 1982, p. 50.

¹⁰ Clavijero, 1964, Libro VI, Cap. 34, p. 187.

¹¹ Garibay, 1971, vol. I, pp. 413-414; Alcína Franch, 1998, p. 136.

¹² Véase Schumann, 1988.

¹³ Broda, 2001c, p. 216. En relación con esto Gutierrez (Gutierrez, 2005, p. 10) observa que en el sistema ceremonial de los huicholes los seres humanos se identifican con los procesos propios del maíz. Por su parte, Heyden (Heyden, 1983a, p. 137) señala entre los Pawnee de los Estados Unidos existía una clara analogía entre la vida humana y las plantas y añade que “cuando el maíz empieza a brotar, desarraigan las tiernas mazorcas de una manera que simboliza el parto humano, luego las lleva una mujer sobre la espalda de la misma manera que carga un bebé. En la casa de la comunidad una mazorca es vestida en ropas de niña y es tratado como si fuera una criatura, pasando por las diferentes etapas del crecimiento hasta que llega a ser la Joven Madre del Maíz”.

fertilizadoras o alimentarias de la planta”.¹⁴ Además, como lo explica Johansson de una manera clara, el indígena del México prehispánico, si bien tenía una perspectiva trascendental sobre el mundo, se sentía todavía sustancialmente parte de él, tanto de la vida animal como vegetal. Por lo tanto, este hecho va a definir el sistema cognitivo propio de los pueblos mesoamericanos y la peculiaridad de su visión del mundo, destacando la analogía como uno de los aspectos más importantes del conocimiento.¹⁵

Toca recordar también que las gramíneas y otras plantas, tal como se manifiesta en uno de los mitos cosmogónicos según los mexicas, representan la vegetación que creció de la parte del cuerpo del monstruo llamado Tlaltecuhltli, después de que ése fue partido en dos por Quetzalcoatl y Tezcatlipoca con el propósito de crear la tierra. Según lo explica el manuscrito francés la *Hystoire du Mechique*, después de dividir el cuerpo de la diosa, “todos los otros dioses descendieron para consolarla, y ordenaron que de ella saliera todo el fruto necesario para la vida de los hombres”.¹⁶ De este modo, todo lo que existe sobre la superficie terrestre no son sino partes del cuerpo de Tlaltecuhltli.¹⁷

Como lo ha indicado Clavijero, todo parece indicar que en las representaciones rituales del Altiplano prehispánico, el maíz, muchas veces, encontraba su adecuada imagen en las mujeres de diferentes edades, según su tamaño o el ciclo vital de ese vegetal. De esta manera, en la veintena *huey tecuilhuatl* las ceremonias giraban en torno de una doncella que representaba a “llamada Xilonen (...) cuando el maíz está en la mazorca aún en leche o que comienza a granar”,¹⁸ mientras una mujer anciana que personificaba a la diosa vieja en la celebración del mes de *tititl* simbolizaba el maíz viejo en la época seca del año.¹⁹ Además la *ixiptla* de Ilimatecuhtli representa a la deidad que fue “la primera en el mundo que molió los granos de maíz e hizo con la masa tortillas”.²⁰

Volviendo a los festejos de *Ochpaniztli*, la víctima que personificaba a la diosa Madre de la Tierra, era una mujer madura, simbólicamente apta para dar la luz ritualmente, a través de la unión con el dios solar Huitzilopochtli, al maíz joven, Cinteotl.

¹⁴ Florescano, 1997, p. 97.

¹⁵ Johansson, 1992, p. 13.

¹⁶ “Histoire du Mechique”, 2002, p. 153.

¹⁷ Castellón Huerta, 1989, p. 130.

¹⁸ Torquemada, 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XIX, p. 388.

¹⁹ Broda, 2004, pp. 54-55.

²⁰ Seler, 1980, vol. 1, Cáp. Sexto, p. 221.

1.1.2 El principio femenino en la indumentaria y la parafernalia de las danzantes

Algunos detalles de la indumentaria de la danzante en el mercado durante la veintena de *ochpaniztli* y el *tzotzopatzli* que portaba la representante de la diosa anciana apuntan a la presencia de un evidente simbolismo femenino. Así pues, en los momentos cuando la *ixiptla* de Toci-Tlazolteotl estaba bailando llevaba algodón en el tocado y en las mazorcas que ornamentaban su vestimenta.²¹ Esos elementos del atuendo de la deidad remiten a una de sus atribuciones, la de hilandera, manteniéndose así por completo en el ámbito femenino. Por otro lado, la pieza para telar en las manos de Ilamatecuhtli hace otro vínculo con los símbolos propios de las mujeres.

Recordemos que los mitos cosmogónicos indican que los dioses ordenaron a la mujer de la primera pareja humana, llamada Cipactonal, "que hilara y tejiera".²² En este contexto podría situarse el hecho de que la diosa Xochiquetzal, durante su estancia en el *Tamoanchan*,²³ mítico, el paraíso celeste, "se ocupaba en hilar y tejer cosas primorosas".²⁴

1.1.3 El simbolismo acuático en la indumentaria de las mujeres que bailan

Aparte de estos aspectos, las diosas de las veintenas en cuestión, personificadas por las mujeres de diferentes edades, compartían varios rasgos iconográficos y ámbitos simbólicos con las deidades de agua, formando, en las palabras de Broda, "un grupo grande de las deidades del agua y la vegetación que constituía el núcleo del culto de la fertilidad".²⁵

De acuerdo con Baéz-Jorge, la lluvia, la humedad y la fertilidad agrícola constituían el tema primordial en la tardía religión del México Central prehispánico. Una legión de deidades especialmente femeninas manifestaban en sus ámbitos de acción y relaciones simbólicas los diversos intereses de la sociedad en torno a la fertilidad humana y vegetal) y el agua (celeste y terrestre), núcleos a partir de los

²¹ Durán, 1967, lib. I, Cap. XV, p. 144.

²² "Historia de los mexicanos por sus pinturas", 2002, p. 29.

²³ López Austin (López Austin, 1994, p. 86) lo traduce como "se desciende a nuestro lugar".

²⁴ López Austin, 2006, pp. 63-64.

²⁵ Broda, 1971, p. 263. Véase también Heyden, 1983a.

cuales se encadenaban series significantes referidas al nacimiento, la muerte, el placer carnal, la expiación de pecados, los mantenimientos, etc., articuladas a los ritmos biocósmicos.²⁶ Las relaciones muy cercanas entre esas diosas coinciden, también, en la secuencia de las fiestas periódicas, puesto que, muchas veces se le rendía el culto dentro de las mismas fiestas, como es el caso del mes de *ochpaniztli* y los rituales dedicados a tres diosas diferentes. De hecho, López Austin indica que dentro de los dos sistemas mayores de las fiestas de las veintenas, las que pertenecen a la temporada de lluvias eran regidas por las fuerzas del inframundo atribuidas a las deidades femeninas y los dioses de las lluvias.²⁷

Asimismo la vinculación que existía entre las deidades de agua y de la vegetación se hace patente en la vestimenta festiva de las diosas que son objeto de nuestro estudio. Heyden comenta al respecto que la interdependencia entre el agua, la fertilidad de la tierra y los medios de sustento, se representan de forma clara en los rasgos de la indumentaria de las diosas. De este modo, las concordancias en el uso de las plumas en el tocado y las flores y las plantas sobre el escudo muestran claramente esa relación estrecha que existe entre esos dos grupos de dioses.²⁸

En las danzas que nosotros estamos analizando la relación entre las deidades de agua y de la vegetación es iconográficamente marcada debido las similitudes en el uso de ciertas partes de la indumentaria de Huixtocihuatl, Xilonen y Toci. La primera deidad porta “una mitra con muchos plumajes verdes y una rodela pintada con unas hojas anchas de la yerba que se llama atlacuezona”,²⁹ la segunda llevaba una “corona de papel de cuatro esquinas con muchos plumaje”,³⁰ mientras en la iconografía de Toci se añade una flor en su tocado.³¹ Además, las similitudes en el atuendo que requerían esas ocasiones festivas muestran que los atavíos de las diosas Huixtocihuatl y Xilonen poseían huipiles y camisas adornados con motivos acuáticos³² representando el agua, el sustento principal de la vida y el principio de todas las cosas en los mitos de creación. Hablando de la diosa de la sal, al referirse a las deidades acuáticas, Arnold señala que en la cosmovisión mesoamericana el

²⁶ Báez-Jorge, 1988, pp. 121-122.

²⁷ López Austin, 2001, p. 271.

²⁸ Heyden, 1983a, p. 132.

²⁹ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, pp. 119-120.

³⁰ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

³¹ León-Portilla, 1958, p. 129.

³² Al analizar el simbolismo de la flora en México prehispánico Heyden (Heyden, 1983b, p. 114) indica que “númenes netamente agrícolas que llevaban flores son Chicomecoatl, diosa del maíz, con su *camisa con flores acuáticas*”; Xilonen, “diosa del maíz tierno, llevaba huipil y falda pintados con flores de agua”; Huixtocihuatl, “diosa de la sal, asociada con Chalchiuhtlicue; y los dioses del pulque”.

agua salada se originaba en las aguas celestiales para seguir pasando por las piedras y la arena de la parte baja del cosmos creando el agua dulce.³³ Por eso, existen claras semejanzas y parecidos en los atavíos de Huixtocihuatl y Chalchiuhtlicue, la diosa del agua dulce.³⁴

Ahora bien, debe añadirse que la representación de la deidad de sal contiene otro elemento que alude al ámbito acuático. Como adorno de la pierna aparecen caracolitos blancos, uno de los símbolos del agua y de las zonas de la costa.³⁵ Ese rasgo distintivo comparte con la diosa vieja que también “llevaba un caracolito colgado”.³⁶ No obstante, cabe destacar que las conchas marinas pueden estar relacionadas, también, con el interior de la tierra, el principio femenino³⁷ e incluso llegan a representar el órgano sexual femenino.³⁸

Otro de los atributos de la deidad, posiblemente relativo al agua y la fertilidad son los *chalchiuhtlicue* en la borla de su huipil que simbolizaban nubes.³⁹

1.1.4 El valor de las plumas rojas en la indumentaria de las danzantes

En las culturas mesoamericanas de las épocas prehispánicas las plumas eran consideradas objetos de gran valor, objetos sagrados por su procedencia celestial y su relación con los dioses del viento. Al respecto González Torres añade que las plumas también representan símbolos solares, puesto que las aves eran uno de los animales asociados con el Sol.⁴⁰ Para Heyden, las plumas en el tocado de las diosas del agua y de la vegetación pueden llegar a ser la imagen de la espiga del maíz.⁴¹

En lo que toca al simbolismo de la indumentaria de las danzantes femeninas en la veintena *huey tecuilhuitl* los informantes de Sahagún observaron que “bailaban las mujeres, juntamente con la que había de morir, y traían emplumadas las piernas y

³³ Arnold, 2001, pp. 56-57.

³⁴ Véase Broda, 1971.

³⁵ Feiman, 2001, pp. 144-145.

³⁶ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 148.

³⁷ Johansson, 1993, p. 169.

³⁸ González Torres, 1976, p. 97. En otra parte de la investigación volveremos a explorar los significados de este elemento simbólico para adentrarnos en el valor de su presencia en nuestras danzas como parte de la indumentaria y el objeto que llegaba a producir sonidos musicales.

³⁹ Broda, 1971, p. 267.

⁴⁰ González Torres, 1976, pp. 59-60. Por su parte Westheim (Westheim, 1972, p. 40), al analizar diferentes aspectos del arte prehispánico, dice que “la pluma se consideraba como recurso mágico que confiere al ave la capacidad de levantarse sobre todos los seres vivientes. Es símbolo de la grandeza sobresaliente, insignia del hombre prócer, a quien eleva por encima de los demás y pone en condiciones de *verlo y oírlo todo*”.

⁴¹ Heyden, 1983a, p. 135.

en los brazos con pluma colorada”.⁴² La costumbre de usar las plumas rojas como adorno de cuerpo y como parte de la indumentaria se deja ver en las celebraciones de las veintenas *huey tozoztli*, *toxcatl*, *huey tecuilhuitl* y *ochpaniztli*. No solamente se trata aquí de la semejanza en el adorno del cuerpo de los que toman parte en el ritual, sino, también, los cronistas registran que fueron específicamente las doncellas, sacerdotisas (*cihuatlamacazque*), que en todas las ceremonias mencionadas se cubrían los brazos y las piernas de plumas rojas. De acuerdo al texto de Durán “las mozas recogidas que servían en el templo de Huitzilopochtli...en ciertas festividades se emplumaban las piernas y brazos y se ponían color en los carillos”.⁴³

A la vez, hay una evidente correlación entre la danza de las doncellas en la “gran fiesta de los señores” y la danza que se ejecutaba en la veintena de *toxcatl*.⁴⁴ Como lo muestran las fuentes históricas, en esa fiesta, que celebraba el culto al dios Tezcatlipoca, “las doncellas se afeitaban las caras y componían con pluma dorada los brazos y las piernas y bailaban (...) con sus cañas y papeles asidos con ambas manos.”⁴⁵ A diferencia de la celebración que es objeto de esta investigación, en el mes de *toxcatl* las doncellas ataviadas de este modo bailaban “en derredor del fogón”⁴⁶ y sobre el escenario dancístico tenían la compañía de algunos sacerdotes. Como lo afirman los informantes de Sahagún “los sátrapas del templo bailaban con las mujeres”.⁴⁷ Por otro lado, en cuanto a otras dos veintenas donde las doncellas cubrían su cuerpo de plumas, se notan algunas transformaciones semánticas en el uso de ese importante elemento simbólico, debido a que durante las festividades de *Huey Tozoztli* y *Ochpaniztli*⁴⁸ no apreciamos las plumas en el *hecho dancístico*, sino en esos meses mexicas, las doncellas, adornadas con ese plumaje colorido, llevaban a cuestas siete mazorcas envueltas en manta para ofrendárselas a las diosas de mantenimiento.

⁴² Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 125.

⁴³ Durán, 1967, t. I, Cáp. II, p. 26.

⁴⁴ En este contexto hay que mencionar que en la fiesta de *Xocotl Huetzi* los dueños de los cautivos, que más adelante iban a ser sacrificados, bailaban adornados con “un plumaje, como mariposa, hecho de plumas coloradas de papagayo”. (Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXIX, p. 129) No obstante, los datos de los informantes del cronista no demuestran que se tratara de los brazos y las piernas de los danzantes adornados con las plumas coloridas.

⁴⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXIV, p. 110.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁸ *Ibid.*, Cáp. XXIII, p. 106 y Cáp. XXX, p. 135.

Heyden,⁴⁹ fue una de las investigadoras quien ha llamado la atención acerca del simbolismo de las plumas rojas en los rituales del Altiplano Central prehispánico. La autora sostiene que la presencia de las jóvenes en edad de casarse o las doncellas que estaban dedicadas al servicio de algún dios, adornadas con plumas rojas en varios ritos, remitía a más de una posible interpretación.⁵⁰ Primero, Heyden comenta que esos adornos indicaban que la muchacha pertenecía a un alto nivel dentro de la clase social,⁵¹ al mismo tiempo que la asociaban con el Sol. Parece ser que las doncellas que iban a servir en el templo durante un año se casaban simbólicamente con el dios.⁵² En segundo lugar, la investigadora explica que las plumas rojas en el conjunto con la pintura facial del mismo color se refieren al patrón de la sexualidad, la fertilidad, la creación y el nacimiento.⁵³ En opinión de la autora, la fertilidad de la tierra no depende solamente del agua para hacer crecer las plantas, sino también del Sol, por eso a las doncellas se les adornaba con plumas de color rojo que simbolizaban el Sol necesario para la fecundación.⁵⁴ Por otro lado, la asociación entre las plumas rojas y el fuego ha sido claramente mostrada por Limón explicando que su relación con el elemento ígneo se hace evidente, en primer lugar, por “el nombre de estas plumas, *cuezalin*, que fue también uno de los apelativos del dios del fuego y parte de su imagen *Milíntoc*”.⁵⁵ Así también las festividades en las que las doncellas han sido adornadas de esta manera estuvieron dedicadas a la fertilidad de los campos y la regeneración que es uno de los simbolismos del fuego.⁵⁶

Con el fin de llegar a conocer el campo semántico de las plumas rojas en la danza que pertenece a la festividad de *Huey Tecuilhuítl* se vuelve necesario contextualizarlas, analizarlas tomando partida de las diferentes relaciones que ese rasgo distintivo establece con otros códigos dancísticos a la hora de revelarse sobre el escenario ritual. Consideramos que el valor simbólico de las plumas rojas en esa danza ha de ser interpretado en el contexto ritual que ocupa y tomando en cuenta

⁴⁹ Doris Heyden, “El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico” en *Boletín INAH*, Epoca II, México, INAH, 1976.

⁵⁰ Cabe mencionar también, que Carrasco (Carrasco *apud*, Heyden, 1976, p. 20.) ha indicado que las mujeres *otomíes* y *mazahuas* emplumaban las piernas y los brazos para adornarse en las condiciones festivas que, sin embargo, no tenían el carácter religioso. Por lo mismo, Heyden (Heyden, 1976, p. 20.) considera como posible de que “este tipo de adorno puede haber tenido su origen entre los otomíes, para ser adoptado luego por los mexica”.

⁵¹ Heyden, 1976, p. 20. Cabe señalar aquí que las informaciones recogidas por los frailes españoles demuestran que las doncellas podían haber pertenecido tanto a los *pipiltin*, como a los *macehualtin*.

⁵² En este punto la autora (*Ibid.*, p. 19) añade que “en el Perú antiguo, la suma sacerdotisa fue considerada la esposa del Sol”.

⁵³ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁵ Limón, 2001. p. 194.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 194-196.

las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que establece con otros elementos presentes. Coincidimos con Gutiérrez cuando dice que:

los signos desplegados en los rituales, (...) nunca se presentan aislados, sino, por el contrario, están mancomunados con un conjunto de signos y símbolos que entre sí han de contrastar operando en el contexto que el ritual dispone por ello, la pluma de águila por sí misma no explica su función semántica en el seno de un ritual o un mito.⁵⁷

De acuerdo con las crónicas coloniales, en la veintena de *huey tecuilhuitl* mientras las sacerdotisas emplumadas bailaban alrededor de la *ixiptla* de Xilonen, los hombres salían a bailar enfrente de las mujeres “unos trabados de otros y culebreando”.⁵⁸ Los informantes de Sahagún subrayan que “los hombres que iban danzando no iban entre las mujeres, (...), los gentiles hombres que iban bailando iban delante”.⁵⁹

Al ocuparnos de la representación de la danza aparecen las mujeres vírgenes con plumas rojas sobre su cuerpo, lo que implica interrogar primero los atributos semánticos de las plumas relacionados con la sexualidad. En este contexto, recordemos el conocido pasaje que narra el nacimiento del dios Huitzilopochtli y cuenta que su madre, Coatlicue, había sido fecundada por “una pelotilla de pluma”⁶⁰ que cayó del cielo, mientras la mujer estaba barriendo. Según el relato de Torquemada, la madre del gran dios mexicana, igual que las danzantes de la veintena *huey tecuilhuitl* era “muy devota y cuidadora en el servicio de los dioses”.⁶¹ Tanto en el mito, como en dicha danza se asocian las ideas de castidad, el cuerpo femenino y las plumas.

La asociación conceptual entre la pluma y el semen del hombre ha sido comentada por varios autores. De acuerdo con Johansson, una de las asociaciones de la pluma de *quetzal* en la hermenéutica náhuatl corresponde a un contexto sexual, siendo en ese caso la pluma una representación del semen del hombre.⁶² Por su parte, Vargas y Matos en su artículo “El embarazo y el parto en el México

⁵⁷ Gutiérrez, 2005, pp. 30-31.

⁵⁸ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, pp. 125-126.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 125-126.

⁶⁰ *Ibid.*, Libro III, Cáp. I, p. 191.

⁶¹ Torquemada, 1976, t. III, Libro VI, Cáp. XXI, p. 72.

⁶² Johansson, 1993, pp. 172-173.

prehispánico”, en base a la revisión de las fuentes del siglo XVI y XVII, escriben que en la tradición prehispánica “al no tener una idea precisa de los mecanismos de la concepción, se hicieron intervenir fuerzas sobrenaturales para explicarlas”.⁶³ En varias referencias de aquel entonces se describía que los niños eran formados en el cielo de donde descendían al seno materno. Los autores citan dos fragmentos de la obra de Sahagún que plantean claramente esa idea de concepción. En el primero los informantes del cronista dicen “fuiste formada en el lugar donde están el gran Dios y la gran Diosa, que son sobre los cielos; formaos y criaos vuestra madre y vuestro padre que se llama Ometecutli y Omecihuatl, mujer celestial y hombre celestial”.⁶⁴ En el segundo añaden lo siguiente: “...habeis sido formado en el lugar más alto, donde habitan los dos supremos dioses, que es sobre los nueve cielos”.⁶⁵

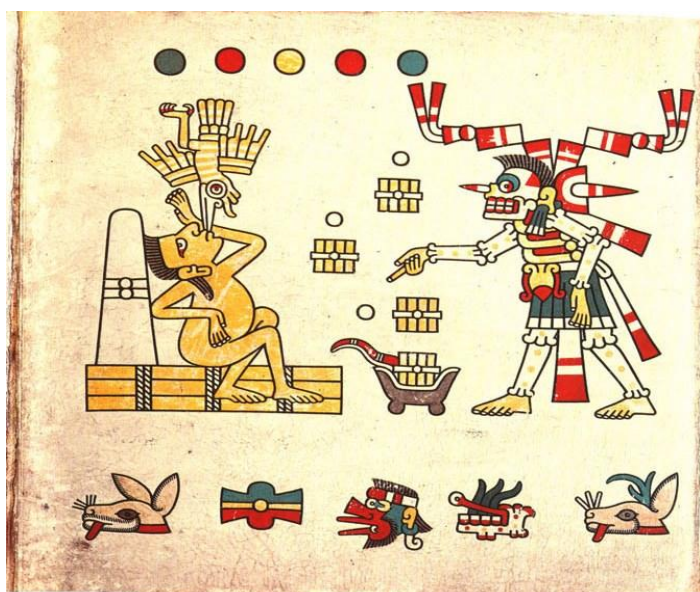


Fig. 17 Un ave fecunda a una mujer
(Códice Laud lám. 41)

Asimismo los investigadores brevemente recuerdan que este tipo de concepción ha sido, a la vez, representado pictográficamente, por lo que mencionan la lámina 41 del *Códice Laud* (fig. 17), donde un ave venida del cielo fecunda a una mujer representada ya con el vientre voluminoso⁶²⁷ y la lámina 13 del *Códice Borbónico*, de la que anteriormente hablamos,⁶²⁸ donde, según Vargas y Matos, el niño que Tlazolteotl está pariendo viene de lo alto.⁶²⁹

En vista de lo que acabamos de exponer y de las características del *hecho dancístico* que analizamos, se nos presenta una cierta semejanza que esa escena ritual guarda con el fragmento mítico de la pérdida del paraíso llamado *Tamoanchan*

⁶³ Vargas y Matos, 1973, p. 298.

⁶⁴ Sahagún, *apud*, Vargas y Matos, 1973, p. 299.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Vargas y Matos, 1973, p. 299.

⁶⁷ Véase fig. 12, p. 64.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 299-300.

cuando “el dios seductor, Tezcatlipoca, que también era nombrado Huehuecoyotl, “coyote viejo”, dios del canto, la danza y la alegría, se presentó ante Xochiquetzal, disfrazado de pájaro, y de este modo la engañó y pecó con ella”.⁶⁹ En primer término, nos parece de interés notar que la diosa durante su tiempo ocioso en el *Tamoanchan* era una virgen, como las danzantes que acompañaban a la personificadora de Xilonen, puesto que, según los cronistas, las danzantes que llevaban plumas rojas en las piernas y brazos se asociaban a las doncellas “que no habían mirado a ningún hombre”.⁷⁰ Respecto a la aparición de Tezcatlipoca en el momento de la seducción en forma de un pájaro, se hace patente esta relación entre las plumas y el aspecto fecundador y sexual de los hombres. De hecho, Graulich, en su análisis de los mitos y ritos del México antiguo, sostiene que la bola de plumas que fecunda a Coatlicue es la imagen de un colibrí volando.⁷¹

Ahora bien, como lo hemos indicado, en la fiesta *Toxcatl* se lleva a cabo una danza que en varios elementos muestra correspondencias con dicha danza en *Huey Tecuilhuitl*. Durante esa celebración las danzantes fueron las doncellas adornadas con las plumas rojas bailan en compañía de los sacerdotes. El hecho de que en esa fiesta se honrara al mismo Tezcatlipoca, las concordancias con ese mito acerca de *Tamoanchan* se vuelven aún más evidentes para esa danza.

Por otro lado, para los pueblos prehispánicos las plumas se consideraban originarias del cielo, de la parte alta del cosmos. De ahí, el campo semántico de esas piezas que recubrían la piel de aves se refería también a símbolos solares.

Tomando en cuenta lo anterior, después de haber analizado diferentes fragmentos de la danza de las doncellas adornadas con las plumas rojas en la presencia de los hombres sobre el mismo escenario ritual llegamos a pensar que las sacerdotisas han sido “fecundadas” simbólicamente a través de esa parte de la indumentaria. Mejor dicho, el aspecto femenino del cosmos que ellas representaban con su presencia se ha unido con otro elemento masculino para crear algo nuevo. Como en los tiempos remotos cuando Xochiquetzal se había juntado con el semen de *Tezcatlipoca* a través de un ave, las danzantes por medio de la danza y el ornamento rojo despiertan su fuerza reproductiva.

⁶⁹ Castellón Huerta, 1989, pp. 133-135.

⁷⁰ Sahagún, 1989, Libro II, p. 99; Según Molina (Molina, 1971, pp. 74-75) las mujeres que servían en templos eran “doncellas vírgenes por la mayor parte, aunque también había viejas que por su devoción querían allí morar siempre”.

⁷¹ Graulich, 1999, p. 244.

Consideramos que en la danza femenina de las mujeres cubiertas de las aves rojas se comunican el cielo como el gran fecundador y la tierra representada a través de los cuerpos de las danzantes. Las danzas de los cuerpos femeninos adornados con plumas rojas unen los principios femeninos y masculinos del cosmos. Por una parte, los cuerpos femeninos, que pueden representar la idea de la fertilidad de la tierra, la producción agrícola y el ciclo presente del maíz, se cubren con las plumas, los símbolos solares, masculinos, los que descienden del cielo en su forma colorada para simbolizar la fertilización de los campos para las semanas de *Huey Tecuilhuitl*, en el momento cuando se está dando una nueva planta del maíz.

1.1.5 La condición social de las danzantes

A continuación debemos considerar de qué modo la condición social de los danzantes aporta elementos para el análisis del simbolismo dancístico. Ha de contemplarse si lo social contribuye a formar el mensaje que transmite la danza y de qué manera influye en la historia global del *hecho dancístico*.

Reconstruyendo diferentes secuencias de la “pequeña fiesta de los señores” podemos observar que las actividades rituales giraban alrededor de la diosa de la sal que en una fase de los festejos bailaba en compañía de las mujeres que tenían el mismo oficio de trabajar la sal.⁷² Así pues, en la fiesta de la deidad de esa actividad humana las personas que se reunían actúan como miembros de un gremio.

