JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ (coord.)

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico

Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria

EDITORIAL UNIVERSITARIA

Centro Universitario de Tonalá

Universidad de Guadalajara

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ (coord.)

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico

Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria

Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ (coord.)

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico

Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria

EDITORIAL UNIVERSITARIA

CENTRO UNIVERSITARIO DE TONALÁ

Universidad de Guadalajara

Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla
Rectoría General

Miguel Ángel Navarro Navarro
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

Ruth Padilla Muñoz
Rectoría del Centro Universitario de Tonalá

José Antonio Ibarra Cervantes
Corporativo de Empresas Universitarias

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria

Primera edición electrónica, 2016

Coordinadora
Jessica Marcelli Sánchez

Textos
©Jessica Marcelli Sánchez, Martha Julia Toriz Proenza, Iván José Pelayo Sánchez, Alfredo Hermosillo López, Ernesto Cano Lomelí, Cristóbal Margarito Durán Moncada, Paulina Ultreras Villagrana, Angela Renée de la Torre Castellanos

Coordinación editorial
Sol Ortega Ruelas

Diseño y diagramación
Paola E. Vázquez Murillo

Corrección
Jorge Antonio Orendáin Caldera

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico: un recorrido por la imagen el sonido y la memoria / Jessica Marcelli Sánchez, coord. ; textos Martha Julia Toriz Proenza… [et al.]. -- 1a ed. – Guadalajara, Jalisco: Editorial Universitaria: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Tonalá, 2016.
(Colección Monografías de la Academia)
Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-607-742-457-4

1. Arte indígena-México 2. Indios de México-Antigüedades I. Marcelli Sánchez, Jessica, coordinador. II. Toriz Proenza, Martha Julia, textos III. Serie

709.72 .M27 CDD
N6556 .M27 LC

D.R. © 2016, Universidad de Guadalajara

Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657 Guadalajara, Jalisco

01 800 834 54276
www.editorial.udg.mx

ISBN 978-607-742-457-4

Marzo de 2016

Hecho en México
Made in Mexico

Todos los derechos de autor y conexos de este libro, así como de cualquiera de sus contenidos, se encuentran reservados y pertenecen a la Universidad de Guadalajara. Por lo que se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Queda prohibido cualquier uso, reproducción, extracción, recopilación, procesamiento, transformación y/o explotación, sea total o parcial, sea en el pasado, en el presente o en el futuro, con fines de entrenamiento de cualquier clase de inteligencia artificial, minería de datos y texto y, en general, cualquier fin de desarrollo o comercialización de sistemas, herramientas o tecnologías de inteligencia artificial, incluyendo pero no limitando a la generación de obras derivadas o contenidos basados total o parcialmente en este libro y/o en alguna de sus partes. Cualquier acto de los aquí descritos o cualquier otro similar, está sujeto a la celebración de una licencia. Realizar alguna de esas conductas sin autorización puede resultar en el ejercicio de acciones jurídicas.

En la formación de este libro se utilizaron las familias tipográficas Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach, y Ronnia, diseñada por Veronika Burian y José Scaglione.

Índice

7 Prólogo

13 La didáctica del arte prehispánico y sus interpretaciones: una visión desde una licenciatura en Historia del Arte
JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ

20 Historiar las artes escénicas del imperio azteca
MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

45 El sonido humanamente organizado del occidente de México en la época prehispánica
IVÁN JOSÉ PELAYO SÁNCHEZ

57 Las traducciones de Nezahualcóyotl al español
ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ

69 De las herencias musicales del México prehispánico
ERNESTO CANO LOMELÍ

102 Aerófonos prehispánicos. Diversidad sonora en el Occidente de México
CRISTÓBAL MARGARITO DURÁN MONCADA

133 La producción artística en la tradición de las tumbas de tiro
PAULINA ULTRERAS VILLAGRANA

148 La elasticidad de la memoria de las danzas aztecas
ÁNGELA RENÉE DE LA TORRE CASTELLANOS

Prólogo

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ

La presente publicación surge a partir de la inquietud por complementar los estudios referentes a las manifestaciones artísticas que se desarrollaron en el periodo prehispánico y que pueden aportar elementos para el análisis de la historia del arte. Las divergencias que surgen en las metodologías para la investigación y la exposición de las expresiones prehispánicas arrojan numerosas maneras de acercamiento y sobre todo una diversidad en las disciplinas complementarias para su análisis. La iniciativa es la de presentar un trabajo en conjunto para establecer un diálogo interdisciplinario en donde se propongan diversos acercamientos respecto a las prácticas y manifestaciones en el periodo que precede a la historia colonial.

La publicación se propone como un valioso ejercicio para recoger información relevante en el área artístico y cultural de la etapa prehispánica, poniendo particular atención a las manifestaciones intangibles como la música, el teatro, la danza y la literatura. Se analizaron varias propuestas para presentar un marco que incluyera la riqueza artística prehispánica desde diversos puntos de vista y representaciones. Los trabajos que se reúnen están a cargo de especialistas en las áreas humanísticas y artísticas y se enfocan en aspectos únicos, bajo un amplio contexto y proceso histórico. Cada investigador aporta desde su propia experiencia sus puntos de vista sobre el estado actual y los posibles escenarios futuros de las ramas de su conocimiento.

Las investigaciones compiladas constituyen una fuente importante para complementar los estudios y la didáctica de dicho periodo en la historia

del arte. La música y sus instrumentos, el teatro y la teatralidad, los rasgos artísticos fúnebres, la danza azteca, la literatura y la didáctica del arte prehispánico, son algunas de las temáticas que reúnen a los especialistas a integrar sus investigaciones a los ojos de una problemática vigente. La inclusión de los estudios musicales y teatrales en el contexto prehispánico, plantea la necesidad de ofrecer vertientes de estudio y diversas líneas de investigación para fomentar la participación en la investigación y la propuesta de nuevos estudios entre los estudiantes y académicos.

"Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico" valora las particularidades de las culturas ancestrales y propone el seguimiento de su tradición, mostrando distintos enfoques y temáticas que siguen esperando ser rescatadas y estudiadas. La publicación es una invitación a trazar un equilibro entre el arte y la historia para centrar a los interesados en la disciplina en historia del arte y afines, a establecer diversas propuestas de estudio y cooperación académica.

La inclusión del arte prehispánico dentro de los estudios de la Historia del Arte arroja varios detalles por precisar, sobre todo en el sentido de los límites de la necesaria multidisciplinariedad que conlleva su revisión. Las limitaciones entre la arqueología y la antropología, por nombrar algunas de las ciencias que primeramente reinaban en dichos terrenos, dejan un vacío metodológico que necesita replantearse. En este sentido, el recorrer la dinámica que ha seguido el arte prehispánico en la historia del arte es el planteamiento que propongo con mi participación en la presente publicación.

Los primeros acercamientos al arte fueron propuestos por los antropólogos, los cuales complementaban al mismo tiempo las visiones y primeras conclusiones de los arqueólogos. Al momento de integrarse al campo de lo prehispánico, no queda claro el tipo de camino que debería de conferir al historiador del arte, tema que en varias ocasiones puede representar un problema en la didáctica de la historia del arte.

En estas páginas se encuentra la valiosa contribución de la doctora Martha Julia Toriz Proenza, investigadora y académica del Centro Nacional de Investigación y Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli - (CITRU), en la Ciudad de México. Su propuesta representa una investigación de gran interés que aborda una temática poco estudiada hasta el momento, el teatro y la teatralidad en los tiempos prehispánicos. Bajo el título "Historiar las artes escénicas del imperio Azteca", ella presenta un

rico panorama sobre la realidad del teatro prehispánico y en el cual se despejan varias dudas sobre la misma temática. El trabajo de la investigadora propone un análisis introductorio bastante completo, sobre los conceptos, distinciones y clasificaciones del teatro prehispánico, mismo que tiene su origen conceptual en el terreno occidental. Es por esta razón que resulta de gran interés, ya que a través de varios ejemplos y minuciosos estudios, logra establecer un vínculo, así como interesantes analogías, entre los conceptos del teatro occidental y el presentado en las culturas prehispánicas ancestrales. La doctora Toriz Proenza señala cómo, a través de una perspectiva general, los factores que contribuyen a hacer del teatro un recurso cultural y social de gran importancia se relacionan con una serie de representaciones simbólicas en escenarios, de intérpretes, de vestuarios, sonidos y palabras.

El teatro prehispánico entraría en la definición occidental sobre la exaltación de códigos visuales y auditivos intencionalmente preparados para producir en los espectadores determinadas reacciones. Desde este punto de vista, la teatralidad mexicana cumpliría los requerimientos, ya que había un entrenamiento de los participantes; se trataba de fiestas presentadas a un público, había un tiempo y un espacio distintos a la cotidianidad, un imaginario del escenario, objetos, instrumentos musicales, voz, indumentaria, vestimenta especial, maquillaje, una comunicación con el público y una dramatización por vías que trascienden la razón.

El panorama musical y la diversidad de los instrumentos prehispánicos es tratado de manera magistral por el profesor e investigador, el maestro Ernesto Cano Lomelí, autoridad en lo que a estudios prehispánicos se refiere. Bajo el título "De las herencias musicales del México prehispánico", hace énfasis en la importancia que despliega la ubicación espacial de los instrumentos musicales al momento de interpretar su función y significados. Dicha localización representa una de las partes más importantes para su entendimiento, siendo la arqueología su aliada y fuente preciosa para la comprensión de los hallazgos que muestran la variedad de instrumentos musicales que los indígenas tenían. De esta manera, el trabajo multidisciplinario que resulta entre el arqueólogo y el músico rinde importantes frutos y contribuciones a la historia del arte.

La experiencia del maestro Cano permite ver la posibilidad de avanzar y crear nuevos puertos de estudio en una temática tan ancestral como lo constituye la música prehispánica, todo sin minimizar el aspecto académico

que el tema requiere. Su trabajo es una muestra clara de la seriedad en la investigación histórica dentro los ámbitos artísticos y culturales, que en ocasiones tiende a perderse en mitos y creencias sin fundamentos históricos. Sin duda, el aporte del maestro Cano Lomelí despertará el interés y la admiración que los años de investigación le ameritan.

Siguiendo la misma temática e incursionando en los terrenos de lo tangible, la doctora Paulina Ultreras introduce al tema de la "tradición" de cierto tipo de entierros funerarios centrando su estudio en la producción artística que presentan. En "La producción artística en la tradición de las tumbas de tiro", la autora toma como referencia el trabajo de varios arqueólogos reconocidos en la temática tales como Weigand, Beekman y Townsend, y considera al arte como el eje principal en sus investigaciones. En su propuesta, la autora no pierde de vista el contexto social y económico, mismo que implica la producción artística de la tradición de las tumbas en relación a la vida social. Con base en esto da cuenta del hecho de que de las artesanías encontradas en el territorio de occidente de México, más que mostrarnos un panteón de dioses ancestrales, hablan directamente de la vida cotidiana de la sociedad y del alcance del comercio practicado. La investigadora, además de considerar las características materiales de los objetos encontrados en los sitios arqueológicos, incursiona en el contexto de la producción artística, utilizando la disciplina antropológica. Más que hablar de los aspectos técnicos y materiales de los objetos, nos invita a comprender y reconstruir el imaginario del pasado prehispánico por medio de las artesanías. La doctora Ultreras comienza dibujando el contexto de la arqueología en las ciencias sociales como base de la tradición arqueológica que se practica en México y la relevancia que adquiere la misma disciplina en el país. Sin duda, el estudio de ella representa una importante contribución en la temática artística prehispánica.

La música prehispánica y su instrumentalización enfocada al espacio geográfico del occidente de México forma parte de la investigación que presenta el maestro Cristóbal Durán Moncada, a la par de los estudios y las excavaciones arqueológicas. Su contribución es esencial para los avances en cuanto al escenario musical prehispánico se refiere. "Aerófonos prehispánicos: diversidad sonora en el occidente de México" constituye un seguimiento y valoración para una clasificación en el estudio de los instrumentos implementada desde el siglo xx. La clasificación propuesta marca una división en

cuatro grandes familias: los idiófonos, cordófonos, aerófonos y por último los membranófonos. Él hace una interesante revisión basada sobre un gran número de registros de instrumentos, la mayoría con una procedencia de museos y colecciones privadas, haciendo énfasis en los vacíos que faltan por cubrir en esta amplia rama del conocimiento. El investigador realiza el análisis sobre la clasificación y tipología de los instrumentos prehispánicos tomando en cuenta la región de la que provienen y considerando a la misma como el detonante que marca un tipo de simbología precisa.

La investigadora Renée de la Torre presenta un fresco y valioso trabajo centrado en el ámbito de las prácticas simbólicas que se relacionan con la tradición, la memoria y el movimiento presente en la danza azteca. "La elasticidad de la memoria en las danzas prehispánicas" representa una interesante propuesta en la que, con un enfoque contemporáneo, ella presenta una visión alterna sobre la estrategia metodológica que conlleva el fenómeno de translocalización y relocalización de las danzas rituales aztecas. La investigadora realiza un amplio recorrido sobre los aspectos autóctonos y las diversas reinterpretaciones guiadas por las influencias occidentales y externas como sabidurías universales. La participación de la doctora ofrece una reflexión crítica sobre las dificultades para delimitar el terreno de estudio frente a un objeto cambiante. Renée de la Torre propone nuevas estrategias de investigación para abordar un tema que supone una larga trayectoria histórica y las disciplinas que ayudan a examinarlo, así como el establecer los vínculos y las limitaciones en los procesos de asimilación de las características fundamentales y las tradiciones que ellos conllevan.

El doctor Iván Pelayo presenta un artículo que aborda diversos planteamientos en torno al estudio del "sonido humanamente organizado" en la época prehispánica a partir de un enfoque multidisciplinario que abarca la antropología, la etnomusicología y la cultura material desde la arqueología. El simbolismo y el folclore son el hilo conductor de entre estas disciplinas. "Reflexiones para el estudio del sonido humanamente organizado, iconografía, *performance*, organología y la cultura material arqueológica musical en la época prehispánica" representa una introversión en torno a la cultura material musical en el instrumental prehispánico, así como la problemática respecto a piezas arqueológicas, iconografía y los materiales para la construcción de los aerófonos y las consideraciones respecto a la elaboración de instrumentos musicales. Para Pelayo, dichos instrumentos, además de

ser patrimonio tangible, son también una muestra de patrimonio intangible por las resonancias únicas que llegaron a emitir estos mecanismos. El autor plantea la problemática en torno a la escasez de los registros de la ejecución musical por falta de un medio conocido de registro de la misma. Por falta de vestigios en las representaciones pictóricas, el autor incursiona en el estudio de una amplia iconografía en cerámica tridimensional sobre representaciones de la vida diaria y de músicos ejecutando instrumentos musicales, instrumentos que los propios músicos realizaban de acuerdo con los elementos que se encontraban en su territorio manteniendo una estrecha relación entre artesano y ejecutante musical. Lejos de un estudio de formas, el investigador contextualiza la producción de sonido, sin dejar de lado el contexto cultural de las sociedades creadoras de este tipo de objetos.

La colaboración del maestro Alfredo Hermosillo, "Las traducciones de Nezahualcóyotl al español", nos brinda un panorama general sobre la historia de las traducciones de los poemas de Nezahualcóyotl a la lengua española. En este interesante artículo, el autor analiza la evolución de la recepción y la traducción del rey poeta de Tezcoco en la lengua castellana, así como los cambios que presenta la misma a lo largo de los siglos. Para ello, el autor ofrece un estudio sobre el contexto en que se inserta cada traducción para lograr que el lector identifique los diversos factores determinantes, como lo son la cultura, los gustos estéticos, la censura, las ideas políticas, los criterios editoriales, entre otros. El traductor de textos es, podría decirse, un ser histórico capaz de contextualizar el presente a través de determinados manierismos sometido por el espíritu de su tiempo, por lo que la obra de Nezahualcóyot es precursora del cristianismo en Hispanoamérica para después pasar a ser digna representante del existencialismo en el siglo xx. De esta manera, el investigador presenta una breve muestra comparativa de las diferencias estilísticas de las diversas versiones que existen. Así también, el autor da cuenta del hecho de que en la actualidad las traducciones al español de Nezahualcóyotl son aún descuidadas y fragmentarias. Sin duda, la valiosa participación del maestro Hermosillo completa el panorama artístico del mundo prehispánico y sus manifestaciones.

La didáctica del arte prehispánico y sus interpretaciones: una visión desde una licenciatura en Historia del Arte

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ
CUTONALÁ / UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

El presente artículo surge a partir de la observación de las virtudes y deficencias de las primeras generaciones de la licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Guadalajara, en específico de la materia de Arte Prehispánico. Dicha licenciatura se oferta por primera vez en la Red Universitaria y exige una atenta revisión de los resultados de los primeros grupos de egresados y su respuesta a los actuales planes de estudio. Por tal motivo, es necesario analizar los factores que causan dificultad en el aprendizaje para su posterior modificación, si fuera el caso pertinente. En el presente apartado no se pretende hacer un análisis sobre la historia del arte prehispánico, sino en encontrar las rutas y pautas más convenientes a seguir por los estudiosos y los docentes de la materia a nivel de pregrado, así como las dificultades que se han presentado en su estudio.

La materia de Arte Prehispánico resulta una parte fundamental en los programas académicos de las licenciaturas de Historia del Arte a nivel nacional, así como en la proyección internacional que pretende conformar. Al estudiar las expresiones artísticas a través de su trayectoria histórica, los

pasos por recorrer en el arte prehispánico son largos y es necesario dedicar varios años para analizar el contexto histórico y cultural que ayudará a identificar y entender ciertas manifestaciones artísticas. Del mismo modo, es necesario establecer parámetros de estilos basados en la repetición de técnicas y formas según la zona geográfica en específico, como lo han planteado con anterioridad algunos estudiosos.[1]

El estudio del arte prehispánico es importante para ayudarnos a sentar una base, comprender y dar valor a nuestro pasado y al mismo tiempo evocar su importancia al presente. Las manifestaciones artísticas prehispánicas resultan imprescindibles para el estudio histórico–artístico, aunque aún en la actualidad es difícil disfrutarlas sin los esquemas que requieren un contexto cultural por entender. Los rasgos pendientes por analizar en dichas manifestaciones hacen al espectador ubicarlas con mayor facilidad en un museo de corte antropológico que disfrutarlas en un museo como obras de arte. Son obras que se admiran por su complejidad cultural, más que por su estética.

Sin embargo, la inclusión de arte prehispánico, a nivel de pregrado en historia del arte, supone un problema inicial: los estudiantes no cuentan con las bases necesarias propias del contexto histórico y cultural pertinentes para analizar de manera puntal las manifestaciones artísticas prehispánicas que suponen ser vistas en los primeros semestres. A nivel de posgrado, cuando se han madurado los contextos históricos y culturales del periodo prehispánico, resulta más sencillo un acercamiento a los aspectos artísticos de las manifestaciones, acercamiento que conlleva un alto grado de dificultad a nivel de pregrado.

Sobre la temática, la estudiosa Beatriz de la Fuente refiere que durante el desarrollo de la materia en la Ciudad de México se buscaron diferentes enfoques para tratar de explicar las obras de arte, que en sí mismas se constituían como obras históricas.[2] Del mismo modo, los enfoques

[1] Varios especialistas proponen el método de la repetición de técnicas y patrones en las manufacturas para establecer parámetros de estilos, Cfr. Beatriz de la Fuente, *Obras de Beatriz de la Fuente*; editora Verónica Hernández Díaz, México, El Colegio Nacional, 2003; Piña Chan, Román, *Historia, arqueología y arte prehispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972; Escalante, Pablo, *El arte prehispánico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1963.

[2] De la Fuente, Beatriz, *Para qué la historia del arte prehispánico*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, num. 89, 2006, pp. 7-21.

para explicar dichas obras de arte fueron obligadamente en su primer momento de corte arqueológico y antropológico, para después analizar su parte artística.

Es por esto que el docente deberá de contar con el apoyo de otras disciplinas que amparen su objeto de su estudio y que no se limiten a las artes plásticas, como lo son la arqueología y la antropología, por nombrar algunas. Del mismo modo, el docente enfrentará la problemática de identificar las manifestaciones que entran en la categoría de arte, de aquellas que se han ganado su lugar en la historia como objeto de culto, de aquellas que son de uso cotidiano, de aquellas llamadas artesanías, es decir, de una amplia gama de expresiones culturales. Delimitar las fronteras que deben existir en el estudio multidisciplinario y definir parámetros precisos para establecer qué es arte y qué no lo es, serán cuestiones por enfrentar y analizar al momento de impartir dicha materia.

Para el docente es necesario seleccionar la metodología y las herramientas que serán las indicadas a utilizar en su estudio y, sobre todo, definir las fronteras entre las diversas disciplinas. Se trata de crear un equilibro que reconozca la postura del historiador del arte. Sin duda, la arqueología, la antropología e incluso la paleontología serán indispensables para estudiar el arte prehispánico, pero la cuestión sería ¿hasta qué punto el historiador del arte es o debería ser autónomo en su estudio?

Beatriz de la Fuente, por ejemplo, deja en claro que el arte prehispánico sirve para comunicar no sólo experiencias estéticas, sino para apreciar que un producto humano se constituye por sí mismo en una obra histórica. Lo anterior significa que la obra de arte guarda y transmite mensajes de acuerdo con una estructura convencional, codificada y reconocida por el pueblo que le dio origen.[3] Queda claro que los mensajes se van a transformar con el paso del tiempo, en la medida que nuestra sociedad y preceptos cambian, por lo que el uso de diversas materias se vuelve vital.

El empleo de otras disciplinas para el estudio del arte prehispánico ayuda a definir la cuestión sobre las fronteras entre los que se consideran objetos artísticos y los objetos utilitarios dentro de todo un contexto histórico y cultural. Sobre esto, un historiador del arte debe definir hasta qué punto un objeto que nace para servir al humano en fines específicos y con

[3] *Ibid.*

una función diversa a lo estético, cambia su lógica funcional para convertirse en una obra de arte y, en el caso de la didáctica, establecer un tiempo para debatirlo en clase. Así como un objeto en su entorno original puede tener un valor de uso cotidiano o un valor de uso ritual, al momento en que pasa a otro medio se convierte en un objeto artístico. Tal es el caso de las piezas prehispánicas sacadas de su contexto, utilitario por ejemplo, y que al ser expuestas en un museo se transforman en artísticas.

Es difícil marcar las constantes que denoten los estilos en expresiones materiales, y además, en aquellas manifestaciones que superan las artes plásticas. En la música, por ejemplo, podemos basarnos en la diferenciación que provocan los instrumentos realizados con distintos materiales, no obstante faltarían datos para poder hablar de estilos musicales propios y evitar caer en generalizaciones. La misma problemática la encontramos en el teatro prehispánico, el cual para su estudio debemos situarlo en una lógica comparativa con el teatro europeo, aunque las representaciones tuvieran otros fines rituales y diferentes características.

Para definir fronteras y marcar constantes es necesario mucho tiempo de clase, considerando que en la licenciatura en Historia del Arte presupone en su programa únicamente un semestre para dicha materia. Por tal motivo, concuerdo con la visión sobre la comprensión del pensamiento visual indígena que presenta César Sondereguer y su propuesta sobre la necesidad de establecer una clasificación sobre la estética prehispánica y su llamado a reconocer la falta de un enfoque fenomenológico de la estética que integre "concepto, diseño, morfología, plástica y comunicación".[4] El autor sostiene la necesidad de examinar los fundamentos ideológicos, temáticos y estéticos que revelarían el contenido integral de la obra plástica. Dicho análisis daría más frutos que el apegarse sólo a un contexto histórico y cultural, y resultaría más sencillo para los fines didácticos que se busca satisfacer.

Siguiendo esta lógica, y considerando que el estudio del arte prehispánico a nivel de pregrado no cuenta con el tiempo suficiente para revisar exhaustivamente el contexto histórico y cultural de las culturas, una metodología para el arte material podría ser la anteriormente plan-

[4] César Sondereguer ha continuado con la temática y publicado varios libros al respecto. Cfr. Sondereguer, César, *Estética amerindia*, Eme, Buenos Aires, 1997.

teada por Sondereguer, es decir, en primer término observar la materia y, después, el grado o forma de la intervención humana. La intervención a la pieza por manos humanas podría plantearse como la búsqueda de una solución a una necesidad, sea ésta utilitaria, ritual o estética o incluso a todas ellas. Si el historiador del arte se enfoca al análisis morfológico del objeto prehispánico, es pertinente hacer alusión a los valores que porta el objeto, más allá de la materia en que fue realizado, como lo señalarían los estudios arqueológicos. El objeto podría revelar diferentes aspectos como documento "no textual" y sería posible encontrar, a partir de su apariencia, valores utilitarios o estéticos. Por otro lado, se podría apreciar como bien cultural portante de valores simbólicos e identitarios. El historiador del arte podría enfocar su análisis en dichos valores y podría lidiar con la falta del estudio a fondo histórico de la cultura perteneciente.

Si analizamos un objeto material desde la perspectiva de la imagen, podría observarse como material iconográfico en lo relativo a sus cualidades morfológicas: proporción, textura, color y estructura por un lado, y por otro, por las formas que representa en su volumetría o en las pinturas y grabados de la superficie, ya sean figurativas o abstractas. De esta manera se pueden analizar las piezas desde diferentes perspectivas, ya sea sobre la técnica empleada o por su carácter utilitario. El análisis de las técnicas permite conocer el estado de desarrollo material alcanzado por un grupo social en determinada época. El carácter utilitario determinado por los contextos cotidianos o rituales, se puede deducir de la ubicación del objeto y de la relación entre objetos.[5]

Sin una clasificación delimitada se deducirán las interpretaciones de las obras por su valor simbólico, por el lugar donde fueron encontradas o por las formas que, a nuestro modo de ver, parecen llenas de un valor estético. Por sus características podemos deducir e interpretar una intención simbólica, probablemente religiosa o propiciadora de efectos relacionados con el bienestar humano. Así mismo, podemos deducir el simbolismo de acuerdo con el análisis de las formas utilizadas, ya sea zoomorfas o antropomorfas.

Al hablar de deducciones podemos asumir que el historiador del arte, al carecer de una clasificación regulada de conceptos estéticos para

[5] *Ibid.*

la parte prehispánica, puede caer en amplias y quizás erróneas clasificaciones. En el panorama actual, y apoyado por la actual bibliografía, resulta evidente la carencia de conceptos estéticos propios para el arte prehispánico que avalen la utilización de términos para su análisis crítico. Para el correcto desarrollo de la materia a nivel de pregrado y buscando definir las mejores rutas didácticas sin el amplio contexto histórico y cultural que requiere el tema, resulta necesario crear un una propuesta para un lenguaje coherente en dicho ámbito para su correspondiente uso iconográfico. En otras palabras, se requiere la realización de un glosario, para establecer parámetros generales a nivel cualitativo que sirvan de patrón para la materia.

De esta manera, la historia del arte puede acercar al observador a un equilibrio entre la estética y la historia, uniendo sus conceptos y métodos para aplicarlos en la apreciación de las manifestaciones artísticas. Delante de una pieza plástica, una expresión musical, una representación de danza o teatro se pueden interpretar a través del simbolismo que encierran, desde nuestra perspectiva actual.

Bibliografía

Alcina, José, *El arte precolombino,* Madrid, Akal, 1990.

Escalante, Pablo, *El arte prehispánico*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1963.

Fuente, Beatriz (de la), *Obras de Beatriz de la Fuente*; editora Verónica Hernández Díaz, México, El Colegio Nacional, 2003.

Fuente, Beatriz (de la)*, Para qué la historia del arte prehispánico,* Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 89, 2006, pp. 7-21.

Lombardo de Ruiz, Sonia, *Orlas, cenefas y motivos prehispánicos,* México, Archivo General de la Nación, 1979.

Martínez del Sobral, Margarita, *Geometría mesoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Matos Moctezuma, Eduardo, *Reflexiones en el tiempo una mirada al arte prehispánico,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Piña Chan, Román, *Historia, arqueología y arte prehispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Sondereguer, César, *Manual de historia y arte de América antigua introducción a su pensamiento y obra,* Buenos Aires, Nobuko, 2003.
Sondereguer, César, *Estética amerindia,* Eme, Buenos Aires, 1997.
Trebbi del Trevigiano, Romolo, *Problemática del arte, de la arquitectura y del urbanismo precolombino: premisas para una historia del arte precolombino,* Santiago, Chile, Universidad Mayor, 2004.

Historiar las artes escénicas del imperio azteca

MARTHA JULIA TORIZ PROENZA
CITRU/INBA

El propósito de este trabajo es dar a conocer, de manera sucinta, la investigación de las artes escénicas, concretamente las realizadas en el imperio azteca. Para ello se ha dividido en dos partes principales. En un primer momento introductorio se proporcionará un panorama general de la teatrología como el estudio del teatro, tanto a nivel global como local. Se señalará la labor efectuada en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, como la institución representativa de los estudios teatrales en México. En un segundo momento se abordará la tarea del historiador de las artes escénicas en el México prehispánico, centrando la atención en el imperio azteca. Se caracterizará el contexto sociopolítico y religioso para la mejor comprensión de las festividades donde se desarrollaban los rituales pletóricos de danzas, cantos, música y dramatizaciones míticas. Se finalizará abordando algunos aspectos metodológicos involucrados en el quehacer del historiador, así como un ejemplo de análisis.