A lo largo de la veintena siguiente se desarrollaban los cultos a la diosa del maíz tierno con la participación de las sacerdotisas que acompañaban a la virgen. De esta manera tenemos presentes diferentes elementos asociados con el maíz tierno, lo puro, lo joven del cosmos, lo que apenas empieza a crecer y desarrollarse, tanto en el ámbito humano, como en el mundo vegetal. Mientras tanto, en los días de *Ochpaniztli* las parteras y las médicas bailando al lado de la mujer madura que era la imagen de Toci representan unidades afines con el simbolismo del maíz que ha alcanzado su desarrollo completo en ese periodo. Por último, la danzante anciana en la veintena de *tititl* baila sola guardando semejanza así con el maíz seco ya apartado de su planta y guardado desde hace unas semanas.

De ahí, resulta más claro que la condición social de las danzantes en las ceremonias de *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* complementan los

⁷² Graulich (Graulich, 1999, p. 374) menciona que se trata de las hijas de los salineros.

campos simbólicos de otros códigos que se hacen ver en la danza creando una unidad semántica principal.

1.2 El simbolismo de la parafernalia de la danza

Existe una serie de objetos que en el seno de las acciones rituales de cualquier sociedad dejan al lado su utilidad práctica y se vuelven objetos-símbolos. Al respecto, Turner opina que en un contexto ritual tanto objetos, actividades, relaciones, gestos, como acontecimientos y unidades espaciales actúan como símbolos.⁷³ El investigador explica claramente que los objetos, como símbolos rituales, “hablan” con su contexto inmediato a partir de sus propiedades objetivas, como la forma, el color, el tamaño, etc. Por lo mismo, para llegar a su adecuada interpretación, según Turner, hay que verlos en la acción,⁷⁴ en la dinámica de la festividad en la que se desenvuelven. Por su parte, Eliade sostiene que el simbolismo agrega un nuevo valor a la realidad instrumental cotidiana del objeto.⁷⁵

En lo que se refiere a la parafernalia del ritual prehispánico Johansson afirma que ese tipo de accesorio cargado con valor simbólico “es un verdadero personaje y desempeña un papel de mediación de suma importancia dramática dentro del rito. Se integra a la representación a la vez como soporte material de significación y como elemento plástico de belleza formal”.⁷⁶ En relación con las danzas en cuestión los objetos como el bastón y la rodela, formando parte de la parafernalia de las danzantes, crean un espacio simbólico en relación con la persona que los aporta y la festividad en la que aparecen. Asimismo “se comunican” con otros códigos dancísticos y atribuyen al sentido final de las danzas estudiadas. En consecuencia, es importante observar, en primer lugar, su simbolismo dentro del sistema cultural y festivo que se investiga, para luego cuestionar sus sistemas de sentidos según los rasgos particulares de los participantes en el ritual que los usan, la manera en la que se utilizan durante la danza y su posición en el orden sintagmático y paradigmático.

⁷³ Turner, 1986, p. 21.

⁷⁴ Turner, 1982, pp. 15 y 20.

⁷⁵ Eliade, 1979, p. 191.

⁷⁶ Johansson, 1992, p. 32.

1.2.1 El uso del bastón

Las descripciones de los cronistas españoles ofrecen varias referencias acerca del uso del *uictli* o la *coa* (fig. 18), herramientas agrícolas que se empleaban para cavar, escardar y plantar. Clavijero⁷⁷ fue el primero en usar, de manera incorrecta, el vocablo *coatl* o *coa* para denominar ese instrumento agrícola, siendo el término *coa* de origen antillano,⁷⁸ y no náhuatl. Cabe señalar que, a pesar de la diversidad de esos implementos agrícolas y el hecho de que se usaran tanto los de mano y de pie, la mayoría de los cronistas usa el nombre genérico de *uictli* para todos ellos.⁷⁹ No obstante, en la Cuenca de México, según las evidencias reunidas “existían tres tipos básicos de los de mano y uno de pie, (...) *uictli* o *coa* de pie. El primero de los manuales fue el *uitzoctli*, palo o bastón plantador, el segundo el *uictli* o *coa* de hoja y el tercero el *uictli axoquen* o *coa* con mango zoomorfo”.⁸⁰

⁷⁷ Clavijero, 1964, Libro VII, Cáp. 28, p. 230. El cronista explica que los antiguos mexicanos “servíanse de la *coatl*, que era una pala fuerte de encino, cuya extremidad era comúnmente de cobre para aflojar y remover la tierra”.

⁷⁸ Según los autores de la *Historia de la agricultura* ((*Historia de la agricultura*, 1985, p. 213) “el origen antillano es el correcto, según lo demostró, entre otros, el análisis que de la palabra hizo F.J. Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos*, quien la encontró ya en uso en un documento anterior al descubrimiento de México, el Memorial de fray Bartolomé de las Casas., fechado en 1516. La palabra vino a nuestro país desde las Antillas en el mismo siglo XVI, al igual que otras de igual origen como canoa, maíz, maguey, etc”. Véase también Garibay, 195, p. 146.

⁷⁹ Torquemada (Torquemada, 1977, v. IV, Lib. XIII, Cáp. XXXII, p. 246) escribe que “también quedó en ellos (después de la conquista), el modo rústico de cultivar las tierras con palas de palo, que llaman *huictli*, hechas de madera de encina, que son mui fuertes, y según las provincias, así varían la forma de estos instrumentos, aprovechándose de ellos, unos con solas las manos, sentados en cuclillas, o sobre los pies y otros, con manos, y pies, hincándolos en la tierra, a fuerza de pies y manos”.

⁸⁰ *Historia de la agricultura. Época prehispánica- siglo XVI*, 1985, p. 212.



Fig. 18 Trabajar la tierra con una coa
(Fragmento de la lám. 29 del *Códice Fejérvary-Mayer*)

Garibay se refiere también a ese utensilio de la agricultura prehispánica y nos explica con más detalle que “victli era un palo agudo, con punta que se endurecía al fuego y hacía las veces de azada rudimentaria, por lo cual alguna vez los autores del XVI lo traducen con el nombre de *azada*”.⁶⁴²

Regresando al caso de nuestras fiestas, como parte de la parafernalia de las mujeres que bailaban en función de las imágenes de Huixtocihuatl, Xilonen, Toci e llamatecuhtli han sido descritos por los cronistas “un bastón rollizo adornado con (...) tres flores hechas de papel goteados de *ullí*”,⁸² “un bastón teñido de color bermejo”,⁸³ una escoba y “el *tzotzopaztli* con que tejen”,⁸⁴ respectivamente.⁸⁵

En la tradición indígena prehispánica del centro de México el bastón comprendía varios aspectos semánticos dependiendo de las ocasiones profanas o rituales en los que se hallaba. Según la naturaleza del ritual del que forma parte se observaban diferentes asociaciones que crea el bastón con otros elementos de la misma ceremonia. La primera idea que se podría unir, en grandes líneas, al bastón podría ser la representación del sostén, defensa o guía.⁸⁶ Johansson observa que en la fiesta de la diosa llamatecuhtli, que representa la vejez en su aspecto femenino y remite probablemente al envejecimiento de la tierra, el bastón podría referirse, de alguna forma, a ese tercer apoyo necesario para un individuo anciano.⁸⁷

⁸¹ Garibay, 1995, p. 146.

⁸² Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120.

⁸³ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

⁸⁴ *Ibid.* Cáp. XXXVI, p. 149; *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXXVI, p. 155.

⁸⁵ Tomando como base de partida cierto parecido en la forma entre el bastón, la escoba y el *tzotzopaztli*, en nuestra opinión, resulta útil contemplar su simbolismo dentro del mismo conjunto, siempre teniendo en cuenta ciertas diferencias simbólicas que pueden cobrar al compararse con los mismos elementos de esas danzas.

⁸⁶ Chevalier y Gheerbrant, 1991, p. 182.

⁸⁷ Johansson, 2003, pp. 71 y 78.

El investigador hace referencia, también, a otro simbolismo manifiesto del bastón en el mundo náhuatl precolombino donde el bastón puede representar un cetro (*topil*) y expresar la autoridad y el poder.⁸⁸ Recordemos que en el mito que habla de las épocas cosmogónicas que existieron antes de la presente, en una de las luchas cósmicas entre los dioses Quetzalcoatl y Tezcatlipoca para crear un nuevo Sol, según el texto de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, Quetzalcóatl, uno de los dioses creadores, se convirtió entonces en el Sol porque golpeó a Tezcatlipoca con un gran bastón y lo derribó al agua.⁸⁹ De acuerdo con Eliade, en la mentalidad arcaica los objetos del mundo exterior, como los actos humanos propiamente dichos, no tienen valor intrínseco autónomo, sino representan reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico.⁹⁰

Cedillo Vargas y Durán Anda en su artículo titulado “Posible símbolo de poder en algunas deidades mexicas del *Códice Florentino*”, con base en las ilustraciones del códice mencionado, tratan de señalar qué tipo de poder se puede interpretar en cada uno de los objetos antes descritos de las deidades que los portan. Las autoras afirman que el cetro y el báculo de algunas deidades del panteón mexica puede ser un símbolo de poder, pero no lo son exclusivamente. Así pues, el báculo, en el caso del dios de los mercaderes Yiacatecuhtli, expresa el poder de proteger, guiar y orientar a los mercaderes y viajeros, mientras en la indumentaria de, uno de los *tlaloque*, Nappatecuhtli tendría el poder de proteger a los artesanos que hacen esteras con plantas acuáticas.⁹¹

Los atributos propios de los dioses del agua constituyen otro posible significado del bastón. Las deidades del agua y la fertilidad se asociaban con el bastón-sonaja *chichahuaztli* que era uno de los rasgos diagnósticos de la mayoría de esos dioses y que, por los sonidos que producía al mover las semillas en su parte superior, llegaba a imitar la lluvia necesaria para la fertilidad de la tierra.⁹² Johansson, analizando algunos mitos precolombinos, encuentra que ese simbolismo de la fertilidad del bastón se hace evidente, también, en el conocido pasaje cuando Quetzalteueyac “deflora” y fecunda la cueva mediante un golpe de bastón, permitiendo asimismo la generación de los pueblos nahuas⁹³ y cuando Oxomoco y Cipactonal dan un golpe

⁸⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁹ “Historia de los mexicanos por sus pinturas”, 2002, p. 35.

⁹⁰ Eliade, 1952, pp. 17-18.

⁹¹ Cedillo Vargas y Durán Anda, 2002, p. 91.

⁹² Heyden, 1983a, p. 142.

⁹³ *Historia Tolteca-Chichimeca*, apud, Johansson, 2003, p. 78.

sobre *Tonacatepetl* (“La montaña de nuestro sustento”) que permite la apertura del espacio-tiempo agrícola.⁹⁴

En la agricultura del Altiplano Central prehispánico, el bastón fue uno de los utensilios básicos a la hora de preparar el terreno para la siembra, colocar la semilla en la tierra, quitar las malas hierbas y hacer el barbecho. Garibay indica al respecto, citando el *Canto a Cihuacoatl*, que “con lo que se sembraba la mazorca: se hacía en sementera sagrada; con palo de sonajas se cavaba la tierra, con esto se sembraba”.⁹⁵

Por otro lado, Johansson menciona que *la madera del bastón está simbólicamente vinculada con el fuego en el mundo náhuatl precolombino*,⁹⁶ indicando la presencia de ese objeto en algunos contextos específicos donde el fuego suele aparecer como el elemento central. Así pues, el autor registra la aparición del bastón en la ceremonia del Fuego Nuevo, *donde el fuego ctónico que se sacaba con los tlecuahuitl, “bastones de fuego” sobre el pecho abierto de una víctima*,⁹⁷ tendía a regenerar el cosmos. Ese simbolismo manifiesto del bastón, según Johansson, se desprende también de la conocida narración mítica acerca del nacimiento de Huitzilopochtli, cuando los bastones de fuego caen sobre el monte *Coatepec*, fecundan la tierra y de ese encuentro nace el dios titular de los mexicas.⁹⁸

En relación con lo anterior, merece recordar que el mito de la invención del fuego doméstico cuenta que después de una de las destrucciones del mundo, causada por las inundaciones, los dos supervivientes llamados Tata, (“Nuestro padre”) y Nene, (“Nuestra madre”), *vieron unos pescados que se pusieron a asar, sacando el fuego con unos palos que frotaron entre sí*.⁹⁹ De esta manera, los datos acerca de ese mito primordial nos proporcionan indicios que el bastón se vincula con el fuego, el principio regenerador y masculino del cosmos. Si tomamos en cuenta que para los nahuas, como lo ha indicado Limón, *el fuego actuaba como regenerador de la naturaleza, y concretamente, de los campos de cultivo a través del sistema de*

⁹⁴ *Leyenda de los soles*, apud, Johansson, 2003, p. 78. En relación con este mito del origen de la tierra *la Historia de los mexicanos por sus pinturas* (“Historia de los mexicanos por sus pinturas”, 2002, p. 29) registra que “el dios del agua para llover creó muchos ministros pequeños de cuerpo, los cuales están en los cuartos de la dicha casa y tienen alcancías en que toman el agua de aquellos barreñones y unos palos en la otra mano; y cuando el dios del agua les manda que vayan a regar algunos términos toman sus alcancías y palos y riegan del agua que se les manda y cuando atruena es cuando quiebran las alcancías con los palos”.

⁹⁵ Garibay, 1995, p. 137.

⁹⁶ Johansson, 2003, p. 78.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 67. Véase también Patrick Johansson, “Estudio comparativo de la gestación y del nacimiento de Huitzilopochtli en un relato verbal, una variante pictográfica y un texto “arquitectónico”” en *Estudio de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, núm. 30, pp. 71-111, 1999.

⁹⁹ Castellón Huerta, 1989, p. 147. Véase “Leyenda de los soles”, 2002, p. 177.

*tumba, roza y quema que consistía en cortar la hierba del campo y prenderle fuego,*¹⁰⁰ esas correspondencias entre el bastón y el elemento ígneo, los dos símbolos relacionados con la agricultura y el suelo destinado a trabajar y a labrar, parecen dignos de consideración.

A este respecto cabe añadir que en la interpretación de la danza en el contexto festivo de *Tititl* cuando el sacerdote que personifica a *llamatecuhtli*, tras el sacrificio de la víctima, al bailar se apoya y pega repetidamente el bastón contra el suelo Johansson señala que ese movimiento coreográfico realiza ritualmente la fecundación de la tierra por el elemento fálico e ígneo.¹⁰¹

Asimismo, por la sugerencia de la forma, el bastón llega a ser comparado con el falo. De esta manera, el bastón comprende unidos los simbolismos de la fecundidad del hombre y la fertilidad de la tierra, siendo el falo fecundador que penetra la tierra para que la semilla sea depositada. Por su parte, Westheim asocia el bastón con el campo de la fertilidad del campo y la sexualidad humana, diciendo que el acto donde el campesino con su “vara de sembrar”, de punta endurecida en el fuego, abre agujeros en el suelo, deposita en éstos determinada cantidad de granos de maíz, simbolizaba el acto sexual, la fecundación de la diosa de la Tierra.¹⁰² En este contexto podemos colocar el fragmento en el que Taggart menciona que en las antiguas culturas del centro de México y del área maya se igualaban los aspectos procreadores de los humanos y los vegetales. Así pues, se observa una relación muy estrecha entre el concepto del acto sexual y el feto del niño que se fija en el útero con la imagen del labrador insertando el grano del maíz en la tierra tras abrirla con el palo plantador.¹⁰³

En este punto del análisis parece adecuado referirse a una de las láminas del *Códice Borgia* (fig. 19) donde se observa arriba de Tlaloc un *huictli* que se quiebra vertiendo sangre sobre una planta. En su estudio sobre los actos rituales entre los antiguos nahuas, Escalante opina que eso se debía a la creencia en cierto carácter vital o animado del instrumento,¹⁰⁴ “dado que los instrumentos que participan dentro

¹⁰⁰ Limón, 2001, p. 103.

¹⁰¹ Johansson, 2003, p. 78.

¹⁰² Westheim, 1972, p. 90.

¹⁰³ Taggart, 2001, p. 139.

¹⁰⁴ Heyden (Serna *apud* Heyden, 1983b, p. 9) recuerda que Serna había indicado que en el México antiguo “piensan que los árboles fueron hombres en el otro siglo...y que convirtieron en árboles, y que tienen alma racional...y así cuando los cortan para el uso humano...los saludan”.

del proceso de movimiento y transformación de la tierra, se les concibe cargados, penetrados de una fuerza sobrenatural”.¹⁰⁵



Fig. 19 La sangre que brota de un *huictli* quebrado
(fragmento del *Códice Borgia* lám. 20)

No obstante, nosotros consideramos que esa lámina puede sugerir también que el bastón y la sangre en ciertos contextos pueden pertenecer al mismo eje semántico, el de la fertilidad y la producción agrícola. En este contexto, esa escena nos trae a la memoria “el árbol florido de Tamoanchan que se partió a la mitad y comenzó a sangrar”.¹⁰⁶

Por último, vale la pena anotar, también, que el bastón puede guardar cierta semejanza, por su figura, con el centro del cosmos, el *axis mundi* que, en la imagen del universo entre los mesoamericanos, comunicaba y separaba, a la vez, el cielo y la tierra.¹⁰⁷

Hablando del *tzotzopaztli* con el que se tejía y cuya forma se asemeja al bastón, Quezada dice que en la tradición prehispánica del centro de México, los movimientos de la tejedora a su telar y del acto sexual son considerados como equivalentes.¹⁰⁸ Por su parte, Burkhart comenta con más detalle que el movimiento rítmico de tejer, hacia delante y hacia atrás, el entrelazado de hilos separados en un solo tejido es, como el hilado, una fuente clara de insinuación sexual.¹⁰⁹ Otra vez nos encontramos

¹⁰⁵ Escalante, 1986, pp. 381-382.

¹⁰⁶ Castellón Huerta, 1989, p. 135.

¹⁰⁷ Según Limón (Limón, 2001, p. 203), los palos que los nahuas solían levantar en los patios simbolizaban el árbol del centro del mundo o eje cósmico, pero, en este caso, los postes no se relacionaban con el fuego, como ocurre con el *xocotl* en la veintena de *xocotl huetzi*, sino estaban asociados al dios de la lluvia y el principio femenino del cosmos.

¹⁰⁸ Quezada, 1975, p. 57 y 65.

¹⁰⁹ Burkhart, 1992, p. 47.

en el ámbito femenino, observando el simbolismo de la potencia sexual y el poder fecundador de la mujer. En efecto, el mito que narra la estancia de Xochiquetzal en *Tamoanchan* relaciona el conocido atributo de la deidad como la diosa del amor y la protectora de las *ahuianime* y su trabajo como la primera hilandera y tejedora y, por lo tanto, protectora de esta actividad y de las mujeres que en ella se aplicaban.¹¹⁰

Como estamos viendo, el simbolismo del bastón varía según el contexto que lo acoge. Eso implica interrogar las relaciones simbólicas que se desprenden en el caso específico de las danzas que estamos analizando. Si abordamos esa polisemia operativa del bastón dentro del contexto ritual de las fiestas de *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl*, consideramos válido analizar cómo se combina sobre algunos ejes semánticos el principio masculino que aparece representado simbólicamente por el bastón y el principio complementario, el femenino, que tiene forma en la imagen de la deidad venerada en esas fiestas.

En primer término, teniendo en cuenta que el ciclo ceremonial se entrelaza y establece ciertas correspondencias con los ciclos naturales y las labores de la agricultura de diferentes épocas del año, vale la pena interrogar que sentido podría tener el uso de ese utensilio agrícola en cada uno de esos períodos que estamos analizando. Como lo hemos señalado en uno de los capítulos anteriores, durante los meses de *Tecuilhuitontli* y *Huey Tecuilhuitl* para el desarrollo vegetativo y el crecimiento del maíz, que en unas semanas anteriores había sido sembrado, era importante quitar las malas yerbas, vigilar el campo y abrir la tierra para fertilizarlo esperando así una buena cosecha. Para la fiesta *Ochpaniztli*, la gramínea ha pasado por varias fases de transformación y conseguido la plenitud de su desarrollo, por lo tanto había que doblar la parte superior de la planta y separar las mazorcas. Finalmente, en los días cuando se honraba a la diosa *llamatecuhtli*, en la época de sequías, se necesitaba sacar del suelo todo lo que quedaba del maíz después de la cosecha, barbechar y rastrear el terreno. Así pues, en cada uno de esos meses el bastón podría haber cumplido nombrados fines prácticos.

En segundo lugar, la presencia conjunta de los dos principios cósmicos, lo masculino y lo femenino, representados simbólicamente por el bastón y la mujer, tenía un significado de fertilidad importante del campo que debería sea productivo en las diferentes fases del desarrollo del maíz, como lo son las semanas de las veintenas *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl* y *ochpaniztli*. Teniendo en cuenta que

¹¹⁰ Quezada, 1996b, p. 40.

Quezada recuerda que la división genérica de las actividades de la producción agrícola del centro de México suponía que “el varón preparaba la tierra, la horadaba con la coa o palo sembrador, símbolo de lo masculino;¹¹¹ en tanto que la mujer, encarnando lo femenino, depositaba las semillas en la tierra”,¹¹² nos hace pensar que el hecho de que sean las mujeres que portan el bastón y no los hombres, puede revelar una conexión aún más fuerte de esas fuerzas complementarias.

Para comprender el simbolismo de la danza de la mujer portando el bastón en sus manos han de contemplarse también esos vínculos muy estrechos que existen entre la mujer y el campo cultivado. En su estudio sobre las creencias y las mitologías de culturas arcaicas Eliade recuerda que la agricultura fue un descubrimiento femenino. El autor explica que mientras el hombre se estaba dedicando a la caza, la mujer, “ayudada por su espíritu de observación, tenía oportunidad de observar los fenómenos naturales de inseminación y de la germinación, y de tratar de reproducirlos artificialmente”.¹¹³ Asimismo, por la asimilación de la mujer y el surco arado, que se puede encontrar en muchas civilizaciones, como las semejanzas que su naturaleza guarda con los ciclos lunares, en las palabras de Eliade, “la mujer adquiriría también el prestigio de poder influir sobre la fertilidad y de poder distribuirla”.¹¹⁴ Más adelante el investigador añade que en las sociedades donde casi todas las acciones humanas giraban en torno a la idea de la siembra y la fertilidad, se asemejaba con la gleba, el arado con el falo y el trabajo agrícola con el acto generador.¹¹⁵ Además, las danzantes de las fiestas de *Tecuilhuitonli* y *Huey Tecuilhuitl* portaban en sus manos bastones de color rojo, el color que en las decoraciones rituales frecuentemente se relaciona con la sangre, el Sol y el fuego, lo que subraya la idea de fecundidad cósmica.

Por otra parte, el bastón como el símbolo de la lucha y el poder según algunas narraciones míticas en el caso de nuestras manifestaciones dancísticas podría llegar a remitir a los cambios de los trabajos agrícolas, el paso de una fase a otra en la vida vegetal del maíz y la lucha continua para conseguir una buena cosecha.

¹¹¹ Garibay (Garibay, 1995, pp. 144-145) comenta que la *coa* o *uictli* palo sembrador y el *chicauaztli* palio sonaja fueron símbolos fálicos ligados a la fecundidad agraria y humana y con los dioses de la lluvia. En las representaciones de la pareja en relación sexual aparece el *chicauaztli* entre el varón y la mujer.

¹¹² Quezada, 1996b, p. 30.

¹¹³ Eliade, 1972, p. 236.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 235-238.

Los mitos también se inclinan hacia la interpretación de ese objeto que lo asocia con los postes del universo,¹¹⁶ el centro que puede elevar un mundo nuevo, un nuevo ciclo agrícola. En las primeras fiestas que estamos examinando la planta joven es blanda, débil, necesita de un sostén fuerte, en la fiesta *Ochpaniztli* se trata de un bastón enderezado, erecto, mientras en las festividades organizadas alrededor de la diosa de la vejez se descubre como un palo seco, viejo y caliente.

1.2.2 El uso de la rodela

Uno de los rasgos más frecuentes en la parafernalia de las diosas del agua y de la vegetación es la rodela.¹¹⁷ A través de las informaciones obtenidas de las fuentes históricas podemos identificar que las tres representantes de las diosas durante las danzas de *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* sujetaban escudos con su brazo.

El objeto que portan en la mano remite a la idea de un símbolo de poder y de la guerra. En el pensamiento mesoamericano son presentes las analogías entre la mujer, el parto y el combate o la captura del prisionero por un guerrero. De esta manera se equiparaba la idea de una mujer procreadora con la guerra. Sahagún indica al respecto que “a las mujeres que morían de parto las conizaban por diosas y las adoraban como a tales. (...) Si ésta moría de parto llamábanla mocihuaquetzque, que quiere decir mujer valiente”.¹¹⁸ Seler, por su parte, afirma también que las mujeres que morían de parto representaban la contraparte femenina de los guerreros muertos en el campo de la batalla.¹¹⁹

Dado el posible simbolismo que reviste el uso del escudo en la iconografía de las deidades femeninas resulta necesario distinguir qué significación simbólica podría tener ese objeto en las manos de las danzantes en cuestión. Consideramos que la rodela que portan las mujeres que bailan en las festividades de las dichas veintenas

¹¹⁶ Recordemos aquí que del cuerpo del monstruo femenino primordial *Cipactli* se ha hecho un gran poste para separar el cielo con la tierra.

¹¹⁷ Heyden, 1983a, p. 132.

¹¹⁸ Sahagún, 1989, Libro VI, Cáp. XXIX, p. 380.

¹¹⁹ Seler, 1980, vol. II, Cáp. XIV, pp. 70-71. A pesar de esa asociación muy clara y estrecha entre las *cihuateteo* y el combate bélico, el autor explica que había “una diferencia esencial. Las almas de los guerreros muertos son, por así decirlo, encarnaciones del Sol. Moran en el Este y acompañan al Sol hasta el cenit. Las mujeres muertas de parto son, en cambio, encarnaciones de la Luna. Su mansión es el oeste. Reciben al Sol en el cenit y lo acompañan en su descenso hasta la Tierra.”

puede remitir al simbolismo de la lucha del maíz, de la parte femenina del cosmos para desarrollarse, para conseguir la cima de su ciclo y regenerarse.

1.2.3 El uso de las flores

En la época prehispánica las flores y otras variedades de las plantas, ocupaban un lugar importante en la vida profana y ritual, encerrando en sí múltiples usos como, por ejemplo, medicinal, alimenticio, decorativo, sagrado, simbólico y adivinatorio.¹²⁰

1.2.3.1 La presencia de las flores en las celebraciones religiosas del calendario solar en el centro de México

El culto a las flores se dejaba ver claramente en las ceremonias antiguas donde los participantes “lucen flores en su cabello, en su escudo o en su vestimenta”.¹²¹ De acuerdo al texto de Ramírez Martínez y Treviño Acuña, las flores usadas en las fiestas periódicas eran una forma de prestigio y grandeza cuando llevaban ramilletes de flores en las manos o cuando se les ofrecía los invitados de alta autoridad guirnaldas o collares de flores.¹²² Siguiendo una interpretación de León-Portilla donde el investigador afirma que “*flor y canto* es el lenguaje en el que se establece el diálogo entre la divinidad y los hombres”,¹²³ esa presencia de las flores en las ceremonias religiosas que se organizaban en honor a los dioses del panteón mexica parece más transparente. Además el uso de las flores ayudaba en la conexión con lo sagrado en las ocasiones rituales, ya que los olores como materias ligeras eran propios de los dioses.¹²⁴

¹²⁰ Velasco Lozano y Nagao, 2006, p. 28.

¹²¹ Heyden, 1983b, p. 101.

¹²² Ramírez Martínez y Treviño Acuña, 2002, p. 138.

¹²³ León-Portilla, 2006, p. 147.

¹²⁴ Sten (Sten, 1990, pp. 108-109), basándose en la opinión de Lopéz Austin, informa que “el uso de aromas para atacar a los seres de la tierra y del agua parece derivar de las propiedades atribuidas al perfume de las flores, del copal y del tabaco para atraer a la “sombra” que pertenece al mundo superior. Esto puede llevar a otro aspecto de la dicotomía cósmica. El aroma pertenece a lo alto y ahuyenta a lo que es el mundo bajo; lo hediondo pertenece a lo bajo y posiblemente tenga efectos diametralmente opuestos a lo aromático”.

1.2.3.2 La significación simbólica de las flores en las danzas

De acuerdo a la descripción del ciclo ceremonial mexicana, las flores que fueron usadas en las fiestas¹²⁵ *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* para ornamentar y añadir otros matices simbólicos a la indumentaria de las danzantes eran *iztauhuatl* y *cempoalxochitl*.

Los informantes de los cronistas españoles observaron que “iztauhyatl era una hierba olorosa y medicinal, como los ajenos de España”.¹²⁶ Quezada añade a esa interpretación el dato que a esta hierba se le otorgó significado y fuerza mágicos como instrumento de atracción erótica.¹²⁷ Por otra parte, Heyden observó que la *cempoalxochitl*, amarilla y de buen olor, se utilizaba en la medicina prehispánica, en las celebraciones de los soberanos y lo señores, como en las ceremonias realizadas en honor de Huitzilopochtli, las que veneraban a los dioses del agua y la vegetación y en algunas festividades dedicadas al dios del fuego Xiuhtecuhtli.¹²⁸

En vista de los estudios acerca de las culturas de la tradición mesoamericana y, en particular, según algunas obras que se enfocan específicamente a la vegetación prehispánica,¹²⁹ las flores han sido uno de los símbolos polisémicos que tenían una asombrosa variedad de posibles significados según la especie que se usaba y al valor que le daba el sistema en el que se encontraban. Así pues, en el caso concreto de un poema de Chalco Garibay considera que el vocablo “flor” (*xochitl*) que vuelve a aparecer en el poema catorce veces tiene un significado distinto cada vez.¹³⁰ En otro lugar el autor ofrece una explicación de esa multivocidad de las flores en la poesía náhuatl diciendo que “para el poeta náhuatl todo es flores”.¹³¹

En relación con esto, Heyden escribió que en el México antiguo, la flora representaba la vida, la muerte, los dioses, la creación, el hombre, el lenguaje, el canto y el arte, la amistad, el señorío, el cautivo en la guerra, la misma guerra,¹³² el

¹²⁵ En opinión de Velasco Lozano y Nagao (Velasco Lozano y Nagao, 2006, pp. 32-33), solamente a algunas flores se les otorgó un carácter sagrado, al separárseles de las plantas profanas, y sirvieron para fines ceremoniales y mágicos, como sucedió con el *nardo* u *omixochitl* (*Polianthes tuberosa*), el *pericón* o *yauhtli* (*Tapetes lucida*) y el *cempoalxochitl* (*Tapetes erecta*). Se trata de las flores que por su perfume tan fuerte han servido como medio de comunicación o atracción de los seres sobrenaturales, o como protección contra ellos.

¹²⁶ Sahagún, 1989, lib. XI, Cáp. VII, pp. 678 y 689.

¹²⁷ Quezada, 1975, p. 95.

¹²⁸ Heyden, 1989, p. 126.

¹²⁹ Véase *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, 2001; Heyden, 1983b y 1989, Hays-Gilpin y Hill, 1999; Hill, 1992; Ramírez Martínez y Treviño Acuña, 2002 y Velasco Lozano y Nagao, 2006.

¹³⁰ Véase Garibay, t. I, 1971, pp. 100-101.

¹³¹ Garibay, 2000, t. II, p. XXII.

¹³² Como lo explican Velasco Lozano y Nagao (Velasco Lozano y Nagao, 2006, p. 31), “*xochitl* formaba parte del nombre para la guerra sagrada, *xochiyótl*, “guerra florida”, preestablecida por los mexicas para tomar cautivos en el campo de batalla, los cuales eran sacrificados posteriormente en diversas ceremonias”.

cielo, la tierra y un signo calendárico.¹³³ Por su parte, Hill, en uno de sus artículos, expone ordenadamente algunos campos simbólicos de la flor en las culturas que forman parte de la familia yuto-azteca. La autora indica que las flores, en las sociedades pertenecientes a esa familia lingüística, generalmente, remitían al canto, el fuego,¹³⁴ el corazón humano, la belleza femenina o la capacidad física del hombre y, también, se asociaba con la idea del paraíso celeste.¹³⁵

Entre los mexicas las flores llegaban a ser expresiones de determinados aspectos de la vida espiritual de uno. En su obra *La filosofía náhuatl* León-Portilla explica que uno de los disfrasismos más recurrentes en la poesía náhuatl, “flor y canto” (*in xochitl, in cuicatl*), era la expresión metafórica para la poesía, la poesía verdadera, “palabras verdaderas” en la tierra.¹³⁶ Para los antiguos pueblos del centro de México los cantos que “venían del interior del cielo”¹³⁷ eran flores y el siguiente poema así lo demuestra:

No acabarán mis flores, no acabarán mis cantos.
Yo los elevo: soy un cantor.¹³⁸

En varias ocasiones los poemas antiguos del Altiplano Central señalan ciertas analogías entre lo fugaz, frágil y transitorio de las flores y la vida humana.¹³⁹ La reflexión sobre la brevedad de la vida comparada con el ciclo biológico de las plantas se hace evidente en el siguiente poema que dice:

Somos como hierba en cada primavera
Venimos a brotar, viene a abrirse
Nuestro corazón;
Nuestro cuerpo es una flor;
Se abre, luego se marchita.¹⁴⁰

¹³³ Heyden, 1983b, p. 9.

¹³⁴ En su estudio sobre la mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico Heyden (Heyden, 1983b, p. 117) advierte que “el fuego, Padre y Madre de los dioses, patrón de los soberanos, y elemento de la creación, era visto como una flor”.

¹³⁵ Véase Hill, 1992 y Hays-Gilpin y Hill, 1999.

¹³⁶ León-Portilla, 2006, p. 142.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹³⁸ Garibay, 2000, t. II, p.2.

¹³⁹ En la poesía náhuatl, según Garibay (Garibay, 1965, p. LXXI) la vida humana se compara con las cosas que eran preciadas y veneradas en dicha cultura, como lo eran las flores, jade, oro y plumajes finos.

¹⁴⁰ Ramírez Martínez y Treviño Acuña, 2002, p. 131.

En relación con esto, el manuscrito de los *Cantares mexicanos* anota que “sólo por breve tiempo brotan ante nosotros las olorosas flores”,¹⁴¹ describe que nuestra existencia sobre la Tierra es “la flor de nuestra vida que llueve”,¹⁴² y, a pesar de reflejar las desilusiones y desengaños del poeta ante la brevedad de la vida, él sabe que “las flores preciosas sólo son prestadas aquí en la tierra”.¹⁴³

Ahora bien, consideramos que el hecho de que las mujeres que bailan estén adornadas con las flores o las traigan en sus manos abre otro campo simbólico para las flores. Si recordamos aquí lo que anteriormente hemos hablado de las correspondencias, cargadas de significado, que se forman entre los diferentes fases del maíz y los ciclos de la vida de una mujer, y lo que acabamos de señalar acerca de la asociación flor-vida, debemos detenernos un poco ante los datos que indican las correlaciones entre la mujer y la flor. Para el poeta antiguo la flor se compara, también, con la mujer cuando el poema dice:

...oh, mujer dulce y sabrosa,
preciosa flor perfumada...¹⁴⁴

Como lo ilustra el fragmento mítico acerca de la creación de la vegetación por los dioses primordiales, las flores y otras plantas han sido creadas del cuerpo del monstruo femenino y en esa ocasión Quetzalcoatl y Tezcatlipoca de los cabellos de Tlatecuhtli “hicieron árboles, flores y yerbas, de su piel, la yerba muy menuda y florecillas”.¹⁴⁵

La relación particular de la flor con la mujer también se revela en otros mitos sobre el origen del mundo. El relato mítico, al que ya hemos recurrido anteriormente, acerca de la trasgresión sexual en el lugar de origen y creación de dioses y seres humanos, *Tamoanchan*, informa que “cuando estos dioses (Xochiquetzal y Tezcatlipoca) pecaron, se dice que fue debido a que cortaron flores del árbol,¹⁴⁶ que es tanto como decir que cometieron un pecado sexual”.¹⁴⁷ Esto nos demuestra que en la cosmovisión mesoamericana las flores y la mujer a veces podrían remitir a un mismo eje semántico, el de la sexualidad y de la trasgresión. Johansson indica al

¹⁴¹ Garibay, 2000, t. II, p. 72.

¹⁴² *Ibid.*, p. 72.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴⁴ Garibay, 2000, t. I, p. 17.

¹⁴⁵ “Histoire du Mechique”, 2002, p. 153.

¹⁴⁶ Véase fig. 20 (Apéndice, fig. 20, p. 186) una de las representaciones pictográficas del árbol florido que se quebró en *Tamoanchan* en el *Códice Telleriano-Remensis*, lám. 13r.

¹⁴⁷ Castellón Huerta, 1989, p. 135. Véase López Austin, 2006, pp. 87-94.

respecto que “*xochitl*, la flor, se ve asociada frecuentemente con el sexo¹⁴⁸ entre los indígenas mexicanos”.¹⁴⁹ Incluso, de acuerdo con el investigador, en el idioma náhuatl es posible descubrir ese nexo tan íntimo entre la flor y el placer sexual, puesto que, en ciertos contextos, “*la expresión nocuic* que significa *mi canto*, es fonéticamente muy cercano de *cui* o *tlacui tener relaciones sexuales*”.¹⁵⁰ En relación con esto, Quezada recuerda un fragmento de la obra de Torquemada que dice que la flor, en las culturas que se habían desarrollado en el Altiplano central, “era usada como amuleto para conseguir relaciones sexuales con la persona deseada; la flor formaba parte de una fórmula para aumentar el atractivo amoroso”.¹⁵¹

En su estudio sobre las fiestas periódicas del centro de México prehispánico Graulich indica otra relación estrecha que se establece entre la flor y la mujer. El autor afirma que “las flores simbolizaban el seco de la mujer y la menstruación, signo de fecundidad”.¹⁵² A partir de la reconstrucción de las fiestas de las veintenas y las correspondencias semánticas entre la flor y la menstruación, Graulich ha llegado a la conclusión de que los ritos similares de las carreras de las flores (*xochipaina*) en las celebraciones de *Huey Tecuilhuitl* y *Tititl*, confirman el paralelismo entre las veintenas de la estación seca y la lluviosa.¹⁵³ Mientras en la primera los sacerdotes, hombres que hicieron voto de castidad quieren atrapar la flor para quemarla, en la segunda son los jóvenes solteros, fecundadores en potencia, quienes toman la flor. De ahí, en la festividad de la diosa vieja la flor quemada o marchita significa, fuentes secas, esterilidad y la ausencia de menstruaciones y en la fiesta dedicada a la joven Xilonen, según Graulich, dicha planta se asocia con la menstruación y fertilidad.¹⁵⁴

Esa correspondencia entre el vientre materno y la flor quedó afirmada por Heyden al analizar una de las imágenes del *Códice Magliabechiano*,¹⁵⁵ dedicada a *Quetzalcóatl* en la que del semen del dios nació un murciélago que mordió a *Xochiquetzal dentro del miembro femenino*, y de ahí nacieron las flores.¹⁵⁶ Además,

¹⁴⁸ Heyden (Gómara *apud* Heyden, 1983b, p. 109.) cita a Gómara cuando menciona que en el México prehispánico el sexo en general era *la flor*.

¹⁴⁹ Johansson, 1993, p. 167.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Véase fig. 21 (Apéndice, fig. 21, p. 186) donde en un dibujo del *Códice Florentino* se observa una *ahuiani* que en sus manos porta dos manojos de flores.

¹⁵¹ Torquemada, *apud*, Quezada, 1975, p. 91.

¹⁵² Graulich, 1999, p. 241.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *ibid*, pp. 240-242.

¹⁵⁵ El *Códice Magliabechiano* 61v.

¹⁵⁶ Heyden, 1983b, p. 105.

la autora recuerda que según De la Serna el vocablo *Tititl* quería decir *nuestro vientre, flor de maíz*.¹⁵⁷

A través de varios ejemplos que acabamos de presentar, hemos visto que la mujer y la flor forman parte de un mismo eje semántico, el de la sexualidad y la fertilidad universal. Las danzantes que portan las flores mientras se están desplazando por el espacio ritual crean un campo de significación. Los dos sistemas simbólicos confluyen con el principio masculino. La mujer, procreadora como la tierra, produce con la ayuda del ámbito masculino del cosmos. La flor mientras tiene su sostén en la tierra húmeda, se fertiliza por el agua celeste y por la otra fuerza cósmica masculina, el Sol.

1 .3 El simbolismo de los colores

Entre los diversos códigos que conforman la ritualidad de las danzas en cuestión es relevante considerar también la combinación cromática de la indumentaria, las partes de la parafernalia y del cuerpo de las danzantes. Leach ha indicado que el color de la vestimenta o la pintura corporal por su característica de poder quitarse y ponerse rápidamente y ser sólo temporal, “es un distintivo muy adecuado del cambio de rol y frecuentemente se usa así”.¹⁵⁸ En las palabras de Bonfiglioli, “al cuerpo del danzante se lo viste, pinta y adorna de manera que sea más patente su papel”.¹⁵⁹ Ahora bien, a la hora de tratar de acercarnos al valor de los colores presentes en la indumentaria, la parafernalia y en el cuerpo de las danzantes, hay que tener en cuenta que no se puede hablar de un singular simbolismo de los colores. El antropólogo inglés planteó claramente que su interpretación no se refiere al uso particular del color, sino requiere el estudio detenido del conjunto de oposiciones al que pertenece.¹⁶⁰

La tonalidad natural del rostro de las mujeres que representaban a las deidades celebradas durante los días de los meses *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl* se reemplazaba con los colores amarillo, rojo, blanco y negro. Es evidente que las pinturas faciales hayan tenido una rica carga simbólica sabiendo que para el hombre prehispánico era uno de los centros anímicos donde existe una

¹⁵⁷ De la Serna *apud* Heyden, 1983b, p. 109.

¹⁵⁸ Leach, 1978, p. 79.

¹⁵⁹ Bonfiglioli, 2003, p. 147.

¹⁶⁰ Leach, 1978, p. 80.

concentración de fuerzas anímicas y sustancias vitales.¹⁶¹ Según Sten, el énfasis puesto en la pintura del rostro, de los brazos y de los pies, partes del cuerpo consideradas como centros anímicos, puede tener nexos con la creencia que la pintura podría fortalecerlos.¹⁶²

De acuerdo con las fuentes escritas en la Colonia, la sustancia amarilla era preparada para pintar las caras de Huixtocihuatl, Xilonen e Ilamatecuhtli. Además de esa nota peculiar, las caras de las diosas de maíz tierno y de la vejez se caracterizaban por los colores rojo y negro. El hecho de que el hombre prehispánico haya estado en el contacto constante con la naturaleza, hace que los patrones interpretativos de los colores estén estrechamente vinculados con diferentes manifestaciones del paisaje que lo rodeaba. Así pues, la pintura facial amarilla descrita por los cronistas se encuentra asociada con el maíz. De hecho Heyden, al comentar diferentes atavíos de las diosas del agua y de la vegetación, recuerda que la palabra náhuatl *xahua*, que quiere decir “afeitarse al modo antiguo”, es decir, pintar la cara, también se traduce como “pintar la fruta”,¹⁶³ lo que desprende las analogías entre el color de la cara de las danzantes y la vegetación.¹⁶⁴

Si queremos acercarnos a la complejidad polisémica del color amarillo para nuestras danzas tenemos que interrogar las correlaciones que forman con otros colores que cubrían la cara de las danzantes. En el caso de la personificadora de Xilonen el color rojo acompañaba¹⁶⁵ el color de oro. Por otra parte, a la mujer que bailaba la danza de Ilamatecuhtli le teñían la cara de dos colores, “desde la nariz debajo de negro y desde la nariz arriba de amarillo”.¹⁶⁶

En el primer contexto, el amarillo aparece en el conjunto con el color rojo que, debido al momento del desarrollo de la planta, puede haber sido seleccionado para simbolizar la fuerza del Sol cuya actuación en ese período es indispensable. De esta manera, las dos pinturas faciales llegan a estar en concordancia con la joven planta del maíz que con la ayuda de los poderes fecundadores del cielo y del Sol está creciendo. Mientras tanto en el caso de la deidad Ilamatecuhtli ella está pintada de

¹⁶¹ López Austin, 1980, vol. 1, pp. 184 y 197.

¹⁶² Sten, 1990, pp. 127-128.

¹⁶³ Molina *apud* Heyden, 1983a, p. 135.

¹⁶⁴ En relación entre la corporeidad del hombre y el cereal López Austin (López Austin, 1980, vol. 1, p. 172) menciona que “en náhuatl, el nombre más usual del cuerpo humano, considerado éste en su integridad, remite sólo al elemento predominante: “nuestro conjunto de carne” (*tonacayo*). El mismo término se dio a los frutos de la tierra, y en particular al alimento por excelencia, el maíz”.

¹⁶⁵ Para la representante de la diosa Huixtocihuatl los informantes de Sahagún (*Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVI, p. 91) solamente anotan lo siguiente: “her face paint as yellow”.

¹⁶⁶ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 149.

negro y amarillo. El festivo dedicado a la diosa de la vejez se lleva a cabo durante una de las fiestas de la época seca. Puesto que poco a poco está terminando un ciclo,¹⁶⁷ el color negro puede simbolizar el fin de la evolución periódica del maíz, el final de su desarrollo anual. De ahí, el amarillo en esa relación simbólica representa el color que toma la gramínea y toda la naturaleza durante la sequía. Por otro lado, el color negro de la cara de la *ixiptla* tiene vínculos con las fuerzas de la noche, la oscuridad, la vejez y del inframundo, los ámbitos a los que pertenece la dicha deidad.

Por consiguiente, el amarillo vegetal de las ceremonias organizadas durante *Tecuilhuitontli* y *Huey Tecuilhuitl*, cuando la gramínea apenas se está estableciendo y emprendiendo su camino hacia una espiga bien desarrollada, está en contraste con el amarillo asociado al símbolo de la vejez, al país de la declinación, al oeste¹⁶⁸ en la tercera celebración. Consideramos que en un matiz intenso es posible que el amarillo, que pinta la cara y la indumentaria de la diosa de la sal y el rostro de Xilonen, se vincule con la espiga del maíz, mientras en el caso de *Ilamatecuhtli*, cuando se encuentra en su aspecto menos vivo, puede representar al grano seco que ha perdido su vigor y se encuentra casi al final de su ciclo vegetativo.

En cuanto a los atavíos de la deidad de la veintena *tititl* Johansson observa que el color blanco de su indumentaria se puede asociar con “el Quetzalcóatl del occidente, blanco y barbado, es el sol poniente, el sol viejo a punto de penetrar en las entrañas genésicas de la tierra y por ende de la muerte regenerativa”.¹⁶⁹ Recordemos que el blanco es el color del *Cihuatlampa*, el rumbo femenino, la zona occidental donde termina la marcha solar.¹⁷⁰

Finalmente, según lo hemos analizado anteriormente, en la danza de la diosa durante la veintena de *huey tecuilhuitl* la danzante portaba un bastón de color rojo que, después de ser interpretado dentro del contexto que lo acoge, descubre que ese color se asocia con la idea de fertilidad que reviste la mujer y la tierra encima de la cual esta bailando.

¹⁶⁷ Así como lo establece el calendario indígena, el período anual terminaba con la fiesta *Izcalli*, pero todo parece indicar que culminaba en el mes anterior: *tititl*, con el sacrificio de *Ilamatecuhtli*, la “señora anciana”. (Johansson, 2003, pp. 70-81)

¹⁶⁸ Soustelle, 1959, p. 83.

¹⁶⁹ Johansson, 2003, p. 72.

¹⁷⁰ Martí, 1960, p. 121.

1.4 Los campos semánticos a los que remite el estado de ánimo de las danzantes

En vista de los datos de los cronistas coloniales los sentimientos que durante sus danzas expresan las mujeres que representan a las diosas Huixtocihuatl, Xilonen, Toci e Ilamatecuhtli son diferentes e incluso opuestos. Mientras las primeras tres tienden manifestar alegría en la última fiesta encontramos llantos y gemidos de la danzante.

En el mundo mexica las lágrimas se relacionaban con el dios de la lluvia y sus servidores, los *tlaloque*, debido a que evocaban el agua.¹⁷¹ El agua como el recurso vital de las sociedades agrícolas encontró su profundo arraigo en el pensamiento mesoamericano y múltiples manifestaciones en la cultura prehispánica, tanto como elemento creador, como fuerza destructiva. Dada la importancia que revestía el simbolismo del agua para el pueblo mexica, consideramos que la tristeza angustiada y el llanto de la diosa de la vejez¹⁷² podrían haber remetido a varios campos simbólicos.

En primer lugar, como Eliade lo explica, el agua, el elemento primordial, es el símbolo de la vida, el símbolo cósmico de la fertilidad, rica en gérmenes fecunda la tierra, los animales y la mujer.¹⁷³ Por ese motivo, el autor señala que en algunos mitos el agua, la lluvia y el semen por su carácter fecundador pertenecen al mismo conjunto semántico. En las palabras de Eliade, “en el simbolismo erótico-cosmogónico, el cielo abraza y fecunda a la tierra por medio de la lluvia”.¹⁷⁴ Para la religión mexica Espinosa Pineda dice que Tlaloc y los *tlaloque* se vinculan con el aspecto masculino¹⁷⁵ del agua como el semen del cielo que fertiliza la tierra femenina haciendo crecer los cultivos.¹⁷⁶ Tomando en cuenta las creencias prehispánicas de que la concepción se iniciaba por un proceso de la mezcla de dos

¹⁷¹ En este contexto puede situarse la opinión de Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1981, p. 90) quien en *La vía de las máscaras* dice que en el territorio americano existen varias creencias de que los espíritus acuáticos lloran como niños pequeños. Para el área mesoamericana el autor menciona que “los antiguos mexicanos veían en la Nutria-autzotl en nahuatl- una encarnación maléfica del dios Tlaloc, y le atribuían un grito parecido al de un niño que llora; pero ay de quien, lleno de compasión, fuese de su búsqueda: sería capturado y ahogado”.

¹⁷² Para Johansson (Johansson, 2003, p. 76.) no es la víctima quien expresa su angustia real frente a su muerte, sino la diosa Ilamatecuhtli quien manifiesta tristeza por la finitud de todo que existe.

¹⁷³ Eliade, 1972, p. 179.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁷⁵ En cambio, el agua terrestre, según Espinosa Pineda (Espinosa Pineda, 2001, p. 44) es representada por la diosa del agua dulce, *Chalchiuhtlicue*.

¹⁷⁶ Espinosa Pineda, 2001, p. 44.

líquidos, uno proveniente del padre y otro, equivalente, de la madre,¹⁷⁷ es posible que las lágrimas de la danzante en la veintena de *tititl* simbolice la unión del elemento fecundador celeste con la tierra madre para dar origen simbólicamente a una nueva planta en el próximo ciclo de la siembra.¹⁷⁸

Asimismo en ese período del año solar, nos encontramos en la época de la sequía, cuando la olla de Tlaloc apenas se está llenando del agua (o de lágrimas, en el caso del comportamiento de la *ixiptla* de llamatecuhtli) y en unos meses el aumento de esa humedad va a llevar al comienzo de las lluvias.

Por otro lado el sentimiento de gozo que tenían que mostrar las futuras víctimas en las celebraciones de los meses *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl* y *Ochpaniztli* refleja las características de la naturaleza y la vegetación en ese momento. Durante esas semanas el cultivo del maíz está brotando, creciendo y alcanzando su plena madurez, mostrando la parte activa y productiva del cosmos. Las danzantes jóvenes o las bailarinas que están en su edad madura de los tres festejos con su actitud alegre avivan la manifestación dancística y contrastan con la tristeza de la mujer anciana en la danza de *Tititl*.

1.5 El simbolismo del espacio-tiempo

En la reconstrucción de las danzas femeninas que son objeto de nuestra investigación y las cuatro fiestas que las acogen se hace evidente que las cuatro representaciones dancísticas han sido llevadas a cabo en los espacios que pertenecían a los templos, centros de la vida religiosa mexicana. Mientras la *ixiptla* de Huixtocihuatl y la mujer que representaba a la diosa vieja bailaban dentro del recinto del Templo Mayor, en el patio del templo de Tlaloc y en el templo de *Huitzilopochtli*, respectivamente, la representante de la deidad venerada durante *Huey Tecuilhuitl* seguía su coreografía delante del templo dedicado a la diosa del maíz tierno. Por otro lado, hemos visto anteriormente que a Toci la sacaban a cierto lugar del templo de las mujeres, *cihuateocalli*.

Coincidimos con Sten cuando percibe que existían diversos rasgos significativos según el lugar donde se efectuaba la danza ritual.¹⁷⁹ Cuando se bailaba en los grandes recintos sagrados, cerca de los templos, de “las *montañas sagradas* o del

¹⁷⁷ Lopez Austin, 1980, t. I, p. 190.

¹⁷⁸ De acuerdo con los datos que registra Broda (Broda, 2001c, p. 217) en la etnografía del Alto Balsas en los rituales en torno a la fiesta de la Santa Cruz “las mujeres”chillan” (*tzatzia*) y lloran para implorar la lluvia”.

¹⁷⁹ Sten, 1990, pp. 55-65.

centro del Mundo”,¹⁸⁰ lugares predilectos para la comunicación entre los hombres y las deidades a través del culto y del ritual donde el tiempo mítico se hacía más presente, las expresiones dancísticas adquirirían un valor particular y una dimensión diferente, puesto que llegaban a impresionar por el tamaño y la grandiosidad de sus representaciones. A este respecto cabe observar que el hecho de que las danzantes hayan usado su cuerpo para crear las danzas en los espacios que interpretaban “punto de encuentro del Cielo con la Tierra” nos habla de la importancia que se les daba a esa forma ritual dentro del ciclo ceremonial. Además, los patios de los templos tenían la ventaja de poder albergar a muchos participantes y de facilitar considerablemente la vista a los espectadores del solemne espectáculo religioso.¹⁸¹

Por otro lado, los mercados o los patios de las casas o los palacios, como espacios profanos, lejos de carecer de sentido importante para el análisis de una variante dancística, se volvían sagrados mediante las prácticas rituales que tomaban en su cargo.

Si tomamos en cuenta que las crónicas coloniales han indicado que las danzas de las deidades en las veintenas de *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl* y *tititl* se han realizado durante las horas nocturnas se hace presente otra clara asociación con el principio femenino del cosmos, debido a que la noche¹⁸² y el atardecer en la cosmovisión prehispánica del centro de México era el tiempo femenino. Las danzantes salían a la escena durante la noche, durante el tiempo que tenía poca luz y estaba más cargado de humedad, como también es oscuro y húmedo el útero de la mujer. El movimiento corporal de las danzantes se acoplaba simbólicamente al espacio que alumbraba la Luna, símbolo de feminidad.

¹⁸⁰ Eliade, 1952, p. 24.

¹⁸¹ Johansson, 1992, p. 20.