Estudiar la historia, parte importante de la teatrología

Historiar las artes escénicas constituye a nivel mundial una de las más importantes actividades que se han realizado en la ciencia del teatro, también llamada teatrología. Si partiéramos de pensar en esta disciplina simplemente como el estudio del teatro, tendríamos que se ha practicado desde la propia existencia del arte teatral. En el mundo occidental, el teatro surgió en la antigüedad clásica. Pensadores griegos como Platón y Aristóteles, y el latino Horacio, nos han legado el fruto de sus disquisiciones acerca de lo que ellos observaron tanto en la escritura dramática como en las escenificaciones de las tragedias y las comedias. Los más antiguos escritos se deben a Platón, en sus *Diálogos*, pero sobre todo en *La República*, donde incluye ideas que más tarde retomaría Aristóteles en su *Poética*, obra de gran trascendencia en el desarrollo de los estudios teatrales hasta nuestros días. Visto así, quizá podríamos considerarlos como precursores de la teatrología o antecesores de la historia moderna de las artes escénicas, tomando en cuenta que la historia es la explicación de un fenómeno del pasado (inmediato o remoto).

Sin embargo, a diferencia de su acepción etimológica como estudios del teatro, en su sentido histórico sería inadecuado aplicar el término de teatrología a la labor intelectual que se llevaba a cabo antes de su aparición al despuntar el siglo XX. Una rápida mirada al surgimiento y la evolución de las ciencias sociales y las humanísticas nos deja ver que incurriríamos en un anacronismo. Actualmente la teatrología, un término relativamente nuevo en Latinoamérica, no sólo abarca el estudio del teatro sino en general de todo hecho preparado para ser mostrado en escena. De forma correspondiente, sus objetos de estudio implican las artes escénicas como la danza, la música, el teatro y el *performance* artístico, así como otros tipos de eventos sociales, políticos, deportivos y religiosos. Dentro del ámbito religioso se encuentran las magnas festividades que se celebraban en el México prehispánico y que, por su fastuosidad y espectacularidad, conmovían a propios y extraños, como veremos más adelante.

La teatrología como ciencia surgió en Europa unos años después que lo hicieron otras disciplinas científicas. Como tal comenzó a gestarse en Alemania cuando profesores universitarios, de distintas ciudades alemanas y especializados en historia de la literatura, propusieron dar la materia de

teatrología en la carrera de letras al tiempo que luchaban por establecer los estudios teatrológicos de manera autónoma. En 1920 se discutía la posibilidad de fundar un instituto dedicado exclusivamente a la teatrología, el cual finalmente abrió sus puertas en 1923 en la Universidad Berlinesa, donde se comenzó a impartir la licenciatura.

A partir de esa fecha se abrieron otros institutos en diversas ciudades de ese país y, posteriormente, en Suiza y Austria. Después de la Segunda Guerra Mundial se extendió este tipo de instituciones por toda Europa y, aunque el término teatrología se siguió empleando en los textos que se producían para reflexionar sobre los avances en la ciencia teatral, se prefirió usar el de Estudios Teatrales para nombrar las escuelas y centros de investigación en el resto de Europa, con excepción de los países de lengua alemana donde hasta hoy conservan la denominación de institutos de teatrología.

Hablar de ciencia es referirse a la investigación, puesto que sin investigación no hay obtención ni transmisión de nuevos conocimientos. Por tanto, la teatrología implica tanto la investigación como la difusión; esta última se realiza en la docencia como en encuentros académicos y en publicaciones. Uno de los medios que hay para el intercambio de conocimientos e intereses comunes, así como para el fortalecimiento del área de estudios, lo constituyen las asociaciones. En 1955, la Sociedad Británica de Investigación Teatral convocó a un encuentro internacional para proponer una entidad que promoviera la comunicación y la colaboración internacional en pro de la investigación teatral. El primer paso que se dio fue establecer asociaciones en cada país. Fue así como en 1956 se instituyó en el continente americano, específicamente en Estados Unidos, la Sociedad Americana de Investigación Teatral. Esto propició que los estudios universitarios de teatro, antes subsumidos en las carreras de letras, fueran cobrando autonomía a nivel continental y se fueran abriendo licenciaturas en estudios teatrales.

La investigación teatrológica en México

Ahora bien, en México, en el mismo año en que la asociación británica estaba impulsando lo que después se convirtió en la Federación Internacional de Investigación Teatral, en 1955 se abrió este campo de estudios en el

Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que por treinta años publicó libros sobre historia del teatro en México escritos por Luis Reyes de la Maza. Lamentablemente, al jubilarse, se suspendió tal línea de investigación, si bien hasta hoy ha continuado la relativa a danza, de forma posterior apareció la de *performance* artístico y, recientemente, se fundó el Seminario Permanente de Estudios sobre la Escena y el Performance.

En Latinoamérica, fue hacia la mitad de los años setenta que se empezaron a constituir organizaciones en torno de la investigación teatral. En 1975 se instituyó en Venezuela el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), y cuatro años después se inauguró su filial en Argentina. En un rubro diferente, la teatrología como carrera universitaria se aplicó primero en Cuba en 1976, al fundarse la licenciatura en teatrología en el Instituto Superior de Arte.

En 1981 se instituyó el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y, en 1993, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), cuando Domingo Adame hizo una amplia convocatoria a nivel nacional. Al doctor Adame se le debe, además, el haber impulsado el primer posgrado en artes escénicas en México, que se abrió en la Universidad Veracruzana en 2008.

El nombre completo del CITRU es Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli; en esa denominación están indicadas sus funciones. Podría decirse que la investigación es su tarea sustantiva, pero ésta no puede estar completa sin la documentación y la difusión de los conocimientos. Por otro lado, si bien la investigación en el CITRU siempre ha estado, de una u otra manera, vinculada con la práctica escénica, en los primeros años de su funcionamiento prevalecieron los estudios documentales y la historia del teatro en México, líneas que han continuado hasta hoy. Otros focos de investigación han sido: la dramaturgia, la arquitectura teatral y el espacio escénico, la crítica teatral, las políticas culturales, el *performance*, los procesos de creación y el teatro comunitario, entre otras. En la línea de la historia del teatro en nuestro país, se ha contemplado desde el México prehispánico hasta nuestros días.

Las artes escénicas prehispánicas

En este punto sería oportuno preguntar: ¿había teatro antes de la llegada de los españoles? Veamos lo que la historiadora del arte prehispánico, Nelly Gutiérrez Solana,[1] nos dice al tratar de establecer las bases de una posible actitud estética en el espectador indígena. Aun cuando en ningún momento explicita una analogía entre el teatro y las fiestas, al abordar el tema desde una perspectiva estética enumera aquellos elementos constituyentes de una teatralidad. Implícitamente se establece la analogía cuando la autora aplica en su discurso tres términos empleados al hablar de teatro: espectadores, escenario y espectáculo. En su trabajo menciona que las vivencias estéticas se producían mediante la percepción de sensaciones visuales y auditivas. Es decir, en las fiestas existía el empleo de recursos que lograban causar una experiencia estética, aunque esto no fuera una intención primaria. Respecto de los recursos visuales señala:

> El sentido espacial del centro ceremonial permitía en sí la contemplación estética, ya que la gente sentía y vivía el espacio. Las imponentes obras arquitectónicas y el paisaje de singular hermosura completaban el magnífico escenario. El atavío no sólo constaba de una vestimenta suntuosa, sino también de máscaras, disfraces y pintura corporal.[2]

Si trasladáramos esta sucesión de elementos al lenguaje teatral, tendríamos la presencia de un espacio escénico, escenografía, vestuario y maquillaje; aunque hay que tener claro que no podemos aplicar estos términos en el mismo sentido a como lo haríamos al hablar de una puesta en escena de la cultura occidental, que no tiene que ver con el sentido ritual de las fiestas. Cabe recordar que empleamos esos términos sólo como una convención, dentro de un enfoque de la teatralidad como instrumento metodológico.

Entre los recursos auditivos que menciona figuran la música, el canto y la poesía. Al inferir una analogía entre los referentes que tenemos en nuestra cultura occidental, la autora llama la atención sobre el distinto

[1] Nelly Gutiérrez Solana, "En torno al ritual y a la estética en las fiestas de los antiguos mexicanos", *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, IIE, 1983, pp. 19-36 (Estudios de Arte y Estética, 17).

[2] Gutiérrez Solana, *op. cit*., pp. 29-30.

carácter que tenía tal suerte de espectáculos: "Aquellas fiestas eran espectáculos muy diferentes a los de hoy en día. La participación de todos los miembros de la comunidad era vital, ya que de ello dependía el bienestar común; si bien algunos sólo participaban como espectadores, nadie se sentía ajeno al ceremonial."[3]

Es decir, la participación en los espectáculos festivos era de carácter obligatorio, diverso a la asistencia del público en un espectáculo de nuestra cultura. Por otra parte, la calidad de atención del espectador también era otra: no existía una cabal separación entre público y ceremonial; el espectador tenía un alto grado de involucramiento con el espectáculo presentado. Inclusive, en una misma ceremonia un individuo podía pasar por varios niveles de participación, en los que en algún momento sólo era espectador y en otros podía ser ejecutante.

Finalmente, Gutiérrez Solana señala un elemento más que permitía la vivencia estética: "Debido a que eran espectáculos que iban más allá de lo meramente humano, pues penetraban en un nivel sobrenatural en el que se manifestaba lo divino, permitían al observador alcanzar la experiencia estética de lo sublime".[4]

Esto puede parangonarse a algunas obras de arte religioso occidental que buscaban entablar una comunicación entre lo humano y lo sagrado, en primer lugar, y en forma secundaria, se recurría a un vehículo artístico que permitiera esta comunicación.

Al arribar los primeros misioneros a Nueva España, encontraron un medio fértil para implantar la religión colonizadora a través del teatro. Existen evidencias de que recién de haber llegado los franciscanos a la nueva colonia española, se efectuaron representaciones del teatro evangelizador en el idioma nativo, el náhuatl. Inclusive, se sabe que las puestas en escena eran montadas con poco tiempo de ensayos. Esto sólo era posible por la preexistencia de una antigua y constante práctica escénica, manifiesta en rituales espectaculares. Entre los indios mexicanos era costumbre generalizada, en sus fiestas religiosas, participar en la realización del espectáculo: memorizaban textos, movimientos, componían escenografías, maquillajes, vestuarios y, por supuesto, todo ello con una gran carga de simbolismo.

[3] *Ibid*., p. 30.
[4] *Idem*.

La controversia suscitada desde mediados del siglo xx en los discursos académicos de diversas disciplinas ha cuestionado la vigencia de los parámetros usados para determinar la perspectiva desde la cual deben observarse ciertas expresiones sociales que son arregladas para ser vistas, es decir, conformadas escénicamente. Si bien la teatralidad es una cualidad esencial del teatro, como la religiosidad lo es para una fiesta ritual azteca, dichas cualidades no les son exclusivas. De tal forma que puede haber teatro religioso, o bien, ritos teatrales. Si la religión, mediante el rito, establece una comunicación entre lo humano y lo divino, esto se logra empleando un medio por el cual lograr la eficacia, y éste era la teatralidad. Esto es, los recursos teatrales subyacían a una intención primaria que era religiosa.

En esta línea de pensamiento podemos considerar dentro de los estudios teatrales a los rituales dramatizados de la cultura náhuatl, si tomamos en cuenta que había un entrenamiento de los participantes, previo a la realización de las festividades, y que éstas eran presentadas ante un público, constituido por los sacerdotes, los dioses o los mismos participantes, ya que éstos no todo el tiempo estaban involucrados de igual manera en la actuación, sino que había varios niveles: mientras unos actuaban, otros observaban. Así también, había un manejo del tiempo y el espacio distinto al de la cotidianidad; creaban un imaginario visual y auditivo a través de su indumentaria, del uso de objetos, de instrumentos musicales y de su voz. Sea o no su intención primaria el crear imágenes teatrales, actuaciones como éstas lograban establecer una comunicación con base en medios teatrales.[5]

El discurso tradicional del concepto clásico de teatro, por mucho tiempo dominante en los estudios teatrales, provocó un enfoque particular en ese representar acciones humanas, descuidando su nivel de expresión, su capacidad de significar y soslayando la esencia del teatro que es la teatralidad. Sin embargo, el mudar el enfoque hacia su articulación con el entramado cultural, permite ampliar la perspectiva hacia el estudio de acciones o expresiones humanas que contienen esa esencia de teatralidad, sin que necesariamente se tenga que abordar el objeto de estudio desde la teoría teatral tradicional y con ello negar o afirmar la existencia del teatro previo al contacto con los europeos.

[5] Nancy Lee Ruyter, "Ancient images: The pre-cortesian in 20th century dance performance", *Gestos*, año 11, núm. 21, abril, 1996, pp. 145-155.

Si estudiamos el ritual colectivo, como una forma particular del ejercicio religioso, desde una dimensión cultural, deberemos atender a su representación (forma) y a su contenido (significación), pero también a su función y su sentido en la sociedad que le dio origen. De esta manera también cobraría significado y sentido para nosotros hoy y permitirá avanzar en el conocimiento de la cultura que lo produjo.

Si se trata de estudiar las formas simbólicas en su contexto cultural, deben observarse las posibles relaciones existentes entre ellas en su propio sistema, en este caso el religioso, pero también considerando las relaciones que éste pueda tener con otros sistemas, para poder llegar a imaginar y aprehender su significación, siempre en función de los actores sociales.

El observar la utilización de esos símbolos por unos u otros actores sociales (creadores, intérpretes y espectadores) puede ser un buen punto de partida para responder a las preguntas de para qué y por qué de la exacerbación de códigos visuales y auditivos, preparados con todo propósito para ser presentados en un acto público y colectivo, y para ser captados por espectadores de los que se esperaba una cierta reacción.

Contexto sociopolítico

En tanto que todo rito involucra acciones y aditamentos compuestos intencionalmente para ser vistos, en primer lugar, por sus dioses, con el fin de agradarlos y obtener sus beneficios o repeler posibles perjuicios, los vestigios arqueológicos muestran esta actividad desde las más antiguas civilizaciones mesoamericanas.[6]

Al pasar de los siglos y los diferentes periodos históricos, desde el preclásico hasta el posclásico, se efectuaron transiciones en la relación del individuo con su principal modo de subsistencia, la agricultura, así como en la tecnología. Estas transformaciones implicaron adecuaciones en las relaciones sociales. De tal manera que, en la época próxima a la conquista de México por España, el Estado azteca había alcanzado una gran complejidad

[6] El concepto "Mesoamérica" fue introducido por el gran antropólogo Paul Kirchhoff para denominar el área cultural indígena comprendida desde la parte noroccidental de México hasta su frontera sur, que va, más o menos, desde la desembocadura del río Motagua en Guatemala hasta el Golfo de Nicoya en Costa Rica, pasando por el lago de Nicaragua.

en su aparato ideológico-religioso. El vasto dominio que los guerreros y sacerdotes aztecas tenían sobre otros pueblos y el suyo propio, traía consigo la necesidad de ejercer un control no sólo económico y político, sino también ideológico. Esto se llevó a cabo por varios medios. Uno de ellos consistía en un complejo aparato ritual expresado a través de festividades espectaculares, en cuyas descripciones varios estudiosos del México prehispánico han visto una especie de "teatro perpetuo", ya que no había día del año en que no se efectuara una manifestación de este tipo.

Conforme el aparato de Estado azteca se fue tornando más complejo, se hizo necesario aumentar la parafernalia en los ritos. Con Moctezuma Xocoyotzin o Moctezuma II el aparato estatal ya es calificado de despótico y se creó un ceremonial riguroso y de exhibición de su poderío.

Las fiestas religiosas a que me refiero, que tenían una proyección más allá de los límites de una comunidad local y cuyos efectos ideológicos redundaban en otras poblaciones, pertenecen a aquéllas que se celebraban cada veinte días, es decir, al calendario solar o *xiuhpohualli*. Este calendario, que regía el ciclo agrícola, estaba dividido en 18 veintenas o "meses" (18 x 20 = 360 días), más cinco días sueltos, llamados *nemontemi*. Cada una de esas veintenas estaba dedicada a una deidad y, en su honor, realizaban varios rituales siempre relacionados con el carácter del numen que los presidía. Así, podían estar insertos en un culto predominantemente estatal o en uno agrícola, sin que esto excluyera el hecho de que en un culto estatal no hubiera ritos de tipo agrícola o viceversa.

En el mundo mesoamericano coexistían diversos medios para la transmisión de valores éticos y morales. Éstos podían variar de una cultura a otra, lo cual dependía de los procesos económicos, políticos y sociales que cada una experimentaba en su devenir histórico.

La cultura náhuatl, establecida en el Altiplano Central de México, era detentada por varias ciudades-estado, entre ellas Mexico-Tenochtitlan, la cual radicaba ahí cerca de dos siglos antes de la conquista española. Sin embargo, el proceso histórico del pueblo mexica se remontaba a los años anteriores a la salida de Aztlán –y por ello el nombre de aztecas previo a la fundación de Mexico-Tenochtitlan. Dicho proceso conllevaba variantes culturales, condicionadas por contextos sociales y naturales particulares.

Hacia 1428 se fundó la entidad política mesoamericana más importante a la llegada de los españoles: la Triple Alianza, constituida por Tenochtitlan,

Tetzcoco y Tlacopan. Dicha alianza dominaba la Cuenca de México, bajo la supremacía de Tenochtitlan, y extendía su poderío desde la costa del Golfo hasta el Pacífico, y del reino de Michoacán hasta lo que hoy es Chiapas.

Como se dijo antes, por lo común, en las sociedades mesoamericanas, la producción básica era la agricultura. Sin embargo, en grandes ciudades como las de la Triple Alianza, para los siglos XV y XVI, no sólo hubo un crecimiento absoluto de la población, sino que también aumentó la proporción de habitantes dedicados a actividades no agrícolas,[7] como la artesanal, la comercial y la administrativa.

Entre los bienes producidos por agricultores y artesanos se pueden distinguir los de primera necesidad y los artículos suntuarios. A los primeros tenía acceso toda la población, pero la distribución de artículos de lujo estaba restringida para los miembros del grupo dominante.[8]

Todos los productos obtenidos mediante el tributo eran almacenados en el palacio del gobernante azteca. Desde allí se efectuaba una redistribución de bienes que satisfacía las necesidades de toda la población, ya fuera por escasez de alimentos por sequía o inundaciones, bien cumpliendo una función simbólica en las importantes ceremonias.

La mera redistribución de los productos tributados muestra las funciones económico-políticas e ideológicas del Estado. Por una parte, el órgano político de gobierno controlaba la tributación y decidía la manera en que se redistribuía, con base en el estatus social. Por otra parte, articulaba intereses universales y particulares; universales, en tanto que se veía al Estado como representante y benefactor de la sociedad en general, y particulares, al ostentar y mantener el prestigio del grupo dominante, sobre todo al efectuarse tal redistribución en ceremonias de carácter público.

La ciudad de México-Tenochtitlan estaba constituida por un centro donde se llevaban a cabo las principales actividades políticas, religiosas y administrativas. Éste estaba integrado por el centro ceremonial que albergaba varios edificios, dedicados en su mayoría a actividades religiosas, y una plaza.

[7] Frances Berdan, "Tres formas de intercambio en la economía azteca", en *Economía política...*, p. 89.

[8] Pedro Carrasco, "La economía del México prehispánico", en: *Economía política...*, p. 65.

Contexto religioso

Para penetrar en el estudio de las fiestas nahuas es preciso acercarse también a la complejidad de su panteón y a su cosmovisión. Los pueblos que habitaban en el valle de México tenían una religión politeísta, basada en la adoración de gran cantidad de dioses, la mayoría de los cuales contaba con atribuciones bien definidas. La gente era politeísta, pues otorgaba características propias a varios dioses, a quienes lo sacerdotes consideraban advocaciones de una misma deidad. Esto se debía a que, cuando conquistaban otros pueblos o se relacionaban con otras culturas, adoptaban varias divinidades, las cuales eran integradas y consideradas por los sacerdotes como manifestaciones de un mismo numen. De este modo las adaptaban a su panteón nacional.

Por tanto, fácilmente se pueden encontrar en el panteón azteca varios rasgos pertenecientes a otros pueblos de la cultura mesoamericana, tales como: calendarios, observación astronómica, culto del sol, de Tláloc y Chalchiuhtlicue, del viento, de la serpiente emplumada, del dios maíz, del jaguar, del dios desollado, de los dioses del fuego y de la muerte, etcétera.

Las ceremonias religiosas que se celebraban entre los aztecas se regían por dos calendarios: el *xiuhpohualli*, o "cuenta de los años", y el *tonalpohualli*, o "cuenta de los destinos". Basta con observar atentamente las características de los ritos, para darnos cuenta del carácter agrícola del *xiuhpohualli*. La mayoría de sus ritos están relacionados con ceremonias propiciatorias de la lluvia, del crecimiento del maíz y de las plantas, y de su cosecha; pero esto no excluía que existieran otros simbolismos representados en el mes.

Otro aspecto destacado de la religión náhuatl era la dualidad de cada una de sus múltiples deidades. Por ejemplo, las diosas aztecas de la tierra presentaban una ambigüedad, como Tlazoltéotl, "diosa de las cosas inmundas", también llamada Ixcuinan, Teteo Innan, Tlaelcuani.

Esta dualidad tenía su principio en Ometéotl, origen de todos los dioses (padre y madre), dios dual por excelencia.[9] Esta dicotomía hacía que una deidad tuviera varias advocaciones a las que cada una correspondía un atavío y una celebración peculiar, pero con determinados rasgos comunes,

[9] Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 304-305.

pues estaban interrelacionadas. Esta es la razón por la cual muchas veces se suscita confusión.

Las ceremonias consagradas a los dioses en su mes contenían una serie de actos rituales, cada rito efectuado por los antiguos mexicanos estaba impregnado de gran simbolismo, esto incluye las ofrendas que hacían en honor a los dioses, las cuales frecuentemente indicaban los favores que se querían recibir. Cuando suplicaban a Tláloc, por ejemplo, utilizaban las cuentas de piedra verde que representaban gotas de lluvia. En las ceremonias al Sol, quemaban bolas de caucho o hule en altos picos colocados sobre altares de piedra o en grandes fuentes de barro que contenían el fuego.

La ofrenda más preciosa que se podía dar a los dioses era la sangre humana. Para esto efectuaban en algunas ceremonias una especie de autosacrificio en el que se pinchaban, con las púas del maguey, con cuchillos de obsidiana o con huesos puntiagudos, las orejas o las piernas. La sangre que obtenían la recogían con la uña y con ella salpicaban hacia el cielo y a los cuatro rumbos cósmicos, porque la ofrenda se destinaba sobre todo al dios del Sol y al dios del fuego. Hecho esto, embarraban más sangre en las puntas de las hojas del maguey y con ellas rociaban unas ramas verdes que se encontraban junto a los ídolos.

Los sacrificios que se ofrecían a los dioses de la lluvia, de la tierra, de la Luna y de la vegetación tenían su base en otro concepto. Los aztecas pensaban que estos dioses se desgastaban cada año a la par de la naturaleza, y que para su renovación precisaban del sacrificio. En esta ofrenda las personas sacrificadas representaban a los dioses mismos, que debían morir para renacer con toda su fuerza y esplendor, de manera contraria al sacrificio destinado al Sol, en que la sangre y corazón humanos constituían su alimento.

También formaban parte de la concepción de ideas u objetos por medio de símbolos, los colores. Estos mostraban, a través de su significado, la naturaleza material de una cosa o su relación con los rumbos cósmicos, con los dioses, etcétera. Así tenemos que: el blanco significa, entre otros, poniente, crepúsculo y tiempos remotos; el rojo simboliza maíz, y también sangre, sol, fuego, oriente, luz diurna; el azul significa cuerno, metal o turquesa, agua y sur; el negro, nube tempestuosa, noche y también norte.

Los sacerdotes y el pueblo campesino azteca eran los que participaban más activamente en el culto agrícola, mientras que los cultos de un contenido mitológico diferente (Xipe, Huitzilopochtli, Tezcatlipoca, etc.) competían

principalmente a los nobles y guerreros.[10] Es de especial interés mencionar que las fiestas más grandilocuentes eran, precisamente, las relacionadas con el culto al Sol, en las que se exaltaban las hazañas de los guerreros y gobernantes aztecas, así como su anhelo por alcanzar el poder.

El procedimiento sugerido

Para estudiar las artes escénicas en general, debemos hacerlo desde su propia ontología y a partir de considerar su rasgo fundamental: la performatividad. Lo performativo en las artes escénicas radica en que son acciones captadas en vivo, en su mismo acontecer. A diferencia de las artes plásticas como la pintura, la escultura y la arquitectura, las artes vivientes no prevalecen después de su ejecución ante un público. Aquello que actualmente intentamos sujetar para que quede un registro para el futuro, como una videograbación, la fotografía, los testimonios de espectadores o de ejecutantes, sólo son restos fragmentarios de lo que dejó el espectáculo, pero nunca el acontecimiento mismo. De ahí la dificultad principal para el historiador contemporáneo de estas artes. Por ende, los problemas se agravan al alejarse en el tiempo; de ahí que, para quien se ocupa del México prehispánico, debe acercarse a las evidencias arqueológicas, la paleografía, la lengua náhuatl (en el caso de los aztecas), los códices, la iconología, las crónicas novohispanas y los textos ulteriores relacionados con el objeto de estudio y que han antecedido al nuestro, tanto teóricos como de aplicación práctica. Así también, hay que precisar el punto en que elige ubicarse el investigador y desde el cual dirigiría su mirada hacia el foco de su atención.

Como se ha podido observar en las páginas precedentes, sugiero una manera de acercarse a la construcción de un marco teórico y un método de análisis de la fiesta prehispánica, bajo la perspectiva de lo teatral, que además pudiera extenderse en lo general, al estudio de eventos donde se efectúan representaciones, pero que no pueden ser considerados como teatro en su acepción más conocida. Esto es, si convenimos en que en el teatro tradicional los papeles a representar están fijados por un autor, la intención

[10] Johanna Broda, Cfr. "Estratificación social y ritual mexica", *Indiana*, núm. 5, Berlín, 1979, véase para mayor información acerca de la relación entre culto y sociedad mexica.

principal es artística, es ficción, limita una situación a la contemplación, hay una separación entre actores y espectadores, hay libertad de participación de los artistas, hay libertad de asistencia del público.

Para poder explicar la ocurrencia de la teatralidad en las festividades religiosas deben revelarse los significados de los códigos que las configuran. Así también, dar respuesta a las siguientes interrogantes: quién produce esos códigos, para qué y cómo se articulan con las partes del sistema al que pertenecen y con el que determina su producción; quién los selecciona y organiza, cómo y para qué.

En tanto que dichos códigos se presentan en una acción, realizada por personas, hay que determinar quién participa en la festividad, cómo, dónde, cuándo y para qué.

Al tener un carácter público el fenómeno estudiado, se debe examinar hacia quién se dirige la presentación de lo escenificado, cómo y para qué asiste el espectador, dónde y en qué condiciones se le ubica espacialmente y qué efecto o reacción se espera de él.

A continuación veamos una técnica denominada crítica de fuentes, cuya aplicación es indispensable en la investigación en general. Para comenzar a desarrollar mi argumentación, partiré de la premisa de que toda expresión del hombre es subjetiva. Es decir, toda representación mental que el ser humano elabora tras la recepción de la realidad, es interpretada de manera particular por cada individuo. Esta particularidad está determinada por varios factores: edad del individuo, intereses personales y sociales, formación intelectual, contexto social, económico y cultural e, inclusive, estado de ánimo. Esto es, cada persona no sólo capta la realidad desde su muy particular punto de vista, sino que la información que haya recibido también la expresará de manera subjetiva.

En principio debemos aceptar la información contenida en las fuentes, pero hay que hacerlo con base en el análisis, tomando en cuenta los factores que determinaron su elaboración. Con esto me refiero a que debemos hacer crítica de fuentes. Sobre todo como investigadores serios, ya sea eventuales o de carrera, siempre debemos preguntarnos: ¿qué circunstancias determinaron la información que me está proporcionando esta fuente?

Para responder esta pregunta tendremos que hacernos varias más: ¿de quién proviene la información?, ¿quién es el autor?, ¿qué lo motivó a es-

cribir?, ¿cuál fue su formación intelectual?, ¿en qué contexto vivió?, ¿qué influencias recibió?, ¿un contemporáneo suyo escribió sobre el mismo tema?

Pero la crítica de fuentes no sólo consiste en responder estas preguntas. Posteriormente deberemos enfrentarnos al texto mismo: ¿cuál es su estructura?, ¿qué refleja esa estructura?, ¿es descriptivo?, ¿hay análisis o interpretación?, ¿el autor explicita que se basa en otras fuentes o que plasma lo que él mismo vio? Esto es, hay que examinar el texto considerando tanto la forma como el contenido.

En el caso concreto de un estudio acerca de los elementos teatrales implícitos en las fiestas prehispánicas que se realizaban en el centro de México poco antes de la llegada de los españoles, es viable tomar como fuentes las obras realizadas por Sahagún y Durán por ser las que aportan mayores y más ricos datos.[11] La investigación, entonces, inicia con la crítica de fuentes, tanto para llevar a cabo un trabajo metodológico sistemático, como por la razón de que ambos frailes registran el mismo tema, pero difieren en algunos datos de sus descripciones. Aquí es donde cabe la pregunta de "¿por qué?". Esta misma pregunta desemboca en otras –mencionadas con anterioridad– que requieren respuestas para poder realizar cabalmente la crítica de fuentes.

Un acercamiento al estudio de la vida y obra de los dos frailes, cuyos trabajos forman probablemente la más completa compilación acerca del mundo náhuatl, conduce tanto al conocimiento de los pequeños o grandes cambios, resultado de la diferencia de años en que les tocó vivir en Nueva España, como al de las intenciones que tuvieron para elaborar su magna tarea, y a las circunstancias que les rodearon y que repercutieron en los planes y en los métodos de investigación de cada uno.

En primera instancia se podría establecer si la diferencia de fechas en que ambos dieron inicio a sus investigaciones afectaba de alguna manera el desarrollo de su obra. De aquí se desprenden varias cuestiones, entre ellas, el hecho de que Sahagún haya arribado a Nueva España tan sólo ocho años después de la Conquista, lo que le permitió observar la vida indígena quizá de manera muy aproximada a como había sido con anterioridad. Esto representó una desventaja para Durán, que se vio reflejada en su obra, pues comenzó a investigar 48 años después de la llegada de los españoles.