¹⁸² En su obra *El culto a los astros entre los mexicas* González Torres (González Torres, 1976, pp. 43-50) dedica su atención también a las ceremonias que se realizaba cuando no había luz solar y escribe que durante la noche se realizaban ceremonias de gran importancia ritual relacionadas con el interior de la tierra, las deidades acuáticas, el oeste y la humedad.

1.6 La significación simbólica del código coreográfico

En esta parte de la investigación se analiza la simbología relativa a las características del código coreográfico de las cuatro danzas en cuestión. A pesar de la escasez de los datos que registren la dimensión del movimiento de esos “hechos dancísticos”, trataremos de analizar con detenimiento las secuencias del movimiento de las danzas femeninas en las veintenas de *tecuilhuitontli* y *huey tecuilhuitl*.¹⁸³

1.6.1 El círculo

Según lo que se ha expuesto hasta ahora, las descripciones de los movimientos corporales de las danzantes en las celebraciones de la “pequeña fiesta de los señores” y la “gran fiesta de los señores” hacen notar una clara semejanza en la organización dancística. El concepto central de las danzas de las personificadoras de Huixtocihuatl y Xilonen es el círculo.¹⁸⁴ Las fuentes documentales mencionan que en ambos casos se formaba círculo alrededor de la imagen de la deidad. Así pues, a la mujer que representaba a la diosa de la sal la circundaban “las que hacían sal, viejas, mozas y muchachas”¹⁸⁵ mientras en la fiesta posterior, según los informantes de Sahagún, las sacerdotisas¹⁸⁶ cercaban a Xilonen. Además se muestra que en la primera danza la diosa movía su rodela en forma de círculo.

En su estudio sobre la danza prehispánica Sten presenta que ese modo de moverse significaba conquistar el poder de la persona encerrada en el círculo, protegerla o transmitirle la fuerza, como reflejar por medio del mismo círculo las relaciones dentro de la comunidad.¹⁸⁷ Consideramos que es importante analizar con más precisión qué es lo que implicaba el movimiento circular en las danzas determinadas. Al ocuparnos del simbolismo del círculo debemos detenernos un poco ante la concepción cíclica del tiempo que tenían los pueblos prehispánicos.

Para los antiguos mexicanos el círculo era una de las primordiales imágenes, puesto que la idea del movimiento con forma de círculo estaba presente en los

¹⁸³ Recordemos que las descripciones de las crónicas coloniales no registran con detalle la dimensión cinética de las danzas de las diosas Toci e Ilamatecuhtli. De ahí resulta sumamente difícil suponer la manera en la que se movían las danzantes en esas ocasiones.

¹⁸⁴ En este contexto véase la lámina 28 del *Códice Borbónico (Apéndice, fig. 22, p. 187)* que representa la danza circular llevada a cabo en la veintena de *xocotl huetzi*.

¹⁸⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVI, p. 120.

¹⁸⁶ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

¹⁸⁷ Sten, 1990, pp. 120-121.

relatos míticos que narran las ideas de cosmogonía y creación del mundo. En el dinamismo del universo mexicana el cambio de las eras o soles cosmogónicos se repetía después de cierto tiempo. Cada una de esas edades, en un momento, fue creada, y después destruida, para que le sucediera una nueva era. Asimismo, el círculo puede llegar a ser la representación de los mismos ritmos cósmicos. De esta manera, esa figura simboliza el ir y venir de un día, de las estaciones del año, de los ciclos de la vida, tanto humana, como vegetal, o las fases de la luna, así como sus correspondencias en la sucesión de los rituales profanos y sagrados. Retomando a la explicación de Eliade, “el cosmos es un organismo vivo, que se renueva periódicamente”.¹⁸⁸ Por su parte, Johansson indica al respecto, que “el círculo es también el descenso, el corazón ya periférico del inframundo donde se gesta la nueva luz y como tal principio de una nueva elevación del Sol”.¹⁸⁹ Por lo tanto, no cabe duda de que el círculo, a través de sus nexos estrechos con el concepto de tiempo y de renovación, se pueda asociar a la idea de la totalidad e integridad del cosmos.

Según Johansson, la disposición en círculo en el ambiente ritual mexicana “es altamente significativa ya que refuerza la idea de centro y le confiere la calidad de eje”.¹⁹⁰ En consecuencia, vale la pena preguntarse qué es lo que corresponde al centro del círculo en la organización cinética de las danzas que estamos analizando en esta investigación. Las crónicas coloniales muestran que en el punto interior del círculo que creaban las coreografías de las danzas femeninas en las celebraciones de *Tecuilhuitontli* y *Huey Tecuilhuitl* se encontraban las mismas personificadoras de las deidades. Se podría pensar que cuando las otras danzantes cercaban a Huixtocihuatl y a Xilonen, las diosas representaban la parte femenina del cosmos, la fuerza procreadora de los seres humanos y los organismos vegetales y la misma planta del maíz que empieza, termina y vuelve a comenzar los mismos ciclos biológicos. Asimismo, como lo hemos explicado, las danzantes que representan a las diosas de la sal y del maíz tierno pueden llegar a simbolizar la naturaleza periódica de todo el universo, la alternancia infinita de los ritmos cósmicos.

¹⁸⁸ Eliade, 1973, p. 127.

¹⁸⁹ Johansson, 1994a, p. 118.

¹⁹⁰ Johansson, 1994a, p. 101.

1.6.2 Golpear la tierra con el bastón

El texto del *Códice Florentino* anota que durante la danza la diosa Huixtocihuatl se apoyaba en su bastón clavándolo en la tierra.¹⁹¹ Consideramos que ese movimiento coreográfico, de golpear la superficie de la tierra, podría relacionarse con el período del año al que pertenece y los trabajos del campo que le corresponden. Como hemos explicado anteriormente, en los días del mes de *tecuilhuitontli* la planta del maíz se encuentra en su primera etapa del desarrollo, apenas está emergiendo de la tierra húmeda que se debe dejar desprovista de malas hierbas. Por lo tanto, es posible que ese movimiento corporal se asemejara a esa actividad agrícola de separar la joven gramínea de las hierbas que podían competir con ella por los elementos nutritivos del suelo.

Además de representar esa protección de los cultivos del maíz, la escena que describe el *Códice Florentino* nos hace pensar que la mujer que baila sosteniéndose en el bastón forma parte de la naturaleza, se relaciona y se integra en ella creando el mismo complejo simbólico. El hecho de que la fecundidad de la tierra se vinculara con la de la mujer, la semilla en la tierra con la criatura en la matriz, el bastón, en lugar de arado con el falo, nos puede guiar para entender más claramente los complejos simbólicos de esas danzas rituales. Esa solidaridad cosmobiológica entre lo telúrico por un lado, lo vegetal, lo animal, lo humano por el otro, integran el mismo sistema simbólico, el de la fertilidad,¹⁹² se hace presente en dicha danza en la que la diosa a través de un elemento masculino se “comunica” con la Madre Tierra, con la gleba y la planta que pronto debería emerger de la superficie del campo sembrado.

1.6.3 Bailar “culebreando”

Los escritos coloniales proporcionan otro dato significativo acerca de la danza de la deidad del “jilote tierno” y las danzantes que la acompañaban. Así en el octavo mes del año mexica algunos gentiles hombres salían al escenario dancístico y bailaban enfrente de las mujeres culebreando “trabados unos de otros”.¹⁹³ De esa manera, mientras en el caso de la danza femenina en la veintena de *tecuilhuitontli* las

¹⁹¹ “...walked leaning on (the staff), she walked thrusting it into the ground “. (*Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVI, p. 92)

¹⁹² Eliade, 1972, p. 234.

¹⁹³ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, p. 126.

mujeres están solas en el lugar donde se realiza el *hecho dancístico*, en el segundo se presenta la presencia masculina.

Según Eliade, el simbolismo de la serpiente “es una polivalencia turbadora”.¹⁹⁴ Hay toda una amplísima serie de interpretaciones de su presencia en diferentes religiones del mundo. De hecho, De la Garza en su obra titulada *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas* presenta un corpus homogéneo que explora la complejidad polisémica del concepto de la serpiente no solamente en el área maya, sino se dedica, también, en algunos puntos de la investigación, a la descripción e interpretación de este símbolo en el Altiplano Central prehispánico. La investigadora advierte que su objeto de estudio es un símbolo religioso plurivalente¹⁹⁵ que “encarna los grandes contrarios del universo: cielo y tierra; masculino y femenino; vida y muerte; caos y orden”.¹⁹⁶ De este modo, la serpiente une los opuestos complementarios, aspectos celestiales, astrales, ctónicos y acuáticos.¹⁹⁷

Explorar los significados de la serpiente en los dos principios cósmicos sagrados, el femenino y el masculino, permite acercarnos a su potencial valor en la danza de la *ixiptla* de Xilonen. En principio, podemos determinar que la serpiente es una de las manifestaciones de “la gran madre tierra y la energía fecundante que emerge del interior de ésta”.¹⁹⁸ Resumiendo, vemos que las correspondencias entre ese reptil y la dimensión femenina del cosmos consisten en su vínculo con la Luna, el agua terrestre, la tierra, el inframundo y las deidades femeninas.¹⁹⁹ En opinión de Eliade, todos los símbolos de ese animal convergen hacia una misma idea de la fertilidad.²⁰⁰ Por eso, la serpiente y la mujer forman parte del mismo eje simbólico donde descubren las correspondencias entre los diferentes planos cósmicos sometidos a los ritmos lunares-lluvia, vegetación, fecundidad animal y lunar y el espíritu de los muertos.²⁰¹

En cuanto al simbolismo de la serpiente y la parte masculina del universo, De la Garza afirma que ése radica en la asociación con el Sol, el agua celeste que fecunda las plantas y las figuras fálicas, entre otros.²⁰² La idea de la serpiente como el símbolo del aspecto masculino del cosmos, nos recuerda que fueron los dioses

¹⁹⁴ Eliade, 1972, p. 159.

¹⁹⁵ De la Garza, 2003, p. 139.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 133, 135, 137, 140, 197, 209 y 219.

²⁰⁰ Eliade, 1972, p. 159.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰² De la Garza, 2003, pp. 136, 140, 163 y 270.

masculinos, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, que se transformaron en grandes serpientes para hacer la tierra y la vegetación del cuerpo de la Diosa Madre.²⁰³ Por otro lado, Fewkes, al analizar las danzas serpentina de los grupos *hopis*, encuentra las analogías entre el simbolismo de la serpiente y los rayos de tormenta, teniendo en cuenta que en varias ceremonias ese motivo ornamenta los altares en forma de la serpiente que sale de las nubes.²⁰⁴ Así pues, él plantea un vínculo claro entre la representación de la serpiente y el concepto del poder y la manifestación de la bóveda celeste.²⁰⁵ Además Eliade añade, en este contexto, que la luna, bajo la apariencia de una serpiente, por su carácter fálico, se une con las mujeres²⁰⁶ y las deja encintas.²⁰⁷

En cuanto al problema de la significación que pueda tener esa coreografía donde los hombres bailaban enfrente de las danzantes ondulando consideramos que ese peculiar movimiento tiene estrecha relación con otros elementos simbólicos de la danza femenina que se realizaba sobre el mismo escenario y con el período del año en el cual se desarrollaba. De ahí cabe observar que en la danza en cuestión sobre el mismo escenario se hacen ver las doncellas vírgenes, la imagen evidente del principio femenino y el aspecto procreador de la mujer, y los hombres que bailando imitan el movimiento del reptil. El hecho de que a través de la danza no exista contacto físico entre los danzantes puede contribuir a la idea de que ese *hecho dancístico* no acoge el simbolismo de la sexualidad, sino alude principalmente a la fusión de los dos principios del cosmos, indispensables para el desarrollo de diferentes ciclos universales.

La organización dancística en la que tomaban parte las doncellas junto con la joven que representaba a Xilonen, en la cual los hombres “culebrean” enfrente de ellas puede tener varias ligas semánticas con el mito de origen de la tierra que se menciona en el manuscrito la *Histoire du Mechique*. Recordemos que según la interpretación de dicho mito los dioses creadores tuvieron que convertirse en serpientes para que del cuerpo del monstruo femenino se desarrollara la vegetación. Por lo tanto, podemos suponer que mediante esta danza se interpreta ritualmente la unión de las fuerzas masculinas y femeninas del universo para que en esas semanas creciera una nueva planta.

²⁰³ “Histoire du Mechique”, 2002, p. 151.

²⁰⁴ Walter Fewkes, 1986, pp. 968 y 1009.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Asimismo Eliade (Eliade, 1972, p.161) explica que “en un gran número de poblaciones, la serpiente es considerada como causa del ciclo menstrual”.

²⁰⁷ Eliade, 1972, p. 160.

No obstante, consideramos que existe otra figura más que puede identificarse con ese movimiento corporal de los danzantes. Se trata del *malinalli*, la forma que representaba la vía de la comunicación entre el cielo, la tierra y el inframundo, es decir el eje cósmico.²⁰⁸ Como la serpiente, el *malinalli* se mueve en formas espirales. En la cosmología mexicana alude a esa estructura espiral que se refiere a la energía cósmica del espacio-tiempo que corre por “los cuatro árboles o postes extremos del mundo son los cuatro dioses que recibieron el cometido de mantener separadas las mitades de Cipactli, turnándose en un movimiento levógiro sobre la superficie de la tierra”.²⁰⁹ De ahí, la danza de la serpiente simbólicamente puede aludir a la comunicación encima del espacio sagrado entre el hombre y los dioses. En efecto, de acuerdo con López Austin, en esas manifestaciones escénicas las personas entregan transitoriamente su cuerpo a la danza religiosa, se convierten en el puente y la voz de esa intermediación entre los dos ámbitos.²¹⁰

1.7 El simbolismo del código musical

En la representación del complejo sistema festivo de las veintenas el lenguaje sonoro contaba con las melodías cantadas, el sonido de diversos instrumentos u objetos y los silbatos. De acuerdo con Johansson, en las celebraciones del calendario religioso de los mexicas, “los instrumentos de percusión como el huehuatl o el teponaztli marcaban la cadencia, mientras las flautas, los silbatos, las conchas, llenaban el aire de sonidos agudos o lúgubres que daban su tonalidad al evento”.²¹¹

En cuanto a los cantos que se interpretaban durante las escenificaciones de los ritos dedicados a Xilonen y a Ilimatecuhtli las crónicas no registran detalladamente ese fragmento del código musical. Los datos referentes de los cronistas afirman solamente que en la fiesta *Huey Tecuilhuitl* la víctima bailaba y cantaba en compañía de otras danzantes, el canto de las mujeres,²¹² y que, por otro lado, en honor a la diosa de la vejez los hombres viejos le hacían el son y le cantaban los cantores.²¹³ Para la primera fiesta Sahagún ofrece más información sobre el canto de las mujeres

²⁰⁸ Véase López Austin, 1994, pp. 84-85, 225-229.

²⁰⁹ López Austin, 2006, p. 74.

²¹⁰ López Austin, 1997, pp. 219-221.

²¹¹ Johansson, 1993, p. 35.

²¹² *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXVII, p. 104.

²¹³ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXXVI, p. 149.

en esa ocasión añadiendo que “el cantar que cantaban, decíanlo en tiple muy alto”.²¹⁴

De las descripciones hechas por los frailes acerca de las ceremonias alrededor de la diosa del maíz tierno se desprende que los sonidos del *tecomapiloa*, un tipo de *teponaztli*, *chichahuaztli*,²¹⁵ cornetas y caracoles formaban parte del mundo sonoro de la fiesta. Martí ha indicado, en su estudio sobre los instrumentos musicales prehispánicos, que “*el teponaztli*, xilófono o tambor hendido de madera con una o dos lengüetas en forma de H, junto con el tambor vertical de parche sencillo, el *huehuetl*”, ha tenido el papel preponderante en las ceremonias prehispánicas.²¹⁶ La importancia de esos dos instrumentos era tan significativa que el autor les llega a considerar instrumentos sacros.²¹⁷ No solamente en las representaciones pictográficas el *teponaztli* y el *huehuetl* se dejan ver juntos, Acosta señala que estos instrumentos

estaban tan acordes, que daban en su sonido una bastante buena armonía (...) Cantaban y bailaban todos al son y cadencia de estos instrumentos con tan bello orden y tan bello compás o acuerdo, tanto en las voces como en el movimiento de los pies, que era cosa agradable de ver.²¹⁸

En la práctica musical indígena otro instrumento que ha sido seleccionado con más frecuencia eran las sonajas, llamadas *ayacaxtli* por los mexicas, que, según Martí,²¹⁹ representan uno de los instrumentos más antiguos que se conocen. El *chichahuaztli*, sonaja-báculo sembradora, típica de los dioses de la creación y la vegetación,²²⁰ hace compañía de la imagen de sacerdotes y de varias deidades, como lo son, entre otros, Chalchiuhtlicue, Xilonen, Yauhqueme, Opochtli y

²¹⁴ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120. En el *Códice Florentino (Florentine Codex, 1981, t. II, Cáp. XXVI, pp. 92-93)* incluye el siguiente párrafo sobre ese canto:

“And for ten days there sang [and danced] for her in the manner of women all who came together, who gathered together of the salt people, the salt makers- the old women, and the mature women, and the maidens, and those who were maidens recently matured.

And they went singing; they cried out loudly; they sang in a very high treble. As the mockingbird takes it, [so] was their song. Like bells were their voices. And for [the likeness of] Huixtociuatl they daily sang the women’s song until the ten days had passed”.

²¹⁵ Sahagún, 1989, Libro II, Cáp. XXVII, pp. 125- 126.

²¹⁶ Martí, 1968, pp. 23 y 29.

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

²¹⁸ Acosta *apud* Martí, 1968, p. 35.

²¹⁹ Martí, 1968, p. 51.

²²⁰ Heyden, 1983b, p. 105.

Tzapotlatenan y de los versos dedicados al dios de la lluvia, Tlaloc.²²¹ Como lo explica el investigador por la forma alargada y estrecha del hueco del bastón y gran número de semillitas que se le introducen, al moverlo el instrumento produce sonido que nos recuerda el rumor del agua y de la lluvia.²²² Por eso, en la mayoría de las investigaciones el *chicahuaztli* ha sido interpretado como un emblema de fecundidad,²²³ instrumento de gran fuerza simbólica por su carácter germinatorio.²²⁴ Asimismo se le ha atribuido el simbolismo relacionado con la cópula por su forma de falo,²²⁵ asemejándolo en los trabajos del campo la actividad de penetrar la tierra para que se coloque la semilla con la penetración de varón en el acto sexual.²²⁶ Ese fragmento del código musical aporta al mensaje general de las danzas en cuestión asimilándose a la significación simbólica de la fertilidad de los procesos cósmicos.

Finalmente, la presentación completa del código musical muestra que los juegos de caracoles que ornamentaban la vestimenta de Huixtocihuatl e Ilamatecuhtli producían un sonido particular. De este modo, en las palabras de Johansson, “el gesto se encontraba sonorizado, lo que enriquecía su valor expresivo”.²²⁷ Esos elementos del atuendo de las deidades tienen que ver con las cosmologías acuáticas y el simbolismo sexual. El estudio de los fenómenos religiosos hecho por Eliade indica que las conchas marinas y caracoles hacen relaciones con los poderes sagrados concentrados en las aguas, en la Luna, en la mujer, puesto que la semejanza entre la concha marina y los órganos genitales de la mujer, relaciones que unen a las ostras, las aguas y la Luna.²²⁸ Lo parecido que guardan las conchas marinas, del atuendo de las danzantes, con la vulva apunta al simbolismo femenino. El investigador explica que en la religión mexica el caracol llegaba a simbolizar la concepción, el embarazo y el parto. Respecto a eso añade que para el *Codex Vaticanus* Kingsborough anota lo siguiente: “como este animal marino sale de su concha, así nace el hombre del vientre de su madre”.²²⁹ Asimismo, la concha espiral del caracol remite al concepto cíclico del tiempo, al simbolismo del nacimiento y del

²²¹ Garibay, 1995, p. 145.

²²² Martí, 1968, p. 56.

²²³ Garibay, 1995, p. 145.

²²⁴ Guzmán Bravo y Nava Gómez Tagle, 1984, p. 138.

²²⁵ Heyden (Heyden, 1983b, p. 105) añade que en el *Códice Borgia* se aprecia la presencia de ese tipo de sonaja entre la pareja creadora primordial. Véase también Garibay, 1995, p. 144.

²²⁶ Garibay (Garibay, 1995, p. 145.) indica que “la tierra recibe el taladro de parte del Sol: a veces el rayo tempestuoso, a veces el dulce rayo solar. Esta intromisión en sus entrañas de la vida a la semilla. Tal como en el concurso de varón y hembra hay una penetración para la comunicación de la vida”.

²²⁷ Johansson, 1993, p. 35.

²²⁸ Eliade, 1979, p. 137.

²²⁹ Kingsborough *apud* Eliade, 1979, p. 142.

renacimiento. En este contexto Johansson percibe que “el caracol es un elemento simbólico eminentemente regresivo; denota una pulsión de regresión intra-uterina, y por ende restauradora de la unidad primordial”.²³⁰

Como lo hemos indicado anteriormente, en la descripción de la primera parte de los festivales de *Ochpaniztli* y tras el sacrificio de Toci y el “nacimiento ritual” de Cinteotl, los textos históricos reconstruyen una coreografía muy sencilla de levantar y bajar las manos en silencio. Por un lado, para la primera danza no se especifica el sexo y la procedencia de los danzas, en la siguiente escenificación dancística bailaban los hombres que iban a salir a la guerra.

Hablando de diferentes matices semánticas del silencio, Castilla del Pino apunta que el silencio posee todas las propiedades del signo y por lo mismo es multívoco.²³¹ Como lo explica Picard, por su parte, “la supresión de la palabra no es el producto de una reducción, sino es un todo, algo existente por sí mismo”.²³²

De acuerdo con Fierro el silencio es portador y generador de sentido en iguales múltiples dimensiones en que la palabra llega a ser significativa.²³³ Con base en esto el investigador propone que el contenido y sentido comunicativo que pueda llegar a obtener el silencio depende de un conjunto de circunstancias donde el silencio se inserta.²³⁴

Por consiguiente, en primer lugar cabe decir que en la religión mexicana el silencio puede ser planteado como medio de abstinencia ritual. Según lo ha mostrado Durkheim abstenerse de sonido puede ser la condición para acceder al culto positivo.²³⁵ Si tomamos en cuenta que el primer *hecho dancístico* se realiza al principio de la fiesta, después de cinco días de ayuno, y que los guerreros bailan antes de ir al campo de la batalla, implica interrogar si esas ausencias de palabras podrían haber significado un tipo de preparación para entrar a los complejos rituales de la veintena o para acercarse al débil límite entre la vida y la muerte en el combate, respectivamente. A este respecto resulta oportuno observar que al trasladar la víctima de esa fiesta al lugar del sacrificio, al momento culminante de los ritos alrededor de esa deidad, se debía seguir la regla de no hacer ruido, puesto que,

²³⁰ Johansson, 1994a, p. 96.

²³¹ Castilla del Pino, 1992, p. 11.

²³² Picard, 1971, p. 11.

²³³ Fierro, 1992, p. 49.

²³⁴ *Ibid.*, p. 67.

²³⁵ Durkheim, 1968, pp. 288-290.

según Sahagún, “todos iban en gran silencio, nadie hablaba ni tosía cuando la llevaban”.²³⁶

Recordemos también que el silencio es el primogénito entre todos los fenómenos primarios del universo. Antes de las grandes hazañas de los dioses gobierna una privación del silencio. El tiempo de acción apenas se está acercando, el hombre se encuentra en frente del origen de las cosas. Por lo tanto, en nuestra opinión puede ser que el silencio haya tenido la naturaleza de penitencia solemne para acercarse a diferentes actos rituales de la fiesta y simbólicamente irse aproximando a la acción más significativa de la época, la cosecha.

1.8 El simbolismo de otras danzas realizadas en las veintenas *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl*

Si los “hechos dancísticos”, que son el objeto de esta investigación, forman correlaciones relevantes con otros actos rituales de las mismas veintenas, consideramos significativo aclarar las especificidades simbólicas de otras danzas que se llevan a cabo en dichos meses.

1.8.1 La danza de las *ahuianime* con los guerreros en la “gran fiesta de los señores”

La primera danza efectuada durante el octavo mes del año mexica es la danza nocturna de los guerreros con las *ahuianime* en la que los hombres valientes, “ejercitados en las cosas de la guerra”,²³⁷ abrazaban por la cintura a las mujeres que iban muy ataviadas y con el pelo tendido. A lo largo del ciclo ceremonial del Altiplano Central se hacen ver diferentes festividades en las que podemos distinguir varias coreografías en las que tomaban parte las personas de ambos sexos. Nos parece interesante que a este respecto las crónicas solamente registren con más detalle la organización cinética de las danzas en la que participaban las *ahuianime* y los guerreros,²³⁸ mientras tanto para las demás no se muestran esos pormenores.²³⁹ En nuestra opinión puede ser que de esta manera se subrayara la presencia de un

²³⁶ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXX, p. 132.

²³⁷ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 122.

²³⁸ Véase Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 104 y Cáp. XXVII, p. 122.

²³⁹ Véase *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 108, Cáp. XXV, p. 116, Cáp. XXIX, p. 131, Cáp. XXX, p. 135, Cáp. XXXIV, pp. 142-143 y Cáp. XXXVII, p. 154.

contacto físico muy estrecho en los movimientos dancísticos que se desarrollaban entre esas dos clases sociales.

En la sociedad donde el adulterio era severamente castigado, la postura de las autoridades mexicas ante la actividad de algunas mujeres de ofrecer sus servicios a los hombres era tolerante. De ahí, el ejercicio de prostitución en la época prehispánica no era tan acorde con la visión occidental sobre ese tema.²⁴⁰ Las *ahuianime*, o “las alegres”, cumplían una función previamente determinada dentro de su comunidad, manteniendo, por ejemplo, las relaciones sexuales con guerreros.²⁴¹

Estaban protegidas por la diosa Xochiquetzal,²⁴² joven y hermosa diosa del amor²⁴³ y abogada de los pintores y las labranderas, tejedoras de labores y de los plateros,²⁴⁴ que, también, por motivos míticos se relaciona con la trasgresión sexual. Las narraciones acerca del tiempo primordial cuentan que en un principio esa deidad fue esposa de Tlaloc,²⁴⁵ pero la raptó Tezcatlipoca, convirtiéndola en la diosa del amor.²⁴⁶ A veces llegaba a ser representada como gran seductora que, por ejemplo, bajaba al *telpochcalli* para tener relaciones sexuales con los jóvenes guerreros²⁴⁷ o como la mujer que sedujo a Quetzalcóatl en *Tollan*.²⁴⁸

Es de notar que dentro de esas prácticas en el centro de México en aquel entonces se podían distinguir dos tipos de prostitución: la ritual, dentro de los templos entre jóvenes guerreros y sacerdotisas y la laica, permitida a los jóvenes solteros *macehualtin*.²⁴⁹ Los sitios destinados a ese fenómeno social eran calles, mercados y “ramerías”.²⁵⁰ Por otra parte, la participación de la prostituta ritual,

²⁴⁰ Olivier (Olivier, 2004, p. 302) observa que “las informaciones en todas esas fuentes sobre homosexuales y prostitutas son escasas, aisladas y a menudo presentadas con enfoques morales e ideológicos muy marcados”.

²⁴¹ Como lo explica López Austin (López Austin, 1980, vol. 1, p. 347), “esa misma sociedad que veía con malos ojos las relaciones libres de los jóvenes, por debajo de cuerda reservaba los placeres sexuales a los muchachos que habían logrado distinguirse en sus tempranas idas al campo de batalla”.