[11] Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1979; y Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967, 2 vols.

Al hacer un recuento de los datos en que los cronistas convergen y en los que divergen se puede apreciar que coinciden en la mayoría de los datos y que son realmente pocos los puntos en que hay discrepancia. También se observa que en numerosas ocasiones uno u otro cronista omite datos. Sin embargo, dado el valor intrínseco de sus informes, es factible que éstos se complementen, pero no de una manera indiscriminada sino examinando con atención cuáles son aquellos puntos en los que divergen y cuáles son aquellos puntos omitidos y por qué.

Sahagún, por ejemplo, recogió su información en forma organizada y meticulosa. Tuvo una buena comprensión del calendario azteca, al menos en su capítulo referente a las fiestas; supo clasificar las ceremonias, subrayó con claridad su significado y las fechas en las que se efectuaban. No así en el capítulo dedicado a la "Astrología judiciaria", en donde hay confusión con el calendario.[12] Pero Sahagún precisó con franqueza las dificultades a las que se enfrentó para cotejar sus datos o acerca del origen de sus fuentes. Durán probablemente no comprendió el calendario en lo relativo a su capítulo sobre los dioses, ni sabemos a ciencia cierta de qué manera llegó a realizar la selección de su información. En cambio, el relato de Durán en su capítulo sobre "El calendario antiguo", no es tan confuso.[13]

Así pues, la cuestión de la mala comprensión del calendario náhuatl no fue exclusiva de un solo cronista, sino que en general los frailes y otros autores que se ocuparon de reunir datos acerca del tema se enfrentaron a varias dificultades.[14]

Durán, además, tiene varios méritos, entre los cuales destacan aquellos que resaltan su capacidad descriptiva y su aportación de gran cantidad de elementos teatrales; señala muchas experiencias personales que lo llevan a ser un

[12] Información oral proporcionada por la investigadora Johanna Broda en 1983.

[13] *Idem.*

[14] El problema de las fechas en Sahagún y Durán es más complejo que lo presentado aquí. Un análisis al respecto está fuera de los límites de este trabajo, ya que es cuestión de la correlación de todo el calendario náhuatl y no de fiestas individuales. Algunos estudios del tema son: George Kubler y Charles Gibson, "The Tovar Calendar", *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, vol. II, Nueva Haven, Connecticut, 1951; Johanna Broda, "The Mexican Calendar", *Acta Ethnologica et Linguistica*, núm. 15, Viena, 1969; Rafael Tena, *El calendario mexica*, México, INAH, 1987; Alfonso Caso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967; y Michel Graulich, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999 (Fiestas de los pueblos indígenas).

complemento muy valioso de Sahagún. Asimismo, es notable su observación del papel que juegan los diversos estratos sociales dentro de la fiesta.

Sahagún, por otra parte, presta mayor atención al carácter cosmogónico y a los elementos simbólicos de las ceremonias.

Con esto quiero mostrar que una crítica de fuentes no debe llevarnos a establecer juicios de valor, a decir "esta fuente es mala y esta es buena", tampoco se trata de perseguir con afán perfeccionista. Durante el trabajo de investigación debemos acercarnos a todas las fuentes que estén a nuestro alcance y abrevar en su información. Más aun en nuestro caso, donde hay escasez de fuentes primarias y es válido tomar las descripciones de ambos frailes como fuentes de inagotable información acerca del complejísimo ritual náhuatl. Complementando sus obras, se obtendrían reconstrucciones legítimas de abundantes espectáculos con una enorme riqueza de elementos teatrales. Toda aquella gama de cantos, danzas, procesiones, música, etc., que no sólo forma parte de nuestro pasado o de nuestras más auténticas raíces, sino que contiene muchos aspectos que aun parecen subsistir. Repito: es válido complementar los datos de nuestras fuentes pero, subrayo, no sin antes examinarlas a la luz de la crítica y el análisis.

A manera de ejemplo

En este apartado abordaré la fiesta *tóxcatl* desde la perspectiva de la teatralidad. Las fiestas ceremoniales, como símbolos culturales, tenían la función de crear, recrear y mantener la cultura; así como de ser un modelo ideológico que confirmaba las creencias sobre el mundo. Como forma simbólica, la fiesta *tóxcatl* era una selección de aspectos de la cosmovisión mesoamericana, determinada por las circunstancias históricas del pueblo azteca en el siglo XVI.

Me baso en la noción de teatralidad que consiste en la exaltación de códigos, principalmente visuales y auditivos, intencional y cuidadosamente preparados para ser percibidos por espectadores de quienes se espera determinado efecto o reacción.[15] Cabe reiterar que teatralidad es la cualidad esencial de teatro, pero no es exclusiva de él. De ahí que otras expresiones sociales pueden

[15] Juan Villegas, "De la teatralidad y la historia de la cultura", en *Siglo* XX / *20th Century*, 1997, pp. 175, 179.

contener teatralidad; por ejemplo, una ceremonia donde se corona a la reina de la primavera, o bien, la fiesta de los tastoanes que se celebra de manera importante en poblados del municipio de Zapopan, en Guadalajara, Jalisco.

El grupo de poder entre los aztecas hacía uso de recursos teatrales para propagar la ideología hegemónica, legitimar su poder y mantener un estado de cosas en su sociedad. En la fiesta se entretejen varios elementos constitutivos de la ideología hegemónica para, por medio de su adecuación como recursos teatrales, aportar un modelo de conducta, que se evidenciaba en la realización de acciones concretas en la cotidianidad, en el nivel sociopolítico y el económico. El observar la fiesta *tóxcatl* desde la perspectiva de la teatralidad, nos permite analizar los mecanismos perceptibles por alguien más.

En términos teatrales, *tóxcatl* era la dramatización del nacimiento de Tezcatlipoca, su transcurrir en el mundo, su fusión con Huitzilopochtli y su muerte. Sin embargo, la fiesta de Tezcatlipoca era también una metáfora de la vida de un gobernante: su preparación, su entronización, sus funciones y su muerte. Esto es, a partir de que éste era reconocido como tal, se convertía en el doble de Tezcatlipoca. Por tanto, los lazos entre uno y otro se volvían indisolubles. Esta unión se daba en la fiesta a través de una serie de símbolos que denotaban la divinidad del *tlatoani* o gobernante, de forma tal que reforzaban su legitimidad ante los gobernados, en el plano político y el religioso.

Quien personificaba a Tezcatlipoca en la fiesta era un cautivo de guerra, alguien perteneciente al orden natural que, en una inversión de caracteres, era revestido de divinidad. Este cautivo era cuidadosamente entrenado por especialistas para poder desplegar públicamente su arte representacional, que conjuntaba una manera de actuar ante la gente, sus gestos, ademanes, movimientos, el saber expresarse oralmente, tocar la flauta, fumar pipa, portar el atavío del dios y las flores.[16]

El entrenamiento recibido por el joven cautivo, previo al inicio de su personificación, no incluía el marcaje rígido de los desplazamientos que efec-

[16] Respecto de la teatralidad social, difícil es sustraerse a los aspectos cotidianos de la vida pública del grupo en el poder, vinculados con la teatralidad. Debido a este carácter público en que debían desarrollarse múltiples funciones tanto del gobernante como del grupo dominante, su educación comprendía un entrenamiento análogo al de un actor. Sin soslayar otro tipo de enseñanzas impartidas en el *telpochcalli* y el *calmécac*, cabe destacar el esmero puesto en la expresión verbal, la retórica, la expresión gestual y corporal, y la portación y el uso de aditamentos (flores, cañas de humo, ornamentos, insignias).

tuaría por la ciudad; y, aparentemente, tampoco la práctica de ensayos en los sitios sagrados donde debía detenerse a participar en los cantos y danzas.

Entre el sinnúmero de cautivos presos, para la fiesta *tóxcatl* se hacía una preselección de una decena de ellos, quienes se distinguían por gozar de una cabal salud, su inteligencia, una adecuada disposición y su perfección corporal. A los escogidos, seguramente, se les practicaba una serie de pruebas que demostraran sus capacidades para efectuar las acciones rituales como representantes de la deidad.

Estas aptitudes abarcaban el saber portar el atavío con corrección, caminar con la propiedad con que lo haría un dios perfecto, llevar con una mano en alto un ramo de flores y, en la otra, una flauta o una larga pipa, así como alternar el tañido del instrumento, el fumar y el oler las flores. También debía saber conducirse en público con prudencia y gentileza.

Para el paseo de casi un año por la ciudad, quien fuera a representar al dios, primero debía estar dispuesto a asumir la responsabilidad que entrañaba el encarnar al mayor de todos los dioses; después, debía exhibir propensión a los buenos modales, ya sea por poseer las maneras propias de un egresado del *calmécac* o bien porque tenía facilidad para aprenderlas.

Asimismo, se les examinaba físicamente, pues quien resultara elegido tendría un cuerpo que denotara el concepto de belleza y perfección entre los nahuas, de complexión esbelta, estatura media, pelo lacio, piel inmaculada, cuerpo bien proporcionado. En fin, la descripción en el *Códice florentino* proporciona una lista por exclusión, es decir, enumera todas las características indeseables en el prospecto a protagonizar el ritual. La relación de las partes del cuerpo que se consideraban incluye manos, tonicidad muscular, cabeza, párpados, mejillas, mentón, rasgos faciales, nariz, labios, lengua, dientes, cuello, ojos, y hasta la mirada.

Tras las varias y duras pruebas por las que seguramente pasaban, seleccionaban al que sería el *ixiptla* o representante de Tezcatlipoca, y procedían a someterlo a un riguroso entrenamiento. Los sacerdotes conocedores del procedimiento a seguir por el *ixiptla* en el ritual, tenían sumo interés en la expresión verbal, tan importante en el ejercicio del poder político. Por tanto, éste era un aspecto abordado en el adiestramiento, junto con el acondicionamiento físico, y la ejecución del instrumento de aliento.

En este sentido, el tipo de preparación de un estudiante del *calmécac* era muy similar a la del *ixiptla*, pero no igual, principalmente porque se

trata de dos campos de acción diferentes, el cotidiano (educación formal) y el extracotidiano (preparación ritual). En este último campo de acción se refuncionalizarían selecciones de mitos, transformándolas y adecuándolas, para la instrumentalización ritual.

La adecuación de hechos y lenguajes hacía que el discurso ritual convirtiera en metáfora aquello seleccionado de la tradición mítica, para volver a presentarlo (re-presentarlo) en el ámbito extracotidiano de la comunicación con sus dioses.

Una metáfora así se observa en la parte donde se describe minuciosamente la perfección física que debía tener el personificador de Tezcatlipoca. Metáfora, porque a través de una exhaustiva enumeración de características corpóreas no deseadas, se buscaba resaltar la pureza de las virtudes. Tales virtudes se exigían, por ejemplo, a los sacerdotes.

Una vez listos los preparativos para las andanzas del *ixiptla* y sus acompañantes, un 23 de mayo se daba la presentación pública del joven inmaculado, el dios en su advocación de *Telpochtli*. De allí en adelante será la encarnación de la deidad, y sufrirá las transformaciones marcadas en el guión de los estrategas del poder, con base en las secuencias rituales que constituyen la dramaticidad de la fiesta.

Primeramente se efectuaba la ceremonia de cambio de atuendo que llevaban a cabo los sacerdotes dedicados a su culto, y Moctezuma mismo le hacía entrega de su larga pipa, un ramo de flores y su flauta. Ya investido el *ixiptla*, los códigos lo identificaban ante el pueblo como Tezcatlipoca. Durán dice que, en la que aparenta ser la primera acción realizada por el personificador, tocaba la flauta hacia las cuatro partes del mundo, oriente, occidente, norte y sur.[17]

Ante él, la mayoría de la gente le hacía honores, lo trataba con deferencia, le rogaba favores con suspiros, se inclinaba con reverencia y besaba la tierra. Enseguida emprendía su recorrido, seguido por sus acompañantes. Sin un itinerario fijado de antemano, caminaba a su libre arbitrio por donde quisiera y a cualquier hora del día o de la noche, bajo el influjo de la deidad que encarnaba: el caprichoso y burlón Tezcatlipoca. Iba por calles, caminos y acequias, alternando sus tareas: oliendo sus flores, soplando la

[17] Durán, *op.cit.*, vol. I, cap. 4, p. 39.

flauta o fumando su pipa; su presencia podía ser anunciada por el sonido del instrumento musical o de los cascabeles, o por el olor al humo del tabaco.

El hecho de que Tezcatlipoca se trasladara con sus flautas de un lado a otro de la ciudad, sin un itinerario predeterminado, lo convertía en un símbolo viviente que reforzaba continuamente los contenidos del deber ser en el mundo, en la sociedad. Este fenómeno, que ocurría durante 17 veintenas (casi un ciclo calendárico completo, cada año), se enlazaba armónicamente con su fiesta. El penúltimo día de *huey tozoztli*, la veintena anterior a *tóxcatl*, ocurría una transformación: el protagonista del ritual adoptaba otra caracterización, la del guerrero *yaotequihua*.

Realizada la transformación del *ixiptla* en *yaotequihua*, la gente presenciaba su casamiento con las cuatro mujeres que personificaban a las diosas Xochiquetzal, Xilonen, Atlatonan y Uixtocíhuatl, y los observaba dirigirse a su aposento conyugal. Al cabo de dos semanas, el *yaotequihua* y las cuatro diosas reaparecían ante el público para tomar parte en los eventos de los siguientes cinco días (de un total de siete), que conformaban la propiamente dicha fiesta de *tóxcatl*.

En los festejos de esos cinco días, los participantes danzaban y cantaban, los acompañantes del personificador abandonaban la función que habían realizado durante el paseo, y ahora repartían comida y obsequios a los asistentes; y las mujeres, representantes de las diosas, continuaban siendo solícitas con el *ixiptla*, procurándole toda clase de alegrías, ánimo y consuelo, pues sabían del desenlace dramático. Dichas actividades las llevaban a cabo durante un recorrido por tierra y por agua.

Al cabo de los cinco días, las mujeres, las comparsas de músicos, danzantes y cantores, y todo el público participante en la procesión, retornaban a Mexico-Tenochtitlan. Solamente permanecían al lado del personificador los ocho hombres que lo habían acompañado durante un año.

El *ixiptla*, al pie del templo, sin ayuda alguna, por su propia voluntad, iniciaba el ascenso. Desde el primer escalón, hasta el último, en cada uno rompía una flauta de las que había estado tañendo durante un año. El rito, en las proximidades del poblado de Tlapitzahuayan, "lugar donde se tañen las flautas", estaba directamente conectado con el *tlatoani*. La subida paulatina del *ixiptla* realzaba el dramatismo de la muerte ritual del gobernante, con la destrucción del instrumento de aliento. Observada por sacerdotes, maestros de los guerreros y los jóvenes aprendices, era como

una ceremonia restringida a un grupo selecto de espectadores, quienes experimentarían el privilegio de presenciar un evento del que darían cuenta a las generaciones futuras.

Una vez que el *ixiptla* hubo llegado a lo alto del templo, habiendo dejado tras de sí una estela de flautas despedazadas, los sacerdotes se aproximaban a él y lo colocaban de espaldas sobre la piedra sacrificial. Unos le sujetaban la cabeza y las manos, otros, los pies, mientras que el portador del cuchillo de pedernal hacía una abertura en el torso, le extraía el corazón, y lo elevaba como una ofrenda hacia el sol.

Desde una perspectiva teatral, el espacio en que se desenvuelve la fiesta religiosa se nos presenta como un escenario en el que un director ejecuta una serie de adecuaciones, en un lugar y un tiempo apartados de la cotidianidad, y con el fin de que sean vistas. Tales adecuaciones, en un espacio temporal y físico extracotidiano, en la dimensión ritual, implicaban los códigos visuales y auditivos como integrantes indispensables de la escenificación. Indispensables, porque cada uno de esos códigos era contenedor de una fuerte carga simbólica (las flores, la flauta, las procesiones, la incensación, los atavíos, las danzas, los cantos).

Quienes en un momento dado participaban activamente en los ritos eran actores, en el sentido en que llevaban a cabo acciones para las cuales se habían entrenado previamente. Una vez dispuestos para la escenificación, portaban los atuendos correspondientes al rol que desempeñarían. Asimismo, ejecutaban las acciones, gestos, movimientos, desplazamientos, coreografías, etc., que les trazaban los miembros del sacerdocio.

En lo tocante a los demás participantes activos en la fiesta, es muy probable que la mayoría de ellos variara de un año a otro, pues su intervención era para, temporalmente, cumplir votos en el culto del dios; de ahí la presencia indispensable de sacerdotes.

Los participantes activos y pasivos eran creyentes religiosos y, como tales, público cautivo; es decir, tenían la obligación de asistir, de *estar* ahí, atendiendo y percibiendo con todos sus sentidos. En dicho espacio público ritual, alejado de las prácticas sociales cotidianas, los códigos visuales y auditivos se sobredimensionaban, no sólo porque todos los sentidos debían estar puestos en ellos, también porque eran organizados con esmero y dispuestos estéticamente, para cumplir con las funciones y significados de la fiesta.

La fiesta *tóxcatl* no sólo estaba dirigida aparentemente a normar el proceder del gobernante, sino también el de los gobernados; y, al tratarse de un colectivo tan numeroso (la población de Tenochtitlan y sus alrededores) se ponían en movimiento símbolos, cuyos códigos eran susceptibles de tener una lectura común a toda la sociedad. Estos símbolos hablaban del lugar que cada quien ocupaba en ella, de sus actividades socioeconómicas, de la fertilidad y la esterilidad, de la escasez y la abundancia, del bienestar y la miseria, de la seguridad y la incertidumbre, de la protección y el abandono, de la compasión y el castigo. Es decir, los símbolos remitían a la experiencia práctica y cotidiana y a la teórica y mítica del individuo, desde su núcleo familiar hasta el mundo conceptual de su cosmovisión.

Estos símbolos, en *tóxcatl*, al igual que la flauta, no eran objetos inanimados, se les presentaba en acción, se les instrumentaba en una dramatización. Eran ubicados en un contexto teatral para que el mensaje transmitido cobrara una fuerza mucho mayor que la que tendrían como materia inerte en un contexto ajeno al de la fiesta.

Hasta aquí hemos visto la ejemplificación de los resultados de la investigación histórica de un ritual religioso desde la perspectiva de la teatralidad. Posteriormente, con la colonización española y a raíz del sincretismo, esta plétora de elementos teatrales rudimentarios pasa a formar parte de las fiestas pagano-religiosas que se efectúan, aun hoy día, periódicamente en diversas regiones de México. El estudio de los ritos precortesianos permite distinguir en estas celebraciones sus propias características originarias, así como desentrañar el muchas veces oscuro simbolismo inmerso en cada manifestación ajena al culto cristiano.

La historia del arte, es decir, la historia de todas las artes, abarca la obtención, la sistematización y la transmisión de los conocimientos en torno de objetos y fenómenos considerados artísticos o con referencia al arte. Bastante ganará la teatrología si desde la historia del arte se abordara el estudio de los hechos escénicos que resulten del interés del investigador, ya sea los que se realicen en su localidad o en un lugar foráneo y aplicando los saberes y herramientas de su propia disciplina y, asimismo, tomando en consideración que es sumamente fructífero adoptar un enfoque interdisciplinario sobre festividades rituales. Esto es, aplicar herramientas provenientes de varias disciplinas para el desciframiento de los símbolos que objetivan las concepciones, ideas y creencias de una cultura.

Bibliografía

Berdan, Frances, "Tres formas de intercambio en la economía azteca", en *Economía política e ideología en el México prehispánico*, 3ª ed., México, Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen, 1982, pp. 75-94.

Broda, Johanna, "Estratificación social y ritual mexica", *Indiana*, núm. 5, Berlín, 1979, pp. 45-82.

Broda, Johanna, *The Mexican Calendar*, Viena, Acta Ethnologica et Linguistica, núm. 15, 1969.

Carrasco, Pedro, "La economía del México prehispánico", en *Economía política e ideología en el México prehispánico*, 3ª ed., México, Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen, 1982, pp. 15-74.

Caso, Alfonso, *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM, 1967.

Códice Florentino. Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, ed. facs., 3 v., México, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la Nación, 1979.

Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1967, 2 vols.

Graulich, Michel, *Ritos aztecas. Las fiestas de las veintenas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1999 (Fiestas de los pueblos indígenas).

Gutiérrez Solana, Nelly, "En torno al ritual y a la estética en las fiestas de los antiguos mexicanos", *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, IIE, 1983, pp. 19-36 (Estudios de Arte y Estética, 17).

Kubler, George y Charles Gibson, "The Tovar Calendar", *Memoirs of the Connecticut Academy of Arts and Sciences*, vol. II, Nueva Haven, Connecticut, 1951.

León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl, estudiada en sus fuentes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Ruyter, Nancy Lee, "Ancient images: The pre-cortesian in 20th century dance performance", *Gestos*, año 11, núm. 21, abril, 1996, pp. 145-155.

Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, prólogo de Ángel María Garibay, México, Porrúa, 1979.

Tena, Rafael, *El calendario mexica*, México, INAH, 1987.

Toriz, Martha, *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral*, 2ª ed., México, CITRU, INBA, 2002.

Toriz, Martha, *Teatralidad y poder en el México antiguo. La fiesta tóxcatl celebrada por los mexicas*, México, CITRU, INBA, 2011.

Villegas, Juan, "De la teatralidad y la historia de la cultura", en *Siglo* XX / *20th Century*, 1997, pp. 163-192.

El sonido humanamente organizado del occidente de México en la época prehispánica

IVÁN JOSÉ PELAYO SÁNCHEZ
CUTONALÁ /UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Musik ist das Abbild der Ansicht der, Welt
(La música es la reflexión de una visión del mundo)
(Hans Pfitzner, 1926)

Introducción

No podemos estar seguros sobre la ejecución musical de los patrones melódicos, armónicos, rítmicos y de intensidad en el México prehispánico ya que no tenían un medio conocido de registro de la misma. En la época colonial tampoco era un interés de los europeos registrar en partitura la música o sonidos generadas por los nativos del nuevo mundo, aunque era factible hacerlo aproximadamente a través de la transcripción musical utilizada en la música europea. Este hecho lo podemos corroborar en los apuntes descriptivos realizados por algunos cronistas en los que mencionan el uso

de la danza, música y los instrumentos con un contexto breve como fray Bernardino de Sahagún[1] y el padre Joseph de Acosta.[2]

Respecto a códices, en el caso del occidente de México no existen representaciones pictóricas como en el caso del centro y sur, pero con lo que si se cuenta es con una amplia iconografía en cerámica tridimensional sobre representaciones de la vida diaria y de músicos ejecutando instrumentos musicales.[3] También debemos de tener en cuenta que un instrumento musical, además de ser un objeto material con aspectos simbólicos, antropomórficos, o zoomórficos (desde la perspectiva de la cultura que lo origina), también puede producir sonido y/o música. Es decir, este tipo de piezas, además de ser un patrimonio de cultura material, conjugan la función de producir sonido, el cual es una parte intangible de la cultura que puede ser registrado, estructurado y analizado en la actualidad.

Otro de los problemas que presenta el estudio del instrumental musical o sonoro de la época prehispánica son los materiales usados en su construcción como las sonajas de bule o cuastecomate (*Crecentia alata*), las flautas u ocarinas de carrizo o madera, los *teponaztles* y cualquier otro objeto hecho en material orgánico que, debido su rápida degradación, impide un estudio sobre piezas de la época. Del México prehispánico sobreviven mayormente flautas, silbatos y ocarinas en cerámica, sonajas de barro, percusiones en barro (sin el parche de piel productor del sonido) y cascabeles, que además brindaban un signo de estatus social a sus portadores.[4]

Otro aspecto a considerar serían las técnicas de construcción, ya que la gran cantidad de objetos encontrados de este tipo son muestra de un tipo de especialidad artesanal muy poco investigada. Debido a lo anterior

[1] Bernardino de Sahagún, *Historia general de la nueva España 1, primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como códice Florentino*, México, Ed. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Patria, 1989. pp. 91- 92, 95, 107, 112, 124, 128, 137-139.

[2] Acosta, Joseph de, *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan de las cosas notables del cielo/ Elementos, Metales, Plantas y animales de ellas y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno de los indios*, México, Edmundo O´Gorman (editor) Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 239.

[3] Schöndube, Otto, "Instrumentos musicales en el Occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias", en *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, vol. VIII, núm. 28, otoño, Ed. El Colegio de Michoacán, Zamora, 1986, pp. 93-97.

[4] Hosler, Dorothy, "Sound color and meaning in the metallurgy of Ancient West Mexico", en David S. Whitley (ed.), *Reader in Archaeological Theory, Post-Processual and Cognitive Approaches*, Ed. Routledge, Nueva York, 1998, pp. 104-105.

plantearé reflexiones al respecto, las cuales están vinculadas a los materiales, ejecutantes y constructores de instrumentos musicales. Como mencioné al inicio de este capítulo: el plantear conceptos como "música prehispánica" y asociar su función tanto de los objetos como del entorno social de los constructores y/o de los ejecutantes con la evidencia actual y los pocos estudios realizados sería lanzar planteamientos a nivel hipotético que seguramente a futuro y con estudios del contexto arqueológico de los objetos musicales, el análisis adecuado como la espectrografía sonora, patrones sonoros y petrografía cerámica se daría respuesta a muchas interrogantes sobre el sonido humanamente organizado de la época prehispánica.

Reflexiones en torno al *performance*, la organología y la cultura material musical en el instrumental prehispánico

Al hablar de aerófonos[5] arqueológicos utilizados para hacer música debemos considerar dos aspectos: el primero es referente a las personas que los tocaban y de lo cual, como se ha planteado, no tenemos datos sobre sus técnicas de ejecución, patrones melódicos o las técnicas de enseñanza tanto del uso del instrumento como de los repertorios. El segundo aspecto se encuentra vinculado con la evidencia de la cultura material y el planteamiento de que estos objetos eran hechos por seres humanos. A partir de ahí podríamos plantear la existencia de un gremio alfarero, que además contaba de los conocimientos en el arte cerámico necesario para manipular el sonido en patrones estructurados para plasmarlos en un objeto de cultura material. Al analizar la colección de aerófonos prehispánicos del Museo Regional de Guadalajara (MRG) he sido capaz de encontrar un patrón de repetición en el ordenamiento de las estructuras melódicas de las flautas, lo cual implicaría

[5] Instrumentos que utilizan viento y su vibración como medio para la producción del sonido; estos instrumentos obtienen el aire de los pulmones del ejecutante o a través de fuelles como en el caso del órgano tubular o el armonio. Para el caso del presente trabajo hago referencia a instrumentos musicales de la época precolombina indígena y no occidental denominados comúnmente como flautas, ocarinas y silbatos (Mayer, Howard y Palmer, Frances, 2014).

habilidades en el manejo de la tecnología cerámica de la época y en el arte de plasmar sonidos intencionalmente en objetos para producir sonidos humanamente organizados.

La organología asociada al concepto de la cultura material de la arqueología

La organología se encarga del estudio de los instrumentos musicales en términos de su historia, función social, diseño, construcción además de sus relaciones con el performance, siendo asunto de interés académico desde el siglo XVII en Europa.[6] El área de estudio de la disciplina antes mencionada involucra autentificación-datado de instrumentos antiguos por medios científicos, discerniendo los métodos por los cuales los instrumentos de diferentes culturas han sido diseñados-producidos. Además investiga las muchas influencias extra-musicales (como avances en la tecnología, condiciones de los cambios económicos) que han producido la innovación o desuso de los mismos. Por otro lado, investiga tanto el simbolismo como el folclor de los instrumentos el cual es un interés que la organología comparte con la iconografía musical y la etnomusicología.

Lo anterior es importante ya que el estudio organológico de los instrumentos musicales puede aportar evidencias hacia los tipos de instrumentos, categorías de clasificación, de afinación, métodos de construcción y por qué a través de los instrumentos musicales el intangible mundo de la música se concretiza como parte de la cultura material.

Para el antropólogo Alan Merriam[7] "la cultura material musical" se refiere primariamente al estudio de los instrumentos musicales analizados desde la perspectiva de una organización taxonómica reconocida, la cual se basa en conceptos como idiófonos, membranófonos, aerófonos y cordófonos. También cada instrumento debe ser medido, descrito e inclusivo dibujado a escala o fotografiado. Además se deben plantear los principios

[6] Libin, Laurence, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Oxford Music online*), *s. v.* "organology", consultado el 01/marzo/2014, desde: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20441?q=organology&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit

[7] Merriam, Alan, *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, 1980.

de la construcción, los materiales empleados, los motivos decorativos, métodos y técnicas de ejecución, rangos musicales, tonos producidos y escalas teóricas.[8] Otro de los puntos a tratar son los relacionados con cuestionamientos como: ¿Existen en la sociedad conceptos sobre tratamiento especial a los instrumentos? ¿Algunos son reverenciados? ¿Simbolizan otros tipos de actividad cultural o social? ¿Hay instrumentos particulares capaces de presagiar ciertos tipos de mensajes de general importancia para la sociedad a futuro? ¿Los sonidos o formas particulares de los instrumentos se asocian con emociones específicas, estados de ánimo ceremoniales o para entrar en algún tipo de acción?