²⁴² Véase fig. 23 (Apéndice, fig. 23, p. 187)

²⁴³ Seler, 1980, vol. II, Cáp. XIV, p. 65. En relación con esto, Trejo (Trejo, 2004, p. 183) explica que *Xochiquetzal*, representa un amor juvenil, espontáneo, pero sobre todo libre. Un amor que se da entre las parejas casadas o entre los amantes; amor que a través del sexo, encarna la fuerza renovadora de la naturaleza: su florecimiento. Mientras tanto, *Tlazolteotl* es la diosa del amor pasional, el amor que descata la lujuria, el que lleva al adulterio.

²⁴⁴ Durán, 1967, t. I, Cáp. XVI, p. 152.

²⁴⁵ Fernández, 1983, p. 127.

²⁴⁶ Muñoz Camargo (Muñoz Camargo, 1998, p. 166) anota que “esta *Xochiquetzal* fue mujer del dios Tlaloc, dos de las aguas, e que se la hurtó Tezcatlipuca, e que la llevó a los nueve cielos e la convirtió en diosa del bien querer”.

²⁴⁷ Muñoz Camargo *apud* Trejo, 2004, p. 185.

²⁴⁸ El texto de Durán (Durán, 1967, t. I, Cáp. I, p. 14) anota lo siguiente: “Pregúntele qué molestias fueron los que le hicieron (a Topiltzin), el cual dijo que la principal por la que el santo varón se fue había sido porque estos hechiceros, estando él ausente de su reatrimiento, con mucho secreto le habían metido dentro a una ramera, que entonces vivía, muy deshonesta, que había por nombre *Xochiquetzal*”. Véase también Olivier, 2004, p. 326.

²⁴⁹ Quezada, 1996b, p. 104.

²⁵⁰ Olivier, 2004, p. 311.

sacerdotisa de la diosa Xochiquetzal, en diferentes ceremonias consistía en ser compañera del guerrero en el ritual. Así pues, el derecho especial de bailar con las rameras no lo gozaba todo el mundo, se trata de un privilegio otorgado a los guerreros destacados.²⁵¹ No obstante, solamente los más valientes podían colocar los brazos sobre el cuello o la cintura de la danzante, mientras a los demás guerreros se les permitía tomarlas de las manos.²⁵²

Olivier señala que en las festividades de la veintena *huey tecuilhuitl* las *ahuianime* que aparecen al lado de los soldados valientes son “las escogidas, las elegidas, las puestas aparte”.²⁵³ La presencia de esas mujeres en la puesta en escena de las danzas rituales en las solemnes fiestas de las veintenas o su aparición sobre la piedra del sacrificio atestigua cierta integración que tenían las *ahuianime* en la sociedad mexicana.

La prostituta de la sociedad mexicana, en las palabras de los informantes de Sahagún, “(...) comienza desde moza y no lo deja siendo vieja, y anda como borracha y perdida (...) habladora y muy viciosa en el acto carnal”.²⁵³ En el público se presentaban adornadas y maquilladas “con un ungüento amarillo de la tierra que se llaman axin, para tener buen rostro y luciente, y a veces se pone colores o aceites en el rostro, por ser perdida y mundana”.²⁵⁴ Sin embargo, recordemos que en la danza efectuada por la noche, donde ellas bailaban junto a los guerreros “en cabellos tendidos,²⁵⁵ ninguna cosa llevaban en la cara puesta”.²⁵⁶

Según lo han mostrado algunos investigadores, el cabello suelto de una mujer en el ritual religioso prehispánico es la analogía al cabello del maíz.²⁵⁷ En este contexto, Torquemada explica que el motivo por el que esas mujeres traían el cabello suelto era porque

la mazorca del maíz, luego que se forma entre las hojas que la cubren (que son muchas a manera de camisa), cría unas hebras muy delgadas, en cada grano una, las cuales brotan y salen por lo alto de

²⁵¹ *Ibid.*, p. 312. En relación con diferentes tipos de bailes y las escuelas que impartían la enseñanza de las danzas Durán (Durán, 1967, t.I, Cáp. XXI, p. 192) señala que “a los hombres valerosos y estimados les permitían tener mancebas y burlar con mugeres y requebrarse públicamente lo cual les permitían como por premio de su valor”.

²⁵² Quezada, 1996b, p. 105.

²⁵³ Sahagún, 1989, Libro X, Cáp. XV, p. 562.

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ Sahagún (*Ibidem.*) informa que “la *ahuianime* tiene también la costumbre de...soltar los cabellos para más hermosura, y a las veces tener la mitad sueltos, y la otra mitad sobre la oreja o sobre el hombro, y trenzarse los cabellos”.

²⁵⁶ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 123.

²⁵⁷ Véase Broda, 2001c, p. 216.

ella y se extendían por cima de las hojas; y, mientras más hebras, más provecho, pues es señal de más granos; por esto se descabellaban y esparcían por los hombros, pechos y espaldas los cabellos, como queriendo decir en esto que, así como el cabello era crecido y largo, así lo fuese el maíz en la mazorca, hasta llegar al colmo deseado, para que el pueblo no padeciese necesidad y hambre.²⁵⁸

El hecho de que en los tiempos primordiales de los pelos del dios Piltzintecuhtli²⁵⁹ nace su esposa Xochiquetzal, la patrona de las rameras, con la que tuvo a Cinteotl, joven dios del maíz, hace que esa danza sostenga un simbolismo evidente asociado con la gramínea joven, tierna que aparece durante ese mes mexicana.

De hecho, consideramos que algunos componentes de la danza de las *ahuianime* con los guerreros valientes aluden a diferentes aspectos de la analogía entre la vida humana y el mundo vegetal. Como anteriormente hemos mencionado la correlación que existía entre el parto y el combate, donde la mujer que moría en su primer parto era equivalente a un guerrero, puede ser que las propiedades coreográficas de esta danza íntima entre hombres y mujeres remitan al acto sexual como un tipo de combate entre hombre y mujer.²⁶⁰ Ahora bien, con respecto al período del año, en el que las *ahuianime* bailaban junto a los soldados, es probable que esos movimientos corporales en el plano vegetal simbolice la lucha de la joven planta contra todos los posibles peligros para poder lograr un buen crecimiento durante esas primeras fases del desarrollo. Asimismo, el dato que explica que ese *hecho dancístico* se realizaba alrededor del fuego encendido contribuye al simbolismo regenerador de la naturaleza indispensable para la fertilidad del campo sembrado.

A la hora de reconstruir diferentes partes de los festejos del mes de *huey tecuilhuitl* se perciben evidentes oposiciones semánticas entre la danza de las “mujeres públicas” y el baile que llevaban a cabo las sacerdotisas al lado de la *ixiptla* de Xilonen. En primer lugar se deja ver la diferencia en la actitud, apariencia y clase social de las danzantes. Mientras al principio de la fiesta observamos la presencia de las prostitutas, en otro caso aparecen las doncellas, las jóvenes de comportamiento más decente. En el segundo término, las diferencias en la organización cinética de

²⁵⁸ Torquemada 1977, vol. IV, Lib. X, Cáp. XIX, pp. 388-389.

²⁵⁹ “Historia de los mexicanos por sus pinturas” *apud* Quezada, 1975, p. 26.

²⁶⁰ Quezada (Quezada, 1975, p. 26) recuerda que Xochiquetzal, la patrona de las *ahuianime*, es conocida como la primera mujer muerta en la guerra.

esos dos “hechos dancísticos” implican transformaciones en el significado de las danzas.

La primera danza, efectuada a muy corta distancia entre los danzantes de sexos opuestos, simboliza relaciones carnales que se contraponen a la renuncia de todo placer sexual de la mujer virgen representada a partir del momento en que las doncellas salían a la escena a bailar. Tales distinciones se reflejan también en la naturaleza y el carácter de los danzantes masculinos que se presentan en el escenario ritual, puesto que a los guerreros, conocidos por sus relaciones con las prostitutas, se enfrentan los hombres corteses descritos por los cronistas en la circunstancia de la segunda danza. De ahí se hace más clara la norma ritual según la cual a las danzantes dedicadas al culto de la joven diosa Xilonen no se acercaban los hombres, a diferencia a de las ramerías protegidas por Xochiquetzal, mujer que pecó en *Tamoanchan*.

A la luz de lo visto se demuestra que en el interior de una misma veintena se integran y de algún modo armonizan los conceptos, opuestos y complementarios a la vez, de la fuerza de lo joven y de lo explícitamente erótico, se encuentra lo moral, lo honesto y lo cuidado con la lujuria y la vida sensual, para simbolizar la formación de los primeros elotes que, a pesar de estar en las primeras etapas de su existencia, precisan todo los días de la fuerza y la unión con la parte masculina del cosmos para poder crecer.

Cabe mencionar que según Graulich el contraste entre las danzantes del grupo de Xilonen y las prostitutas corresponde al que existe entre Xilonen y Cihuacoatl, las dos deidades veneradas en el transcurso de esa veintena. El investigador comenta que una es la seductora que devora a los hombres y se abandona sin freno a amores estériles, mientras la otra es la mujer virgen que da a luz sin haber tenido relaciones carnales con un hombre.²⁶¹

1.8.2 La danza de los sacerdotes al lado del fuego

Los elementos relacionados con el principio masculino del universo, que se complementan con la parte femenina del cosmos en los cultos de fertilidad, se hacen ver también en la danza de los sacerdotes al lado del fuego que seguía durante la “gran fiesta de señores”. Parece posible que la danza de los sacerdotes alrededor de

²⁶¹ Graulich, 1999, p. 391.

la hoguera, en el templo dedicado a Cihuacoatl, una la fertilidad femenina y la energía solar para apoyar juntamente al maíz tierno y sus primeros elotes. De este modo, las secuencias rituales de la veintena de *huey tecuilhuitl* siguen girando sobre el mismo eje semántico de la fertilidad de la naturaleza.

1.8.3 La danza *nematlaxo* en los festejos del mes *ochpaniztli*

Al igual que en el caso de la veintena *huey tecuilhuitl*, en las celebraciones del mes *ochpaniztli* se hacen ver varias manifestaciones dancísticas que reunían diferentes estratos sociales del centro de México. En la dinámica del proceso festivo particularmente llaman la atención dos danzas realizadas en silencio. Así pues, en dos ocasiones durante el mismo mes mexicana los danzantes, portando las flores en sus manos, participaban en la danza llamada *nematlaxo*. Para comprender adecuadamente esos dos “hechos dancísticos” ha de contemplarse el significado del vocablo *nematlaxo*. En nuestra opinión, dependiendo del valor semántico del sustantivo se puede acceder de varias formas a la interpretación semiótica de ese peculiar movimiento y el sentido de las danzas.

La recopilación de las diferentes traducciones de dicho vocablo demuestra que han existido varias discrepancias al respecto. El término *nematlaxo*²⁶² ha sido descrito en la mayoría de las fuentes coloniales como “the hand-waving dance”²⁶³ y “levantar y bajar las manos”²⁶⁴ Por su parte Molina en su *Vocabulario* traduce el verbo *tlaza* como “tirar o arrojar algo”.²⁶⁵ Finalmente algunos investigadores, basándose en las obras de los cronistas, apuntan que ese vocablo significaba “mover las manos de un lado al otro”,²⁶⁶ “levantar y bajar las manos”²⁶⁷ y “agitar las manos”.²⁶⁸

En la mayoría de los estudios que tocan el tema de la danza en cuestión, los investigadores, retomando la explicación según la cual los danzantes levantaban y bajaban sus manos en el transcurso de la danza, optaron por la siguiente explicación semántica. Así pues, se afirma que por medio de ese cambio de posición del cuerpo

²⁶² El vocablo representa la forma impersonal de “matlaza” (*Maitl* (mano) + verbo *tlaza*).

²⁶³ *Florentine Codex*, 1981, t. II, Cáp. XXX, p. 118.

²⁶⁴ Sahagún, 1989, libro II, Cáp. XXX, pp. 132 y 135.

²⁶⁵ Molina, 2004, 114 verso.

²⁶⁶ Seler, t. I, 1980, p. 119.

²⁶⁷ Johansson, 1999, pp.15-16 ; Sahagún, 2000, pp. 229 y 233.

²⁶⁸ Graulich, 1999, p. 94.

del danzante desde la tierra hacia arriba se buscaba inducir el crecimiento de las plantas.²⁶⁹ Por lo tanto, el significado profundo de ese esquema gestual, según Johansson, es de hacer crecer lo que se arraiga a la tierra (Toci) y particularmente el maíz (Cinteotl).²⁷⁰ Aunque nos encontramos en las vísperas de la cosecha el autor asocia esa danza con el nacimiento ritual de Cinteotl durante las celebraciones de la veintena.²⁷¹

No obstante, esas traducciones del término *nematlaxo* pueden no resultar tan exactas debido a las particularidades semánticas de la construcción verbal *matlaza* que explica, por ejemplo, el *Dictionnaire de la langue nahuatl classique* elaborado por Wimmer,²⁷² donde la mencionada forma significa, mover los codos.²⁷³

Por su parte, Semion menciona que la expresión *matlaça* comunica la idea de agitar los brazos al andar.²⁷⁴ De ahí, resulta necesario distinguir que la idea principal expresada a través del vocablo *nematlaxo* remite al acto de mover los codos o los brazos, sin involucrar de esta manera, el movimiento de levantar las manos en cualquier dirección.²⁷⁵ En este contexto, la traducción que ofrece Graulich se aproxima más a los datos de los mencionados diccionarios.

A partir de esto hemos llegado a la conclusión de que para descubrir el valor simbólico de la danza *nematlaxo* es necesario tomar partida de esa explicación del vocablo que solamente advierte que los danzantes estaban moviendo los brazos en sus codos, sin indicar previamente en que dirección se realizaba ese movimiento. En consecuencia consideramos que, teniendo en cuenta estos cambios de perspectiva, resulta difícil interpretar el campo simbólico de esa danza. Dependiendo de la naturaleza de la técnica corporal presente en la danza de *nematlaxo* se encuentra la posible significación de esa unidad festiva.

²⁶⁹ Johansson, 1999, pp.15-16.

²⁷⁰ Johansson, 1993, p. 107.

²⁷¹ Comunicación personal con el Dr. Patrick Johansson.

²⁷² Wimmer, tomado de: <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>

²⁷³ 'on jette, on remue les bras, les mains', (Wimmer, tomado de:

<http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>)

²⁷⁴ "agiter les bras en marchant" (Simeon, 1963, p. 229), "mover los brazos al andar" (Simeón, 1992, p. 258),

²⁷⁵ Comunicación personal con la Dra. Karen Dakin.

1.8.4 La danza del sacerdote con la cabeza de la *ixiptla* de la diosa anciana

Finalmente, en la fiesta correspondiente a la veintena de *tititl*, tras el sacrificio de la mujer que desempeñaba el papel de la diosa Iamatecuhtli, los festejos continuaban con la danza del sacerdote ataviado según los ornamentos de la deidad de la vejez. Esos desplazamientos coreográficos, conocidos como *motzontecomaitotia*,²⁷⁶ donde el danzante bailaba con la cabeza cercenada, se aprecian en las fiestas periódicas de *Tlacaxipehualiztli* y *Tititl*. Mientras en las ceremonias organizadas en honor a la diosa vieja el sacerdote portaba la cabeza de la mujer que acababan de sacrificar,²⁷⁷ en la primera celebración los señores de los cautivos danzaban alrededor de la piedra sacrificial llevando en las manos las cabezas de los cautivos sacrificados.²⁷⁸

En la dinámica de la danza en la que se desenvuelve esa escena el sacerdote tomaba la cabeza de la difunta con la mano derecha, la bajaba y la levantaba, haciendo pasos hacia atrás. Durante el tiempo en el que se llevaba a cabo esa danza, de la cabeza de la víctima la sangre estaba goteando por el suelo. Por lo tanto, para comprender ese acto ritual es necesario analizar sus diferentes secuencias. Dentro del conjunto de diferentes unidades rituales que se sustituyen a lo largo de la danza, el análisis semántico comienza por la consideración del simbolismo de la sangre que chorreaba de la cabeza femenina para pasar a los pasos a través de los cuales el sacerdote retrocedía encima del escenario ritual.

Pues bien, en gran número de los casos, la sangre, como el principio vital, es un marcador de la vitalidad y fecundidad. En los ritos prehispánicos, donde se decapitaba a la víctima, el tipo de sacrificio frecuentemente presente en la tradición mesoamericana, aparecía una gran salida de sangre del cuerpo decapitado y de la cabeza que, según varios investigadores, atribuía a la fertilidad del campo. Johansson afirma que en esas ocasiones rituales “el agente masculino, el hacha que abre el cuello femenino, la decapitación y la eyaculación subsecuente de la sangre que brota del cuello de la víctima, tienen un carácter fecundante”.²⁷⁹ Por su parte, Seler, describiendo los festejos del mes de *tlacaxipehualiztli*, explica que la sangre que chorrea de la cabeza de la diosa decapitada fertilizaba el terreno y tomaba parte en el crecimiento de la vegetación.²⁸⁰ La asociación de sangre con la fertilidad del

²⁷⁶ Véase Mendoza, 1959, p. 351.

²⁷⁷ Véase Sahagún, 1989, lib. II, Cap. XXXVI, p. 149.

²⁷⁸ Véase *ibíd.*, Cap. XXI, p. 103.

²⁷⁹ Johansson, 1999, p. 18.

²⁸⁰ Seler *apud* Broda, 1970, pp. 257-258.

campo se confirma en la misma mitología del México Central, puesto que la tierra primordial, creada por medio del cuerpo del monstruo femenino llamado Tlaltecuhli en los tiempos míticos, “lloraba porque deseaba comer corazones de hombres y no quería dar sus frutos si no era regada con la sangre de los hombres”.²⁸¹ Tanto el Sol, como la Tierra están sujetos a un continuo desgaste, por lo cual precisan de la energía que guarda el corazón humano para “moverse”, regenerarse. Estas evidencias concuerdan también con una de las versiones míticas del Altiplano acerca de la creación del hombre cuando Quetzalcoatl realiza autosacrificio, sangrando su órgano viril encima de los huesos molidos para que aparecieran los humanos.

Preguntarse lo que significa la sangre en este caso determinado implica explorar los significados de otros elementos de la misma cadena sintagmática.

Según se desprende de las crónicas, en la acción dancística que se desarrolla en esos momentos de la fiesta el sacerdote “hacía contingencias volviendo hacia atrás como haciendo represa y alzaba los pies hacia atrás, llevando una máscara de dos caras, una atrás y otra delante, las bocas muy grandes y los ojos salidos”.²⁸² Esa técnica corporal a la que se incorpora la presencia de la cabeza de la víctima, de acuerdo con Mendoza, es un rito de fecundación relacionado con el ciclo lunar.²⁸³

En primer término, pensando en la significación simbólica de la cabeza decapitada de la mujer que previamente participaba en el ritual tomando el rol de *llamatecuhtli*, percibimos algunos nexos con el astro. Tal como se manifiesta en los mitos cosmogónicos de Mesoamérica, tras el sacrificio del monstruo primordial *Tlaltecuhli*, su cabeza fue llevada al cielo²⁸⁴ y se convirtió en la Luna.²⁸⁵ Así pues, teniendo en cuenta que la cabeza de la tierra primordial que llegó a ser el astro nocturno, parece que en esa danza podemos encontrar varios símbolos lunares. Asimismo, si tomamos en cuenta que a la Luna en la tradición mesoamericana se la relaciona frecuentemente con el agua, con lo líquido, lo húmedo y lo oscuro,²⁸⁶ la sangre que está saliendo de la cabeza de la diosa podría asociarse con el agua, con la lluvia que fertiliza el campo cansado de la época de sequía. Recordemos que los nexos estrechos entre el simbolismo de la sangre, el semen y la lluvia, radican en la

²⁸¹ “Histoire du Mechique” *apud* Castellón Huerta, 1989, p. 130.

²⁸² Sahagún, 1989, Libro II, Cap. XXXVI, p. 149.

²⁸³ Mendoza, 1959, p. 353.

²⁸⁴ “Histoire du Mechique”, 2002, pp. 151-152.

²⁸⁵ Graulich, 1990, p. 67.

²⁸⁶ Véase González Torres, 1972, p. 113.

asociación con el aspecto masculino del cosmos y la pertenencia al mismo campo semántico de la fertilidad universal.

Por su parte Graulich en su estudio acerca de las fiestas periódicas del centro de México prehispánico, hace ver otros vínculos que se crean entre la diosa llamatecuhtli y el cuerpo celeste. Hablando sobre varios elementos que podían afirmar el paralelismo entre las veintenas de *huey tecuilhuil* y *tititl*, el investigador explica que una de las correspondencias que se observan entre esas dos festividades son los cultos a la diosa Cihuacoatl,²⁸⁷ diosa Tierra-Luna y guardiana del fuego.²⁸⁸ Según la interpretación realizada por el autor, en dichos rituales la diosa llamatecuhtli, toma la faceta de la vieja luna menguante,²⁸⁹ mientras Xilonen entonces sería la luna creciente.²⁹⁰ De ahí, el peculiar movimiento del sacerdote durante la danza en la que personificaba a la Diosa Vieja, “era posiblemente para significar que el astro decreciente marcha al revés en relación con el astro creciente”.²⁹¹

Seler, por otro lado, se inclina hacia otra explicación del sentido de la danza de *motzontecomaitotia*, señalando que ese *hecho dancístico* “simboliza con suficiente claridad el apartarse de la luz, la región de la oscuridad, el hundirse de cabeza en la Tierra”.²⁹² Si consideramos que mediante esta danza el sacerdote simbólicamente se acercaba a la oscuridad, al lugar donde no podía percibir claramente las cosas, cabe preguntarse hacia dónde retrocedía bailando así. En este contexto consideramos que puede ser que esa organización cinética muestre el regreso simbólico hacia las aguas primordiales, o en las palabras de Johansson, “el símbolo supremo de la regresión, de la difusión en la matriz original”.²⁹³ Puesto que se trata de tiempo seco, sin lluvias cuando el campo estéril necesitaba recuperar su fuerza y vitalidad, parece posible que para iniciar otro ciclo biológico y universal, fuera indispensable regresar a la dinámica del principio de todo. De esta manera, la máscara bifrente del tipo Jano que porta el sacerdote-danzante podría cobrar un claro sentido de observar el ir y el venir de un ciclo agrícola o, hasta, de todos los ciclos biocósmicos.²⁹⁴

²⁸⁷ Véase Sahagún, 1974, p. 37; Durán, 1967, t. I, Cáp. XIII, pp. 125-133 y *Códice Magliabecchiano*, 44 v, 45r.

²⁸⁸ Graulich, 1999, p. 239.

²⁸⁹ Graulich también cita a Anders (Anders *apud* Graulich, 1999, p. 243) quien presenta el mismo dato.

²⁹⁰ Graulich, 1999, p. 243.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Seler, 1980, vol. I, p. 143.

²⁹³ Johansson, 1994a, p. 110.

²⁹⁴ De hecho, aunque su interpretación de la danza difiera un poco de nuestras conclusiones a las que hemos llegado, Graulich (Graulich, 1999, p. 243) también afirma que la diosa a través de esa máscara observaba al mismo tiempo la estación que terminaba y la que se esperaba.

CAPÍTULO IV

1. EL VALOR DE LAS DANZAS DE MUJERES EN EL CASO DE *TECUILHUITONTLI, HUEY TECUILHUITL, OCHPANIZTLI Y TITITL*

A partir del análisis simbólico de las danzas de mujeres en las fiestas periódicas de *Tecuilhuitontli, Huey Tecuilhuitl, Ochpaniztli y Tititl* se ha podido afirmar que el contenido semántico de las danzas y las ideas que transmiten a través de sus códigos particulares es polisémico. De esta forma, se distinguieron varios niveles del contenido que, no obstante, la mayoría gira en torno a la misma idea de la expresión plurivalente de las fuerzas femeninas del cosmos.

En una escenificación de la danza ritual todo se convierte en símbolo, la representación se sirve, tanto de los movimientos corporales, como de otros códigos heterogéneos que se asocian, entre otros, con la música, la parafernalia y el vestuario de los danzantes. Así pues, por ejemplo, en el baile de la diosa Huixtocihuatl durante la fiesta *Tecuilhuitontli* en el templo de Tlaloc, el conjunto de sus movimientos con los cuales trazaba la forma de círculo, sus atavíos y los colores corporales, el bastón sobre el cual se apoyaba, el espacio escenográfico y su relación con las mujeres que la acompañaban a lo largo de esos diez días, poseen una carga de significación y representan un mensaje específico. Estos códigos operan conjuntamente, debido a que todos esos sistemas de comunicación coinciden en un mismo “texto” ritual, estableciendo relaciones de diversa naturaleza entre sí para que al final, cada uno con sus particulares medios expresivos, atribuya al significado de dicho ritual.

Después de haber aclarado las oposiciones y semejanzas de diversos elementos componentes de las cuatro danzas que son objeto de esta investigación, hemos notado que sus analogías de oposición u homología se establecen durante toda la representación dancística. De esta forma se van creando varios sistemas simbólicos sobre el orden sintagmático y el eje paradigmático. Los códigos expresivos de las danzas se confrontan, asemejan, diferencian y destacan lo particular de su propio caso, para, finalmente, poner de manifiesto los núcleos semánticos de los que hablaremos en continuación.

1.1 La confluencia continua entre “lo femenino” y “lo masculino”

Analizando las múltiples connotaciones a las que corresponden los códigos de las danzas de mujeres, que son el objeto de este estudio, consideramos que la gran parte de sus elementos, aluden a un mismo eje semántico de la fecundidad en su aspecto femenino y su unión con la parte masculina del cosmos para crear vida, para dar otro comienzo del ciclo en diferentes ámbitos del universo. Pensamos que el sistema dualista de la tradición mesoamericana, llega a escenificarse en estas danzas. Esa dualidad con valor cósmico se puede observar en diferentes códigos de esos “hechos dancísticos”.

Así pues, en los festejos de *Huey Tecuilhuitl* la danza de las mujeres vírgenes con plumas rojas sobre su cuerpo, al lado de los hombres que “culebreaban”, reúne algunas de esas ideas binariamente opuestas que se vinculan con los dos principios del cosmos. Por un lado, se distinguen las parejas binarias como “elemento femenino” / “elemento masculino”, “castidad / sexualidad”, “mujer virgen / copula”, “húmedo / seco” y “terrenal / celestial” y por el otro, encontramos las diferencias que se forman en la división vertical “abajo / arriba”, “tierra / cielo”.

Tales articulaciones entre esos opuestos complementarios hemos apreciado también en las referencias a los tiempos primordiales en los cuales la diosa Xochiquetzal, durante su estancia en *Tamoanchan*, ha sido fecundada por el dios Tezcatlipoca que se había disfrazado de pájaro para seducirla. Asimismo, como lo hemos visto, otro mito cosmogónico también narra acerca de la misma confluencia entre la parte “femenina” y la parte “masculina” del mundo, cuando los dioses creadores, en forma de serpiente, sacrifican al monstruo femenino para establecer la vida vegetal.

De ahí, la confluencia de las dos fuerzas sagradas, lo femenino y lo masculino, en esa danza, podría ser la repetición del arquetipo de la creación de todos los aspectos del universo.

UNIÓN DE LOS PRINCIPIOS FEMENINO Y MASCULINO DEL COSMOS

Mujer como principio femenino / el bastón, elemento masculino, en su
parafernalia

El cuerpo de una virgen / la fecundación por medio de plumas rojas (=semen)

Húmedo / seco

Abajo / arriba

Pertenece a lo telúrico / del cielo

Tierra, abajo / lágrimas (semen), arriba

~ Hombres bailando enfrente de las doncellas en forma del reptil

~ La tierra primordial que da frutos después de que su cuerpo ha sido dividido
por los dioses convertidos en serpientes

En el transcurso de las veintenas de *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl* las fuerzas masculinas y femeninas se entrecruzan simbólicamente en varios elementos dancísticos para renovar ritualmente la naturaleza del cosmos. Así pues, el bastón en las manos de las danzantes que bailaban como las imágenes de las deidades Huixtocihuatl y Xilonen confirman ese nexo estrecho entre las dos fuerzas complementarias. El cuerpo femenino bailando encima de la tierra, portando el objeto que se relaciona simbólicamente con el arado, comunica las fuerzas femeninas y masculinas en los días cuando el maíz apenas se está desarrollando. Por otro lado, las lágrimas que caen del rostro de la *ixiptla* de llamatecuhtli regeneran el terreno seco, uniendo el cielo y la tierra.

Finalmente, la significación simbólica del código coreográfico de la danza de la “gran fiesta de los señores”, en la que los hombres culebreaban al lado de las doncellas, remite a los aspectos celestiales y ctónicos que se acercaban uno a otro para formar vínculos entre la dimensión masculina y la femenina, necesarias para la creación y el desarrollo, tanto vegetal como humano.

La danza de las sacerdotisas alrededor de Xilonen en las festividades del mes mexica *huey tecuilhuitl* dialoga también con el otro *hecho dancístico* del principio de la veintena en el que sobre el escenario ritual bailaban las *ahuianime* con los guerreros. A través de la asociación paradigmática se hacen notar algunas

oposiciones binarias (véase el cuadro abajo) que se entrelazan a la hora de comparar esas dos danzas.

<u>LA DANZA DE LAS SACERDOTISAS Y XILONEN</u>	<u>LA DANZA DE LAS AHUIANIME</u>
Mujeres vírgenes, diosa joven	/ mujer prostituta
Devotas	/ “descaradas”
Abstinencia	/ relaciones carnales
Hombres corteses	/ los guerreros
No bailan junto a los hombres danzantes	/ contacto físico entre los danzantes
Lo moral, lo honesto, lo cuidado	/ lo erótico, lujuria, lo corporal

Ahora bien, esas características estructurales de las danzas pueden llevar a un mismo eje semántico que asocia los atributos femeninos con una extensa variedad del simbolismo que proviene del principio femenino. De esta manera, describiéndolos en el contexto del ciclo agrícola temporal y dentro de la cadena narrativa de los ritos que componen la fiesta *Huey Tecuilhuitl* esos aspectos enfrentados conceptualmente llegan a coincidir en un mismo campo semántico.

El contraste entre esas danzas puede ser una representación ritual del ciclo vegetal en el momento de las celebraciones. Durante las primeras semanas del crecimiento de la planta del maíz, la gramínea tierna está al mismo tiempo arraigada a la tierra húmeda, lo oscuro, lo femenino, así como muestra la necesidad de la fuerza de la parte masculina del cosmos, para poder seguir aumentando su tamaño. Todavía el espacio que ocupa está más vinculado con “lo abajo”, “lo ctónico”, hasta parece que Xilonen y sus acompañantes no necesitan acercarse coreográficamente a los hombres que aparecen encima del mismo escenario dancístico, no obstante, la lluvia y los rayos solares resultan indispensables para el vegetal. Ese “contacto ritual” entre las fuerzas femeninas y masculinas, indispensable para que se desarrolle una planta, podría ser escenificada por la danza de los *ahuianime* con los guerreros.

1.2 Las analogías entre la mujer y la gramínea

El siguiente núcleo temático que examinaremos es la analogía entre la mujer y la gramínea más significativa en las áreas mesoamericanas. En la tradición mesoamericana los ciclos de la mujer y del maíz coinciden, se asocian. A lo largo de esta investigación hemos visto que la oposición de algunos códigos que caracterizan a las danzantes corresponden a diferentes fases del cultivo del maíz o a sus cualidades y condiciones. Dentro de este conjunto de las analogías destacan las siguientes unidades simbólicas:

<u>MUJER</u>	<u>MAÍZ</u>
CAMBIO DE EDAD DE LAS DANZANTES	LAS FASES DEL DESARROLLO
Xilonen, diosa del maíz tierno	los primeros elotes
Toci, diosa que procrea al maíz joven	unas semanas antes de la cosecha
Ilamatecuhtli, diosa de la mazorca seca	el maíz seco, ya almacenado

<u>MUJER</u>	<u>MAÍZ</u>
LAS ACOMPAÑANTES DE LAS DIOSAS	LA CONDICIÓN DEL MAÍZ EN EL MAIZAL
Las sacerdotisas acompañan a Xilonen	Los primeros elotes son tiernos necesitan protección
Las medicas y parteras bailan con Toci (la deidad ritualmente da luz a Cinteotl)	El maíz maduro pronto será cosechado por los agricultores con experiencia
La <i>ixiptla</i> de Ilamatecuhtli baila sola	El maíz ya no está en el maizal, está separado de su tallo y almacenado

<u>MUJER</u>	<u>MAÍZ</u>
LA PINTURA CORPORAL DE LAS DANZANTES	EL “COLOR” DEL MAÍZ
Amarillo (Huixtocihuatl)	El maíz está germinando, aún no ha salido a la superficie de la tierra
Amarillo + rojo (Xilonen)	La espiga del maíz está creciendo bajo la fuerza del Sol
Amarillo + negro (Ilamatecuhtli)	El grano seco al final de su ciclo anual

La oposición primaria yace en una distinción de acuerdo a las edades respectivas de las deidades y diferentes fases del desarrollo del maíz que refuerzan la idea de la correspondencia entre el ser femenino y la gramínea. La presencia de la joven *ixiptla* de Xilonen es la imagen ritual del maíz tierno de esa época, como, por otra parte, la representante de la diosa vieja se vincula con el maíz seco. La mujer madura que baila en el rol de Toci participa en los ritos en los que simbólicamente procrea al dios del maíz joven, Cinteotl.

Además, se pueden atribuir otras connotaciones a los vínculos que se establecen entre las mujeres que bailan en dichas veintenas y la planta más apreciada en el centro de México prehispánico. Por un lado, a las danzantes que se relacionan con el maíz tierno y el maíz antes de la cosecha les hacen la compañía las sacerdotisas y las médicas. Parece que Xilonen ha sido protegida por las acompañantes de la posible cercanía de los hombres que salen sobre el mismo escenario, como la planta que ella simboliza todavía disfrutaba de la protección de la madre tierra y del agricultor, siempre tomando en cuenta que el exceso de rayos solares o la lluvia, los elementos masculinos, los que provienen del cielo, podrían perjudicarla severamente. Por otro lado, la mujer anciana baila sola guardando semejanza con el maíz de ese período que ya ha sido llevado del maizal y guardado en almacenes.

Asimismo, esos lazos semánticos se expresan a través de la pintura ritual de los rostros de las danzantes. En primer lugar, Huixtocihuatl y Xilonen, pintadas de color amarillo, coinciden en el color del maíz que apenas se está desarrollando. La deidad venerada en el transcurso de la veintena *huey tecuilhuitl* se pinta también de color rojo que le asocia con el principio masculino representado por las fuerzas

fecundadoras del Sol. En contraste con ellas se encuentra la *ixiptla* de Ilamatecuhtli cuyo rostro está cubierto de colores amarillo y negro, los colores que pueden simbolizar la apariencia presente del mundo vegetal en la temporada de secas y el final de un ciclo agrícola.

1.3 Las asociaciones simbólicas entre la mujer y la gleba

Las danzantes femeninas por su virtud de procrear y su capacidad de regenerarse establecen también una estrecha relación con la gleba (véase el cuadro siguiente). La oposición que se presenta sobre los ejes “fértil-estéril” demuestra que la participación ritual de la doncella que era la personificadora de Xilonen, una joven que se caracteriza por grandes poderes disponibles para procrear en un futuro cercano, está asociada con el campo al principio del ciclo temporal, la apariencia de la mujer madura en la indumentaria de Toci anuncia que la tierra ha llegado a su plena madurez y que pronto dará frutos y, finalmente, la danzante anciana que ya ha perdido su menstruación baila encima de la tierra que ya no produce.

<u>MUJER</u>	<u>GLEBA</u>
LA POTENCIA PROCREADORA DE LA MUJER	LA FERTILIDAD DEL SUELO
Xilonen- la potencia joven para procrear	el campo que ha sido sembrado hace dos meses
Toci- la madurez femenina	la tierra que pronto dará frutos
Ilamatecuhtli- mujer vieja	el campo cansado, seco

La mujer, como la tierra, sufre modificaciones y se renueva periódicamente. Esas homologías simbólicas llegan a representarse también en la dimensión del movimiento de las danzantes en las ceremonias en honor a Huixtocihuatl y Xilonen. El círculo que se formaba alrededor de la imagen de la deidad afirmaba la idea de la repetición periódica de los cultivos del maíz, de la siembra de la tierra y la regeneración de todo lo existente.

1.4 Los ritos agrícolas escenificados por danza

Por medio de estas danzas de mujeres también se expresaban teatralmente las necesidades de la sociedad mexicana en vísperas de la conquista que giraban en torno del cultivo de la tierra y de los mantenimientos. En la manifestación dancística las danzantes se apoyaban en el bastón o portaban en sus manos la escoba o el *tzotzopaztli*, que por su forma se asociaban simbólicamente con los trabajos agrícolas bien definidos. En los días de los meses *Tecuilhuitonli* y *Huey Tecuilhuitl* se necesitaban quitar las malas hierbas y abrir la superficie del terreno para fertilizar la tierra. En las festividades de la veintena de *ochpaniztli* la sociedad mexicana se encontraba en las vísperas de la cosecha del maizal, cuando la gente iba a doblar la parte superior de la planta y separar las mazorcas. Por último, en las ceremonias de la temporada seca barbechando y rastreando el campo se empezaba a preparar para la próxima siembra. Recordemos que todo lo que concierne a la actividad de cultivar la tierra no se puede examinar fuera de la concepción del mundo como una dualidad.

<u>EL SIMBOLISMO AGRÍCOLA</u>	
El bastón que formaba parte de la parafernalia de las danzantes	Los trabajos agrícolas
Ilamatecuhtli y Xilonen- bastón	el desyerbo y la fertilización de la gleba
Toci- la escoba	en la cosecha que se está preparando se doblará la planta para quitar la mazorca
Ilamatecuhtli- el <i>tzotzopaztli</i>	el barbecho

1.5 Las mujeres- las principales protagonistas de las danzas en cuestión

Consideramos que las cuatro composiciones dancísticas en las que las mujeres eran las protagonistas principales transmiten un mensaje polivalente a través de un conjunto de códigos heterogéneos. En primer lugar, tanto la *ixiptla* de Huixtocihuatl, como la representante de Xilonen o las mujeres que bailaban como Toci e llamatecuhtli, no son solamente las personificadoras de las deidades veneradas en esas circunstancias rituales, sino se les atribuyen las acciones y las cualidades propias del ciclo vegetal o hasta de todo el principio femenino. El hecho de que las mujeres desempeñen el papel protagónico en esas danzas rituales hace evidente que por sus características fecundadoras y regeneradoras se asocian al mundo vegetal, la gleba y el patrón de fecundidad de todos los ciclos biocósmicos.

Por otro lado, en visto de lo expuesto arriba, parece ser que la supremacía de la mujer arriba del escenario dancístico está vinculada con la manifestación rebotante del lado “femenino” del cosmos en los determinados momentos del ciclo ceremonial mexicana.

La preferencia que se da a las personas femeninas en la manifestación dancística puede llegar a tener asociación con la “expansión” de lo femenino en un momento dado de la creación o del desarrollo de diversos aspectos cósmicos. Las celebraciones en las fiestas correspondientes a las veintenas *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl*, coinciden con las etapas muy significantes en el ciclo del maíz y el periodo de la regeneración de la tierra, por lo que la participación de las mujeres de diferentes edades se vuelve crucial. Los cuerpos de las danzantes, las partes de su indumentaria y parafernalia y las horas nocturnas en las que a veces bailaban toman parte de un cambio perseverante (de edad, estación del año o de la fase en el desarrollo vegetal) del universo que alterna constantemente el movimiento cíclico de la vida y muerte.

CONSIDERACIONES FINALES

La necesidad del hombre prehispánico de relacionarse con la naturaleza y el mundo sobrenatural, así como de dar a conocer sus ideas y creencias acerca del universo, lo lleva a acudir y tomar parte en una gran variedad de formas rituales realizadas en espacios y tiempos previamente determinados. La danza, igual que otras prácticas rituales, resume e interpreta dentro del espacio-tiempo sagrado la percepción del cosmos y la visión del mundo del pueblo mexicana.

Al mover su cuerpo el danzante prehispánico, a través del lenguaje que le es propio a una representación dancística, encuentra una manera muy peculiar de comunicarse con la divinidad y manifestar su mundo conceptual. Asimismo, en el ámbito representativo de los antiguos mexicanos, los códigos expresivos de una danza ritual complementan el valor polisémico que en el interior de las fiestas de las veintenas traen otras formas rituales, como el rito sacrificial, ofrenda, canto, etc.

Tal como se planteó en la propuesta metodológica, este tipo de análisis que adopta un enfoque estructuralista, rebasando los límites de pura descripción formal y colocándolas en varios marcos referenciales, describe y analiza minuciosamente la presencia continua de algunos elementos de la parafernalia, las características de las danzantes, la participación de diferentes clases sociales en la organización dancística, las distintas actitudes de las protagonistas durante la realización de la danza, el cambio de los escenarios y tiempo rituales y la variedad en el código coreográfico y musical, para llegar a conocer el sentido de esas formas rituales.

En vista de lo presentado en este trabajo, las danzas de las mujeres en *Tecuilhuitontli*, *Huey Tecuilhuitl*, *Ochpaniztli* y *Tititl*, entrelazando diversos sistemas simbólicos sobre el orden sintagmático y las asociaciones paradigmáticas, escenifican el amplio campo simbólico de lo femenino dentro del sistema de las representaciones dualistas en Mesoamérica. Los movimientos de las diosas Huixtocihuatl, Xilonen, Toci e Ilamatecuhtli y de sus acompañantes en el escenario ritual, los atavíos y los colores corporales que las adornaban, los objetos que llevaban en sus manos y la música que les acompañaba remiten a una pluralidad de contenidos que apunta al vasto ámbito femenino de la estructura binaria de opuestos complementarios. Por lo tanto, las danzas femeninas encarnan diversas formas de expresar las fuerzas creadoras, destructoras y renovadoras de la parte femenina del cosmos.

Como símbolo de fecundidad, la mujer está íntimamente relacionada con la fertilidad universal y los ciclos biocósmicos. Podemos hablar de una confluencia del simbolismo de los ciclos naturales, el de la vegetación o del ser humano para ilustrar el mismo principio del culto a las fuerzas del sector femenino del cosmos y de la realidad cíclica de todo lo existente.

Por consiguiente, de acuerdo a los resultados de esta tesis es posible proponer que la lectura de las danzas femeninas en *tecuilhuitontli*, *huey tecuilhuitl*, *ochpaniztli* y *tititl* sobre la cadena sintagmática puede representar un pequeño modelo cosmológico del drama de la creación, nacimiento, maduración, muerte y regeneración del cosmos, en particular de su parte femenina.

Así pues, mientras el cuerpo de Huixtocihuatl traza bailando el nacimiento solitario de una nueva vida, las mujeres en la veintena consagrada a la figura de la diosa del maíz tierno se acercan coreográficamente y simbólicamente a las potencias “masculinas” para representar el crecimiento y la evolución de los ciclos universales. Por otro lado, el baile de la mujer madura vestida de Toci anuncia el pleno desarrollo de la fertilidad universal antes de ir desplazándose hacia la danza aislada de Ilamatecuhtli que dibuja la muerte de todos los fenómenos naturales para poder entrar a otro ciclo.

En ese sentido en dichas fiestas se danza el ciclo vital de la mujer, se baila el recorrido biológico de las plantas, se mueve el cuerpo de la tierra destinada a cultivar desde que acepta los granos hasta que tiene que restablecer lo gastado de su ser.

Las danzantes bailan “junto” con los dioses que se alternan en la secuencia de las festividades, se desplazan con el ir y el venir de los ciclos naturales y los cambios biológicos de su cuerpo femenino, se mueven al ritmo de los cambios universales del cosmos.

Para finalizar quisiéramos hacer notar que los aportes de esta tesis de maestría podrían ser un buen punto de partida para un análisis mucho más amplio y detallado donde tendríamos la oportunidad de estudiar el tema de las danzas rituales de las fiestas calendáricas del Altiplano Central en su carácter global y comparativo. Consideramos necesario tratar de aclarar cuáles son las especificidades de las correlaciones entre diversas danzas en la secuencia de las fiestas calendáricas y cómo se articulan esas danzas femeninas en la coherencia general de los *hechos dancísticos* del ciclo ceremonial mexicana.

Se hace de igual manera indispensable la consideración de una pluralidad de significados que podrían dar a conocer las representaciones dancísticas en los que

se requiere la asistencia única de los danzantes masculinos. ¿Qué significados está dando a conocer la presencia constante del hombre sobre el escenario dancístico? Se tendría una visión más clara sobre el concepto de las danzas femeninas confrontándolas sobre el eje paradigmático de oposición con los bailes realizados por el sexo opuesto.

Asimismo, queda por investigar en algún otro trabajo en el futuro el por qué durante cierta fase del ritual se opta por el lenguaje dancístico en lugar de otro modo expresivo, qué es lo que aporta ese instrumento figurativo que otro tal vez no sea capaz de conseguir. Si las danzas y el ritual son lenguajes afines ¿qué es lo que es lo particular de los códigos expresivos de una danza ritual mexicana? Dicho de otro modo, ¿por qué el ritual recurre a ellas en determinados momentos de la fiesta?

APÉNDICE

CUADRO 1¹

La correlación del calendario mexica de acuerdo con Sahagún, *Historia general de las Indias de Nueva España*, Libro II (1956)

MESES PREHISPÁNICOS	CORRELACIÓN CRISTIANA (FECHAS GREGORIANAS) ²
I <i>Atlcahualo</i>	12.2.- 3.3.
II <i>Tlacaxipehualiztli</i>	4.3.- 23.3.
III <i>Tozoztontli</i>	24.3.-12.4.
IV <i>Huey Tozoztli</i>	13.4.- 2.5.
V <i>Toxcatl</i>	3.5.- 22.5.
VI <i>Etzalcualiztli</i>	23.5.- 11.6.
VII <i>Tecuilhuitontli</i>	12.6.- 1.7.
VIII <i>Huey Tecuilhuitl</i>	2.7.- 21.7.
IX <i>Tlaxochimaco-Miccailhuitontli</i>	22.7.-10.8.
X <i>Xocotlhuetzi-Huey Miccailhuitl</i>	11.8.- 30.8.
XI <i>Ochpaniztli</i>	31.8.- 19.9.
XII <i>Teotleco</i>	20.9.- 9.10.
XIII <i>Tepeilhuitl</i>	10.10.- 29.10.
XIV <i>Quecholli</i>	30.10.- 18.11.
XV <i>Panquetzaliztli</i>	19.11.- 8.12.
XVI <i>Atemoztli</i>	9.12.-28.12.
XVII <i>Tititl</i>	29.12.-17.1.
XVIII <i>Izcalli</i>	18.1.- 6.2.
<i>Nemontemi</i>	7.2.-11.2.

¹ Broda, 2004, p. 20.

² A las fechas que da Sahagún se ha añadido 10 días por la Reforma gregoriana que ocurrió en el año 1582, después de la redacción de la *Historia general*.

Cuadro 2. Lugares donde se realizaban las danzas de las fiestas periódicas

a) Templo

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”³

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁴

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁵

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”⁶

Xocotlhuetzli “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”⁷

Ochpaniztli “barrimiento”⁸

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”⁹

Tititl “encogimiento” (“estiramiento”)¹⁰

Izcalli “crecimiento, resurrección”¹¹

b) Los patios de los templos

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹²

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹³

Etzalcualiztli “comida de frijoles y maíz”¹⁴

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”¹⁵

³ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 102.

⁴ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁵ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

⁶ Torquemada, 1976, t. III, lib. X, Cáp. XX, p. 391.

⁷ *Ibid.*, Cáp. XXII, p. 395.

⁸ *Ibid.*, Cáp. XXIII, p. 396.

⁹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137.

¹⁰ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹¹ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 153.

¹² Durán, 1967, lib. I, Cáp. IX, p. 98.

¹³ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVII, p. 122.

¹⁴ Durán, 1967, lib. I, Cáp. IX, p. 261.

¹⁵ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 127.

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuítli* “gran fiesta de los muertos”¹⁶

Ochpaniztli “barrimiento”¹⁷

Izcalli “crecimiento, resurrección”¹⁸

c) El mercado

Etzalcualiztli “comida de frijoles y maíz”¹⁹

d) Las casas de los principales *macehualtin*

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”²⁰

e) Las casas de la gente común

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”²¹

Izcallami “crecimiento, resurrección”²²

f) Por las calles, en las procesiones

Atlcahualo “se detienen las aguas” o *Cuahuitlehua* “se yerguen los árboles”²³

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”²⁴

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”²⁵

¹⁶ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 131.

¹⁷ Durán, 1967, lib. I, Cáp. XV, p. 145.

¹⁸ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXVII, p. 153.

¹⁹ Durán, 1967, lib. I, Cáp. IX, p. 261.

²⁰ Torquemada, 1976, t. III, lib. X, Cáp. XX, p. 391.

²¹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 128.

²² *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 154.

²³ Torquemada, 1976, t. III, lib. VII, Cáp. XXI, p. 181.

²⁴ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137.

²⁵ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 142.

Cuadro 3. El sexo de los danzantes

I. Las danzas de mujeres

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”²⁶

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”²⁷

Ochpaniztli “barrimiento”²⁸

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)²⁹

II. Las danzas de hombres

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”³⁰

Tóxcatl “sequedad”³¹

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”³²

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”³³

Ochpaniztli “barrimiento”³⁴

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”³⁵

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”³⁶

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)³⁷

Izcalli “crecimiento, resurrección”³⁸

²⁶ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVI, p. 120.

²⁷ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 126.

²⁸ Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 145; De la Serna, 1953, Cáp.VII, p. 130.

²⁹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXVI, p. 149.

³⁰ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 102.

³¹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 110.

³² Durán, 1967, t.I, Cáp. XIII, p. 128.

³³ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXIX, p. 129.

³⁴ *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 135; Durán, 1967, lib. I, Cáp. XV, p. 146.

³⁵ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137.

³⁶ Durán, 1967, lib. 1, Cáp. XVIII, p. 284.

³⁷ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXVI, p. 149.

³⁸ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 153.

III. Las danzas de hombres con mujeres

Atlahualo “se detienen las aguas” o *Cuahuitlehua* “se yerguen los árboles”³⁹

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁴⁰

Tóxcatl “sequedad”⁴¹

Etzalcualiztli “comida de frijoles y maíz”⁴²

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁴³

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”⁴⁴

Ochpaniztli “barrimiento”⁴⁵

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”⁴⁶

Izcalli “crecimiento, resurrección”⁴⁷

³⁹ *Ibid.*, Cáp. I, p. 77; Torquemada, 1976, t. III, lib. VII, Cáp. XXI, p. 181.

⁴⁰ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 104.

⁴¹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 108.

⁴² *Ibid.*, Cáp. XXV, p. 116.

⁴³ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 122.

⁴⁴ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 131.

⁴⁵ *Ibid.*, Cáp. XXX, pp. 131-132, 135.

⁴⁶ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, pp. 142-143.

⁴⁷ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 154.

Cuadro. 4 La edad de los que bailaban

a. Doncellas

Tóxcatl “sequedad”⁴⁸

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁴⁹

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁵⁰

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”⁵¹

Ochpaniztli “barrimiento”⁵²

b. Mujeres maduras

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁵³

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁵⁴

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁵⁵

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”⁵⁶

Ochpaniztli “barrimiento”⁵⁷

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”⁵⁸

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)⁵⁹

Izcalli “crecimiento, resurrección”⁶⁰

⁴⁸ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXIV, p. 111.

⁴⁹ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁵⁰ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

⁵¹ Duran, 1967, lib. I, Cáp. XIII, p. 272.

⁵² *Ibid.*, Cáp. XV, p. 145.

⁵³ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 104.

⁵⁴ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁵⁵ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 122.

⁵⁶ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 131.

⁵⁷ *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 135.

⁵⁸ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 142.

⁵⁹ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 145.

⁶⁰ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 154.

c. Mujeres viejas

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁶¹

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁶²

Ochpaniztli “abrimiento”⁶³

d. Mancebos

Tóxcatl “sequedad”⁶⁴

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuítli* “gran fiesta de los muertos”⁶⁵

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”⁶⁶

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”⁶⁷

e. Hombres maduros

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁶⁸

Tóxcatl “sequedad”⁶⁹

Hueitecuílhuítli “gran fiesta de los señores”⁷⁰

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuítli* “gran fiesta de los muertos”⁷¹

Ochpaniztli “barrimiento”⁷²

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”⁷³

⁶¹ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 104.

⁶² *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁶³ *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 132.

⁶⁴ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

⁶⁵ Durán, 1967, lib. I, Cáp. XII, p. 121 y Cáp. XIII, p. 272

⁶⁶ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 127.

⁶⁷ *Ibid.*, Cáp. XXXI, p. 137.

⁶⁸ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

⁶⁹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

⁷⁰ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 126.

⁷¹ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 129.

⁷² *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 135.

⁷³ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 142.

Izcalli “crecimiento, resurrección”⁷⁴

f. Hombres viejos

Tóxcatl “sequedad”⁷⁵

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁷⁶

Cuadro 5. El rango social o profesión de los danzantes

I. El *tlatoani*

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁷⁷

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁷⁸

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁷⁹

Izcalli “crecimiento, resurrección”⁸⁰

II. Los sacerdotes

Tóxcatl “sequedad”⁸¹

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁸²

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁸³

Ochpaniztli “barrimiento”⁸⁴

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”⁸⁵

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)⁸⁶

⁷⁴ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 153.

⁷⁵ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXIV, p. 111.

⁷⁶ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

⁷⁷ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 103.

⁷⁸ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 22, p. 69.

⁷⁹ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVII, p. 124.

⁸⁰ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, pp. 153-154.

⁸¹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

⁸² *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

⁸³ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 126.

⁸⁴ *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 135.

⁸⁵ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 142.

⁸⁶ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

III. Los guerreros

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁸⁷

Tóxcatl “sequedad”⁸⁸

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁸⁹

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”⁹⁰

Ochpaniztli “barrimiento”⁹¹

IV. Las sacerdotisas

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁹²

V. Las médicas

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁹³

Ochpaniztli “barrimiento”⁹⁴

VI. Las ahuianime

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁹⁵

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”⁹⁶

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”⁹⁷

⁸⁷ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 104.

⁸⁸ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 110.

⁸⁹ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 122.

⁹⁰ *Ibid.*, Cáp. XXVIII, p. 127.

⁹¹ *Ibid.*, Cáp. XXX, p. 135.

⁹² *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

⁹³ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 104.

⁹⁴ Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 145.

⁹⁵ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 104.

⁹⁶ *Florentine Codex*, 1981, t.II, Cáp. XXVII, p. 98.

⁹⁷ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 127.