Los conceptos más importantes planteados por Merriam, y que se pueden vincular con la cultura material arqueológica, son los vinculados con el rol económico ya que pudiera haber especialistas en la sociedad, los cuales se ganaban la vida a través de la construcción, pero este planteamiento en una comunidad pudiera o no existir. La producción de un instrumento inevitablemente envuelve el tiempo económico del constructor. Los instrumentos pudieran ser comprados y vendidos; podrían ser comisionados o en cualquier caso su creación es parte de la economía a larga plazo en una sociedad. Los instrumentos pueden considerarse como artículos de riqueza que pudieron haber sido propiedad de individuos o ser un bien social el cual es tocado por un ser humano y a la vez constituir un elemento de riqueza comunal. La distribución de los instrumentos tiene una considerable importancia en los estudios de difusión y de la reconstrucción de la historia cultural además de que puede sugerir o confirmar movimientos poblacionales a través del estudio de los mismos.[9]

Desde la arqueología podemos entender a la cultura material desde los procesos conductuales de Schiffer[10] y en la organología. A partir de estos dos aspectos se puede crear un nexo entre las perspectivas arqueológicas y la parte del estudio científico de los instrumentos musicales. Desde este punto de vista es posible crear sinergias asociativas con la cultura material, los cambios en la conducta humana además de su relación con los artefactos; para ello se partirá del punto de vista de la arqueología conductual promul-

[8] *Idem,* p. 45.
[9] *Ibid.*
[10] Schiffer, Michael, "Arqueología conductual", en *Boletín de Arqueología Americana,* núm. 23, julio de 1991, México, 1991.

gado en las cuatro estrategias schiferianas. También se utilizan aspectos de la etnoarqueología desde la perspectiva de que "las investigaciones etnográficas (*stricto sensu*) y de los documentos históricos son de gran utilidad para la interpretación arqueológica y pueden servir para la formulación y el testeo de hipótesis así como para proveer fuentes de analogía".

Respecto a cambios en la conducta humana y su relación con los artefactos, la arqueología conductual plantea que "debe conceptualizarse como la principal ciencia que describe y emplea una amplia gama de leyes sobre las relaciones entre la conducta humana y los artefactos".[11] Por otro lado, Schiffer en su artículo *La arqueología conductual*[12] plantea las cuatro estrategias (de la arqueología conductual), donde en primer término: "se emplean las leyes así como los artefactos que se produjeron y usaron en el pasado para contestar preguntas sobre la conducta humana pretérita". En la segunda estrategia menciona: "se emplean las leyes así como los artefactos que se produjeron y usaron en el pasado para contestar preguntas sobre la conducta humana pretérita". En tercer lugar, "su laboratorio es el registro arqueológico, ya que se basa en los artefactos que se produjeran y utilizaron en el pasado para generar leyes aplicables en la investigación sobre la conducta humana, tanto pretérita como presente". Y en cuarto término, "los arqueólogos aplican en la investigación de la escala temporal actual los principios generales que se generan a partir de las estrategias dos y tres. Es decir, se trata de entender a la sociedad contemporánea para contestar preguntas específicas acerca de la conducta humana".[13]

El estudio de los objetos arqueológicos asociados a la producción de sonido en el occidente de México se ha realizado mayormente con una visión en que la cultura material se aborda desde las perspectivas tipológica, funcional y descriptiva;[14] por otro lado, en la mayoría de la bibliografía arqueológica que contiene datos sobre el tema de estudio de este texto se encuentran en apartados denominados "objetos misceláneos" (en la bibliografía en lengua española) y para el caso del inglés "*miscelaeneous manufactures*" o agrupados en "*artifacts other than potery vesels*".

[11] *Idem,* p. 32.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*
[14] Schöndube, *op. cit.,* p. 89.

La problemática respecto a piezas arqueológicas, iconografía y los materiales para la construcción de los aerófonos

El arte de hacer instrumentos musicales es una habilidad humana presente en todas las culturas.[15] Sobre todo si consideramos que los materiales usados en la fabricación de los objetos pueden provocar diversos tipos de condiciones acústicas en los objetos: considero que el fenómeno de la habilidad musical es común a todos los seres humanos, esto no quiere decir que todas la personas tengan la destreza y gusto para convertirse en ejecutantes, pero al menos serían capaces de apreciar o cuestionar aspectos como: "esta persona toca mejor"; "esta persona toca con mucho sentimiento"; "este instrumento suena mejor o este otro tiene tal o cual cualidad física que lo hace único o diferente". Estos cuestionamientos pudieran aparentar surgir del pensamiento occidental moderno, pero el hilo conductor que planteo es el del ser humano que hace música con objetos que utiliza como medio expresivo, en específico del occidente prehispánico ya que el instrumental es muy amplio y cuenta con patrones estructurales sonoros, físicos y ornamentales repetidos, lo cual nos habla de una amplia cultura musical-material durante varios periodos y con diversos estilos de ornamentación, eso sin mencionar que el aspecto iconográfico ha sido muy poco estudiado en el occidente precolombino.

A continuación muestro un caso muy específico en relación con iconografía en aerófonos. Es el caso de las piezas resguardadas en la colección de aerófonos del MRG con número de catálogo 10-304571, 10-304575, 10-304587 y 10-304580. Estas cuatro proceden de la zona Ciénaga de Chapala hacia la región de Briseñas por donde desemboca el río Lerma en la laguna de Chapala y presentan una temporalidad de entre 700 y el 900 d. C. considerado como parte del clásico tardío y del posclásico temprano.[16] Estas cuatro

[15] Hall, *op. cit.*

[16] Olay, María de los Ángeles, *Tesoros de Colima: Hallazgos de ayer y hoy*, Colima, Gobierno del Estado de Colima/Universidad de Colima, 2005.

piezas de tipo ocarinas[17] (figura 1) presentan imágenes que asemejan grecas tipo guachimontón a tres niveles, las mismas se encuentran de manera lateral (izquierda y derecha) o encontradas por la parte superior además de contar con un espacio central que asemeja una especie de canal, pasillo o espacio de separación (figuras 2, 3, 4 y 5). Realmente no podría hacer una aseveración sobre los significados simbólicos de los patrones mencionados pero creo que es importante reconocer que están ahí por una razón y que encontrarlos en más de un aerófono conlleva a un contexto simbólico, el cual está directamente relacionado con los pocos estudios en relación con el fenómeno sonoro e iconográfico del occidente de México.

Figura 1

[17] Las ocarinas son instrumentos musicales con forma globular o semi-globular. Pueden ser de tipo simple en decoración o tener motivos antropomorfos, zoomórficos o simplemente globulares. Su principal característica es que tienen dos, cuatro o seis orificios para hacer cambios de altura, son instrumentos totalmente melódicos y esto significa que sólo pueden producir un sonido a la vez. Otra de sus características es que la mayoría cuenta con un implemento para colgarse y la gran mayoría de las piezas resguardadas por el Museo Regional de Guadalajara son de este tipo.

Figura 2

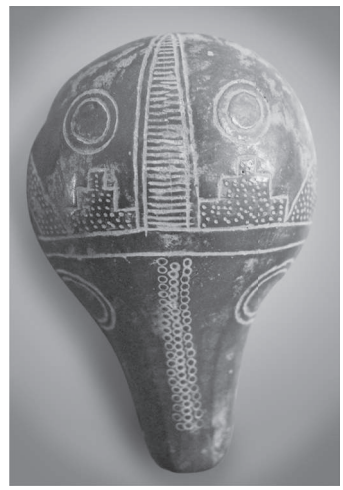

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Consideraciones finales respecto a la organología, los constructores y los materiales utilizados en la elaboración de instrumentos musicales.

Retomando la idea sobre los objetos arqueológicos prehispánicos capaces de producir sonido musical, deseo plantear una idea referente a los instrumentos musicales desde lo occidental. Si pensamos en las maderas utilizadas en los instrumentos de cuerdas frotadas actuales (violines, violas, violonchelos y contrabajos) o en las flautas de tipo nativo norteamericanas, un factor crucial en la construcción del instrumento que determinará tanto su capacidad de producir el sonido, su potencia y estética son: el tipo de madera, los procedimiento utilizados para el secado, el tiempo que es almacenada, las condiciones ambientales de humedad, la temperatura, entre otras, para adquirir las propiedades acústicas deseadas, además de los tipos de recubrimientos (barniz, color, etc.). Éstos son factores que afectan drásticamente el sonido y determinan la calidad de los instrumentos a lo que se aúnan las habilidades del maestro constructor, el cual suele ser una persona con estudios musicales y capacidad de ejecución, pero su especialidad está centrada en la construcción no en el tocar los instrumentos que hace. Otro ejemplo actual vinculado a la tecnología es el de la fibra de carbono, la cual ha demostrado, además de aplicaciones de alta resistencia mecánica, aerodinámica y funcional en la industria, tener propiedades acústicas semejantes e inclusive superiores que el de la madera.[18]

Algo similar sucede con los tipos de bambú, el carrizo y la arcilla. El constructor selecciona los materiales que mejor funcionen para obtener los resultados que desde su percepción cultural considera "idóneos" para la consecución de su fin. Desde este punto de vista si pensamos que la mayoría de los materiales arqueológicos tipo ocarinas, silbatos y flautas del México prehispánico occidental son hechos en barro con diversas técnicas, podemos lanzar una serie de cuestionamientos relacionados con los materiales para su realización como ¿qué arenas utilizaban?, ¿eran las mismas que para la

[18] Para conocer y escuchar la calidad de los instrumentos musicales hechos con fibra de carbono consulte el link: http://www.luisandclark.com/

cerámica?, así como los desgrasantes ¿eran las mismas técnicas de construcción para todo tipo de hornos? Las temperaturas, los tiempos de cocción, las reacciones químicas y los recubrimientos, ya sea para fin ornamental o de protección, afectarán enormemente la calidad del sonido. Recordemos que los aerófonos de cerámica, a diferencia de las figurillas u otros utensilios, además de ser un objeto físico deben tener cualidades sonoras que demuestren su funcionalidad, esto implicaría un tipo de especialización artesanal de alto nivel y las piezas estudiadas en el MRG son muestra de tal destreza. ¿Qué pasaría si un experto constructor en aerófonos de cerámica sólo pudiera lograr los efectos acústicos deseados con un tipo específico de arena o arenas que no se encontrara cerca del sitio de su taller? Seguramente se las ingeniaría para conseguirla. Pero no lo sabremos con certeza hasta que se realicen estudios completos utilizando técnicas de análisis de materiales como la petrografía cerámica ya que con estos estudios se pueden observar las capas cerámicas en el microscopio y las materias primas empleadas por los alfareros, es decir, materiales que son parte del suelo o sedimentos característicos del yacimiento de origen, o bien los materiales agregados intencionalmente denominados desgrasantes. En algunas formas cerámicas como comales, ollas, platos, etcétera, varía la cantidad de materias primas de acuerdo con la función del objeto. Algunos son exclusivamente para exposición al fuego, para contener alimentos o líquidos, otros tienen la función de ornato y poseen materias primas semejantes, pero en distinta cantidad. Desde este punto de vista podemos entender que si se utilizan materiales en distintas cantidades para diversos tipos de objetos, la cerámica de los aerófonos debe tener una formulación específica. Las reflexiones anteriores servirán para plantear y enfatizar la música en la cultura y contestar preguntas básicas sobre uso en la sociedad prehispánica y de los contextos arqueológicos de excavación.

Bibliografía

Acosta, Joseph, *Historia natural y moral de las Indias, en que se tratan de las cosas notables del cielo/ Elementos, metales, plantas y animales de ellas y los ritos y ceremonias, leyes y gobierno de los Indios*, Edmundo O´Gorman (editor) Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1962.

Bernardino de Sahagún, *Historia General de la nueva España 1, Primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como códice Florentino*, Ed. Dirección general de publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Editorial Patria, México, D. F., 1989.

Hall, Barry, *From Mud to Music*, American Ceramic Society, Ohio, 2006.

Hosler, Dorothy "Sound color and meaning in the metallurgy of Ancient West Mexico", en David S. Whitley (ed.), *Reader in Archaeological Theory, Post-Processual and Cognitive Approaches*, pp. 103-118, Ed. Routledge, Nueva York, 1998.

Libin, Laurence, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Oxford Music online*), *s. v.* "organology", consultado el 01/Marzo/2014, desde http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20441?q=organology&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, 2014.

Mayer, Howard y Palmer, Frances, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (*Oxford Music online*), consultado el 14/junio/2014, desde:http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00242, 2014.

Merriam, Alan, *The Anthropology of Music*, Ed. Northwestern University Press, Evanston, 1980.

Olay, María de los Ángeles, *Tesoros de Colima: Hallazgos de ayer y hoy*, Gobierno del Estado de Colima/Universidad de Colima, Colima, 2005.

Pfitzner, Hans, *Gesammelte Schriften*, II, Augsburgo, 1926.

Schiffer, Michael, "Arqueología conductual", en *Boletín de Arqueología Americana,* núm. 23, julio de 1991, pp. 31-38, México, D. F., 1991.

Schöndube, Otto, "Instrumentos musicales en el Occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias", en *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, vol. VIII, núm. 28, otoño, Ed. El Colegio de Michoacán, pp. 85-110, Zamora, 1986.

Las traducciones de Nezahualcóyotl al español

ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ
CUTONALÁ /UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Introducción

La valoración de una obra está inevitablemente marcada por una "tendencia de los tiempos" (una predisposición a entender el mundo en general y las obras de arte en particular) que determina, en buena medida, la imagen que se tiene de un escritor en una época específica. En este trabajo me propongo revisar el anterior supuesto; con este propósito abordaré la historia de las traducciones de Nezahualcóyotl al español, lo que me permitirá analizar cómo ha evolucionado su recepción y traducción a lo largo de los siglos. Para llevar a cabo mi análisis, me basaré en los conceptos de la estética de la recepción, encabezada por Roman Ingarden y Hans-Robert Jauss. Cabe destacar que sólo ofrezco una breve muestra de las traducciones más conocidas. Así pues, no pretendo presentar una historia exhaustiva, que abarque todas las versiones existentes, ni una muestra completa de la fortuna literaria que ha tenido en nuestra lengua. Tampoco presento un análisis comparativo entre las traducciones y el texto en su lengua de origen. Me dedicaré sólo a mostrar el proceso de actualización de lectura, interpretación y reescritura a que ha sido sometida la obra de Nezahualcóyotl en español.

La traducción y el espíritu de los tiempos

El ensayo de H. R. Jauss,[1] presentado como conferencia en la Universidad de Constanza en 1966, desplazó el foco de atención desde la obra hasta el lector. Para Jauss, el estudio de la interacción entre texto y lector debe ocupar un primer plano. Considerada desde esta perspectiva, la historia literaria es un proceso de recepción estética y de producción de textos actualizados por las figuras del lector, el crítico y el propio autor. A esta terna podemos añadir la figura del traductor, que funge como intérprete y transmisor de la obra de una lengua a otra.

Las bases de la teoría de Jauss residen en el *no substancialismo* y el concepto de *horizonte de expectativas*. La noción del no substancialismo implica que toda obra literaria está inacabada, esto es, que sólo adquiere su plena manifestación mediante la interacción con el lector. La obra literaria es una realidad abierta e incompleta, inimaginable sin la participación activa de sus destinatarios, quienes la actualizan y le otorgan una existencia que no tenía. El horizonte de expectativas es el conjunto de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con que el público lector de cada época acoge una obra. Este sistema de relaciones, que incluye normas estéticas y valores histórico-sociales, proporciona un marco de referencia a partir del cual se realizará la lectura y la apreciación de texto.

La formulación del horizonte de expectativas permite enunciar las preguntas y respuestas adecuadas para que el lector pueda reconstruir el horizonte en el que apareció la obra y, de este modo, actualizar su propia lectura, ya que el horizonte del pasado está incluido en el presente. Como lo formulaba Jauss: "El efecto y la significación de una obra se articulan en un diálogo entre un sujeto presente y un discurso pasado".[2] En este proceso dialógico, el sentido de una obra está siempre abierto a nuevas interpretaciones, actualizadas de recepción en recepción, pues un texto es un conjunto de signos que producen sentido y es, también, un objeto susceptible de modificaciones y manipulaciones a través del tiempo.

[1] Jauss, H., "Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria", en Rall, D. [comp.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987, pp. 13-22.

[2] Jauss, H., "La Ifigenia de Goethe y la de Racine", en Warnin, R. [comp.], *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 240.

La tendencia de los tiempos

Es sabido que cada época tiene su propio entendimiento, su propia escala de valores estéticos y no estéticos, su propia predisposición a entender el mundo en general y las obras de arte en particular. En algunos siglos se tiene una susceptibilidad especial hacia unas cualidades de valores estéticos mientras que se permanece ciegos a otras. Así pues, la apreciación de una obra literaria depende de las actitudes del lector y, por consecuencia, están determinadas por los "rasgos de los tiempos".

La traducción

La fortuna de una obra literaria depende, en buena medida, de la imagen que crea la crítica. Y la traducción es la manera más elevada de la crítica, pues como ha dicho A. Lefevere:

> Los traductores no solamente podían restituir la vida a los originales que traducían, también podían decidir qué clase de vida les otorgarían y cómo los introducirían en la cultura receptora. En otras palabras, crearon, y crean una imagen del original para su tiempo y para su público lector.[3]

Es importante destacar que la tarea de un traductor no es la de sustituir palabras de una obra literaria por diferentes sonidos tomados de otro lenguaje. No se traduce una palabra sino unidades de lenguaje (con palabras y sintaxis diferentes al original). Paul Ricoeur sostiene que una oración no es una palabra más grande o más compleja sino una nueva entidad: "El significado de una palabra deriva de su oposición a las otras unidades léxicas del mismo tipo".[4] Siguiendo esta noción puede decirse que el traductor es un lector creativo que se adentra en el texto y se compromete con él. Es, por lo tanto, primero un lector que determina la obra (llena, completa sus espacios de indeterminación, sus ambigüedades), luego un crítico literario que decide qué y cómo traducir, creando así la imagen del texto de origen

[3] Lefevere, A., "La literatura comparada y los estudios de traducción", en Vega, M. y Carbonnel, N. [eds.], *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 1-10.
[4] Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI editores, 2003, p. 19.

que presentará en la cultura de acogida; finalmente, es un creador que reescribe su lectura en otra lengua, ya que una vez comprendida la obra aún queda la tarea de reescribirla.

Por otra parte, no hay que olvidar que todo individuo pertenece a una comunidad inserta en una cultura; ésta puede ser considerada como un polisistema formado por sistemas de valores (materiales e inmateriales), conceptos, normas de comportamiento verbal y no verbal, etcétera. El traductor debe trasladar, en la medida de lo posible, los referentes del polisistema cultural del texto de origen, haciéndolos, al mismo tiempo, comprensibles para los lectores del polisistema cultural de llegada. La cosmovisión que a través de su lengua tiene una comunidad determinada modela su comportamiento sicológico y comunitario, pues a cada lengua pertenece una particular organización de los datos de la experiencia.

Por ello presto particular atención a la figura del traductor como ente histórico, pues aunque ha sido olvidado en muchas ocasiones, es indudable su influencia en el texto: su trabajo reflejará inevitablemente elementos subjetivos y estilísticos a través de ciertos usos léxicos y sintácticos, el desarrollo de determinados manierismos o un determinado acercamiento al acto de traducir. Es necesario, en efecto, situar a cada traductor en el contexto que le corresponde. No podemos soslayar que es un ser histórico que llega a la obra en una época determinada y que traduce para unos lectores que también son históricos. Por lo tanto, ambas figuras están determinadas por factores temporales (cultura, gustos estéticos, censura, ideas políticas, criterios editoriales vigentes en la época, etcétera) que influyen en la manera de traducir.

El rey poeta de Tezcoco a través de los siglos

Fernando de Alva Ixtlixóchitl

Se ha dicho que los textos de Nezahualcóyotl fueron, más que descubiertos, imaginados en los siglos XVII, XVIII y XIX. El primero en imaginarlos fue uno de sus descendientes, Fernando de Alva Ixtlixóchitl, el cronista principal de Tezcoco y la fuente más abundante de informaciones que tenemos acerca del rey poeta y de su tiempo. En su obra, Alva incluye dos poemas ("Liras de Nezahualcóyotl" y "Romance de Nezahualcóyotl") que atribuye a

Nezahualcóyotl. Sin embargo, la crítica contemporánea los considera como falsificaciones; es posible que se trate de una invención de Alva o de una traducción basada en un texto apócrifo.

Un rato cantar quiero
pues la ocasión y el tiempo se me ofrece;
ser admitido espero,
que mi intento por sí no desmerece;
y comienzo mi canto
aunque fuera mejor llamarle llanto.
(…)
Yo tocaré, cantando,
el músico instrumento sonoroso;
tú, las flores gozando,
danza y festeja a Dios que es poderoso;
gocemos hoy tal gloria,
porque la vida humana es transitoria.[5]

El tono general del poema recuerda al de la poesía clásica castellana del siglo XVII. Resulta evidente que el traductor (o autor) leyó a Nezahualcóyotl desde la tradición del barroco novohispano. Partiendo de su propia tradición, Alva recreó y normalizó la poesía prehispánica para insertarla en su nuevo contexto. Así pues, las reflexiones sobre el tiempo y la vida, atribuidas a Nezahualcóyotl, parecen las de un mal poeta que intenta imitar a fray Luis de León. Cabe destacar, sin embargo, que Fernando de Alva Ixtlixóchitl no tenía como objetivo realizar versiones de la obra de Nezahualcóyotl. Su propósito era aclamar al rey poeta, describir la riqueza de sus palacios y exponer sus concepciones religiosas y filosóficas. En *Historia chichimeca*, escrita con el objetivo de exaltar la memoria de su pueblo, configura la imagen de un Nezahualcóyotl convertido del politeísmo al monoteísmo. Puede decirse que Fernando de Alva es, en buena parte, responsable de haber hecho del poeta prehispánico un personaje que anunciaba el establecimiento del cristianismo, o que le preparaba el camino.

[5] Martínez, J. L. *Nezahualcóyotl, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 257-262.

Granados y Gálvez y Carlos María Bustamante

Los siglos XVIII y XIX nos han dado un par de textos "raros" de origen singularmente confuso, creados como supuestas producciones de Nezahualcóyotl: "El canto de Nezahualcóyotl" de Granados y Gálvez, y "Canto de Nezahualcóyotl" de Carlos María Bustamante:

El canto de Nezahualcóyotl

Son las caducas pompas del mundo como las verdes
sauces, que por mucho que anhelen a la duración, al
fin un inopinado fuego los consume, una cortante hacha
los destroza, un cierzo los derriba, y la avanzada
edad y decrepitud los agobia.

Toda la redondez de la tierra es un sepulcro (…) Llenas
están las bóvedas de pestilentes polvos que antes
eran huesos, cadáveres y cuerpos sin alma…

Anhelemos, invictísimos príncipes, capitanes esforzados,
fieles amigos y leales vasallos; aspiremos al
cielo, que allí todo es eterno
y nada se corrompe. El horror del sepulcro es lisonjera
cuna para el sol, y las funestas sombras, brillantes luces para
los astros…[6]

De manera unánime, la crítica contemporánea considera el texto anterior como una "burda falsificación" (Miguel Ángel Garibay fue el primero en probar su falsedad). Granados y Gálvez hizo acompañar su traducción de un supuesto original en otomí. Sin embargo: "El poema no es auténtico, no está en otomí antiguo ni puede ser obra de Nezahualcóyotl".[7] El supuesto texto original es, en realidad, un pastiche lingüístico, una invención de Granados y Gálvez, quien quizá tenía el propósito de mostrar que los pueblos

[6] *Ibid.* p. 90.
[7] *Ibid.,* p. 145.

americanos son tan sensibles como los europeos; que también ellos cantaron sobre la fragilidad de la vida y el sagrado temor a la muerte. El poema, a pesar de su amaneramiento, ha gozado de cierta fama.

El "Canto de Nezahualcóyotl" fue descubierto por Carlos María Bustamante, quien atribuyó la traducción a Alva Ixtlixóchitl:

> Oíd con atención las lamentaciones que yo el rey
> Nezahualcóyotl hago sobre el imperio, hablando
> conmigo mismo, y presentándolo a otros como ejemplo.
>
> ¡Oh rey bullicioso y poco estable! Cuando llegue
> tu muerte serán destruidos y deshechos tus vasallos;
> véranse en oscura confusión, y entonces ya no estará
> en tu mano el gobierno de tu reino, sino en el Dios
> Creador y Todopoderoso.[8]

A decir de José Luis Martínez, nuestro gran especialista en el tema: "El canto de Nezahualcóyotl" de Granados y Gálvez debe haber sido escrito por él mismo, a fines del siglo XVIII, y el de Bustamante pudo escribirlo Alva Ixtlixóchitl a principios del siglo XVII".[9] Así pues, los dos poemas atribuidos a Nezahuacóyotl son dignos de mención como muestra del interés que siguió despertando la obra del poeta de Tezcoco, pero, en realidad, no son más que variaciones malogradas, vagas evocaciones de su pensamiento y personalidad.

José Joaquín Pesado

A mediados del siglo XIX, Joaquín Pesado publicó una serie de poemas que tituló *Los Aztecas*, entre los cuales incluyó siete poemas bajo el nombre de "Cantos de Nezahualcóyotl, rey de Tezcoco". Estos siete cantos, más que una traducción o recreación, son una nueva invención de los poemas de Nezahualcóyotl:

[8] *Ibid.,* p. 263.
[9] *Ibid.,* p. 146.

No bien había nacido
y entrado a esta morada de dolores,
cuando sentí mi corazón herido
del pesar con los dardos pasadores…
Coge, pues, hoy las flores
que los jardines brindan a tu frente:
antes que triste llores
engaños y dolores,
disfruta los placeres del presente.
Flores del jardín hermosas
ciñan con placer tu frente
descansada:
Goza entre apacibles rosas
de la vida, dulcemente
descuidada.

¿Qué es en duración la vida?
Flor que nace y ya es cogida;
breve llama
que a su fin se exhala y vuelve;
si en Dios tu ser se resuelve,
a Dios ama…

Son del mundo las glorias y la fama
como los verdes sauces de los ríos,
a quienes quema repentina llama,
o los despojan los inviernos fríos.[10]

Pesado convirtió los ecos de la poesía de Nezahualcóyotl en sobrias disertaciones académicas. Su versión imita, de manera débil e insulsa, el estilo del romance español: las coplas de pie quebrado manriqueñas, por ejemplo. Es evidente, además, el uso selectivo de fragmentos de la alta cultura universal (variaciones horacianas y ecos bíblicos).

[10] *Ibid.,* pp. 265-78.

Juan de Dios Villalón

La versión de Juan de Dios Villalón "Canto de Nezahualcóyotl en sus bodas" es una paráfrasis del apócrifo de Granados Gálvez:

> Caducas son las pompas de este mundo
> como los verdes sauces de la fuente
> que en este fuego sin rival fecundo
> sombra y frescura dan; mas de repente
> el fuego devora furibundo,
> o del hacha al poder doblan la frente…[11]

Villalón vuelve romántico a Nezahualcóyotl; además, dando por hecho que el rey poeta rendía ya culto a un Dios omnipotente, omnisciente y eterno, en otros versos da voz a un curioso poeta prehispánico que invita a los nobles tezcocanos a la "vida inmortal del alto cielo" en la que "todo es gloria y amor, paz y consuelo".[12]

Nezahualcóyotl en el siglo xx

Tuvimos que esperar a que llegara el siglo xx para poder leer, traducida, la obra completa de Nezahualcóyotl, que se encuentra dispersa en los tres volúmenes de *Poesía náhuatl* (1964, 65, 68) de Miguel Ángel Garibay, y en *Trece poetas del mundo azteca* de Miguel León Portilla. También está compilada de manera integral en *Nezahualcóyotl* de José Luis Martínez (1972). Los trabajos de estos tres autores fueron realizados a partir del análisis riguroso de los textos originales. La traducción, por su parte, también fue rigurosa y bien lograda (aunque, claro está, una traducción siempre puede actualizarse y mejorarse).

La crítica del siglo xx consideró que los tres grandes temas de la poesía de Nezahuacóyotl son la divinidad, el destino del hombre y la poesía misma. Asimismo, destacó que las reflexiones sobre la divinidad y el destino sorprenden por la desdeñosa objetividad con que se dirige a dios:

[11] *Ibid.,* pp. 279-280.
[12] *Ibid.,* p. 149.

Canto de la huida

¿Obra desconsideradamente,
vive, el que sostiene y eleva a los hombres?[13]

Dolor y amistad

Dentro del cielo tú forjas tu designio.
Lo decretarás: ¿acaso te hastíes
y aquí nos escondas tu fama y tu gloria
en la Tierra?
¿Qué es lo que decretas?
¡Nadie es amigo del que da la vida!
Él nos atormenta, él es quien nos mata.[14]

En todas las épocas, los lectores y la crítica buscan referentes de su propio contexto para interpretar una obra. La crítica del siglo xx no es la excepción. José Luis Martínez, por ejemplo, encuentra en el tono de Nezahualcóyotl "el mismo helado sarcasmo ante el dios que volverá a la poesía mexicana en un poema memorable",[15] y compara el tono de Nezahualcóyotl con el de José Gorostiza:

Muerte sin fin

Pero aún más –porque en su cielo impío
nada es tan cruel como este puro goce–
somete a sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina...[16]

El siglo xx vio en la obra de Nezahualcóyotl una visión desesperanzada de la vida, obsesionada por su condición transitoria y por la punzante presencia de una muerte. El rey poeta se convierte, visto así,

[13] *Ibid.*, p. 197.
[14] *Ibid.*, p. 205.
[15] *Ibid.*, p. 113.
[16] *Ibidem.*

en una especie de precursor del existencialismo. Para José Luis Martínez: "Los antiguos poetas nahuas no concebían respecto al Más Allá ni temores ni esperanzas, y ese futuro cegado era acaso una de las raíces de su angustia".[17]

Conclusiones

Este breve recorrido a través de los siglos me ha permitido mostrar la manera en que se ha ido actualizando la lectura de uno de los poetas más importantes de la tradición mexicana. Hemos visto cómo cada época ha destacado ciertos valores mientras que otros le han pasado inadvertidos. Así, el poeta tezcocano ha sido considerado como un precursor del cristianismo, un poeta clásico, un academicista, un romántico o un existencialista del siglo xx.