VII. Grupos de oficio

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”⁹⁸

VIII. Esclavos-cautivos

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”⁹⁹

Tóxcatl “sequedad”¹⁰⁰

Etzalcualiztli “comida de frijoles y maíz”¹⁰¹

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”¹⁰²

Xocotlhuetzli “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuiztli* “gran fiesta de los muertos”¹⁰³

Ochpaniztli “barrimiento”¹⁰⁴

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹⁰⁵

Tititl “encogimiento (“estiramiento)”¹⁰⁶

IX. Dueños de esclavos

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹⁰⁷

Xocotlhuetzli “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuiztli* “gran fiesta de los muertos”¹⁰⁸

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹⁰⁹

⁹⁸ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120. En las festividades de esta veintena bailaban las mujeres que hacían la sal.

⁹⁹ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 100.

¹⁰⁰ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 112.

¹⁰¹ Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 19, p. 64.

¹⁰² Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVI, p. 120.

¹⁰³ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 129.

¹⁰⁴ Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 145.

¹⁰⁵ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXIV, p. 143.

¹⁰⁶ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹⁰⁷ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

¹⁰⁸ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 129.

¹⁰⁹ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 143.

Cuadro 6. Las danzas de las víctimas

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹¹⁰

Tóxcatl “sequedad”¹¹¹

Etzalcualiztli “comida de frijoles y maíz”¹¹²

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”¹¹³

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹¹⁴

Xocotlhuetzli “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”¹¹⁵

Ochpaniztli “barrimiento”¹¹⁶

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹¹⁷

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)¹¹⁸

Izcalli “crecimiento, resurrección”¹¹⁹

¹¹⁰ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 100.

¹¹¹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 112.

¹¹² Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 19, p. 64.

¹¹³ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVI, p. 120.

¹¹⁴ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

¹¹⁵ *Ibid.*, Cáp. XXIX, p. 129.

¹¹⁶ Durán, 1967, t.I, Cáp. XV, p. 145.

¹¹⁷ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXIV, p. 143.

¹¹⁸ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹¹⁹ *Ibid.*, Cáp. XXXVII, p. 153.

Cuadro 7. Los movimientos que componían las danzas

I. “Culebreando”

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹²⁰

Tóxcatl “sequedad”¹²¹

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹²²

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”¹²³

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹²⁴

II. Danzas circulares

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹²⁵

Tóxcatl “sequedad”¹²⁶

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”¹²⁷

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹²⁸

Xocotlhuetzi “el ocote verde cae” o *Hueimiccaílhuitl* “gran fiesta de los muertos”¹²⁹

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”¹³⁰

*Quecholli*¹³¹

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)¹³²

Izcalli “crecimiento, resurrección”¹³³

¹²⁰ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXI, p. 104.

¹²¹ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

¹²² *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 125.

¹²³ *Ibid.*, Cáp. XXVIII, p. 127.

¹²⁴ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 143.

¹²⁵ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

¹²⁶ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

¹²⁷ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

¹²⁸ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 124-125.

¹²⁹ Durán, 1967, lib. I, Cáp. XII, p. 121 y Cáp. XIII, p. 272; Motolinía, 1971, Primera parte, Cáp. 19, p. 64.

¹³⁰ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXXI, p. 137.

¹³¹ *Ibid.*, Cáp. XXXIII, p. 141.

¹³² *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹³³ Durán, 1967, lib. I, Cáp. VII, p. 77.

III. Pasos llanos

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”¹³⁴

IV. Saltos

Tóxcatl “sequedad”¹³⁵

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹³⁶

V. Levantar y bajar algún objeto o planta

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹³⁷

Ochpaniztli “barrimiento”¹³⁸

VI. La danza con la cabeza de la víctima

Tlacaxipehualiztli “desollamiento de hombres”¹³⁹

Tititl “encogimiento (“estiramiento”)¹⁴⁰

VII. Los danzantes iban trabados unos con otros

Tecuilhuitontli “pequeña fiesta de los señores”¹⁴¹

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹⁴²

Teotleco “el dios sube o llega” o *Pachtontli* “pequeño heno”¹⁴³

Panquetzaliztli “levantamiento de banderas”¹⁴⁴

¹³⁴ Sahagún, 1989, lib. II, Cáp. XXVIII, p. 127.

¹³⁵ *Ibid.*, Cáp. XXIV, p. 111.

¹³⁶ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 143.

¹³⁷ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103. (...) *las sogas con que fueron atados los cautivos en la piedra.*

¹³⁸ *Ibid.*, Cáp. XXX, pp. 132-135. Los danzantes levantaban las flores que portaban en sus manos.

¹³⁹ *Ibid.*, Cáp. XXI, p. 103.

¹⁴⁰ *Ibid.*, Cáp. XXXVI, p. 149.

¹⁴¹ *Ibid.*, Cáp. XXVI, p. 120.

¹⁴² *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 124.

¹⁴³ *Ibid.*, Cáp. XXXI, p. 137.

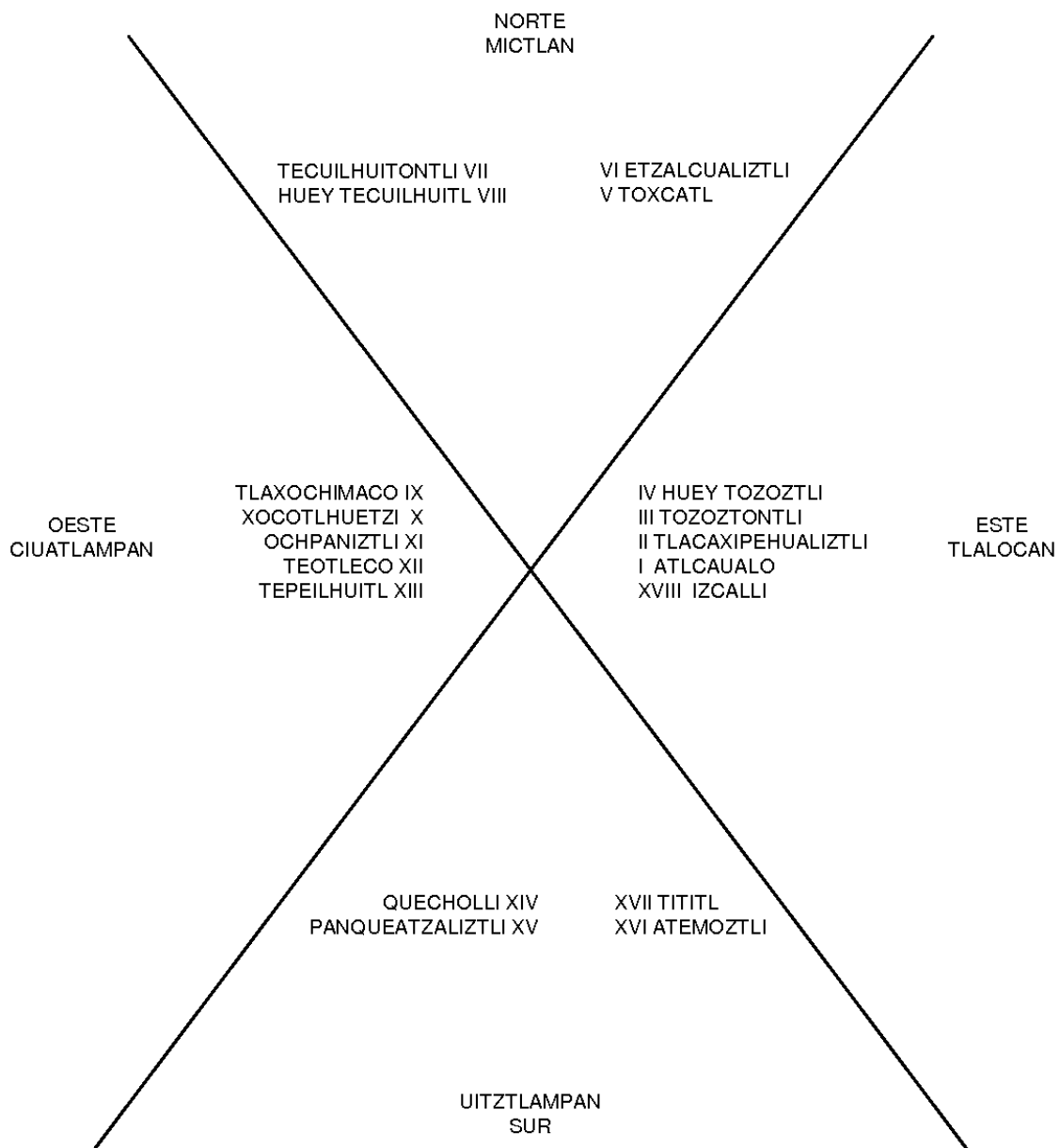
¹⁴⁴ *Ibid.*, Cáp. XXXIV, p. 143.

VIII. Los que bailaban iban abrazados

Hueitecuílhuitl “gran fiesta de los señores”¹⁴⁵

Tlaxochimaco “se obsequian flores” o *Miccailhuitontli* “pequeña fiesta de los muertos”¹⁴⁶

CUADRO 8. MESES Y ASOCIACIONES CARDINALES (Carrasco, 1979, p. 59)



¹⁴⁵ *Ibid.*, Cáp. XXVII, p. 124.

¹⁴⁶ *Ibid.*, Cáp. XXVIII, pp. 127-128.

Cuadro 9. Los códigos dancísticos de las danzas femeninas en las fiestas de Tecuilhuitontli, Huey Tecuilhuitl, Ochpaniztli y Tititl

	<i>Tecuilhuitontli</i>	<i>Huey Tecuilhuitl</i>	<i>Ochpaniztli</i>	<i>Tititl</i>
La mujer que personificaba la deidad honrada en esas ceremonias	Huixtocihuatl diosa de la sal	Xilonen diosa del maíz tierno	Teteo innan ("Madre de los dioses") o Toçi ("Nuestra abuela") Chicomecoatl ("Siete serpiente") Atlatonan ("Nuestra madre del lugar del agua")	Ilamatecuhtli diosa vieja
La danza de la diosa sin acompañantes			Sacaban a Toci en público y la hacían bailar.	La mujer que representaba a Ilamatecuhtli bailaba sola
La danza de la diosa con otras danzantes	Otras mujeres bailaban y cantaban con ella	A la doncella que personificaba a Xilonen la cercaban muchas mujeres que cantaban y danzaban.		
La edad de las danzantes	Las acompañantes en la danza de la diosa eran mujeres, doncellas y viejas.	La persona que representaba a Xilonen era una doncella. Sus acompañantes también eran mujeres jóvenes.	La <i>ixiptla</i> de Toci era una mujer de cuarenta o de cuarenta y cinco años.	
La condición social de las danzantes	La personificadora de la deidad era una esclava. Sus acompañantes eran las mujeres que se dedicaban a la producción de la sal.	<i>La diosa bailaba acompañada de las sacerdotisas (cihuatlamazque).</i>	Una mujer esclava representaba a la diosa. Con ella bailaban las parteras y médicas.	La <i>ixiptla</i> de la deidad estaba en la condición de esclava.

<p>El estado de ánimo de la diosa</p>	<p>Las mujeres bailaban y cantaban con la diosa tratando de alegrarla</p>	<p>A la <i>ixiptla</i> de Xilonen se le animaba con alcohol si no bailaba con contento y placer.</p>	<p>Las acompañantes de la representante de Toci la alegraban y le hacían reír.</p>	<p>La diosa bailaba, lloraba y suspiraba y se angustiaba.</p>
<p>El código de la indumentaria</p>	<p>El huipil adornado con olas de agua y con unos chalchihuites pintados. Una falda con motivos acuáticos. Unas orejeras de oro. Unos cascabeles de oro o caracolitos blancos.</p>	<p>Un huipil labrado. La falda y camisa con representación de agua. Unos sartales de piedras sobre el pecho.</p>	<p>Falda blanca. El algodón en el tocado.</p>	<p>Unas naoas blancas y un huipil blanco Caracolitos</p>
<p>Las plumas como parte de la indumentaria</p>	<p>Plumas de quetzal en forma de cruz en el bastón. La diosa llevaba una mitra con plumajes verdes.</p>	<p>Las mujeres que bailaban con Xilonen llevaban en sus piernas y brazos plumas de color rojo.</p>	<p>Las plumas en la coronilla de Toci. Al sacerdote que representaba a Toci le emplumaban la cabeza y los pies con pluma de águila.</p>	<p><i>Las plumas en la corona de la deidad</i></p>
<p>El código de la parafernalia- bastón</p>	<p>Un bastón rollizo adornado en lo alto con papeles manchados de <i>ullí</i> y llenos de incienso.</p>	<p>En la mano derecha llevaba un bastón teñido de color bermejo.</p>	<p>Escoba</p>	<p><i>El tzotzopastli</i> con que tejen. El sacerdote baila apoyándose en su bastón.</p>
<p>El código de la parafernalia- flores</p>	<p>Las mujeres llevaban en las cabezas guirnalda hechas de <i>iztacihuatl</i>.</p>	<p>Guirnalda de flor de <i>cempoalxochitl</i> que portaban todas las danzantes.</p>	<p><i>Las danzantes llevaban en ambas manos flores de cempoalxochitl.</i></p>	

El código de la parafernalia-rodela	Una rodela pintada con unas hojas anchas de <i>atlacuezona</i> .	Una rodela en el brazo izquierdo.	La diosa llevaba una rodela	Una rodela blanca
Los colores en la indumentaria y los colores corporales	La mujer que personificaba a la diosa Huixtocihuatl iba vestida de color amarillo y su cara estaba pintada con el mismo color.	A Xilonen le ponían la cara de dos colores, desde la nariz debajo de amarillo y la frente de colorado .	Colores que cubrían la cara de la deidad eran blanco y negro .	La vestimenta de la <i>ixiptla</i> era de color blanco. La diosa llevaba la cara teñida de dos colores, desde la nariz debajo de negro y desde la nariz arriba de amarillo .
El espacio - tiempo de las danzas de mujeres	10 días El templo de Tlaloc	2 días El <i>cu</i> de la diosa Xilonen	1 día Cierta lugar del <i>cihuateocalli</i> "iglesia u oratorio de mujeres"	2 días El templo de Huitzilopochtli
El código coreográfico	Cuando bailaba la diosa se iba arrimando al bastón y movía su rodela en forma de círculo Las danzantes trabadas con unas pequeñas cuerdas rodeaban a la representante de la deidas.	Círculo alrededor de la diosa El baile de los hombres "culebreando"		
El código musical-instrumentos	Cascabeles de oro y caracolillos blancos que la mujer diosa traía en sus piernas.	<i>Tecomapiloa</i> Cornetas, caracoles <i>Chichahuaztli</i>		Caracoles de la indumentaria que hacían mucho ruido
El código musical-cantos	Cantaban en un tiple muy alto	Las mujeres cantaban en honor de Xilonen <i>a modo de mujer</i>	Iban andando en silencio durante la danza <i>nematlaxo</i>	A la personificada de la diosa vieja le hacían el son los viejos y le cantaban los cantores.

<p>La presencia de hombres sobre el escenario dancístico</p>	<p>Un viejos como guías de la danza de la diosa de la sal</p>	<p>Los gentiles hombres Los sacerdotes</p>		
<p>Otros “hechos dancísticos” de las veintenas en cuestión</p>		<p>La danza de las <i>ahuanime</i> con los guerreros</p> <p>La danza de los sacerdotes al lado del fuego</p> <p>Hacían areito las mujeres, mozas, viejas y muchachas</p>	<p>La danza <i>nematlaxo</i></p> <p>El baile de jóvenes enfrente de la personificadora de Toci</p> <p>La danza de los <i>huastecos</i>, los principales y las médicas</p>	<p>La danza del sacerdote con la cabeza de la <i>ixiptla</i> de la diosa anciana</p>



Fig. 1 El dios Xochipilli
(Códice Matritense del Palacio Real de Madrid, fol. 266r)



Fig. 2 Xochipilli- Macuilxochitl cantando y tañendo huehuetl
(fragmento del *Códice Borbonec* lám. 4)



Fig. 3 Macuilxochitl como dios del juego
(*Códice Magliabecchiano* lám. 60)



Fig. 4 Huehuecoyotl, dios de los otomíes
(Códice Telleriano-Remensis lám. 10v)



Fig. 5 Huehuecoyotl, precede la trecena xochitl
(Códice Borbónico lám. 4)



Fig. 6 Huehuecoyotl
(Códice Vaticano 3773 (Vaticano B) lám. 52)



Fig. 7 Ixtlilton
(Códice Magliabecchiano lám. 63)



Fig. 8 El mono como dios de la danza
(Códice Magliabecchiano lám. 55)



Fig. 11 Los festejos de *Ochpaniztli* alrededor de la diosa Toci
(Códice Magliabecchiano lám. 39r)



Fig.14 La diosa Huixtocihuatl
(Códice Matritense del Palacio Real de Madrid, fol. 264r)



Fig. 15 La diosa Xilonen
(Códice Matritense del Palacio Real de Madrid, fol. 263r)



Fig. 20 La ruptura del árbol florido en Tamoanchan
(Códice Telleriano-Remensis, lám. 13r)



Fig. 21 Ahuiani portando flores
(Códice Florentino, libro X, 39v)



Fig. 22 La danza circular en la fiesta *Xocotl Huetzi*
(fragmento del *Códice Borbónico* lám. 28)



Fig. 23 Xochiquetzal
(*Códice Borgia*, lám 60v)

ÍNDICE DE GRÁFICOS, CUADROS Y FIGURAS

Gráfico 1. Las correspondencias entre el calendario solar, los fenómenos astronómicos y climatológicos, las estaciones del año mexicana, el ciclo agrícola temporal y las fiestas de las veintenas.....	54
Cuadro 1. La correlación del calendario mexicana de acuerdo con Sahagún, <i>Historia general de las Indias de Nueva España</i>	163
Cuadro 2. Lugares donde se realizaban las danzas de las fiestas periódicas.....	164
Cuadro 3. El sexo de los danzantes.....	166
Cuadro 4. La edad de los que bailaban.....	168
Cuadro 5. El rango social o profesión de los danzantes.....	170
Cuadro 6. Las danzas de las víctimas.....	173
Cuadro 7. Los movimientos que componían las danzas.....	174
Cuadro 8. Meses y asociaciones cardinales.....	176
Cuadro 9. Los códigos dancísticos de las danzas femeninas en las fiestas de <i>Tecuilhuitontli, Huey Tecuilhuitl, Ochpaniztli y Tititl</i>	177
Figura 1 El dios Xochipilli, <i>Códice Matritense del Palacio Real de Madrid</i> , folio 266r.....	180
Figura 2 Xochipilli-Macuilxochitl cantando y tañendo <i>huehuetl</i> , <i>Códice Borbónico</i> lám. 4.....	181
Figura 3 Macuilxochitl como dios del juego, <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 60.....	181
Figura 4 Huehuecoyotl, dios de los otomies, <i>Códice Telleriano-Remensis</i> lám. 10v.....	182
Figura 5 Huehuecoyotl precede la trecena <i>xochitl</i> , <i>Códice Borbónico</i> lám. 4.....	182
Figura 6 Huehuecoyotl, <i>Códice Vaticano 3773</i> , lám. 52.....	183
Figura 7 Ixtlilton, <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 63.....	183
Figura 8 El mono como dios de la danza, <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 55.....	184
Figura 9 Festejos a Xochipilli durante el mes de <i>tecuilhuitontli</i> , <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 35 r.....	57
Figura 10 El juego de pelota de la veintena <i>tecuilhuitontli</i> , <i>Códice Borbónico</i> lám. 27.....	58

Figura 11 Los festejos de <i>Ochpaniztli</i> alrededor de la diosa Toci, <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 39 r.....	184
Figura 12 Tlazolteotl dando luz, <i>Códice Borbónico</i> lám.13.....	64
Figura 13 La diosa Cihuacoatl, celebrada durante el mes de <i>tititl</i> , <i>Códice Magliabechiano</i> lám. 45 r.....	66
Figura 14 La diosa Huixtocihuatl, <i>Códice Matritense del Palacio Real de Madrid</i> , folio 264r	185
Figura 15 La diosa Xilonen, <i>Códice Matritense del Palacio Real de Madrid</i> , folio 263v.....	185
Figura 16 Caracol marino como instrumento ritual, fragmento del <i>Códice Borbónico</i> lám. 29.....	91
Figura 17 Una ave fecunda a una mujer, <i>Códice Laud</i> lám. 41.....	107
Figura 18 Trabajar la tierra con una coa, fragmento del <i>Códice Fejérvary- Mayer</i> lám. 29.....	112
Figura 19 La sangre que brota de un <i>huictli</i> quebrado, fragmento del <i>Códice Borgia</i> lám. 20.....	116
Figura 20 La ruptura del árbol florido en <i>Tamoanchan</i> , <i>Códice Telleriano-Remensis</i> , lám. 13r.....	186
Figura 21 <i>Ahuiani</i> portando flores, <i>Códice Florentino</i> , libro X, 39v.....	186
Figura 22 La danza circular en la fiesta <i>Xocotl Huetzi</i> , fragmento del <i>Códice Borbónico</i> lám. 28.....	187
Figura 23 Xochiquetzal, <i>Códice Borgia</i> lám. 60v.....	187

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Joseph de, *Historia natural y moral de los indios*, ed. de José Alcina Franch, Madrid, Dastin, 2003.

Aguilera, Carmen, "Xochipilli dios solar", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 35, pp. 69-74, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

_____, *Mitos y literatura azteca*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana, coordinadora Yolotl González Torres, México, Plaza y Valdés, 2001.

Aramoni Calderón, Dolores, "De diosas y mujeres", en *Mesoamérica*, núm. 23, pp. 85-94, South Woodstock, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica y Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

Arnold, Philip P., "Rain deities", en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol. 3, pp. 56-57, Oxford University Press, 2001.

Báez, Lourdes, "El poder simbólico de las mujeres (las ritualistas nahuas de la sierra norte de Puebla)" en Broda, Johanna y C.G. Eshelman, *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas; los ritos agrícolas*, pp. 235-253, México, INAH/UNAM, 2004.

Báez-Jorge, Félix, *Los oficios de las diosas: dialéctica de la religiosidad popular en los grupos indios de México*, Xalapa, Universidad veracruzana, 1988.

_____, "El simbolismo en el arte" en *La Palabra y el Hombre*, núm. 3, pp. 69-86, México, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1990.

Berger, Beter L., *El dosel sagrado. Elementos para una sociología de la religión*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1971.

_____ y **Thomas Luckmann**, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1989.

Blanco, Iris, "La mujer en los albores de la conquista de México" en *Aztlán*, núm. 11, pp. 249 - 270, Los Angeles, 1980.

Bonfiglioli Ugolini, Carlo, *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de conquista*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social (Fiestas de los pueblos indígenas), 1995.

_____, *Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas*, disertación doctoral presentada el 29 de julio de 1998, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

_____, *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto, texto y sistema en la antropología de la danza*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.

_____, “La perspectiva sistemática en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas” en *Gazeta de Antropología*, España, Granada, Universidad de Granada, núm.19, pp. 19-30, 2003.

De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza, Hilda Islas (compiladora), México, INBA, CONACULTA, 2001.

Broda, Johanna, “*Tlacaxipeualiztli: A reconstruction of an Aztec Calendar Festival from 16th Century Sources*”, en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 5, pp. 247-273, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Madrid, 1970.

_____, “Las fiestas aztecas de los dioses de la lluvia: una reconstrucción según las fuentes del siglo XVI” en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 6, pp. 245-327, Madrid, Universidad de Madrid, 1971.

_____, “Estratificación social y ritual mexicana” en *Religión en Mesoamérica, XII Mesa Redonda*, pp. 179-192, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.

_____, “Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología” en Pedro Carrasco y Johanna Broda, *Economía política e ideología en el México prehispánico*, pp. 221-255, México, CIS/ INAH, Nueva Imagen, 1978.

_____, “Templo Mayor as Ritual Space” en *The Great Temple of Tenochtitlán*, pp. 61-108, Universidad of California Press, 1989.

_____, “Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana” en *Arqueología Mexicana*, núm. 7, pp. 48-55, México, INAH y Editorial Raíces, 2000.

_____, “Festivals and festival cycles” en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol.1, pp. 406-409, Oxford University Press, 2001a.

_____, “Introducción”; en: *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Johanna Broda y Jorge Félix, pp. 15 -45, México, FCE; CNCA, 2001b.

_____, “La etnografía de la fiesta de la Santa Cruz: una perspectiva histórica” en: *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Johanna Broda y Jorge Félix, pp. 165-238, México, FCE; CNCA, 2001c.

_____, “Ciclos agrícolas en la cosmovisión prehispánica: el ritual mexicana” en Broda, Johanna y C.G. Eshelman, *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas; los ritos agrícolas*, pp. 35-60, México, INAH/UNAM, 2004.

Brown, Betty Ann, “Ochpaniztli in Historical Perspective” en *Ritual human sacrifice in Mesoamérica, A Conference at Dumbarton Oaks (October 13th and 14th, 1979)*, Organizer- Elizabeth P. Benson, Editor- Elizabeth H. Boone, pp. 195-207, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984.

Burkhart, Louise M., “Mujeres mexicas en “el frente” del hogar: trabajo doméstico y religión en el México azteca” en *Mesoamérica*, núm. 23, pp. 23-54, South Woodstock, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica y Plumsock Mesoamerican Studies, 1992.

Canger, Una, “Ochpaniztli and classical nahuatl syllable structure”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 14, pp. 361-373, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980.

Carrasco, David, “The sacrifice of Women in the Florentine Codex. The Hearts of Plants and Players in war Games” en *Representing Aztec Ritual, Performance, Text and Image in the Work of Sahagún*, ed. Eloise Quiñones Keber, pp. 197-225, Estados Unidos, Boulder, Colorado, University Press of Colorado, 2002.

Carrasco, Pedro, “Las fiestas de los meses mexicanos”, en *Mesoamerica: homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, coordinación Barbo Dalhgren, pp. 52-60, México, INAH, 1979.

_____, “La sociedad mexicana antes de la conquista”, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, t. I, pp. 165-288, 1981.

Caso, Alfonso, *El pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

Castellón Huerta, Román Blas, “Mitos cosmogónicos de los nahuas antiguos” en *Mitos cosmogónicos del México indígena*, Jesús Monjarás-Ruiz (coordinador), pp. 125-176, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Biblioteca del INAH, 1989.

Castilla del Pino, Carlos, “Introducción” en *El Silencio*, compilación de Carlos Castilla del Pino, pp. 11-13, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

_____, “El silencio en el proceso comunicacional” en *El Silencio*, compilación de Carlos Castilla del Pino, pp. 79-87, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

- Cazeneuve, Jean**, *Sociología del rito*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.
- Cedillo Vargas, Reina A. y María Trinidad Durán Anda**, “Posible símbolo de poder en algunas deidades mexicas del Códice Florentino” en *Iconografía mexicana*, Beatriz Barba de Piña Chan (coordinadora), vol. IV, pp. 85-93, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Cervantes de Salazar, Francisco**, *Crónica de la Nueva España*, Madrid, Est. Fot. de Hauser y Menet, 1914.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain**, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1991.
- Cirlot, Juan Eduardo**, *A dictionary of symbols*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1967.
- Clavijero, Francisco Javier**, *Historia antigua de México*, edición y prólogo de R. P. Mariano Cuevas, México, Editorial Porrúa, 1964.
- Códice Aubin**, *Historia de la nación mexicana*; reproducción a todo color del códice de 1576, ed., introducción, notas, índice, versión paleográfica y traducción directa del náhuatl por Charles E. Dibble, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1963.
- Códice Borbónico, Manuscrito mexicano de la Biblioteca del Palais Bourbon. (Libro adivinatorio y ritual ilustrado)**, ed. fasc. de la de 1899 de París por Ernesto Leroux, México, Siglo Veintiuno Editores, 1979. F1219 C644
- Códice Borgia**, ed. facs., México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Códice Durán** en *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, vol. 2, Durán Diego, México, Editorial del Valle de México, 1974
- Códice Fejervary Mayer. Manuscrito pictórico antiguo mexicano que se conserva en el Museo de Liverpool** (facsimil), México, Librería Anticuaria, G.M. Echainiz, México, 1945.
- Códice Laud**, introducción, selección y notas por Carlos Martínez, México, INAH, 1961.
- Códice Magliabecchiano (facsimilar)**, tomado de: www.famsi.org. Akedemische Druck –u. Verlangsanstalt-Graz-Austin.
- Códice Matritense del Palacio Real de Madrid** en *Primeros Memoriales by Fray Bernardino de Sahagún*, Facsimile Edition Photographed by Ferdinand Anders, Oklahoma, University of Oklahoma Press, Norman, in Cooperation with the Patrimonio Nacional and The Real Academia de la Historia, Madrid, 1993.