Además de lo anteriormente dicho, resulta interesante comentar otros aspectos que, a pesar de no formar parte del propósito de este trabajo, saltan a la vista. Por ejemplo, que la literatura mexicana no ha hecho propia la obra de nuestro mejor poeta prehispánico, que hemos ignorado largamente la poesía de Nezahualcóyotl (antes y después de los esfuerzos de Miguel Ángel Garibay, León Portilla y José Luis Martínez), que la lectura de su obra sigue siendo descuidada y fragmentaria, que, después de los estudios críticos de los tres grandes estudiosos mencionados, no existe prácticamente nada sobre la obra de Nezahualcóyotl.

Por último, quiero mencionar que son necesarias nuevas traducciones, actualizadas, de la obra poética de Nezahulacóyotl, pues existen fragmentos (en ocasiones poemas completos) escritos en un español algo caduco y engañosamente antiguo que pretende resaltar la vejez del náhuatl de Nezahualcóyotl. Queda, pues, como tarea pendiente para futuros especialistas, intentar traducciones en un español más "fresco", sencillo y expresivo. Es decir, adecuado para su nuevo contexto y aceptable para sus lectores meta.

[17] *Ibid.,* p. 118.

Bibliografía

Jauss, H., "Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria", en Rall, D. [comp.], *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1987.

Jauss, H., "La Ifigenia de Goethe y la de Racine", en Warnin, R. [comp.], *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.

Martínez, J. L. *Nezahualcóyotl, vida y obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Lefevere, A., "La literatura comparada y los estudios de traducción", en Vega, M. y Carbonnel, N. [eds.], *La literatura comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1995.

Ricoeur, P. *Teoría de la interpretación*, México, Siglo XXI editores, 2003.

De las herencias musicales del México prehispánico

ERNESTO CANO LOMELÍ
CUAAD/ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Con el propósito de reflexionar sobre el quehacer musical de los pueblos autóctonos, para tener una idea más amplia del conocimiento musical que alcanzaron los antiguos pobladores precolombinos. A continuación expongo información de disciplinas distintas, cuyo aporte ayudará a clarificar la visión de esta herencia musical, que paró su desarrollo y evolución a principios del siglo XVI, con la conquista española.

La investigación se apoya en cinco ejes principales que a continuación enumero. Aunque no se trata de un trabajo esquemático, la información versará en estos campos culturales.

1. Las crónicas y documentos históricos que refieren acontecimientos antes, durante y después de la conquista española, que se relacionan con las prácticas musicales en estas tierras.
2. La literatura náhuatl, donde se han preservado una buena cantidad de poemas que se cantaban, de distinto carácter, divinos y profanos.
3. Los instrumentos musicales hallados por arqueólogos, durante las excavaciones en tumbas y pirámides. Para los músicos, una fuente valiosa de información sonora. Su estudio, análisis y experimentación son necesarios para conocer cualidades y posibilidades musicales de aplicación.

4. Las representaciones plásticas en códices, murales, piezas de cerámica, grabados en piedra, etc., donde plasmaron escenas festivas alusivas a la música, el teatro y la danza.
5. Las expresiones rituales con danzas y música, en las tradicionales romerías de la fiesta religiosa indígena y mestiza, donde se preservan elementos musicales de origen prehispánico. Cantar y danzar, como ofrenda a lo divino, es práctica milenaria de los naturales de estas tierras.

De algunas consideraciones y/o comparaciones

Para principios del siglo XVI —tiempos en que se realiza la conquista de México—, tanto las culturas europeas, las orientales, como las mesoamericanas, habían creado y desarrollado, hasta cierto punto, su propio acervo instrumental; técnicas de ejecución para los distintos tipos de instrumentos de su tiempo; también habían generado símbolos gráficos para representar el sonido musical, así como el uso de patrones silábicos para construir cadencias rítmicas y conceptos melódicos. Con respecto a estos elementos, el musicólogo y pianista Pablo Castellanos, en su trabajo *Horizontes de la música precortesiana,* ofrece la siguiente información:

> *Los Cantares Mexicanos contienen también fórmulas rítmicas. Mediante las sílabas ti-qui-to-co, y su combinación con las letras H y N. Sahagún presenta un centenar y medio de fórmulas que corresponden a los ritmos con los que se acompañaban dichos cantos.*[1]

Se refiere a la compilación de los *cuícatl* —repertorio de cantos— realizada por nobles indígenas que "copiaron los cantos en el siglo XVI para beneficio de un misionero interesado en ellos".[2] Esa colección de poemas cantados era para fray Bernardino de Sahagún, quien había mostrado interés por la cultura de los mexicanos, y como cronista del siglo XVI; es él quien más reporta sobre las tradiciones literarias y festivas de los antiguos

[1] Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed. (Colección Popular), 1985, p. 64.
[2] Miguel León-Portilla, *Cantos y crónicas de México antiguo,* España, Ediciones y Distribuciones Promo Libro, S. A. de C. V. 2008, p. 117.

nahuas. El manuscrito contiene alrededor de noventa poemas en náhuatl, con temas de carácter épico, lírico, de meditación interna a cerca de la vida y la muerte. Cantos, música, danza y representación escénica eran medios para la educación y comunicación de la alta cultura tolteca. A través de su práctica cotidiana, la sociedad iba conociendo y guardando en la memoria la historia de los antepasados. Desde los llamados *icnocuícatl* cantos de privación, *teocuícatl* cantos divinos, que aluden la concepción misma de la creación del mundo; los cantos verdaderos, que tratan de acontecimientos reales, históricos; los *yaocuícatl* cantos de guerra, *xochicuícatl* cantos floridos, y los *cuecuecuícatl*, cantos traviesos, repertorio de los jóvenes.[3]

Don Vicente T. Mendoza, después de haber examinado las fórmulas prosódicas de los "Cantares mexicanos" recolectados por fray Bernardino de Sahagún —manuscrito que conserva la Biblioteca Nacional de México—, deduce que los mexicas hicieron uso de combinaciones prosódicas diversas, al aplicar conscientemente motivos rítmicos: "monosílabos, bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos, con un sentido de equilibrio y proporción que sorprende".[4]

A continuación, algunas fórmulas prosódicas a través de las cuales ponían en práctica la experimentación en ritmos binarios, ternarios y compuestos:

To; Co; Ti; Qui.
Toco; Titi;
Titoco; Tocontín (terminación aguda);
Tocotico; Tocontocón (terminación grave);
Tocotititi; Tocotocotiti;
Tocotocotiquiti; Tocotitocotoco, etc.

Así, apoyados en la articulación fonética de series prosódicas previamente establecidas, generaban sus cadencias. Dice T. Mendoza "(…) se echa de ver que las combinaciones rítmicas que empleaban para el acompaña-

[3] Birgitta Leander, *In Xochitl in cuícatl. Flor y canto. (La poesía de los aztecas)*, México, INI. SEP, 1981.

[4] Vicente Mendoza, *Panorama de la música tradicional de México,* México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1984, p. 22.

miento de sus cantos eran muchas y muy variadas".[5] La colección de cantos "atabálicos"[6] eran especialmente apoyados por instrumentos de percusión.

Mendoza hizo también una relación de la fórmula prosódica: Ti-qui-to-co-ton, con los grados de una escala pentáfona, para la creación de melodías. Relacionó la sílaba Ti, con el sonido Do una octava superior, el tono más agudo de la escala que desciende: Ti, Qui, To, Co, Ton: equivalentes a las notas de la escala: Do, La, Sol, Mi, Do.[7]

Haciendo el comparativo con los sonidos *Kong, Shang, Kiao, Tche* y *Yu*, de la escala tradicional china y los sonidos *Sa, Ri, Ga, Pa, Da,* en India, "no es imposible que los aztecas los hayan llamado ti, qui, to, co, ton".[8]

Sobre estudios hechos al manuscrito por Karl A. Nowotny (1956: 186-198), Miguel León-Portilla comenta: "identificó en los *Cantares mexicanos* 758 arreglos diferentes de las mencionadas sílabas (…). Considera él que se trata de indicadores de tonos distintos, ascendentes y descendentes".[9] También se sabe que algunos *cuícatl* (cantos), se siguieron componiendo aún en la época colonial, como el "Canto de Navidad", un villancico en náhuatl de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), que ella misma describe como *tocotín*:

> Los mexicanos alegres
> también a su usanza salen…
> y con las cláusulas tiernas
> del mexicano lenguaje,
> en un tocotín sonoro
> dicen con voces suaves…

Al expresar que se trata de un "tocotín sonoro", confirma que se proveía con acompañamiento musical a los textos indígenas.

[5] *Ibid*., p. 25.
[6] Cantos con acompañamiento de instrumentos de percusión, como el *huéhuetl* y el *teponaztli.* Los españoles llamaban "atabales" a los tambores.
[7] *Ibid*., p. 27.
[8] Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed. (Colección Popular), 1985, p. 58.
[9] Miguel León-Portilla, *Estudios de cultura náhuatl,* vol. 16, México, UNAM, 1983, p. 34.

De la representación gráfica de sonido

En ambos continentes también hacían uso de grafías y símbolos para representar el sonido. En Europa se despertó el interés de contar con una escritura musical, desde los tiempos del papa Gregorio el Grande, uno de sus principales promotores en el siglo VI. Comenzó con los antiguos *neumas,* señales gráficas que servían de guía a los cantores, recordándoles la dirección o desplazamiento del canto. Si hacia arriba, o abajo, u ondulado, etc. Se colocaban sobre los textos cantados por los coros en la liturgia cristiana.

Diez siglos después, en la época colonial, el uso del tetragrama y de la escritura musical "cuadrada" se introduce a nuestro país, a través de la música litúrgica de la iglesia católica y la tradición del *maestro de capilla,* figura central en el desarrollo y evolución de la cultura musical de Occidente. La escritura musical europea siguió su proceso de perfeccionamiento durante los siglos XVII, XVIII y XIX, hasta establecer el sistema actual, de uso común en toda agrupación musical profesional.

Mientras tanto en Tenochtítlan —como en otras ciudades prehispánicas—, para el año 1500 tenían un sistema pictográfico de símbolos, glifos, cuentas, formas y colores; de los que se servían para "escribir" o anotar todo asunto importante de las distintas áreas del conocimiento. Ángel Ma. Garibay dice al respecto: "Más que una escritura en forma (…), un sistema de expresión de conceptos mediante símbolos y como ayudas y sugerencias a la memoria".[10]

De este sistema destaca cuatro elementos:

1. Representación del objeto mismo: una casa dibujada, imagen de una casa real.
2. Representación simbólica de acciones reales: una casa ardiendo, símbolo de una ciudad conquistada.
3. Representación netamente simbólica: una voluta que sale de la boca, símbolo de la palabra, una voluta adornada con flores, símbolo del canto.
4. Representación de un objeto cuyo nombre está expresado con los sonidos que quieren expresarse.

[10] Ángel María Garibay, *Panorama literario de los pueblos nahuas,* México, Porrúa, S. A., 1979, pp. 29-30.

Este medio de trasmisión gráfica servía de gran ayuda en la educación, la repetición continua y constante de los textos representados con sus símbolos; grababan en la memoria de los discípulos, los contenidos históricos, morales y poéticos de su nación.

En los antiguos *amoxtli,* libros, llamados hoy códices, hechos de largas tiras de piel de jaguar o venado, o de láminas de papel extraído de la corteza del árbol *amate*, dobladas a manera de biombo, donde los escribanos o *tlacuilos* "pintores de libros", anotaban los acontecimientos históricos y los conocimientos que tenían de todas sus ciencias.

La siguiente figura muestra un ejemplo de ellos:

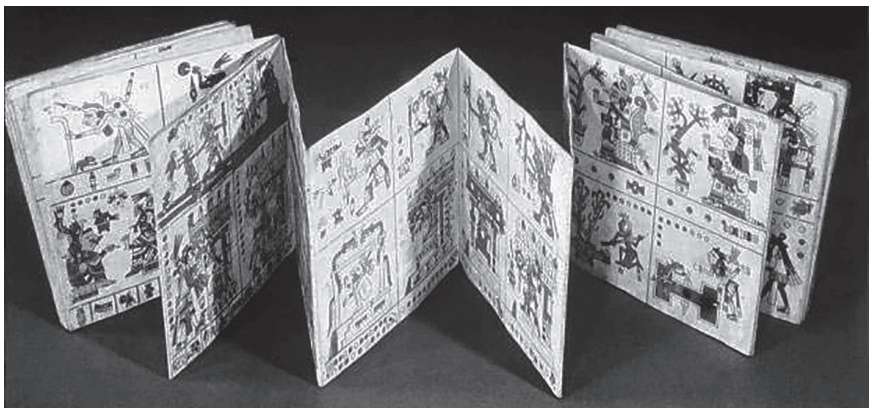

Figura 1. Amoxtli (libro). Códice.

Algo que debe subrayarse, es que el sistema pictográfico de los mexicanos paró su evolución, así como en general toda la cultura de los antepasados, que paulatinamente fue declinando al imponerse el régimen colonial español.

Símbolos que representan el sonido

La *voluta* o *vírgula*, como representación gráfica del sonido. Este gráfico aparece en representaciones de personajes que hablan, cantan o discuten; también con los que tocan algún instrumento musical, o los que al danzar suenan los cascabeles de los pies. El color de la voluta tenía un significado:

si era rojo chile, el personaje estaba enojado o hablando de guerra; si azul turquesa, un personaje de habla hermosa, el del poético hablar; si adornada de flores, se embellecían las palaras con el canto.

En la siguiente imagen del músico maya, se observan volutas que se propagan del tambor en diferentes direcciones. Se concatenan creando una obra "sonora" musical, artística, como se podrá deducir. Porque la imagen no representa algo burdo o desorganizado, por el contrario, se observa una estructura definida, con sus partes y su temática. ¿Representa quizá una forma musical?, o ¿algún tipo de canto?

Figura 2. Zacatán, tambor maya con sistema de tensión. (Mural de Santa Rita, Honduras).

Figura 3. Ejecutante de aerófono (Códice Laúd).

Figura 4. Página de códice (Codex Borbonico).

Aunque no sabemos qué significan, qué está anotado, qué dicen, de qué tratan las representaciones de estas láminas, lógicamente podemos intuir que son temas importantes. En el caso del ejecutante del instrumento de viento, se notan puntos que podrían significar cambios de tono y sonidos de distinta altura. Hay tres hileras de puntos, dos de ellas con diez y una de cinco. Los puntos están sobre un cráneo humano. Podría tratarse de una ¿melodía de carácter funerario?

En la otra lámina, con representaciones en cada cuadrete o apartado, se observan personajes que discurren, dialogan, o convenían; se intuye que es información relacionada con fechas, cuentas de tiempos, acontecimientos importantes, cantidades, etcétera.

Al referirse a los antiguos códices, el investigador francés Jacques Soustelle dice:

> El tlacuilo o tlacuiloani, escriba pintor, estaba rodeado de una gran consideración, ya trabajara para los templos, para la administración de justicia o para el gobierno. Los antiguos mexicanos amaban sus libros, y fue una gran parte de su cultura la que se perdió cuando la mano fanática de Zumárraga arrojó a la hoguera miles y miles de preciosos manuscritos.[11]

Cabe señalar que los estudios sobre de los antiguos códices mexicanos, realizados en las últimas tres o cuatro décadas por antropólogos e investigadores tanto nacionales como extranjeros, reconocen que se trata de un sistema de escritura donde están anotados asuntos concretos, que no son documentos para buscar una interpretación, sino para leerse.[12]

De la educación

La educación era obligatoria para todos y sin excepción o distinción de persona. Todos debían participar en ella: padre de familia, guerreros, escritores, sabios y filósofos, astrónomos, maestros en artes y oficios, estaban obligados a velar por las costumbres y tradiciones.

El estado tenochca daba mucha importancia a la educación. En las escuelas, templos y casas de canto inculcaban la conciencia histórica, de que los mexicas eran descendientes de los toltecas y elegidos por *Huitzilopochtli* para mantener la vida de los dioses.

Los niños iban a las escuelas para aprender a ser útiles. Su ingreso al templo o a centros educativos tenía carácter de ofrenda; debían servir en el culto y en la guerra. Los hombres permanecían en las escuelas hasta los 21 años y las mujeres hasta 18 años, cuando decidían casarse o servir en el campo religioso. La educación estaba dedicada a fortalecer tres aspectos: justicia, religiosidad y fortaleza física.

[11] Jacques Soustelle, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la Conquista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 229.

[12] Véase Tlacuilo, Pintor de códices, de Enrique Escalona (Churubusco-Ciesas, México, 1988). Cine documental basado en las investigaciones del finado antropólogo Dr. Joaquín Galarza, sobre la escritura tradicional azteca. Un filme con importantes reconocimientos internacionales: Ariel Especial, México, 1989. Pantalla de Oro, Festival de Burdeos, Francia, 1991. Primer Premio Filme Arqueológico, Italia, 1992.

Figura 5. Tlatoani dirigiendo la palabra (Códice Florentino).

Funcionaban básicamente dos colegios para varones: El *calmécac*, dedicado a Quetzalcóatl, era la escuela para los dignatarios. La finalidad era impartir la mejor educación heredada por los toltecas. El *tepochcalli*, escuelas populares dedicadas a *Tezcatlipoca*, donde los futuros guerreros se preparaban espiritual, corporal y militarmente. Otros centros educativos como los *Ichpochcálli,* casas de las jóvenes*,* tenían la misma estructura en su organización. Estas escuelas estaban anexas a los *calpoltin,* encargadas de la educación de las princesas llamadas *tecuíchpo.*

> *Las ichpochtlahtóque, gobernantes de muchachas, siempre estaban presentes para vigilar y cuidar de la honestidad, en todas las funciones que se hacían diariamente al ponerse el sol.*
>
> *En cada calpúlco (barrio), en el nemachtilóyan, donde se estudia, escuelas de danza, y los más diestros en el cuicacálli, casa de canto, del centro.*[13]

[13] Yturbide Romerovargas, *Los gobiernos socialistas de Anáhuac,* México, Romerovargas Editor, S.A., 1978, p. 72.

Figura 6. Mujer gobernante de muchachas (Códice Florentino).

De los calmécac (hilera de casas)

Los calmécac estaban situados junto a los templos y a ellos ingresaban generalmente hijos de los *pipiltzin* (nobles), aunque por consideraciones especiales, aceptaban jóvenes del pueblo *macehualtzin,* que sobresalían por su inteligencia, dedicación y respeto al culto religioso. Aquí se preparaban los futuros funcionarios, militares de alto rango y los sacerdotes. La meta era formar hombres fuertes, acostumbrados al calor y al frío, al hambre, la sed, a los sacrificios y a la penitencia; para gobernar debían destacar en la guerra.

A los jóvenes del calmécac también les enseñaban astrología, la interpretación de los sueños, la cuenta de los años, los versos de los cantos divinos que estaban escritos en sus libros. A través de estos cantos, los alumnos profundizaban sus conocimientos de historia y religión.

El doctor Ignacio Romerovargas Yturbide, connotado teólogo, filósofo, jurista e historiador mexicano, en su excelente trabajo *Los gobiernos socialistas de Anáhuac* comenta:

> Los estudiantes de estos planteles eran llamados momachtíque, alumno; la enseñanza era colectiva e individual, la colectiva impartida por los sabios (tlamatiníme), y la individual era en cadena de mayor a menor, el de 20 años enseñaba al de 19, éste al de 18 y así sucesivamente. Cada grupo de enseñanza era dirigido por dos jefes:

> El momachticatláhto, jefe de alumnos y el momachticachcáuh, uno ejecutivo y el otro administrador.[14]

Fray Bernardino de Sahagún, citado por Lourdes Turrent, señala cómo se preparaban los jóvenes que ingresaban al principal centro de formación. Dice:

> Pasaban el día en enseñarles a bien hablar, a bien gobernar, a oír justicia y en pelear con rodela y macana y con lanza y pedernal (....) esto hacían los que tenían edad para ello. Otros se iban a la casa de canto y baile a aprender a cantar y a bailar, otros al juego de pelota. También les enseñaban todos los versos de canto que se llamaban divinos, que estaban escritos en los libros por sus caracteres (...) la astrología indiana de los años y la cuenta de los años. [15]

Lo que caracterizaba la enseñanza del calmécac era la forma de encierro, su tendencia intelectual, científica y religiosa, a la vez que artística. Para ellos todo tenía razón de ser: investigaron plantas, animales, minerales, lugares y cosas, que registraron en sus libros pintados. Romerovargas dice que "su religión era la ciencia, por lo que cualquier descubrimiento o invención era motivo de culto".[16] Todo lo relacionado con el movimiento de los astros y los fenómenos naturales eran aspectos de los cuales estaban muy pendientes.

Los estudiantes del calmécac carentes de aptitudes para la guerra, se esforzaban por "valer y ser sabios". Entonces algunos alumnos escogían dedicar su vida al estudio de los códices; a la composición de la flor y canto *in xóchitl in cuícatl.* "Flor y canto" era el nombre con el que se designaba una obra musical y literaria: un texto en verso acompañado por instrumentos y compuesto para ser entonado. Ángel María Garibay, en su *Historia de la literatura náhuatl,* hace énfasis que los textos en verso se entonaban acompañados de instrumentos.

[14] *Ibid*., pp. 63-64.
[15] Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 55.
[16] Yturbide Romerovargas, *Los gobiernos socialistas de Anáhuac,* México, Romerovargas Editor, S.A., 1978, p. 76.

El siguiente texto pertenece a fragmentos de *Cantares mexicanos*, y permite entender cómo utilizaban y estimaban sus libros, donde también guardaban sus cantares buscando perpetuarlos.

> Yo canto las pinturas de los libros,
> lo voy desplegando.
> Soy cual florido papagayo.
> Hago hablar a los códices,
> en el interior de la casa de las pinturas.
>
> Maravillosamente perduran en Colhuacan
> las preciosas pinturas y el cúmulo de libros:
> allí perduran siempre las flores preciosas,
> allí abren sus corolas flores del corazón.[17]

De los telpochcálli (casa de los jóvenes)

Era la escuela donde ingresaban los hijos del pueblo, los alumnos nombrados *telpóchli* jóven eran educados estrictamente, debían tener conocimiento de las tradiciones y costumbres de urbanidad, práctica del derecho, pero fundamentalmente estudiaban y hacían ejercicios de táctica y estrategia militar. Aprendían las artes de la guerra y se adiestraban en el manejo de armas: "La educación también era colectiva e individual, en cadena de mayor a menor", este sistema de enseñanza era generalizado. Había otras acciones que hacían los estudiantes, relata el cronista Sahagún, citado por Romerovargas:

> Iban todos juntos a trabajar donde quiera que tenían obra, a hacer barro (adobes), o edificios, labranza de tierra o zanjas o acequias.

[17] Ángel María Garibay, "Poesía náhuatl. Cantares mexicanos", *Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México,* vol. II, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000, pp. 59-90 (Seminario de Cultura Náhuatl).

> Para hacer estos trabajos iban todos juntos o se repartían o iban todos unidos a tomar leña a cuestas, de los montes, que era necesario para la casa de cuicacálco (casa del canto) y telpochcálli, (…) cesaban de él un poco antes de la puesta del sol. Entonces iban a sus casas a bañarse y se untaban con tinta el cuerpo, se ponían sus atavíos, según era su grado o dignidad e iban al cuicacálco. Era costumbre que a la puesta del sol todos los mancebos iban a bailar cada noche.[18]

De los cuicacálli (casas de canto)

De estas instancias había una en cada barrio; eran escuelas mixtas donde los jóvenes a temprana edad asistían todas las tardes para aprender los cantos, los movimientos coreográficos de la danza, la ejecución de instrumentos, las prácticas de ensamble entre músicos, coros y danzantes; además los aspectos simbólicos de la representación. El calendario ritual señalaba cada veinte días una celebración. Tenían además fiestas mayores como la del *fuego nuevo,* que se celebraba cada 52 años.

Era obligación de los padres enviar a sus hijos e hijas todos los días al cuicacálli; ahí, niños y jóvenes iban sensibilizándose a través del arte, en disciplina, obediencia, respeto y dignidad. Al aprender los cantos entendían de su historia, el origen de sus antepasados, su cosmogonía y el culto a lo divino representado por sus dioses.

Para los toltecas, *Quetzalcóatl* (Serpiente emplumada), era el creador de las artes y de las ciencias; dios civilizador que simboliza la sabiduría del ser humano. Es la inteligencia que ilumina. Se le relaciona con el planeta Venus, la estrella de la mañana que aparece antes que el Sol.

[18] Yturbide Romerovargas, *Los gobiernos socialistas de Anáhuac,* México, Romerovargas Editor, S.A., 1978, p. 68.

Figura 7. Prácticas en cuicacálli (Códice Florentino).

Acerca de los cuicacálli, fray Diego Durán, en su *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme,* escribe lo siguiente*:*

> ... en todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes donde residían maestros que enseñaban a cantar y a bailar (...), donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y a bailar y a tañer a mozas y mozos y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas que tenían el hacer falla cosa de crimen.[19]

Cantaban las proezas de su pueblo y de sus principales personajes. Cantos floridos y de amistad *xochicuícatl*, cantos guerreros *yaocuícatl*, cantos de reflexión *icnocuícatl*, cantos de tiempo de verdor *xopancuícatl*.[20] Su fin era invocar, alabar, propiciar a los dioses placer y alegría honrándoles con cantos, danzas y música.

Por las tardes, el cuicacálli servía de lugar de pasatiempo de los caballeros, militares. Como hombres valerosos y estimados, les permitían reunirse con mujeres públicas y divertirse públicamente. Se reunían con ellas a bailar, hasta la hora en que llegaban los jóvenes a practicar los cantos y danzas.

[19] Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, S.A., 1967, p. 195.

[20] Miguel León-Portilla. *Cantos y crónicas de México antiguo,* Madrid, España, Ediciones y Distribuciones Promo Libro S. A. de C. V., pp. 128 -129.

Del Mixcoalli (casa de Mixcóatl)

Se dice de esta instancia como un centro de espectáculos y de reunión de oficiantes de la música, canto, danza, teatro y malabares. A estos profesionales se les podía contratar para eventos particulares. Guardaban también ahí instrumentos de música y todo lo necesario para las representaciones de obras. Los cantantes y danzantes eran muy estimados, en general todos ellos estaban exentos de pagar tributos. Romerovargas comenta de este sitio:

> Mixcohuacálli, casa de Moxcóhuatl, símbolo de la voz del viento, verdadero coliseo, donde se recreaban los señores y principales; allí se reunían cantores, artistas y cirqueros de extraordinaria habilidad, poetas y oradores profesionales tanto en México como en Tlaltelólco para deleite de aquellos.[21]

Es importante señalar que si bien cada fiesta tenía su ritual, no eran exclusivamente de asuntos de religión, aunque en su concepción misma del ser y existir todo era religioso. Eran actos públicos en los que se expresaba su cultura, en todas sus manifestaciones, por lo que en ellas intervenían:

> El arte, la destreza, juegos, simulacros de guerra, danzas, banquetes, actos de astronomía, circo, teatro, procesiones, carreras de antorchas, burlas, piropos y actos trágicos de reverencia, cantares, poesía, oratoria, batallas de flores, música, baños públicos, travesuras, voladores, palo ensebado, distribución de trofeos, donativos, reuniones familiares, alternando momentos de profundo silencio con otros de algarabía, verdaderas funciones fenomenales en las que participaban todas las agrupaciones del Estado y toda la sociedad, gobernantes y pueblo; era, en suma, la cultura en movimiento manifiesta en forma patente.[22]

Con lo que refiere esta cita podemos entender mejor la fiesta religiosa tradicional indígena, que aún preserva mucho de ese espíritu de alegría y culto a lo sagrado.

[21] Yturbide Romerovargas, *Los gobiernos socialistas de Anáhuac,* México, Romerovargas Editor, S.A., 1978, p. 61.
[22] *Ibid*., p. 85.

De los maestros de música

Para las distintas áreas de la actividad musical, había maestros especialistas ejecutantes de instrumentos, cantores, directores de coro, compositores y todo lo relativo para sostener el aparato musical. Guzmán Bravo y Nava Guzmán en el artículo sobre "La música mexica", el cual aparece en la colección *Música de México,* vol. I de Julio Estrada, refieren términos de lo escrito por fray Bernardino de Sahagún, sobre los oficios musicales:

> *Tlapizcatzin,* era el encargado de enseñar y corregir los cantos. "Residía en los templos (...) por estar a su cargo comenzar los cantares e himnos (...) éste llevaba el compás en el teponaztli."
>
> *Tzapotlateohuatzin* era el sustituto del *tlapizcatzin* "para que los jóvenes no perdieran ni un día de práctica en sus cantares".
>
> *Tlamacazcateutl* era el maestro "cuyo oficio era enmendar a los que yerran en el coro". Es decir, vigilaba que los niños y jóvenes cantaran correctamente.
>
> *Epcoaquacuiltzin tec pic toton*, era un poeta compositor. A él se le encomendaban "los cantares que de nuevo eran menester, así para los cúes (templos), como para las casas particulares". Era el experto en el calendario ritual.[23]

Sánchez Arteche menciona que el oficio de percusionista era también muy socorrido, había demanda, pues había una gran variedad de instrumentos de este tipo, donde el huéhuetl y el teponaztli eran principales.

> *Tlatzotzonaliztli* era "el acto de tañer atabales" o de "dar golpes con alguna cosa".
>
> *Tlatzotzonqui*, persona que percute.
>
> El verbo *omichicauazoa* que significa "tocar o tañer cierto hueso cuando bailan o danzan". [24]

[23] Julio Estrada (editor), *La música de México.* vol, *I, Periodo prehispánico*, México, UNAM, 1984, pp. 103-104.

[24] Alonso Sánchez Arteche, "Instrumentos prehispánicos en la arqueología y el vocabulario indígena" (conferencia). *Seminario: Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999.

De los instrumentos musicales

Desde la antigüedad a los instrumentos musicales se les ha agrupado o clasificado por sus características particulares, siendo la principal aquella que distingue la manera de emitir el sonido: si a través de golpear o percutir un objeto, por la vibración de una o varias cuerdas, o por la presión del aire, etc. Con el paso del tiempo, las culturas han creado un gran acervo instrumental, el cual ha necesitado de sistemas de clasificación de mayor minuciosidad, para describir todos los elementos de información que el instrumento u objeto sonoro contiene a detalle.

Apoyado en los trabajos de Mantle Hood, el doctor Arturo Chamorro, explica acerca de la *Organología*:

> Es la disciplina que se ocupa del estudio de los instrumentos musicales en términos de su descripción física, propiedades acústicas, antecedentes históricos, técnicas de ejecución, uso, función y ocasión, tomando en cuenta que un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre.[25]

El sistema de clasificación numérico moderno aplicado a los instrumentos musicales, tiene sus antecedentes en 1880, con Víctor Mahillón; después la escuela de Berlín perfecciona a través de los musicólogos Curt Sachs y Erich M. Von Hornbostel (1914), quienes reúnen en cuatro familias a los instrumentos de música tradicionales creados por el hombre. Estos grupos son: *idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos.* Estos grupos de instrumentos se relacionan por la forma de emitir su sonido. Además agregan una nueva categoría clasificatoria: los *electrófonos*, instrumentos musicales que generan el sonido con energía eléctrica.

Podemos decir en general que todas las civilizaciones de la tierra seleccionaron de la misma naturaleza los primeros artefactos sonoros: entrechoque de piedras, percutir con palos troncos ahuecados por el tiempo, sacudir semillas en calabazos, vainas y frutos secos. De todo ello se valieron —además de la voz— para realizar las primeras expresiones

[25] Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México,* México, El Colegio de Michoacán / CONACYT, 1984, p. 51.

musicales en el rito tribal. Así comienza el desarrollo y la evolución hacia el instrumento musical propiamente dicho, surgiendo paulatinamente, con el paso del tiempo, familias de instrumentales de distintos tipos, que se agruparon por características similares, como la manera de emitir su sonido: si a partir de percusión, por presión de aire, o por vibración de cuerdas, etcétera.

Los europeos utilizaban instrumentos de percusión, de viento: maderas y metales; de cuerdas: arco o frotación, punteo y rasgueo. Los de teclado como el clavicordio y clavecín, también cordófonos; y el órgano (de fuelle), en la familia de los aerófonos, pues emite el sonido por presión de aire como las flautas.

En el continente americano, antes del arribo de los europeos, no se conocían los instrumentos musicales de cuerda, exceptuando quizá el "arco de cacería" que usaron como cordófono de percusión.[26]

Hoy en día es utilizado un arco musical de dos metros aproximadamente, apoyado en un gran resonador de calabazo, con el que se acompañan cantos rituales los indígenas tepehuanos, coras y wixáritari (huicholes).

De los instrumentos musicales de origen mexicano

Vicente T. Mendoza y don Daniel Castañeda (*Instrumental precortesiano,* México, 1933) tuvieron a bien enfocar su investigación en estos instrumentos, para muchos desapercibidos e ignorados.

En su trabajo analizan a profundidad dos instrumentos musicales de principal importancia, como lo son el *Huéhuetl* y el *Teponaztli* en la cultura musical mexicana, que según la leyenda bajaron del cielo a la tierra, a partir de ello surgió la música e hizo que la vida del hombre fuese más llevadera.

[26] Pablo Castellanos, *Horizontes de la música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2a. ed., Colección Popular, 1985, p. 76.

Figura 8. Instrumentos del Mixcoacalli (Códice Florentino).

Hablando de los elementos prehispánicos en la música, Irene Vázquez hizo referencia de que: "Algunas personas llegan a pensar que el huéhuetl y el teponaztli no son dignos de investigación o de estudio porque no tienen cuerdas".[27] Sin embargo, el que las poblaciones hayan asociado y aún asocien estos instrumentos con lo divino, y sigan utilizando como elementos fundamentales a través de una serie de manifestaciones dancísticas y religiosas, que se remontan a tiempos prehispánicos, en su estudio y conocimiento son importantes en la identidad de la cultura musical mexicana. En el presente siglo sigue su práctica en algunos barrios, para la preparación de la fiesta religiosa; en la romería; en la fusión con géneros musicales, en espectáculos, etcétera.

[27] Conferencia dictada por la maestra Irene Vázquez en el Seminario "Presencia de la música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México". Toluca, 1999, UAEM (1999: 19–23).

Idiófonos

Emiten sonido con su mismo cuerpo, al percutir, sacudir, entrechocar, ludir, etcétera.

Foto 1. Teponaztli. Colección del autor.

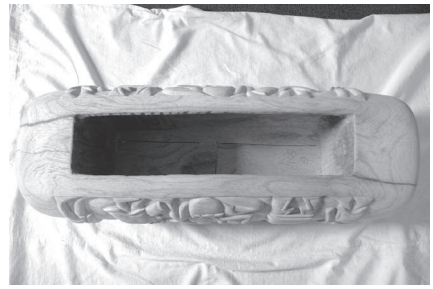

Foto 2. (parte posterior).

Llamado *tunkul* con los mayas; *quiringua* con los purépecha. Hecho con un tronco ahuecado, provisto con dos lengüetas, que se percuten con dos palillos punta de hule, para producir sus dos sonidos básicos. Su uso en México se remonta a la antigüedad, para las culturas precortesianas el Teponaztli era considerado un ser superior que bajó del cielo y vino a la tierra a traer la música. El Teponaztli, aún está vigente en las tradiciones populares de la festividad religiosa, apoyando a los grupos de danzantes.

Foto 3. Omichicahuaztli. Colección del autor.

Foto 4. Chicahuaztli (en madera). Colección del autor.

Idiófono de ludimiento

Originalmente hecho en hueso de fémur humano, después manufacturados de cuernos de venado, costillas de ballena, piedra, madera, barro, calabazos o "huajes". Instrumento relacionado con ritos fúnebres y culto a los muertos.

Foto 5. Áyotl. Colección del autor.

Figura 9. Ejecutante de áyotl (Colima).

Llamado *kayab* con los mayas. Instrumento musical hecho de un caparazón de tortuga de agua de dulce. Su sonido resulta al percutir los extremos de la concha (volteándola por la parte del pectoral). En murales, códices prehispánicos y piezas de cerámica, aparecen tocadores de áyotl percutiéndolo con astas de venado.

Figura 10. Ayacaxtli, maraca ritual. Culturas de Occidente.

Figura **6.** Maraca de fruto seco. Colección del autor.

Idiófono de sacudimiento, con mango. Maraca mexicana precortesiana, indispensable para el danzante. A través de los hallazgos arqueológicos conocemos la ayacachtli o ayacaxtli, modelada en barro cocido, con figuras zoomorfas y antropomorfas, las hubo también en metal.

Foto 7. Sonaja de pie. Colección del autor.

Idiófono de sacudimiento. Conocido como "huesos de fraile" entre danzantes. Elaborada con semillas de *oyoyotl* ó *coyolli,* las hubo en oro, cobre y también hechas de caracolillos marinos y conchas del mar.

Figura 11. Sonaja bastón. (Códice Borbónico).

Idiófono de sacudimiento y borneo, bastón-sonaja o lanza-sonaja, identificado así por algunos etnomusicólogos, como Arturo Chamorro en crónicas del siglo XVI mencionan que había quienes "sacudían los palos sonadores".[28]

Membranófonos

Producen el sonido a través de membranas de piel tensada puestas en vibración.

[28] Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México,* México, El Colegio de Michoacán / CONACYT, 1984, p. 85.

Figura 12. Panhuéhuetl de Malinalco.

Foto 8. Huéhuetl. Colección del autor.

Membranófono de golpe directo llamado *zacatán* por los mayas y *tepo* por los wixaritari en el norte de Jalisco. Hecho de un tronco de árbol ahuecado y apoyado en tres patas. Provisto en la parte superior con una membrana de piel tensada y tenida por estacas de palo. Se colocaba al centro de círculos de danzantes y se tocaba de pie, con las manos. Aunque en eventos de poca solemnidad tocaban sentados en pequeños equipales. Antiguamente se utilizaba en tres tamaños diferentes: huéhuetl, panhuéhuetl y tlapanhuéhuetl. El primero de estos tambores para festividades de regocijo, el segundo para ritos funerarios y el tercero para llamar a la lucha. Cuando se oía el tlapanhuéhuetl, todos se preparaban para la guerra. Siguen vigentes en la tradición actual.

Figura 13. Timbal de barro cocido.

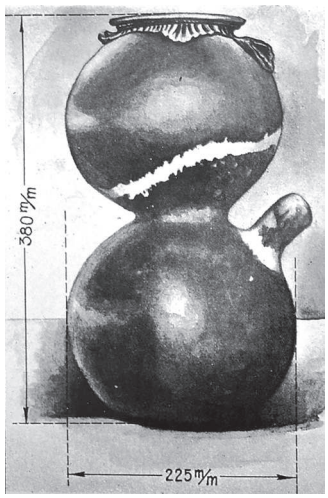

Figura 14. Timbal de barro doble cámara.[29]

Otra variante de membranófonos precortesianos son los elaborados en cajas de resonancia de barro cocido, en diferentes formas y tamaños, timbales con sonoridades, graves, medias y agudas. Castañeda y T. Mendoza muestran una gran variedad de ellos.[30]

Aerófonos

Emiten el sonido al aplicar una presión de aire. Es la familia de instrumentos más compleja e interesante del instrumental precortesiano. Su riqueza en sonoridades, texturas y timbres musicales se logró porque observaron y experimentaron en el fenómeno acústico, siendo capaces de reproducir silbatos que imitan el sonido del águila, el tecolote, el viento, todo tipo de aves e insectos. Las flautas múltiples que reproducen acordes, los más evolucionados de ese tiempo y que habrán de estudiarse con mayor acuciosidad.

[29] Timbal de barro de San Juan Guicochobi, Oaxaca, cubierto con piel de iguana, según Frederick Starr. Mostrado por Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza, en: *Instrumental precortesiano.* México, UNAM, 1991, p. 187 (foto 74).

[30] *Ibid*., pp. 167-206.

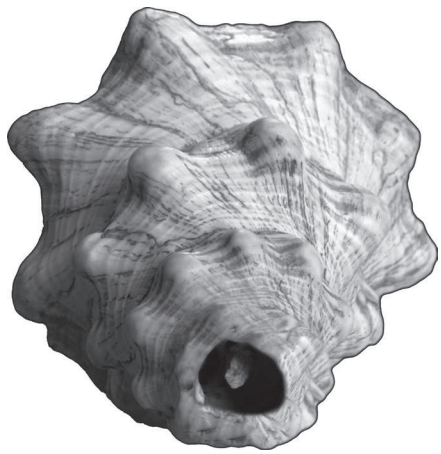

Foto 9. Trompeta de caracol marino. Colección del autor.

Foto 10. Atecocolli. Colección del autor.

Foto 11. Trompeta de caracol (de barro cocido).

Nombrados: *Atecocolli, Tecciztli* o *Quiquiztli.*

Trompeta de caracol marino, utilizado por las culturas prehispánicas, quienes también hicieron en barro cocido, dispuestos con dos y cuatro agujeros para obtener sonidos de alturas diferentes.

Figura 15. Ejecutante de trompeta de caracol. (Códice Nuttal).

Las flautas[31]

Flautas de barro globulares conocidas hoy como ocarinas. Aerófonos de sonido dulce, imitan el canto de la *huilota* (paloma del campo), el tecolote, entre otros. Las elaboraban en formas zoomorfas y antropomorfas, de cuatro y seis agujeros. Con aproximadamente una octava de registro para hacer melodías. Hubo de tamaños diferentes para emitir sonidos en tesituras grave, media y aguda. Las de cuatro agujeros emiten los intervalos: tono base, 3ª mayor, 5ª justa, 6ª mayor y 7ª mayor.

[31] Los ejemplares mostrados en fotos de la colección del autor, son copias y no piezas originales.

Foto 12. Huilacapiztli.

Foto 13. Ocarina barítono.

Se han localizado juegos de tres ocarinas, con la misma forma pero de diferente dimensión, que acoplan armónicamente para tocar en grupo.[32]

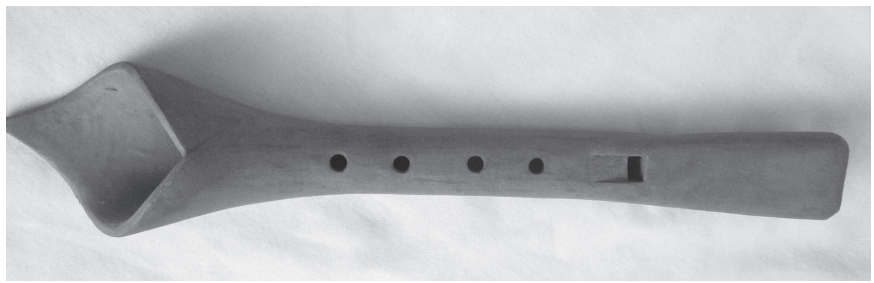

Foto 14. Tlapitzalli.

Flauta prehispánica de sonido agudo, elaborada en barro, hueso o carrizo, de 3 a 6 orificios de obturación.

Por la demanda que existió de instrumentos de esta familia de aerófonos, Alfonso Sánchez Arteche comenta:

[32] Véase *Los artefactos sonoros precolombinos, desde su descubrimiento en Michoacán,* Jorge Dájer, 1995, p. 64.

"Tanta importancia adquirió la flauta en la cultura náhuatl que dos oficios se originaron de su hechura y ejecución, quienes las fabricaban según los diferentes tipos de ellas, eran huilacapitzchiuhqui, tlapitzalchuihqui y zozolochiuhqui; por su parte los tañedores de flautas eran los que tenían los nombres de huilacapitzo, o huilacapitzoani, tlapitzqui y zozolocpitzqui".[33]

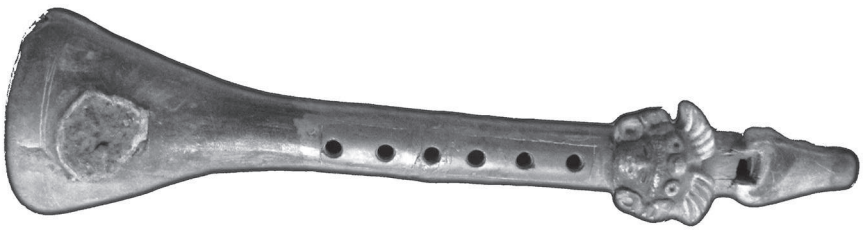

Foto 15. Flauta de un tubo.

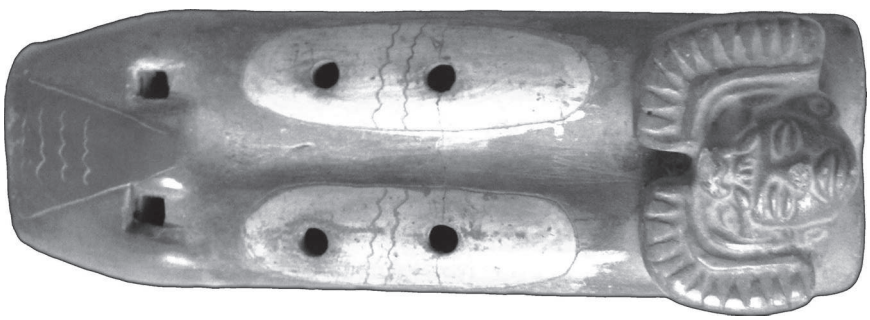

Foto 16. Flauta doble. Colección del autor.

[33] Alonso Sánchez Arteche "Instrumentos prehispánicos en la arqueología y el vocabulario indígena" (conferencia). *Seminario: Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1999, p. 42.

Foto 17. Flauta triple (cultura Olmeca). Colección del autor.

Para concluir este artículo, y con el propósito de seguir reflexionado e investigando sobre la herencia musical del México antiguo, transcribo lo expuesto por Samuel Martí:

> En las bodegas del Museo Nacional de Antropología en México y colecciones particulares podemos admirar los más avanzados instrumentos de su época en el mundo, como las flautas múltiples que producen 3 y 4 sonidos simultáneos, que datan del siglo VII. Es decir, instrumentos que indican la práctica de un sistema de armonía depurado en Mesoamérica doscientos años antes que empezara a desarrollarse la polifonía en Europa.[34]

Bibliografía

ARTECHE, Sánchez Alonso (1999). "Instrumentos prehispánicos en la arqueología y el vocabulario indígena". (Conferencia). Seminario: Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México. Compilación: Programa de Investigación Cultural. Colección: Cuadernos

[34] Samuel Martí, *Música precolombina*, México, DF, Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele, 1978, p. 07.

de Cultura Universitaria No. 15, Toluca, Edo. de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

CASTAÑEDA, Daniel y Mendoza T. Vicente (1933). *Instrumental precortesiano,* México: Publicaciones del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, SEP.

CASTELLANOS, Pablo (1985). *Horizontes de la música precortesiana*, México: Fondo de Cultura Económica, 2a. ed. (Colección Popular).

CONTRERAS, Juan Guillermo (1988). *Atlas cultural de México*. Música, México, D.F.: SEP-INAH-PLANETA.

CHAMORRO, E. Arturo (1984). *Los instrumentos de percusión en México*. México: El Colegio de Michoacán / CONACYT.

DURÁN, Diego (1967). *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de Tierra Firme*, México: Porrúa, S.A.

ESTRADA, Julio (editor) (1984). *La música de México*. I. Periodo Prehispánico, México: UNAM.

La música de México (1986). 2. Período Virreinal. UNAM, México D.F.

La música de México (1986). 5. Período Contemporáneo. México: UNAM.

GALINDO, Miguel (1992). *Historia de la música mejicana*, reimpresión Facsimilar, México: CENIDIM.

GARIBAY, Ángel María K. (2000). *Poesía náhuatl.* Cantares mexicanos. (Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México). Instituto de Investigaciones Históricas. Seminario de Cultura Náhuatl, México: UNAM.

GARIBAY, Ángel María K. (1979). *Panorama literario de los pueblos nahuas.* México: Porrúa, S. A.

HORNBOSTEL, Erich M. Von y Sachs, Curt (1914). *Systematik der Musikinstrumente.* Vol. 46, Berlin: Zeitschrift für Ethnologie.

LANDA, Fray Diego de (1959). *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Porrúa, S.A.

LEANDER, Birgitta (1981). *In xóchitl in cuícatl. Flor y canto*. 2ª. ed., México: Instituto Nacional Indigenista, INI.

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1983). *Estudios de cultura náhuatl,* vol. 16. México: UNAM.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, Earl Shorris (2008). *Antigua y nueva palabra.* Antología de la literatura mesoamericana desde los tiempos precolombinos hasta el presente. México: Aguilar.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Cantos y crónicas de México antiguo.* Madrid, España: Ediciones y Distribuciones Promo Libro, S. A. de C. V.

MARTÍ, Samuel (1978). *Música precolombina.* (Segunda edición), México, D F: Ediciones Euroamericanas Klaus Thiele.

MENA, Ramón y Jenkins A. Juan (1981) *La educación de los antiguos mexicanos*, México, D.F.: Innovación, S. A.

MENDOZA, Vicente T. (1984). *Panorama de la música tradicional de México.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

ROMEROVARGAS, Yturbide (1978). *Los gobiernos socialistas de Anáhuac,* México: Romerovargas Editor, S. A.

SAHAGÚN, fray Bernardino de (1985). *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México: Porrúa, S. A., 6a. ed., ("Sepan cuantos...", núm. 300).

SALDÍVAR, Gabriel (1987). *Historia de la música en México*. México, D.F.: SEP/ Gernika, S.A.

SOUSTELE, Jacques (1982). *La vida cotidiana de los Aztecas en vísperas de la Conquista*, 5a. reimpresión, México: Fondo de Cultura Económica.

TELLO, Fray Antonio (1968). *Crónica miscelánea de la Sancta Provincia de Xalisco*. Libro 2, vol. 1. Guadalajara, Jalisco, México: Gobierno del Estado de Jalisco / U de G. / IJAH.

TURRENT, Lourdes (1993). *La conquista musical de México.* México: Fondo de Cultura Económica.

VÁZQUEZ, Irene (1999). "Elementos prehispánicos en la música". (Conferencia). *Seminario: Música prehispánica en las culturas y comunidades del Estado de México.* Compilación: Programa de Investigación Cultural. Colección: Cuadernos de Cultura Universitaria No. 15 Toluca, Edo. de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Aerófonos prehispánicos. Diversidad sonora en el occidente de México

CRISTÓBAL M. DURÁN MONCADA
CUCSH/ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Como si fueran flores
los cantos son nuestro atavío
Oh! amigos
con ellos venimos a vivir en la tierra
Nezahualcóyotl

Palabras iniciales

El presente artículo representa un avance de una investigación mayor sobre los artefactos sonoros prehispánicos encontrados en el occidente mexicano, en lo que hoy conforman los estados de Jalisco, Colima, Nayarit y Michoacán, principalmente. Dichos instrumentos son exhibidos en diversos museos, y algunos otros pertenecen a colecciones privadas tanto de aficionados como conocedores del tema. Por motivos de espacio, en esta ocasión nos limitaremos a presentar los ejemplos más representativos de aerófonos, como son únicamente: silbatos, ocarinas y flautas, mismas que han sido encontrados en los diferentes acervos y colecciones particulares,

reservando para otra ocasión los detalles y la exposición de otros ejemplos, así como las explicaciones de fondo y sus implicaciones antropológicas.[1]

Del mismo modo, dentro de las tareas pendientes en esta investigación está (además del análisis de los idiófonos y membranófonos) la revisión de instrumentos de otras regiones del Estado, el análisis acústico de las escalas producidas por los aerófonos estudiados, así como la amplia revisión de los *términos nahuas* con los que se conocen estos objetos sonoros. Dejaremos también para otra ocasión el debate sobre si se debe llamar a estos objetos "instrumentos musicales", "artefactos sonoros" u "objetos acústicos", etc., o más aún, si podemos llamar "música" a lo producido por estos instrumentos.[2] Para los fines de este texto nos referiremos a estos objetos sonoros simplemente como "instrumentos musicales", en el entendido de que podría estar a discusión si fueron utilizados para producir música o sólo sonidos con fines medicinales o rituales.

Clasificación de los instrumentos musicales

La organografía es el estudio de los instrumentos sonoros basándose principalmente en sus características propias tales como forma, técnica de ejecución y producción del sonido, etc., tomando a éstos como única fuente de información y separándolo del contexto social en el que fue creado. Por otra parte, la organología incluye además aspectos socio-históricos considerando que "un instrumento musical puede servir como fuente de información para entender su relación con el hombre",[3] así como el

[1] También se dejará para otra ocasión la discusión sobre los problemas que implica el no haber encontrado estos instrumentos *in situ*, lo que para la arqueología representa un serio problema y limitante. Dicho en otras palabras, una parte de los objetos que analizamos en el presente artículo provienen del saqueo y de hallazgos fortuitos por personas poco o nada versados en el conocimiento de estos objetos, lo cual dificulta seriamente, como ya se dijo, el poder desarrollar una fiel interpretación de los mismos.

[2] Al margen de toda valoración estética, en este debate se enmarca también la discusión sobre el llamar "arte" a las antiguas manifestaciones creadoras, debate que seguro esclarecería muchas cuestiones de orden conceptual. Tan sólo por citar un par de ejemplos que señalan estas discusiones, véase Jorge Dájer, *Los artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*, Empresa Libre de Autoeditores-FONCA, México, 1995, pp. 24-27; y Enrique Martínez Miura, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004, pp. 29-48.

[3] Arturo Chamorro, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984, p. 51.

simbolismo y otros elementos de su cosmogonía plasmados en las formas plásticas y en sus características tímbricas, incluyendo, claro está, elementos extra-musicales.

Para el caso de los aerófonos del occidente de México, el punto de partida será la descripción organográfica, y en la medida en que se cuente con elementos interpretativos desarrollaremos una aproximación al significado de los mismos.

Organología e historia

La práctica del hombre de clasificar y agrupar todo tipo de objetos con los que cotidianamente está en contacto, es un ejercicio muy antiguo. Así, la clasificación de los instrumentos musicales a lo largo de la historia ha sido cambiante y no siempre por causas meramente musicológicas, sino en algunos casos religiosas o ideológicas.[4]

Las familias o grupos en los que actualmente se ha agrupado los instrumentos musicales son las siguientes:

Idiófonos

Son los instrumentos que producen el sonido al entrar en vibración el propio cuerpo que los constituye, sin la necesidad de accesorios como cuerdas o membranas. Esta familia es muy vasta y se subdividen inicialmente en idiófonos de golpe directo y de indirecto, y luego en idiófonos percutidos (marimba, claves, etc.), punteados (sanza, etc.) y frotados (raspadores).[5]

[4] Véase Marius Scheneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Ediciones Siruela, España, 2001, p. 146. Tres son los autores que han aportado lo que hoy en día prevalece como la mayor clasificación de los instrumentos musicales, uno de ellos es el musicólogo Víctor Mahillon. Véase Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946, pp. 21-22.

[5] Véase Chamorro, *op. cit*., p. 57. Los de golpe directo los subdivide en "de entrechoque" y "de percusión"; y los de golpe indirecto, en "de sacudimiento" y "de raspadura".

Membranófonos

Son los que producen el sonido por la vibración de una membrana. Son, por ejemplo, todos los tambores de parche (sencillos o dobles), desde timbales, tambora, bombo, congas, etcétera.

Cordófonos

Su identificación es relativamente sencilla puesto que agrupa a todos los instrumentos de cuerda, pero considerando que no todos éstos producen el sonido de la misma forma; se subdividen en cordófonos de frotación (violín, chelo, etc.), punteados (guitarra, mandolina, etc.) y percutidos (piano, arco musical, etcétera).

Aerófonos

Son los instrumentos que generan el sonido a partir de una columna de viento. Éstos a su vez también se subdividen en cuatro grupos: de lengüeta (oboe, clarinete, etc.), de embocadura (flautas), de boquilla (trompetas) y los polífonos con depósito de aire (gaitas).[6]

En este orden, a cada una de estos grupos Curt Sachs y Erich M. von Hornbostel (1914) asignaron un número:[7]

1. Idiófonos
2. Membranófonos
3. Cordófonos
4. Aerófonos[8]

[6] Vega, *op. cit.,* pp. 28-55 y 77-78.

[7] Este sistema de numeración es similar al utilizado en la clasificación de los acervos bibliográficos de las bibliotecas, y se le conoce como sistema de numeración Dewey. Véase Melvin Dewey, *Sistema de Clasificación Decimal* (1876), edición dirigida por Jorge Aguayo con índice de Donald J. Lehnus, Forest Press, Albany, N.Y., EU, 1980.

[8] Posteriormente, y como consecuencia del desarrollo de la electricidad y su aplicación en la creación de instrumentos musicales, fueron incorporados los "electrófonos", que producen el sonido a través de un recurso electrónico. Véase Joost Langeveld, *Escuchar y mirar. Teoría de la música*, Akal/Entorno musical, Madrid, España, 2002, p. 67. Véase también Michael B. Bakan, *et al*., "Demystifying and classifying electronic music instruments", en Sue Carole Devale (edit.), *Selected reports in Ethnomusicology*, vol. III: *Issues in Organology*, University of California, Los Angeles, 1990, pp. 37-64.

Debemos advertir que cada una de estas familias de instrumentos posee a su vez subdivisiones que van acordes con la naturaleza propia de cada grupo, y a cada subdivisión le fue igualmente asignada su correspondiente numeración. Así, por ejemplo, los aerófonos se subdividen en:

- 41 *Aerófonos libres* (armonio, armónica de boca, acordeón…)
- 42 *Aerófonos de soplo*, que a su vez se dividen en:
  - 421 *aerófonos de filo o flautas*
  - 422 *aerófonos de lengüeta o caramillos*
  - 423 *aerófonos de trompeta.*[9]

Los aerófonos estudiados en este artículo corresponden a esta subdivisión (aerófonos de filo o flautas), divididos a su vez en silbatos, ocarinas y flautas de tubo. Estos instrumentos al mismo tiempo son diferenciados por poseer o no obturadores, así como por su forma externa (antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos o mixtos).

Si bien el sistema de clasificación propuesto por Sachs y Hornbostel es mucho más amplio y complejo que lo aquí se ha mostrado, consideramos que lo mencionado hasta ahora ofrece una idea más o menos clara de lo que implica el estudio cuidadoso de la clasificación instrumental, misma que se puede aplicar a todos instrumentos sonoros de cualquier parte del mundo.

En Mesoamérica se ha detectado un profundo desarrollo de los aerófonos, más que cualquiera de las otras familias, y parece ser, incluso, que el auge de estas *formas* y *materiales* sonoros en esta región es mucho mayor que en cualquiera de las culturas antiguas estudiadas en el mundo.[10]

El occidente y sus instrumentos

Los instrumentos musicales desarrollados en el occidente del país guardan elementos muy particulares que se distinguen claramente de los del resto de la República mexicana, sea por elementos de estilo, formas, colorido u otros factores que en su momento desatacaremos.

[9] Vega, *op. cit.*, pp. 76-77.
[10] Véase Dájer, *op. cit.*, p. 24.

La manera en que estos instrumentos musicales fueron ejecutados puede verse en algunos códices y estelas, más no así los detalles finos de la técnica de ejecución. Podemos notar, por ejemplo, que la ejecución de un tambor con piel de ocelote, se hacía directamente con las palmas de las manos, sin utilizar una baqueta o algún otro objeto similar, a diferencia de la manera en cómo se ejecutaba el caparazón de tortuga, que se percutía con un asta de venado, lo que produce un sonido excesivamente agudo. Así lo ilustra la figura 1 que corresponde al Códice Borgia.