Códice Telleriano-Remensis (facsimil) en *Codex Telleriano-Remensis. Ritual, Divination, and History in Pictorial Aztec Manuscript*, Quiñónez Keber, Eloise, Austin University of Texas Press, 1995.

Códice Vaticano A: religión, costumbres e historia de los antiguos mexicanos, libro explicativo del llamado Codice Vaticano A, México: s.n., 1996.

Códice Vaticano, Manual del adivino: libro explicativo del llamado Códice Vaticano B, intr. y explicación de Ferdinand Anders y Maarten Cansen, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

“Costumbres, fiestas, enterramientos y diversas formas de proceder de los indios de Nueva España”, publicado por Federico Gómez Orozco, en *Tlalocan*, vol. II, pp. 36-63, New York, The House of Tlaloc, Johnson Reprint Corporations, 1946.

Covarrubias, Miguel, “La danza prehispánica” en Flores Guerrero, Raúl, *La danza en México*, pp. 7-16, México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Danza, 1955.

Dallal, Alberto, “El estudio de la religiosidad en las danzas indígenas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 55, pp. 215-225, México, UNAM, 1986.

_____, *Cómo acercarse a la danza*, México, SEP, Gobierno del Estado de Querétaro, Plaza y Valdes, 1988.

Dultzin Dubín, Susana y José Antonio Nova Gómez Tagle, “La música en el panorama histórico de Measoamérica” en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 15-34, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 15-34.

_____, “Los mayas y la música” en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 35-62, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Durán, Fray Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, t.II, México, Editorial Porrúa, 1967.

_____, *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, México, Editorial Cosmos, 1980.

Durkheim, Émile, *Las formas elementares de la vida religiosa*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Editorial Lumen, 1978.

Eliade, Mircea, *El mito de eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Emecé Editores, s.a., Buenos Aires, 1952.

_____, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979.

- _____, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1973.
- _____, *Mefistófeles y el andrógino*, trad. Fabián García, Barcelona, Editorial Cairos, 2001.
- _____, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1994.
- _____, “Observaciones metodológicas sobre el estudio del simbolismo religioso” en Eliade Mircea y J.M. Kitagawa, *Metodología de la Historia de las Religiones*, pp. 116-138, Buenos Aires, Ed. Paidós, 1967.
- _____, *Tratado de historia de la religiones*, México, Ediciones Era, 1972.
- Escalante, Pablo**, “El ritual en la vida cotidiana” en *La vida cotidiana en el México prehispánico*, pp. 65-75, México, UNAM, Dirección General de Extensión Académica, 1988.
- _____, “Un repertorio de actos rituales de los antiguos nahuas” en *Historia mexicana*, núm. 139, pp. 373-388, México, El Colegio de México, 1986.
- Espinosa Pineda, Gabriel**, “El espacio en Mesoamérica: una entidad viva” en *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, núm. 8, pp. 41-67, México, ENAH, 2001.
- Estrada, Julio**, “Identidad y mitología en la música prehispánica” en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 43, pp. 64-69, México, INAH y Editorial Raíces, 2000.
- Feiman, Gary M.**, “Shells” en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol. 3, pp. 144-145, Oxford University Press, 2001.
- Fernández, Adela**, *Dioses prehispánicos de México, mitos y deidades del panteón náhuatl*, 1983, Panorama Editorial, S.A., México.
- Fernández, Justino**, “Una aproximación a Xochipilli”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 1, pp. 31-41, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1959.
- _____, *Estética del arte mexicano. Coatlicue- el retablo de los reyes el hombre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Ferrer, Eulalio**, “El color entre los pueblos nahuas”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 31, pp. 203-219, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.
- Fierro, Alfredo**, “La conducta del silencio” en *El Silencio*, compilación de Carlos Castilla del Pino, pp. 47-78, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Florentine Codex. General History of the things of New Spain, Fray Bernardino de Sahagún**, translated from the Aztec to English, with notes and

illustrations by Charles E. Dibble and Arthur J.O. Anderson, 12 vols., New Mexico, Santa Fe, The School of American Research and The University of Utah, 1953-1979.

Florescano, Enrique, "Sobre la naturaleza de los dioses de Mesoamérica", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 27, pp. 41-67, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997.

Frazer, James George, Sir, *La rama dorada: Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Garibay K., P. Angel María, *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Editorial Porrúa, 1971.

_____, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1995.

_____, *Poesía náhuatl, Cantares mexicanos, Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, IV vols., México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2000.

Garfinkel, Yosef, *Dancing at the dawn of agriculture*, Austin, University of Texas Press, 2003.

Garza Tarrazona de González, Silvia, *La mujer mesoamericana*, México, Editorial Planeta Mexicana 1991.

Garza de la, Mercedes, *El hombre en el pensamiento religioso náhuatl y maya*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 1978.

_____, ¿Cómo abordar el estudio de las religiones mesoamericanas? en *La historia hoy*, Memoria del Coloquio, pp. 113-121, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1993.

_____, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Paidós/ UNAM- Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

_____, *El universo de la serpiente*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas, 2003.

_____, "La religión. Los dioses, el mundo y el hombre" en *Los mayas. Su tiempo antiguo*, pp. 197-220, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

Garza de la, Mercedes y Martha Iliá Nájera Coronado, *Religión Maya*, Madrid, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, Editorial Trotta, Vol. 2, 2002.

Geist, Ingrid, "Simbolismo puesto de cabeza: apuntes para la ritualidad huichol" en *La Palabra y el Hombre*, núm. 91, pp. 135-150, México, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1994.

Guiraud, Pierre, *La semiología*, México, Siglo XXI, 2004.

Giasson, Patrice, "Tlazolteotl, deidad del abono: una propuesta" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32, pp. 135-157, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

Giurchescu, Anca, "La danse comme objet sémiotique" en *Yearbook of the International Folk Music Council*, núm. 5, pp. 175-178, Urbana, Il: University of Illinois Press, 1973.

González Torres, Yolotl, "Algunos aspectos del culto de la luna en el México antiguo", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm.10, pp. 113-127, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1972.

_____, *El culto a los astros entre los mexicas*, México, SepSetentas, 1976.

_____, "La esclavitud en la época prehispánica", en *Mesoamerica: homenaje al doctor Paul Kirchhoff*, coordinación Barbo Dalhgren, pp. 87-95, México, INAH, 1979.

_____, *El sacrificio humano entre los mexicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____, *Danza tu palabra: la danza de los concheros*, México, CONACULTA-INAH: Plaza y Valdés, 2005.

Graulich, Michel, "Atamalqualiztli. Fiesta azteca del nacimiento de *Cintéotl-Venus*", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 32, pp. 359-370, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

_____, *Mitos y rituales del México antiguo*, trad. de Ángel Barral Gómez, Madrid, Colegio Universitario y Ediciones Istmo, 1990.

_____, *Ritos aztecas, Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999.

Grave Tirado, Luis Alfonso, "Barriendo en lo ya barrido. Un nuevo repaso a *Ochpaniztli*", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 35, pp. 157-177, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

Gutiérrez, Arturo del Ángel, *Ritualidad y procesos narrativos: un acercamiento etnológico al sistema ceremonial de los huicholes*, tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, D.F., 2005.

Guzmán Bravo, José Antonio y José Antonio Nava Gómez Tagle, "Calendario ceremonial mexicana" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 113-168, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, pp. 113-167.

_____, "La música mexicana" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 87-112, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Guzmán, Eulalia, "Caracteres esenciales del arte antiguo mexicano. Su sentido fundamental" en *Historia del arte .Una aproximación al arte mexicano. Antología*, José Guadalupe Victoria Vilencio (compilador), pp. 1-22, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Porrúa, S.A., 1988.

Hanna, Judith Lynne, "Dance and Religion" en *The Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade (ed.), vol. 3, pp. 203-212, Nueva York, Mc Milla, 1985.

Harris, Max, "Danzas", en *The Oxford Enciclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol.1., pp. 305-311, Oxford University Press, 2001.

Hays-Gilpin, Kelley y Jane H. Hill, "The Flower World in Material Culture: An Iconographic Complex in the Southwest and Mesoamerica" en *Journal of Anthropological Research*, vol. 55, núm. 1, spring 1999, pp. 1-37, The University of New Mexico, 1999.

Heyden, Doris, "Las escobas y las batallas fingidas de la fiesta *Ochpaniztl*" en *Religión en Mesoamérica, XII Mesa Redonda*, pp. 205-211, México, 1972.

_____, "El simbolismo de las plumas rojas en el ritual prehispánico" en *Boletín INAH*, Epoca II, pp. 15-22, México, INAH, 1976.

_____, "Las diosas del agua y la vegetación" en *Anales de Antropología*, núm. 20, pp. 129-145, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1983a.

_____, *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México, UNAM, 1983b.

_____, "La flor *cempoalxóchitl*: su simbolismo en el arte y la vida prehispánica", en *Homenaje a Isabel Nelly*, pp. 125-135, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1989.

_____, "Sand in Ritual and in History", en *Representing Aztec Ritual, Performance, Text and Image in the Work of Sahagún*, ed. Eloise Quiñones Keber, pp. 175-196, Estados Unidos, Boulder, Colorado, University Press of Colorado, 2002.

Hernández, Francisco, *Antigüedades de la Nueva España*, ed. de Ascensión Hernández de León-Portilla, Madrid, Historia 16, 1986.

Hill, Jane H., "The Flower World of Old Uto-Aztecan" en *Journal of Anthropological Research*, vol. 48, núm. 2, pp. 117-144, 1992, The University of New Mexico.

"Histoire du Mechique" en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, paleografía y traducciones Rafael Tena, pp. 115-166, México, CONACULTA, Cien de México, 2002.

Historia de la agricultura. Época prehispánica- siglo XVI, Teresa Rojas Rabiela y William T. Sanders (ed.), México, Colección Biblioteca del INAH, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1985.

"Historia de los mexicanos por sus pinturas" en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, paleografía y traducciones Rafael Tena, pp. 15-111, México, CONACULTA, Cien de México, 2002.

Historiografía Mexicana, coordinación general Juan A. Ortega y Medina, Rosa Camelo, vol. I, "Historiografía novohispana de tradición indígena", coordinador José Rubén Romero Galván, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.

Johansson, Patrick, "El *cuecuechcuicatl*: canto travieso de los aztecas", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 21, pp. 83-97, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1991.

_____, *Teatro mexicano, Historia y dramaturgia, Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*, Estudio introductorio, selección y notas Patrick Johansson, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

_____, *La palabra de los aztecas*, México, Editorial Trillas, 1993.

_____, "Análisis estructural del mito de la creación del sol y de la luna en la variante del Códice Florentino" en *Estudio de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, núm. 24, pp. 93-123, 1994a.

_____, *Voces distantes de los aztecas: estudio sobre la expresión náhuatl prehispánica*, México, Fernández, 1994b.

_____, "En el principio era la danza...", en *Universidad de México, Revista de la Universidad Autónoma de México*, núm. 532, pp. 39-42, México, UNAM, 1995.

_____, "El maíz en un mito náhuatl precolombino y en un cuento contemporáneo: un estudio comparativo", en *Anales de Antropología*, núm. 31, pp. 245-259, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1998.

_____, "Lo lúdico y lo trágico en la fiesta *Ochpaniztl*", en *Caravelle*, núm. 73, pp. 11-25, Université de Toulouse le Mirail, Toulouse, 1999.

_____, "Escatología y muerte en el mundo náhuatl precolombino", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 31, pp. 149-183, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000.

_____, *Ritos mortuorios nahuas precolombinos*, México, Secretaría de Cultura/ Gobierno del estado de Puebla, 2002.

_____, "La redención sacrificial del envejecimiento en la fiesta de *Tititl*", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 33, pp. 57-90, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2003.

_____, *La palabra, la imagen y el manuscrito, Lecturas de un texto pictórico en el siglo XVI*, México, UNAM, 2004.

_____, *Xochimiquiztli, "La muerte florida", El sacrificio humano entre los antiguos nahuas I, La deuda de sangre*, México, Mc Graw Hill, 2005.

_____, *Xochimiquiztli, "La muerte florida", El sacrificio humano entre los antiguos nahuas II, Los ritos de la muerte sacrificial*, México, Mc Graw Hill, 2005.

Kaeppler, Adrienne L., "Tongan Dance: A Study in Cultural Change", en *Ethnomusicology*, núm. 14, pp. 266-277, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1970.

_____, "Aesthetics of Tongan Dance", en *Ethnomusicology*, n. 15, pp. 175-185, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1971.

_____, "Method and Theory in Analyzing Dance Structures with an Analysis of Tongan Dance", en *Ethnomusicology*, núm. 16, pp. 173-217, Bloomington In., Society for Ethnomusicology, 1972.

_____, "Dance in Anthropological Perspective" en *Annual Review of Anthropology*, núm. 7, pp. 31-49, Palo Alto Ca., Annual Reviews, 1978a.

_____, "Melody, drone and decoration: underlying structures and surface manifestations in Tongan art and society", en *Art in Society: Studies in Styles, Cultures and Aesthetics*, pp. 261-274, Michael Greenhalgh and Vincent Megaw (ed.), London, Duckworth, 1978b.

_____, "Structured Movement Systems in Tonga" en *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Paul Spencer (ed.), pp. 92-118, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

_____, "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", en *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David P. Mc Allester*, núm. 9, pp. 25-33, Charlotte J., Detroit, Monographs in Musicology, 1986.

_____, "Memory and Knowledge in the Production of Dance", en *Images of Memory, On Remembering and Representation*, Susanne Kuckler and Walter Melion (ed.), pp. 1-14, Smithsonian Institution Press, 1991a.

_____, "American Approaches to the Study of Dance", en *Yearbook for Traditional Music*, núm. 23, pp. 11-21, Nueva York, International Council for Traditional Music, 1991b.

_____, "Visible and Invisible in Dance and Sign Languages" en *Human Action Signs in Cultural Context: the Visible and the Invisible in Movement and Dance*, Brenda Farnell (ed.), pp. 31-43, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1995.

Kirchhoff, Paul, "Dioses y fiestas de los nahuas centrales", en *Religión en Mesoamerica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, pp. 199-204, México, Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.

Klein, Cecelia F., "Impersonation of deities", en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol. 2, pp. 33-37, Oxford University Press, 2001.

Kurath P., Gertrude, "Drama, Dance and Music" en *Handbook of Middle American Indians*, núm. 6, pp. 186-189, Austin, University of Texas Press, 1967.

"La danza prehispánica. Las antiguas culturas prehispánicas a través de los cronistas de Indias" en *La danza en México: visiones de cinco siglos*, dirigida por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang, vol. 2, pp. 25-54, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación e Información de la Danza "José Limón", 2002.

Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI editores, México, España, Argentina, 1978.

León-Portilla, Miguel, *Ritos, Sacerdotes y Atavíos de los Dioses*, México, UNAM, 1958.

_____, "Teatro náhuatl prehispánico" en *La Palabra y el Hombre*, núm. 9, pp. 13-36, México, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1959.

_____, *Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya. Ensayo de acercamiento*, México, UNAM, 1994.

_____, *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, México, UNAM, 2006.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

- _____, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1977.
- _____, *La vía de las máscaras*, edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones, México, Siglo XXI, 1981.
- “Leyenda de los soles” en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, paleografía y traducciones Rafael Tena, pp. 169-206, México, CONACULTA, Cien de México, 2002.
- Limón Olvera, Silvia**, *El fuego sagrado y ritualidad entre los nahuas*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- _____, “Espacios simbólicos en las religiones inca y mexicana” en *Arqueología y antropología de las religiones*, Patricia Fournier y Walburga Wiesheu (coordinadoras), pp. 75-89, México, CONACULTA-INAH, 2005.
- López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján**, *El pasado indígena*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- López Austin, Alfredo**, *Juegos rituales aztecas*, versión, introducción y notas de Alfredo López Austin, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967.
- _____, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, 2.vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1980.
- _____, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____, “La cosmovisión mesoamericana” en *Temas Mesoamericanos*, Sonia Lombardo y Enrique Nalda (ed.), pp. 471-507, México D.F., INAH, CONACULTA, 1996.
- _____, “Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana” en *De hombres y dioses*, coordinadores Xavier Noguez y Alfredo López Austin, pp. 209-227, México, El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 1997.
- _____, *Hombre-Dios, Religión y política en el mundo nahuatl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998a.
- _____, “La parte femenina del cosmos”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 29, pp. 6-13, México, INAH y Editorial Raíces, 1998b.
- _____, “Los ritos. Un juego de definiciones”, en *Arqueología Mexicana*, núm. 34, pp. 4-17, México, INAH y Editorial Raíces, Nov-Dic, 1998c.

_____, “La composición de la persona en la tradición mesoamericana” en *Arqueología Mexicana*, núm. 65, pp. 30-35, México, INAH y Editorial Raíces, 2004.

_____, *Los mitos del tlacuache*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2006.

Martí, Samuel, “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos”, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 2, pp. 93-127, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1960.

_____, *Canto, danza y música precortesianos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

_____ **y Gertrude Prokosch Kurath**, *Dances of Anahuac. The coreography and Music of Precortesian Dances*, Nueva York, Wenner- Gren Foundation for Antropological Research, INC., 1964.

_____, *Instrumentos musicales precortesianos*, México, Instituto Nacional de Antropología, 1968.

Martin, György y Ernő Pesovár, “A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance” en *Acta Ethnographica*, núm. 10, pp. 1-40, Hungría, Budapest, Academiae Scientiarum Hungaricae, 1961.

McKeever Furst, Jill Leslie, “Soul”, en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol. 3, pp. 155-156, Oxford University Press, 2001.

Mendieta, fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, 4. vols, México, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, 1945.

Mendoza, Vicente, “La música y la danza” en *Esplendor del México Antiguo*, pp. 323-354, México, 1959.

Mikulska Dąbrowska, Katarzyna, *El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, Polonia, Warszawa, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia, 2008.

Molina de, fray Alonso, *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*, México, Biblioteca Porrúa, 2004.

Motolinía, Fray Toribio, *Memoriales o Libro de las cosas de Nueva España y de los naturales de ella*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1971.

Muñoz Camargo, Diego, *Historia de Tlaxcala (Ms. 210 de Biblioteca Nacional de París)*, paleografía, introducción, apéndices e índices analíticos de Luis Reyes

García, con la colaboración de Javier Lira Toledo, México, Tlaxcala, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en la Antropología Social, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998.

Nájera Coronado, Martha Iliá, “La religión. Los rituales” en *Los mayas. Su tiempo antiguo*, pp. 221-258, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

_____, *El don de la sangre en el equilibrio cósmico. El sacrificio y el autosacrificio sangriento entre los antiguos mayas*, México, UNAM, Centro de Estudios Mayas, México, 2003.

Nava L., E. Fernando, “La música indígena, el rito y la tradición a la que pertenece” en *América indígena*, núm. 48, pp. 165-206, México, Instituto Indigenista Interamericano, 1988.

Olivier, Guilhem, “Homosexualidad y prostitución entre los nahuas y otros pueblos de Posclásico” en *Historia de la vida cotidiana en México, vol. 1, Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, Pilar Gozalbo Aizpura (ed.), pp. 301-327, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Papeles de Nueva España, Crónica de Nueva España escrita por el doctor y maestro Francisco Cervantes de Salazar, Manuscrito 2011 de la Biblioteca Nacional de Madrid letra de la mitad del siglo XVI, tomo I, compilados y publicados por Francisco del Paso y Troncoso, Madrid, Est. Fot. De Hauser y Menet, 1914.

Paso y Troncoso, Francisco del, *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, México, siglo XXI, 1979.

Pasztory, Esther, *Pre-Colombian Art*, Londres, Everyman Art Library, 1998.

Picard, Max, *El mundo del silencio: Ensayo*, Venezuela, Caracas, Monte Ávila editores, 1971.

Proca-Ciortea, Vera y Anca Giurchescu, “Quelques aspect Théoriques de l'analyse de la danse populaire” en *Langage. Pratiques et langages gestuels*, núm.10, pp. 87-93, París, Didier y Larousse, 1968.

Quezada, Noemí, *Amor y magia amorosa entre los aztecas, Supervivencia en el México colonial*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

_____, “Creencias tradicionales sobre embarazo y parto” en *Anales de Antropología*, núm. XIV, t. II, pp. 307-326, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1977.

_____, "La sexualidad en México" en *Anales de Antropología*, vol. XVII, t. II, pp. 233-244, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1979.

_____, "Mito y género en la sociedad mexicana", en *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 26, pp. 21-40, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1996a.

_____, *Sexualidad, amor y erotismo. México Prehispánico y México Colonial*, México, Editores Plaza y Valdés, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1996b.

Ramírez, Maira, *Estudio etnocoreográfico de la danza de conquista de Tlacoachistlahuaca*, Guerrero, México, D.F., INAH, 2003.

Ramírez González, José L., "El significado del silencio y el silencio del significado" en *El Silencio*, compilación de Carlos Castilla del Pino, pp. 15-45, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Ramírez Martínez, María del Rosario y Margarita Treviño Acuña, "Las flores y la vida en el mundo prehispánico" en *Iconografía mexicana*, Beatriz Barba de Piña Chan (coordinadora), vol. 5, pp. 131-148, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, CONACULTA, 1990.

Ritual human sacrifice in Mesoamérica, A Conference at Dumbarton Oaks (October 13th and 14th, 1979), Organizer- Elizabeth P. Benson, Editor- Elizabeth H. Boone, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1984.

Rodríguez-Shadow, María de Jesús, "La mujer y la familia en la sociedad mexicana", en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, pp. 13-31, México, El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1987.

_____, *La mujer azteca*, México, Toluca Universidad Autónoma del Estado de México, 1991.

Rohde, Teresa E., "Metodología para el estudio del simbolismo religioso" en *Anales de Antropología*, núm. XIX, t. II, pp. 139-145, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1982.

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

Royce Peterson, Anya, *The anthropology of dance*, Estados Unidos, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977.

Sachs, Curt, *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Centurión, 1944.

Sahagún, fraile Bernardino de, *Primeros memoriales*, texto establecido, traducido y comentado por W. Jiménez Moreno, México, INAH, SEP, 1974.

_____, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.

_____, *Historia general de las cosas de Nueva España*, estudio introductorio, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana. México, CONACULTA, Cien de México, 2000.

Schumann, Otto, “El origen del maíz”, en *La etnología: Temas y tendencias, I Coloquio Paul Kirchhoff*, pp. 213-218, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1988.

Seler, Edgard, *Comentarios al Códice Borgia*, 3 vols., FCE, México, 1980.

Serna de la, Jacinto, *Tratado de las idolatrías, supersticiones, dioses, ritos, hechicerías y otras costumbres gentílicas de las razas aborígenes de México*, notas, comentarios y un estudio de Paso y Troncoso, Madrid, Ediciones Fuente Cultural, 1892.

Sevilla, Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, México, INBA, 1990.

Simeón, Remi, *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción por Remi Simeón*, traducción de Josefina Oliva de Coll, México, Siglo XXI, Colección América Nuestra, 1992.

Simeon, Remi, *Dictionnaire de la langue nahuatl ou mexicaine*, preface par Jacqueline de Durand-Forest, Austria, Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1963.

Soustelle, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

Spencer, Paul (ed.), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Spranz, Bodo, *Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia*, México, FCE, 1973.

Stanford, Thomas E., “El concepto indígena de la música, el canto y la danza” en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 63-76, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

_____, "Rasgos de la música precolombina" en *La música de México*, Julio Estrada (ed.), vol.1, pp. 77-86, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.

Sten, María, *Vida y muerte del teatro nahuatl*, México, Xalapa, Biblioteca Universidad Veracruzana, 1982.

_____, *Ponte a bailar, tú que reinas, Antropología de la danza prehispánica*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1990.

Sullivan, Thelma, "Tlazolteotl-Ixcuina: the great spinner and weaver", en *The art and iconography of late Post-classic central Mexico*, pp. 7-35, Washintong D.C., Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982.

Taggart, James M., "Sexuality", en *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol. 3, pp. 139-141, Oxford University Press, 2001.

Taube, Karl A., "Dance", en *The Oxford Enciclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America*, David Carrasco (editor in chief), vol.1, pp. 305-308, Oxford University Press, 2001.

Tena, Rafael, *La religión mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.

The Encyclopedia of Religion, 16 vols, Mircea Eliade (editor), Nueva York, Macmillan Publishing Company, 1987.

The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures: The Civilization of Mexico and Central America, David Carrasco (editor in chief), 3 vols., Oxford University Press, 2001.

Tichy, Franz, "Observaciones del sol y calendario agrícola en Mesoamérica" en *Calendars in Mesoamerica and Peru. Native American computations of time*, Anthony F. Aveni y Gordon Brotherston (editores), pp. 135-143, Gran Bretaña, BAR Internacional Series 174, 1983.

Torquemada, Fray Juan de, *Monarquía indiana*, VII vols., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975-1983.

"Tratado de los ritos y ceremonias y dioses que en su gentilidad usavan los Indios de esta Nueva España" en *Manuscrit Tovar. Origines et Croyances des Indiens du Mexique*, pp. 85-113, Austria, Graz, Akademische Druck-u Verlagsanstalt, 1972.

Trejo, Silvia, *Dioses, mitos y ritos del México antiguo*, México, Miguel Ángel Porrúa. 2004,

Tuñón Pablos, Enriqueta, *El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas. 1: Época prehispánica*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991.

Tuñón Pablos, Julia, *Mujeres en México. Recordando una historia*, México, CONACULTA, 1989.

Turner, Victor W., *Dramas, Fields and Methaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

_____, *Celebration. Studies in Festivity and ritual*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1982. (ed. Víctor Turner)

_____, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York City, Performing Arts Journal Publications, 1982.

_____, *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

_____, *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.

Turrent, Lourdes, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Vargas G, Luis Alberto y Eduardo Matos, "El embarazo y el parto en el México prehispánico" en *Anales de Antropología*, núm. X, t. II, pp. 297-310, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1973.

Velasco Lozano, Ana María y Debra Nagao, "Mitología y simbolismo de las flores", en *Arqueología Mexicana*, núm. 78, pp. 28-35, México, INAH y Editorial Raíces, 2006.

Walter Fewkes, Jesse, *Hopi Snake Ceremonies*, New Mexico, Albuquerque, Avanyu Publishing, Inc., 1986.

Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Biblioteca Era, Serie Mayor, 1970.

_____, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Era, Madrid, Alianza, 1987.

Wimmer, Alexis, *Dictionnaire de la langue nahuatl classique*, tomado de: <http://sites.estvideo.net/malinal/nahuatl.page.html>