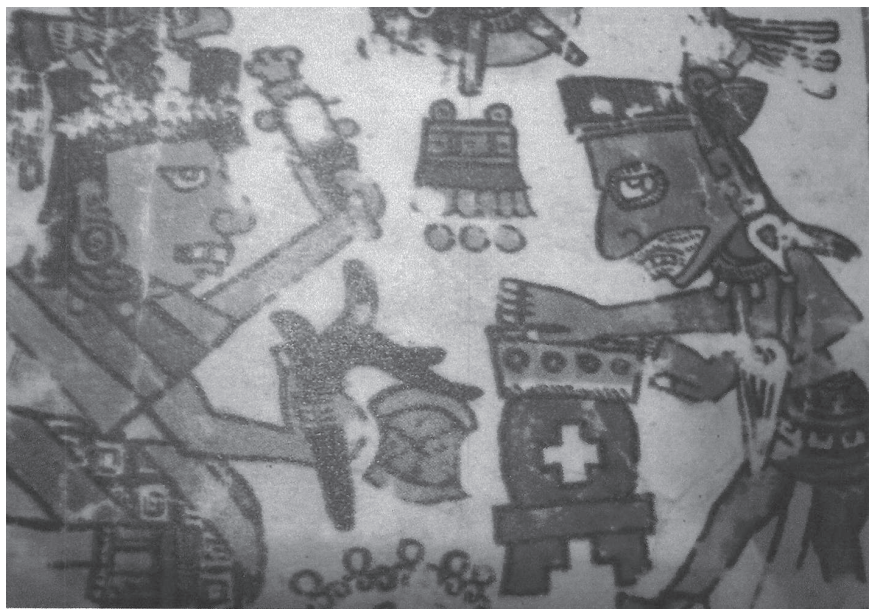

Figura 1

Sobre la cronología del occidente

La mayoría de los instrumentos registrados en este trabajo corresponden al periodo que va del 200-300 a. C. (Preclásico), hasta 400 d. C. (Clásico temprano), lo que significa que están dentro de la llamada Tradición de Tumbas de tiro, misma que se desarrolló entre los años 0-600 d. C.,

aproximadamente. El auge de esta tradición se puede ubicar hacia el 300-400 d. C.

Algunos de ellos provienen de Nayarit y de Michoacán, incluso de la región Lerma-Chapala-Michoacán, que tentativamente podríamos llamar Tradición Bajío y la ubicamos entre 0-400 d. C.[11] Esta zona fue un importante centro productor de aerófonos de una asombrosa calidad física y sonora. El pulido y ornamento de líneas geométricas es de un notable equilibrio. La Tradición Ixtlán, en Nayarit (300 d. C.), también aporta algunas piezas, lo mismo la Tradición Teuchitlán, que a su vez es contemporánea a la Tradición Ortices-Tuxcacuesco, de donde provienen algunos de los ejemplares de esta exposición.

Aerófonos

Silbatos

Siguiendo la citada clasificación de Hornbostel y Sachs, podemos destacar tres tipos de aerófonos en el occidente de México: silbatos, ocarinas y flautas, además de un cuarto: las trompetas (que también dejaremos su estudio para otra ocasión). Los silbatos y ocarinas son globulares, pero es importante señalar algunas diferencias.[12] Entenderemos por silbato aquel "aerófono no tubular capaz de producir hasta tres sonidos de diferente altura", mientras que llamaremos "ocarina" a los que producen cuatro sonidos o más.[13] Comprendemos que "tres sonidos de diferente altura" los producen los aerófonos de dos orificios, aunque algunos también pueden producir cuatro sonidos, siempre y cuando admitan una "digitación cruzada", es decir, combinar e intercalar la obturación de los orificios del instrumento.

[11] Otto Shöndube, comunicación personal.

[12] *Cfr*. Enrique Martínez Miura, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004, pp. 133-145.

[13] Dájer, *op. cit*., p. 31. Por otra parte, Gonzalo Sánchez considera que en lugar de "ocarinas" debería llamárseles "flautas globulares", pues fueron un invento del siglo XIX. Por ahora en el presente estudio les llamaremos, como se ha dicho, "ocarinas" a estas flautas globulares que producen cuatro sonidos o más. Véase Gonzalo A. Sánchez Santiago, *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico*, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca, México, 2005, p. 26.

Silbatos zoomorfos

De las piezas zoomorfas tenemos algunas aveformes que presentan rasgos similares, como la "banda" que llevan al cuello en señal de distinción. La chachalaca de la figura 2 porta una banda y sobre ella se ubican los dos obturadores que la convierten en un silbato, según lo descrito antes. Esta misma banda aparece en la figura 3, adornada con incisiones y marcadas las alas del ave. La banda como elemento distintivo, en este caso de aves, refiere al respeto e importancia que se les concedía a estos "habitantes del viento", que incluso figuraron de manera notable en su cosmogonía. Apoyando la opinión de Crossley-Holland, consideramos que las aves "ocupaban un lugar importante en las creencias religiosas como símbolos de sabiduría oculta del alma".[14]

Figura 2

Figura 3

Además de las figuras antropomorfas, zoomorfas o fitomorfas, también crearon algunos híbridos y otras formas estilizadas (que veremos más adelante) que no son propiamente animales reales de la naturaleza, lo que indica que estos instrumentos fueron utilizados en situaciones no convencionales, sino de carácter mágico-religioso,[15] en las que la presencia de estos instrumentos aveformes recrea una especie de diálogo en una "lengua secreta", en el lenguaje de los animales. Y considerando que sus ancestros se convertían en animales,

[14] Peter Crosley-Holland, *Los artefactos musicales prehispánicos del occidente de México*, CADEMAC, México, 1994, p. 24.
[15] Crossley-Holland, *op. cit.* p. 24.

como aún persiste esta creencia en algunas comunidades indígenas de la actualidad. Este diálogo generado por los hombres de medicina al ejecutar estos silbatos, en realidad recreaba un diálogo no sólo con los animales sagrados, sino con sus propios antepasados, quienes eran invocados a través de la música y el conjunto sonoro desplegados en los actos rituales.

El silbato de la figura 3 pertenece a la fase que los arqueólogos llaman Ortices-Tuxcacuesco, y fue encontrado precisamente en los alrededores del poblado de El Grullo, hacia Tuxcacuesco. La figura 2 posee el tipo de boquilla o aeroducto llamado "cola de golondrina", mismo tipo que encontraremos muy frecuentemente en las piezas de Colima y sur de Jalisco, dentro de la citada fase. Los breves adornos que posee, así como las partes del ave, están hechos al pastillaje de una forma sencilla, y tiene dos orificios de obturación, con los que generan una sucesión escalística de tres sonidos.

La chachalaca de la figura 4 es lisa con adornos con algunas adiciones en pastillaje como las plumas del penacho, los ojos y las bandas que lleva en los brazos, además de no poseer obturadores. Éste es un silbato híbrido, pues debemos notar que en lugar de alas posee "brazos" con bandas distintivas a la altura de los codos, a la vez que los brazos los ubica en los costados de su cara.

Figura 4

Nuevamente, lo mágico de estos objetos se manifiesta congregando elementos de la naturaleza de manera libre, en plena alusión a conceptos míticos y religiosos, en una "estrecha comunión con el mundo natural".[16] Estos instrumentos híbridos poseían una *esencia* que les había sido dada por los dioses en el inicio de los tiempos. Algunos antropólogos consideran que fueron dioses que, al morir, su *esencia* fue depositada en estos aerófonos; de ahí su carácter sagrado y su utilización en ceremonias especiales, pues su "práctica estaba reservada como ofrenda a las deidades".[17] Es interesante el comentario de López Austin al respecto:

> …Todo lo que existía en el mundo tenía origen divino. Su sustancia divina "muerta" era el fundamento de la creación de cada uno de los seres mundanos. Al morir, se habían convertido en las esencias —en las "almas"— de las piedras, de los minerales, de los árboles de las plantas, de los vegetales, de los seres humanos, de los astros [y, por supuesto, de los instrumentos musicales]…[18]

La metamorfosis de estos objetos manifiesta que su función iba ir más allá de lo exclusivamente musical, llegando a la sonorización ambiental y ritual.

Aun cuando esta etapa de la tradición de las tumbas de tiro parece no haber contado con deidades propiamente dicho (pues son pocas las "representaciones en barro y en piedra" que se conocen hasta ahora), esto no significa que no haya existido un sistema de culto organizado.[19] Según los expertos, las deidades de mayores dimensiones y jerarquía aparecieron poco después con mayor auge, precisamente al terminar la tradición tumbas de tiro,[20] pero tuvieron su antecedente precisamente en animales míticos que abundaron en esta etapa. Ello puede explicar esta singularidad de un "pre-Quetzalcoatl", representado en la figura 5, silbato que manifiesta ele-

[16] Julio Estrada, "Identidad y mitología en la música prehispánica", en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 43, mayo-junio de 2000, p. 65.
[17] Dájer, *op. cit*., p. 29.
[18] Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, reimpresión 1995, p. 23. Subrayados en el original. Los corchetes son míos.
[19] José Lameiras Olvera, *El Tuxpan de Jalisco. Una identidad danzante*, Colegio de Michoacán, México, 1990, p. 30.
[20] Otto Shöndube Baunbach, *El pasado de tres pueblos: Tamazula, Tuxpan y Zapotlán*, UdeG, México, 1994, pp. 303-337, capítulo: Religión.

mentos acuáticos (rana) y del viento (plumas de ave).[21] Posee restos de un color verde sobre su cuerpo, así como algunas manchas en negro. Éste es otro claro ejemplo de lo que hemos venido explicando sobre esos animales híbridos que en estos aerófonos cobran formas únicas.

Figura 5

Las representaciones de ranas son muy frecuentes no sólo en instrumentos musicales. La mitología registra a este animal en diversas situaciones, destacando principalmente su "aparente capacidad de sobrevivir mucho tiempo sin agua". Esa *capacidad* la interpretaron los antiguos mayas como una "resistencia a la sequía", por lo que su croar se entendía como un llamado a la lluvia. Aún hoy día se realiza un ritual en el que algunos niños croan como rana suplicando por el vital líquido. Las ranas eran los "músicos y acompañantes" de Chaak,[22] dios de la lluvia, por lo cual es muy frecuente encontrar silbatos, ocarinas y otros objetos, representando a este animal anfibio.

[21] Shöndube, comunicación personal. Para una evolución del concepto Quetzalcoatl, véase Piña Chan, *Quetzalcoatl, la serpiente emplumada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. También López Austin, *Hombre-Dios*, UNAM, México, 1998.

[22] Carmen Aguilera, *Flora y fauna mexicana. Mitología y tradiciones*, Ed. Everest, España, 1985, p. 78.

La figura 6 es una bella y especial lagartija en barro color rojizo, con restos de pintura verde y blanca. Es la cabeza del animal, y no la cola, la que funciona como aeroducto. Se trata de un animal lleno de simbolismos: es el cuarto día del calendario náhuatl, y quienes nacían en la fecha uno lagartija (*ce-cuetzpallin*), "serían buenos trabajadores y amasarían grandes fortunas, serían fuertes y sanos y las caídas no les harían daño, tal como las lagartijas, que cuando caen no sufren daño y siguen su camino".[23] Su color rojo indica aspectos relacionados con la prolongación de la *vida*, es decir, "el rojo de la sangre", que a su vez expresa que el animal sigue viviendo de algún modo.[24]

Figura 6

Los cánidos también fueron representados en la morfología de estos instrumentos. De la región de Autlán observamos un elemento que los arqueólogos llaman "ojos granos de café", por su peculiar forma como lo señala la figura 7, y del típico estilo Ortices-Tuxcacuesco. Este perrito con las manos lanzadas hacia el frente no posee orificios de obturación, y la posición de sus manos se reproduce en otro instrumento que más adelante veremos.

[23] Aguilera, *op., cit*., p. 75. Véase Fr. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, edición 1997, pp. 243-244.

[24] Véase Otto Shöndube, "Instrumentos musicales en el occidente de México", en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, Colegio de Michoacán, núm. 28, otoño de 1986, p. 97.

En su cabeza podemos notar el aeroducto que va hacia la nuca y espalda, donde se encuentra el bisel.

Figura 7

Silbatos antropomorfos

La figura 8 es un imponente "chaman" con ornamentación sencilla, por no decir nula, perteneciente al estilo Ortices-Tuxcacuesco, originaria de El Grullo, Jalisco. Destacan sus prominentes orejas y nariz, además de las profundas órbitas de los ojos. La excesiva erosión borró algunos elementos que pueden resultar valiosos para identificar la importancia y jerarquía del personaje. Su bisel se ubica en la cabeza y su cuerpo es utilizado como la caja acústica; su pulido es notable y sus dos obturadores están en la espalda. La figura 9 no posee orificios y es de las llamadas figuras "cornudas". Su marcada ornamentación (nariguera y adornos en sus hombros) indica que se trata de una persona de mayor jerarquía que el de la figura 12. Se desconoce qué pudo haber tenido entre sus manos puesto que éstas están rotas, pero parece indicar que estaba tocando un instrumento de viento, representación común en objetos musicales antropomorfos.

Figura 8

Figura 9

El culto a la fertilidad a través de lo masculino estuvo presente en algunos instrumentos, como lo revela el silbato de la figura 10. La mano sobre el falo del personaje señala la extremidad más importante del cuadro, además de que la máscara que porta es exactamente igual a su órgano reproductor, en clara alusión fálica. Los aspectos jerárquicos son también más evidentes

por el uso de la *banda* de la que ya hablamos. López Austin refiere que el uso de estas bandas, así como de máscaras zoomorfas, son evidencia de "aldeanos que celebran fiestas religiosas en las cuales participan… danzantes con altos tocados y bandas cruzadas sobre el pecho…",[25] aunque este personaje más que danzante parezca el oficiante de alguna ceremonia.

Figura 10

Dar una determinada forma física a un objeto que produce sonidos musicales, es como poner una *máscara* al sonido mismo, es como darle al sonido una imagen de algo o alguien que deseamos exprese su voz. Metafóricamente, un *instrumento* es la *máscara* del *canto*, del mismo modo en que el hombre usa una *máscara* en la danza o el teatro, y representa el canto de su cuerpo, o mejor dicho, de *otro* cuerpo, del que quiere representar (o "*ser*"). La máscara es un "dispositivo mágico por medio del cual el mundo se puede transformar de trivial en mágico en un santiamén".[26] A través de la máscara el mundo profano se sacraliza y se convierte en atempóreo, divino.

[25] López Austin, *Breve historia*…, p. 35.
[26] Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Alianza Editorial, España, 2000, p. 42.

En nuestro territorio fueron utilizadas máscaras que seguramente buscaban generar realidades *nuevas* y *sagradas*; el ritual del que participaban era el medio para la transformación del mundo, o de *su* mundo.

Silbatos "ojos obturadores"

Uno de los silbatos más importantes que poseen una característica muy peculiar en toda la región, es el silbato del tipo que hemos llamado de *"ojos obturadores"*. Se trata de aerófonos que son indistintamente zoomorfos y antropomorfos, poseen la singularidad de que luego de diseñar las partes del instrumento (aeroducto, bisel, cámara de resonancia y obturadores), al darle una forma humana o animal, los ojos resultan ser los obturadores del instrumento.

La imagen 11 es un perrito de cuerpo completo en el que sólo su cabeza constituye el instrumento. Su aeroducto está en la boca y su bisel en la garganta; el aire se dirige hacia el interior de la cabeza para ser modificada la altura del sonido a través de sus *ojos obturadores*. Éstos están resaltados al pastillaje. El perro presenta restos de pintura oscura en una gruesa capa que lo cubría, y no posee mayores adornos. Proviene de la región sur de Jalisco, de la tradición Ortices-Tuxcacuesco.

Figura 11

Otro ejemplar localizado en Zapotiltic como indica la imagen 12, población ubicada en el corazón del área estudiada por Shöndube, nos sugiere que este tipo de aerófonos tuvieron importante auge en esta parte de nuestro estado, y posiblemente su uso se prolongó hasta después de la tradición de tumbas de tiro. Aunque se trata de un fragmento del instrumento, se puede percibir que tanto los ojos como la boca están puestos al pastillaje, de manera que la ejecución puede realizarse con mayor facilidad, a pesar del diminuto tamaño de la cabeza, que mide 2.5 cm de alto. La cabeza es la caja de resonancia y aún conserva evidencia de que poseía un importante tocado.

Figura 12

Estamos ante una técnica de producción sonora que tendrá que ser estudiada más a fondo para poder aportar mayores datos sobre esta particular forma de aerófono. El hecho de que una parte del cuerpo sea involucrada en la generación del sonido, en un instrumento musical, es algo que comúnmente se ve en otros artefactos: por ejemplo, la cola o la cabeza de alguna serpiente, un ave u otro animal, incluso el tocado de algunos personajes. Pero desde el momento en que una parte tan específica del cuerpo, como son los ojos, se incorpora tecnológicamente a la producción del sonido, representa un claro culto a lo corpóreo, al cuerpo que aloja una esencia o alma, o bien, un ser vivo que a través de los ojos aprehende el mundo que le rodea.

Recordemos que los chamanes, como hombres sanadores y de sabiduría, son el medio para mantenerse en contacto con los dioses y con aquella otra "dimensión" que vela por el equilibrio de esta dimensión humana. De hecho, una sociedad chamanística se basa precisamente en la existencia de "otro reino"[27] que legitima a éste, y estos curadores son los que traerán a los hombres la voluntad de las entidades superiores (dioses, energías, etc.), utilizando herramientas consideradas sagradas, entre las que se encuentran la música, las danzas y cantos de invocación, además de otros elementos como fuego, agua, bebidas, atuendos especiales como máscaras, entre otros.

La existencia de una considerable cantidad y variedad de instrumentos sonoros, tanto de formas concretas como abstractas o míticas, parece respaldar la gran importancia y valor que tenía la música como elemento "protector" y purificador, no sólo en el momento de un ritual, sino en distintos momentos de la vida cotidiana. Y volviendo a los *ojos obturadores*, aunque éstos pudieran haber sido una simple habilidad y ocurrencia de algún artesano mesoamericano, a nosotros nos parece algo más allá de una simple ocurrencia. Esperemos que en un futuro tengamos más elementos para una amplia interpretación.

Ocarinas

Hemos considerado como ocarinas aquellos instrumentos globulares que generan cuatro sonidos o más, sea con dos, tres, cuatro o más obturadores. Es el turno de esta familia de aerófonos.[28] El hecho de que estas ocarinas posean más de tres obturadores y generen una mayor cantidad de sonidos (escala más amplia), no significa necesariamente que sean instrumentos más "evolucionados" que los anteriores silbatos que acabamos de ver. Generalmente se ha aceptado que los antiguos mesoamericanos cultivaron como sistema sonoro y escalístico la *pentafonía*. Esto se deduce por el extendido uso de aerófonos de cuatro orificios, puesto que cuatro orificios producen cinco sonidos. Pero al momento surgen algunas observaciones:

[27] June Óbice-Tillman, *La música como medicina del alma*, Paidós, España, 2003, p. 149.

[28] No es un asunto claramente resuelto para la etnomusicología el hecho de considerar que un aerófono que genera dos o tres sonidos es más antiguo que uno de cinco o más. Véase Castellanos, *op. cit*., p. 14. *Cfr*. Miura, *op. cit*., p. 134.

I) Las aerófonos de cuatro orificios no producen solamente cinco sonidos, puesto que la *digitación cruzada* puede hacer producir más de cinco. Los *recursos* de ejecución de los aerófonos es algo de lo que todavía se desconoce mucho.
II) Los antiguos habitantes de estas tierras utilizaron con regularidad aerófonos de más de cuatro orificios, y si en un momento dado optaron por convertir en una *norma* el uso de cuatro orificios, es probable que haya sido por razones religiosas más que musicales.[29]

Las ocarinas aveformes en el occidente fueron muy frecuentes; de la misma tradición Ortices-Tuxcacuesco tenemos algunos ejemplos como la chachalaca de la figura 13, con esgrafiado que marca sus plumas y con el aeroducto en la cola, así como su bisel y cuatro obturadores en su espalda, lo que indica que a la hora de ejecutar el instrumento, éste debía estar en posición erguida.

Figura 13

Otro peculiar cánido (que posiblemente sea un coyote) es la imagen 14 que posee sólo tres obturadores, lo que resulta un rasgo peculiar puesto que son pocas las muestras que existen con tres orificios. Por un costado posee

[29] Castellanos, *op. cit*., p. 56.

dos orificios, mientras que por el lado opuesto sólo uno (como se puede ver en la figura). Su color negro y pulido, así como su incisión libre y su esgrafiado en puntos, son originarios de la Ciénega de Chapala, de territorio michoacano. Parece ser posterior a la tradición Ortices-Tuxcacuesco y podemos ubicarlo entre el 400-700 d. C. Su cuidadoso pulido es característico de esta etapa.

Figura 14

Una serie de ocarinas que son por demás interesantes por su proliferación, son las llamadas "estilo tarasco". Es un estilo muy peculiar en su forma, de la que se deriva una gran cantidad de variantes. Podría pensarse que se trata de la representación sumamente *estilizada* de un cuadrúpedo, mismo que se reprodujo de varias formas artísticas, sea con esgrafiado, incisiones, lisos, colores, tamaños, todas estas variantes con un cuidadoso pulido, como se aprecia en los ejemplares de la figura 15. Jorge Dájer considera que algunas de estas ocarinas representan a ranas estilizadas,[30] y es probable que así sea; también llama a algunas de ellas de "estilo tarasco", lo cual pudiera resultar anacrónico aunque por ahora podríamos identificarlas de esta manera. La mayoría de estos ejemplos provienen del formativo tardío y el clásico temprano (0-400 d. C.), y están más emparentados con la tradición Chupícuaro[31] (400 a. C-200 d. C.), hacia la región de Guanajuato y Michoacán.

[30] Dájer, *op. cit*., p. 61.
[31] Dájer, *op, cit*., p. 41.

Figura 15

Las cuatro ocarinas de la figura 16 son piezas de especial relevancia debido a la forma del aeroducto y de la boquilla. Se conocen pocos ejemplares de este tipo. Se trata de aerófonos zoomorfos (algunos de cola enroscada) que su breve tamaño los hace generar una tesitura aguda y clara. El aeroducto de estas ocarinas es de forma *tubular*, y éste es un rasgo característico de la región (Chapala-Lerma). Con el *aeroducto tubular* se logra reunir más aire hacia el bisel, de modo que el sonido se proyecte con más cuerpo. Se trata de valiosos ejemplares que denotan una peculiar y avanzada tecnología en la producción del sonido, misma que fue aplicada en otros aerófonos tubulares, dobles y sencillos.

Figura 16

Valdrá por ahora mencionar el hallazgo de dos ocarinas de especiales características, debido a que poseen sólo dos orificios y, con *digitación cruzada*, generan cuatro sonidos (figura 17). Dájer las ha llamado "cardioides" y sólo las refiere como provenientes de Michoacán,[32] sin precisar de qué región del estado, aunque nuestro informante nos ha asegurado que más bien provienen de la región de la ribera de Chapala, Jalisco. Poseen la particularidad de ser dos cámaras acústicas (una para cada obturador) unidas en el interior por un orificio, lo cual permite que la digitación cruzada produzca diversas modificaciones del sonido. Esta particularidad la presenta como una "transición entre el silbato y la ocarina", puesto que por poseer sólo dos orificios podría ser considerado un "silbato tritonal", pero una detallada revisión nos muestra que produce tal cantidad de sonidos como para ser considerado una ocarina. La figura 18 es la radiografía que Dájer publicó en su obra citada, y en ella podemos ver el interior de la ocarina y sus dos cámaras unidas por un pequeño orificio. Definitivamente es un ejemplar interesante debido a su tecnología acústica.

Figura 17

[32] Dájer, *op. cit*., pp. 28-29 y 52-53.

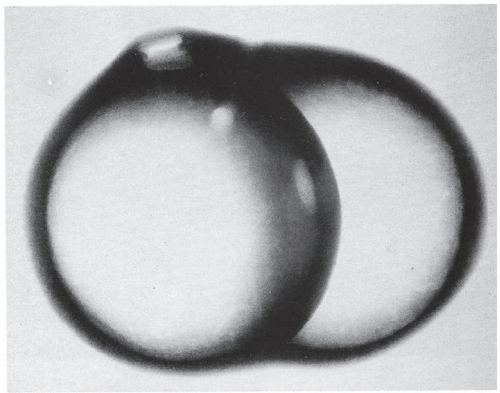

Figura 18

El último grupo de ocarinas que citaremos han sido reunidas en este apartado debido a su origen común, como queda evidenciado en su diseño y ornamentación de sus líneas simétricas. Las ocarinas de la imagen 19 provienen del Bajío (Chapala-Lerma) y poseen un impresionante y cuidadoso pulido, así como un pigmento frotado sobre la incisión. Todas en color negro y con un fino pulido de singular belleza. La "dona" tritonal del extremo izquierdo posee dos orificios de obturación y dos más de suspensión en la parte superior. Su aeroducto es muy delgado y ancho. A pesar de su tamaño (alrededor de 7 cm de alto), produce un sonido claro aunque pastoso, que se acerca más a un sonido de ocarina globular.

Figura 19

Estas piezas son de una belleza notable, pues tanto el pulido como la ornamentación geométrica guardan un perfecto equilibrio. El brillo alcan-

zado por sus acabados hace de estos aerófonos verdaderas piezas de arte, además, claro está, de la claridad y limpieza de su sonido.

Flautas

Las flautas son de cuerpo tubular y pueden ser de un solo tubo, dos, tres o más. En el occidente del país existen varios ejemplares de uno y dos tubos. El mejor ejemplo para las primeras son las encontradas en la región de Colima, pertenecientes a la fase Comala (0-400 d. C.). Esta fase es contemporánea de la tradición de los famosos perros cebados de Colima y de la fase Ortices-Tuxcacuesco que ya hemos comentado.

Para los fines del presente artículo mencionaremos algunas muestras de estos valiosos ejemplares sonoros, mismas que consideramos las más representativas de la dotación instrumental del occidente mexicano.

Flautas sencillas (un solo tubo)

La figura 20 es una flauta de la mencionada fase Ortices-Tuxcacuesco; mide 31 cm de largo con un diámetro interno de 1.2 cm, y externo de 1.95 cm. Su sonido es evidentemente grave y están finamente pulidas. De esta longitud no son muchos los ejemplares conocidos, y es una fortuna contar con algunos de ellos en el occidente del país.

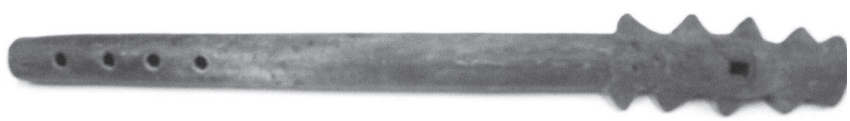

Figura 20

Las cuatro flautas de la imagen 21 son un tipo abundante en la región mencionada, son más pequeñas que las anteriores, la más grande mide 26.5 cm, y la más corta llega a los 21 cm De estas flautas sus sonidos son agudos y permiten que el aumento en la presión del aire genere notas más arriba de lo producido por una insuflación "normal".

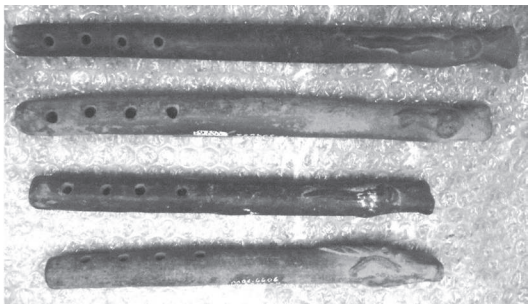

Figura 21

El adorno más utilizado en este tipo de aerófonos son la serpiente y la lagartija (como se aprecia en la imagen), debido a que estos animales poseen una forma que resulta funcional al diseño del instrumento, además de que su simbolismo se implantaba en el artefacto para legitimar su carácter sagrado.

Flautas dobles

Se conocen algunos valiosos ejemplos de flautas de doble tubo en la región de Tuxpan, Jalisco, de las que Shöndube encontró algunos fragmentos, y de las que el Museo Regional de Guadalajara resguarda otras, además de otro fragmento encontrado en Zapotiltic, cerca de Zapotlán (Ciudad Guzmán). La flauta de la imagen 22 se encuentra en una de las vitrinas del Museo Regional y es una bella pieza de dos tubos con dos obturadores cada uno. Tiene dos aeroductos y dos biseles separados, por lo que estas dos flautas unidas pueden ser ejecutadas independientemente. La embocadura parece indicar un tocado o penacho del personaje, pero más bien es el resultado de hacer ambos aeroductos juntos sobre la cabeza del personaje. En otras palabras, es un asunto de funcionalidad. Sus brazos, orejas y ojos están hechos al pastillaje, y estos últimos son del tipo ojos "grano de café". Su cédula únicamente nos dice que procede de Jalisco. Su embocadura es antropomorfa y se conocen otras de este tipo con algunas variantes como no poseer "granos de café" sino redondos como aros al pastillaje; o poseer cuatro obturadores en cada tubo, en lugar de dos.[33]

[33] Juan Guillermo Contreras Arias, *Atlas cultural de México. Música*, SEP-INAH-Planeta, México, 1988, p. 176. Un fragmento similar a ésta se encuentra en el almacén del Museo Regional de Guadalajara, aunque debido a su estado, nunca sabremos la cantidad de obturadores que tubo, ni su longitud.

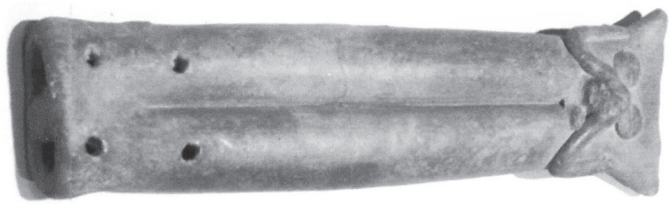

Figura 22

La colocación de los obturadores a la misma altura sobre los tubos es para que el ejecutante pueda "taparlos con un solo dedo",[34] tal como lo muestra la maqueta de la figura 23, proveniente de Nayarit, en la que una fila de danzantes son dirigidos por un músico tocando una flauta doble, ejecutada con una sola mano, mientras que con la otra ejecuta una sonaja, que lamentablemente está dañada.

Figura 23

Una variante de esta flauta doble es la figura 24, que proviene de Colima; los dos orificios que posee cada tubo están distribuidos uniformemente a lo largo de él, además de estar ubicados a la misma altura en relación con el otro tubo. Es notorio también que la embocadura en la cabeza del personaje es más angosta que las de Jalisco. Las piernas del personaje son precisamente los tubos de la flauta y están ligeramente separadas, detalle que nos remite al uso

[34] Castellanos, *op. cit.*, p. 31.

de una de las partes del cuerpo para la generación del sonido, como el caso de los ojos obturadores antes comentados. El personaje representado carga a un bebé en sus brazos, y esto es una semejanza con las flautas jaliscienses, que sus manos están dispuestas hacia el frente como cargando algo entre ellas.

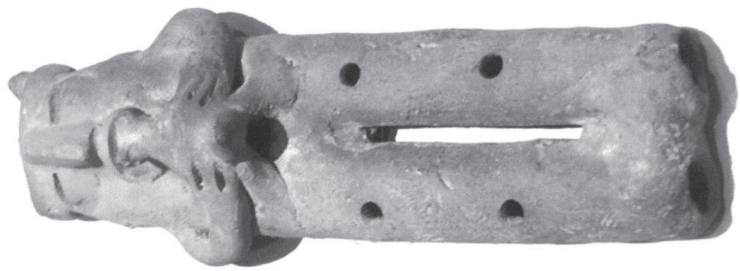

Figura 24

Estas flautas representan un gran desarrollo y conocimiento musical, debido a la propiedad de generar acordes de dos sonidos, además de la posibilidad de rudimentos de lo que llamamos *polifonía*. Del altiplano, particularmente Teotihuacán, conocemos algunas flautas de hasta cuatro tubos,[35] todos unidos a un mismo aeroducto, lo que las convierte en los llamados órganos de boca.[36] Esto es un verdadero desarrollo musical en la parte melódica y armónica de la música, aunque hasta ahora no se tenga en claro una teorización de la estructura musical precolombina. Pese a ello, no podemos reducir estas tecnologías sonoras a mera producción de *sonidos rituales*; en estos casos es innegable que estamos ante un fenómeno que requiere un mayor estudio, especialmente en el aspecto de las escalas musicales, pues aún existen profundas lagunas.

En estas flautas es posible generar acordes de dos sonidos, o más,[37] además de considerar la posibilidad de que se tocaran dos o tres flautas dobles de manera simultánea, generando con ello ricos acordes polifónicos.

[35] Castellanos, *op. cit.*, Lámina 10. Véase Miguel Galindo, *Historia de la música mexicana*, CNCA-CENIDIM-INBA, edición facsimilar, Colima, México, 1992, p. 67.

[36] Del estado de Veracruz proceden algunas de tres tubos, hasta de 30 cm de largo, con uno, dos y tres obturadores, respectivamente. Véase Samuel Martí, Canto, danza y música precortesianos, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, p. 342-343.

[37] Considerando que estas flautas se ejecutaran aplicando una *digitación cruzada*, combinando con la obturación de medio orificio y orificio completo, la cantidad de diferentes acordes producidos se elevaría a varias decenas.

Sobre el factor de la *polifonía* es importante señalar que si bien es cierto que desconocemos la *música* o las *formas* musicales que crearon los antiguos pobladores, estos instrumentos *politubulares* nos sugieren que la *polifonía* se desarrolló muy por encima de la simple reproducción de sonidos aleatorios o ruidos de carácter imitativo.

Palabras finales

La familia de aerófonos es el acervo de instrumentos musicales prehispánicos del que más ejemplares conservamos en la actualidad, gracias a que no son perecederos. Desde un silbato sin orificios, hasta una flauta de casi cuarenta centímetros de longitud o una flauta de dos o tres tubos, en estos instrumentos se escribe la historia de la tecnología acústica que vinieron desarrollando los antiguos pobladores del occidente de México, y que de algún modo aún en estos días seguimos observando y escuchando, para fortuna de nuestra perdida identidad.

En la región del Bajío encontramos representaciones más concretas que en la tradición Ortices-Tuxcacuesco, pues ésta desarrolló más elementos estilizados y abstractos, incluso marcadamente místicos. Además, los silbatos proliferan de manera importante, lo cual parece revelar una preferencia por lo ritual y mágico más que por lo musical. La tradición del Bajío, en cambio, parece haber dado mayor atención a lo acústico (musical), generando escalas similares a diferente altura y procurando un mayor formalismo y uniformidad en la factura de sus instrumentos. Colima también presenta características interesantes: el desarrollo de sus flautas simples de tubo, y también las de doble tubo, en diferente longitud, es un factor que le da personalidad a la región.

La "musicalidad" que debieron desarrollar los antiguos pueblos del occidente, pudo haber sido de una riqueza tal que se percibe en los propios instrumentos musicales que crearon, apoyada esta opinión, entre otras fuentes, por los testimonios de cronistas en tiempos de la conquista y colonización, hayan sido soldados, religiosos o viajeros.[38] Sabemos que "los

[38] Véanse los comentarios que Miura hace respecto a los sistemas escalísticos y métodos de ordenamiento de los sonidos (es decir, de la armonía y polifonía) que los indígenas pudieron haber desarrollado, que si bien es un tema aún no resuelto, lo cierto es que es

talentos de los indios y las necesidades del culto explican que el canto y la música hayan registrado entre ellos grandes progresos".[39] Lo anterior lo señala Thomas Calvo refiriéndose a lo dicho en el siglo XVII por fray Antonio Tello sobre la "perseverancia de muchos indios de Mexicaltzingo y Analco, [quienes] se convirtieron en excelentes lectores, escritores y, sobre todo, músicos".[40]

El estudio de estos instrumentos musicales es fundamental para comprender parte de la creación espiritual de los antiguos mesoamericanos, pues en ellos encontramos sutiles concepciones de la *estética* y la *forma* con que proyectaban su propia idea del arte, es decir, de la recreación y re-interpretación del mundo y sus cosas. Las abstractas líneas y formas que definen un rostro, un silbato, un tambor o una serpiente, son líneas que ansiosamente tratamos de leerlas, de descodificarlas y develar el misterio que guardan en sus entrañas. No se perdió el mundo musical antiguo con la avasalladora conquista de México, lo que se perdió fue el espíritu y el ánimo de llegar a conocerlo algún día, y el presente trabajo aspira a contrarrestar esa triste pérdida. Y no sólo es asunto de un mero bagaje cultural, sino de un problema histórico, de identidad y de legitimidad. Quitar el polvo a estos milenarios instrumentos es dar sangre nueva, no sólo a los instrumentos, sino a nuestro presente, que tanta falta nos hace.

"impensable creer que estas músicas siguiesen un sempiterno unísono" (Miura, *op. cit.,* p. 190). Aspectos como éste aún están a debate por los historiadores y etnomusicólogos, del mismo modo en que algunos consideran que la música indígena anterior a los europeos fue predominantemente rítmica, al grado de que las flautas, ocarinas y silbatos sólo reforzaban las secuencias rítmicas. Está demás decir que estas hipótesis aún deben ser cuidadosamente revisadas.

[39] Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo* XVII, Centre D'Estudes Mexicaines et Centraméricanes-H. Ayuntamiento de Guadalajara, México, 1992, p. 134.

[40] Citado en Calvo, *op. cit.,* p. 134. Debemos considerar que las habilidades musicales de los nativos americanos son constatadas desde tiempos prehispánicos y confirmadas durante el gobierno colonial novohispano. Si bien algunos musicólogos han considerado que las virtudes y talento musicales de los indígenas han sido sobredimensionados por los investigadores actuales, lo cierto es que la recurrente participación de éstos, así como la insistente búsqueda por parte de las autoridades catedralicias para cubrir las necesidades del culto, no deja lugar a dudas de que fueron dueños de un talento que en repetidas ocasiones ni los peninsulares poseían.

Bibliografía

Aguilera, Carmen, *Flora y fauna mexicana. Mitología y tradiciones*, Ed. Everest, España, 1985.

Aretz, Isabel, *Música prehispánica de las altas culturas andinas*, Lumen, Argentina, 2003.

Bakan, Michael B., *et. al.*, "Demystifying and classifying electronic music instruments", en Sue Carole Devale (edit.) *Issues in Organology*, vol. III, University of California, Los Angeles, 1990.

Boyce-Tillman, June, *La música como medicina del alma*, Paidós, España, 2003.

Thomas Calvo, *Poder, religión y sociedad en la Guadalajara del siglo* XVII, Centre D'Estudes Mexicaines et Centraméricanes-H. Ayuntamiento de Guadalajara, México, 1992.

Campbell, Joseph, *Las máscaras de Dios. Mitología primitiva*, Alianza Editorial, España, 2000.

Campos, Rubén, *El folklore y la música mexicana*, SEP, México, 1928.

Chamorro, Arturo, *Los instrumentos de percusión en México*, Colegio de Michoacán, CONACYT, México, 1984.

Castellanos, Pablo, *Horizontes de la música precortesiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª edición 1985.

Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México. Música*, SEP-INAH-Planeta, México, 1988.

Crossley-Holland, Peter, *Los artefactos musicales prehispánicos del occidente de México*, CADEMAC, México, 1994.

Dájer, Jorge, *Los artefactos sonoros precolombinos desde su descubrimiento en Michoacán*, Empresa Libre de Autoeditores-FONCA, México, 1995.

De la Fuente, Beatriz, "Rostros: expresión de vida en la plástica prehispánica", en *Arqueología Mexicana*, Especial núm. 6: *Rostros en el México antiguo*, INAH, septiembre de 2000.

Dournon, Geneviéve, *Guía para recolectar instrumentos musicales tradicionales*, Editorial UNESCO, París, 1981.

Estrada, Julio, "Identidad y mitología en la música prehispánica", en *Arqueología Mexicana*, vol. VIII, núm. 43, mayo-junio de 2000.

Estrada, Julio, editor, *La música de México*, tomo I: Periodo prehispánico, UNAM, México, 1984.

Flores Dorantes y Lorenza Flores, *Organología aplicada a instrumentos musicales prehispánicos. Silbatos mayas*, INAH, México, 1981.
Galindo, Miguel, *Historia de la música mexicana*, CNCA-CENIDIM-INBA, edición facsimilar, Colima, México, 1992.
Gómez, G. Luis, "Las conchas marinas en el antiguo occidente de México", en *Eco*, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia (IJAH), vol. IV, Guadalajara, Jalisco, enero de 2003.
Lameiras Olvera, José, *El Tuxpan de Jalisco. Una identidad danzante*, Colegio de Michoacán, México, 1990.
López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, Fondo de Cultura Económica, México, reimpresión 1995.
López Austin, Alfredo, *Hombre-Dios*, UNAM, México, 1998.
López Austin, Alfredo, *Breve historia de la tradición religiosa en Mesoamérica*, UNAM, México, 1999.
Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
Martínez Miura, Enrique, *La música precolombina*, Paidós, España, 2004.
Mendoza, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, UNAM, México, 1984.
Olmos Aguilera, Miguel, *El sabio de la fiesta, Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, INAH, México, 1998.
Piña Chan, Román, *Quetzalcoatl, la serpiente emplumada*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
Sachs, Curt, *La música en la antigüedad*, Editorial Labor, Barcelona, 1927.
Sahagún, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Porrúa, México, edición 1997.
Sánchez Santiago, Gonzalo A., *Los artefactos sonoros del Oaxaca prehispánico*, Secretaría de Cultura del Estado de Oaxaca, México, 2005.
Shöndube Baunbach, Otto, *El pasado de tres pueblos: Tamazula, Tuxpan y Zapotlán*, UdeG, México, 1994.
Shöndube Baunbach, Otto, "Instrumentos musicales en el occidente de México", en *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, Colegio de Michoacán, núm. 28, otoño de 1986.
Tranchefort, Francois-René, *Los instrumentos musicales en el mundo*, Alianza Música, España, 1985.
Vega, Carlos, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946.

La producción artística en la tradición de las tumbas de tiro

PAULINA ULTRERAS VILLAGRANA
CUTONALÁ/ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

El presente artículo hace un acercamiento a la tradición de las tumbas de tiro, en específico a su producción artística. Para tratar este tema he tomado en cuenta las investigaciones de los arqueólogos expertos en el tema, entre ellos destacan Weigand, Beekman y Townsend. Dentro de los estudios sobre dicha temática existen pocos que tomen en cuenta el arte como eje principal. Aquí, a manera de aproximación, trataré el contexto social y económico de esta tradición para enmarcar la producción artística y verla como parte integral de la vida social. Los trabajos académicos que hablan sobre arte prehispánico, en su mayoría, se refieren a las características materiales de los objetos encontrados en los sitios arqueológicos. Se da cuenta, en detalle, de los colores usados, el tamaño y forma de las vasijas, figurillas, etcétera; la técnica utilizada, el sitio donde fueron encontrados y el posible uso y significado de los mismos. Sin embargo, pocos trabajos ponen en contexto la producción artística. Así, la antropología nos puede ser de utilidad para comprender el surgimiento y la producción del arte en un momento y sociedad determinados. Las fuentes etnográficas, históricas y arqueológicas son esenciales para una cabal comprensión del pasado prehispánico.

Asimismo, comenzaré la discusión con el lugar que ocupa la arqueología en las ciencias sociales, de dónde viene la tradición arqueológica que se practica en México, y la relevancia de esta disciplina en el país y en el presupuesto destinado al avance del conocimiento en este rubro.

Después de esa somera discusión trato desde los antecedentes de la tradición Teuchitlán hasta el Preclásico para comprender la importancia de las tumbas y la organización social de Teuchitlán, así como la producción artística.

La arqueología en México

La arqueología, según la escuela Boasiana, forma parte de la antropología, de hecho es una de sus subdisciplinas. Las cuatro subdisciplinas de la antropología norteamericana son: lingüística (etnolingüística), etnología (antropología social y cultural), antropología biológica (antropobiología) y arqueología.

En México, Boas fundó la escuela de etnología en 1940. Durante casi todo el siglo xx la antropología realizada en México tenía el espíritu boasiano. En este sentido, el estudio de los pueblos prehispánicos a través de la arqueología demanda el análisis integral de la sociedad de nuestro interés, en este caso la del occidente mexicano. Si bien aquí el objetivo principal es llamar la atención sobre la producción artística en la tradición Teuchitlán, debemos tomar en cuenta los aspectos materiales y los culturales, esto es, lo que se conoce sobre el comercio, la política, la organización social, la religión, por mencionar sólo los más relevantes.

En este sentido, la etnohistoria nos permite tender un puente entre el pasado y el presente. Los textos etnohistóricos son leídos por los arqueólogos como un diálogo constante entre los objetos materiales encontrados en las excavaciones y la sociedad que los produjo. Así, los textos etnohistóricos sirven como bisagra para entender el pasado y poder interpretarlo a la luz de los objetos arqueológicos. Tomando esto en cuenta, estoy convencida de que entre las ciencias sociales debe haber un diálogo constante para comprender la complejidad de nuestro pasado y presente.

La arqueología en el occidente de México

En general, se conocen pocos sitios arqueológicos en el occidente de México, esto está relacionado con el escaso presupuesto destinado para excavación o rescates arqueológicos en esta zona del país en comparación con el consignado para el sur y sureste. Lo anterior genera varias consecuencias: el desconocimiento del pasado en gran parte del territorio, la idea preconcebida (al menos en la mayoría de los mexicanos) de que sólo hubo importantes núcleos de población en el centro y sur del país, quedando el resto del territorio a manos de pueblos indómitos, incivilizados y bárbaros, en una palabra, carentes de cultura, cazadores-recolectores y nómadas o semi-nómadas. Esta idea, errónea, se debe en gran medida a la falta de trabajo arqueológico en las zonas ya mencionadas, que va de la mano con el exiguo interés del Estado mexicano en proporcionar presupuesto para investigación en otras partes del país fuera del sur y sureste mexicano, ya que no son generadoras de turismo debido a que los centros arqueológicos no poseen las mismas magnitudes que los anteriormente mencionados. La importancia de estudiar estas regiones es doblemente acuciante, ya que tenemos escasa información sobre las mismas y es necesario difundir y conocer más sobre la complejidad de los habitantes de la denominada Aridoamérica y sus confines con Mesoamérica.

Antecedentes

El occidente comprende territorialmente casi la totalidad del área ocupada por los actuales estados de Jalisco, Colima, Nayarit, Guerrero, Michoacán, Guanajuato y Sinaloa. Para un área tan extensa existen pocos hallazgos arqueológicos. En el preclásico (1300 a. C. a 200 d. C.) se encuentra un patrón de asentamiento disperso y la vida se hacía en pequeñas aldeas.

Las características del medio ambiente, el acceso a los alimentos, al agua dulce, han sido fundamentales para comprender por qué existieron asentamientos en determinados lugares. En el occidente de México se ha encontrado evidencia que indica que la presencia de pueblos obedecía al acceso al agua y a los recursos costeros que proveían de alimento. Asimismo, los habitantes realizaban comercio con la sal y la obsidiana. Además de los

recursos proporcionados por el entorno, cazaban y su dieta incluía especies variadas del reino vegetal (7000 a 2500 a. C.). Eventualmente se domesticó el maíz, la calabaza agreste, el frijol, el amaranto y se consumían las pencas y frutos de nopal.

Las comunidades aldeanas tienen cabida cuando algunos grupos de recolectores se convierten en agrícolas incipientes, cuando la agricultura o la pesca, combinadas con la caza y la recolección permiten la autosuficiencia y autonomía de las comunidades. La domesticación de las plantas otorga a los pobladores conocimiento sobre el crecimiento y germinación de las semillas; consiguen alimentos, hay excedente de éstos y, por lo tanto, la población crece y se origina el tiempo libre. Una de las nuevas actividades fue la fabricación de artesanías con fines utilitarios y religiosos, para el uso de la comunidad y para intercambio. El modelado de figurillas, por ejemplo, se relaciona con los cultos a la fertilidad de la tierra y de la mujer, con el respeto a los ancianos, con la importancia otorgada a los guerreros, etcétera.

Para los arqueólogos, la cerámica es considerada un reflejo de la complejidad de los pueblos. Asimismo se puede saber hasta dónde llegaba la influencia de un determinado grupo debido a las piezas que se encuentran en puntos distantes, lo que indica la difusión, comercio o intercambio con otros poblados.

El antecedente de la tradición Teuchitlán, al menos en la cerámica, lo encontramos en la cultura Capacha (Colima) que se desarrolló entre 1800 a 500 a. C. y en la cultura de El Opeño, Michoacán (1500 a 1200 a. C.) asociada a arquitectura funeraria. Esta área se conoce por su cerámica. El saqueo fue una constante en esta región, por lo que los hallazgos de piezas no han podido ser analizados ya que las figurillas se sacaron del contexto donde se encontraban, lo cual ha dificultado la recolección de datos. En las figurillas podemos observar indicios del juego de pelota, pero parece que se usaba un palo o estaca para golpear la pelota. Los hallazgos en El Opeño indican que era una sociedad compleja debido a la existencia de tumbas elaboradas, lo que señala la importancia del culto funerario. Además, no estuvieron aislados, mantuvieron contacto con habitantes de lugares lejanos como lo indica la presencia de caracoles. Los especialistas advierten semejanzas entre las vasijas Capacha y El Opeño, que indican posibles relaciones entre ambos sitios. El complejo Capacha se caracteriza por dos formas cerámicas principales: una consiste en vasijas con la parte media constreñida y boca

amplia de bordes divergentes; la otra son vasijas compuestas, formadas por dos recipientes, uno encima del otro y unidos entre sí por dos o tres fragmentos de barro. Existen además tecomates, ollas pequeñas, algunas vasijas efigie y miniaturas.

Los trabajos de López y Ramos,[1] y Weigand,[2] por sólo poner un par de ejemplos, nos muestran un análisis donde toman en cuenta la arqueología, la antropología y la historia para brindar un estudio más completo, que no solamente trate algunos aspectos de la cultura, sino que combine el análisis de la cultura material con los símbolos, la cultura, la religión, etcétera.

El "clásico" en Colima, Jalisco y Nayarit (200 a. C. – 600 d. C.) (Tradición de las tumbas de tiro)

La tradición Teuchitlán fue una compleja sociedad prehispánica que habitó áreas de los actuales estados de Nayarit y Jalisco. Aunque aparece evidencia de arquitectura de la tradición Teuchitlán en épocas tan tempranas como 1000 a. C., su florecimiento es generalmente fechado durante el período Preclásico Tardío, 200 d. C. La tradición se extinguió al final del periodo Clásico, cerca del 900 d. C. El núcleo de la tradición Teuchitlán se encontraba alrededor del Volcán de Tequila. Eran tierras bien humedecidas con acceso a recursos acuáticos. Asimismo, se encontraban yacimientos de obsidiana en el eje volcánico Tequila-Coli que se usaba para el comercio.[3]

La tradición Teuchitlán es notable por sus plazas circulares y cónicas pirámides escalonadas. De acuerdo con el investigador Phil Weigand, estas inusuales estructuras son únicas en el repertorio arquitectónico mesoamericano y de hecho no se han encontrado estructuras similares en ningún lugar del mundo. La tradición Teuchitlán es una derivación de la más temprana

[1] López Mestas Camberos, Lorenza y Jorge Ramos de la Vega, "La excavación de la tumba de Huitzilapa", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 57-73.

[2] Weigand, Phil C., "La tradición Teuchitlán del occidente de México", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 39-55, 2006.

[3] Weigand, Phil, *op. cit.,* p. 39.

tradición de las tumbas de tiro del oeste de México, pero con un cambio de los centros menores a sitios mayores, tales como los Guachimontones.

Los Guachimontones es un sitio arqueológico en las afueras de la ciudad de Teuchitlán, en el estado de Jalisco; es el complejo más grande de la tradición Teuchitlán. El centro de la antigua ciudad estaba ocupado por tres plazas circulares, cada una con una pirámide circular escalonada de varios niveles en el centro. Hay un total de diez "círculos" dentro de Teuchitlán, cuatro plazas rectangulares y dos canchas de juego de pelota, así como otras estructuras menores. Los edificios circulares concéntricos son el sello de la tradición.

> El núcleo de la tradición Teuchitlán estuvo en el distrito lacustre de las tierras altas y sus valles adyacentes alrededor del Volcán de Tequila, ubicado en el centro-oeste de Jalisco. Estos valles son ricos en tierras excelentes y bien irrigadas, además muchas contaban con extensos pantanos y lagos, por lo que ofrecían muy buenas oportunidades para la explotación de recursos acuáticos. La abundancia de afloramientos de obsidiana de buena calidad ofrecía inigualables oportunidades tanto para la especialización como para el comercio regional y a larga distancia."[4]

Las fuentes de obsidiana estaban dentro de la zona nuclear (especialmente en La Joya, La Mora/Teuchitlán, San Juan de los Arcos y Ahuisculco/Navajas).

El crecimiento económico en Teuchitlán se dio desde los últimos siglos antes de la era cristiana hasta los primeros cinco siglos de la nuestra. Su sello distintivo fue la particular arquitectura que fue exportando a lugares distantes en los siguientes siglos. Este estilo consiste en edificios en forma de círculos concéntricos. "Estos edificios se caracterizan por una pirámide circular rodeada por un patio circular elevado, que a la vez tiene a su rededor una banqueta alta. Sobre la banqueta hay templos, y debajo de algunas plataformas hay tumbas de tiro."[5]

Weigand (1990) ha reportado un complejo asentamiento en el área de Teuchitlán con al menos cuatro niveles de magnitud. Todos los asentamientos comparten un rasgo importante: locaciones estratégicas con fácil acceso

[4] *Ibid.*, p. 39.
[5] *Ibidem.*

a buenas tierras agrícolas. La infraestructura agrícola alrededor del lago Magdalena, Jalisco, incluía trabajo a gran escala similar a las chinampas del centro de México o a los campos de cultivo del área maya. La elaboración de chinampas sugiere alta densidad de población y alto grado de organización social. Son una gran obra de ingeniería, de las más importantes en Mesoamérica.

El clásico en occidente es la gran época de las tumbas de tiro, pero ahora, a diferencia de las tumbas de El Opeño, el acceso no se efectúa mediante un pasillo escalonado, sino por un tiro o pozo vertical que se excava en la tierra hasta determinada profundidad. Después de hecha la cámara funeraria, haber colocado al muerto y las ofrendas, se cierra el tiro llenándose de tierra, por lo que generalmente no se advierte en la superficie huella de la existencia de la tumba. La tradición de tumbas de tiro tiene su esplendor entre el 0 y el 400 d. C. Encontramos su núcleo en Teuchitlán y Ahualulco.

La profundidad de las tumbas oscila entre los dos y cuatro metros, pero en esto destaca la tumba de Etzatlán, Jalisco, que tiene dieciséis metros de profundidad. Normalmente, las tumbas poseen una sola cámara funeraria, pero también las hay con dos y tres cámaras. Hay tumbas tipo botella, donde el tiro cae directamente a la cámara funeraria y tipo bota. Las cámaras funerarias pueden ser elípticas o rectangulares. La mayoría de las veces el tiro se une por un extremo a la cámara mortuoria; en otras, entre el tiro y la cámara media hay un pequeño túnel de acceso; por último, están las llamadas "tumbas de botella" en que el tiro cae directamente sobre la parte central y más alta de la cavidad sepulcral. Además de las tumbas se han encontrado fosas donde se depositaban los cadáveres de aquellos que no pertenecían a la clase dirigente o a las élites.

En las tumbas se han encontrado "ornamentos de obsidiana, cuentas de cerámica y de amazonita, huesos de aves, metates, huesos largos humanos pintados, brazaletes de concha, figurillas de arcilla y vasijas de cerámica."[6]

Los restos humanos hallados en las tumbas se cree que son de personas que murieron simultáneamente, o en lapsos cortos; muerte de un personaje con cierto rango en su comunidad o reempleo de las tumbas. La primera conjetura está prácticamente desechada y se conservan las otras dos. En las tumbas se han encontrado personas relacionadas consanguíneamente, lo

[6] *Ibid.*, p. 50.

cual hace suponer que eran usadas por los miembros de una familia. Las tumbas de tiro están asociadas con frecuencia a lugares habitacionales. Pickering y Cabrero (2006) señalan que no parece ser que todas las tumbas de tiro que se han encontrado pertenezcan a la misma cultura, ya que unas son pequeñas y tienen menor variedad de objetos depositados como ofrenda; mientras que otras poseen mayores dimensiones y se han localizado numerosos objetos. Parece que la diversidad de las tumbas de tiro que han sido estudiadas representa un tipo de elemento funerario practicado en distintas culturas en el occidente.

Las tumbas de caciques o de linajes dominantes fueron parte integral de los centros rituales con plataformas y pabellones parecidos a casas, dispuestas simétricamente alrededor de un patio circular, con un altar circular o pequeña pirámide escalonada erguida en el centro. Entre 100 a. C. y 200 d. C. estos sitios crecieron y ciertos asentamientos se volvieron dominantes. La importancia de las grandes tumbas de tiro declinó gradualmente al aumentar el tamaño de los espacios rituales circulares, culminando en el complejo de Guachimontón de Teuchitlán —un proceso que Weigand y Beekman ven como simultáneo al crecimiento de la población, al ascenso competitivo de gobernantes cada vez más poderosos y a la consecuente necesidad de mayores redes de cohesión sociopolítica y económica. La integración entre lugares se vio favorecida por ciertos rituales que unían unas comunidades con otras. Asimismo, el comercio con distantes lugares, la construcción de grandes centros ceremoniales y el control de la obsidiana indican el crecimiento y poderío de Teuchitlán, con una sociedad jerarquizada, especializada y organizada.[7]

En las tumbas existe gran variedad de ofrendas, desde las figurillas y vasijas hasta los adornos corporales. "La cerámica Oconahua Rojo sobre Blanco fue producto de una especialización, pues estaba hecha con arcillas de caolín que se cocían a alta temperatura bajo condiciones bien controladas."[8]

El saqueo de los sitios y la extensión del conocimiento de esta tradición se dieron, en gran medida, gracias a la introducción del Ferrocarril del Pacífico en 1927 y el entusiasmo que despertaron las figurillas en Diego Ri-

[7] Townsend, Richard F., "Introducción: renovando las investigaciones en el antiguo occidente de México", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, p. 29.

[8] Weigand, *op. cit.*, p. 40.

vera, ávido coleccionista. Las piezas se han clasificado como estilo "Jalisco", "Colima" y "Nayarit". El estilo Jalisco corresponde a las figuras Ameca gris; el Colima, a las de tipo Comala; y el Nayarit, a las Ixtlán policromo.

El material cerámico de Colima es el más conocido y se distingue por la amplia representación de humanos y de la flora y fauna de la comarca. El color más utilizado es el rojo. La temática humana abunda en reproducciones de jorobados, cargadores, aguadores y sujetos no identificados con una protuberancia cónica sobre la frente. En cuanto a la fauna, figuran animales útiles al hombre e insectos, reptiles, cangrejos, moluscos, peces, tortugas, armadillos, serpientes, etc. Lo frecuente son los perros, patos y loros. Asimismo, se han encontrado figurillas que representan enanos y a hombres con pústulas en casi todo el cuerpo, haciendo alusión a alguna enfermedad. Las figurillas que parecen retrato son muy ricas en cuanto a la información que pueden darnos: la ropa, los adornos, las actividades cotidianas, etc., nos indican los distintos estratos sociales existentes en la época y cómo iban ataviadas las personas según su oficio o estatus.

Existen muchas figuras que representan guerreros: armados y con trajes de cestería fabricados especialmente para el combate, que cubren su cuerpo para protegerse de sus rivales. Sus expresiones son muy vivas al indicar su posición aguerrida, tanto en los elementos que portan como en la expresión facial y corporal.

Las figuras que se han mencionado hasta aquí nos indican el rol que tenían los hombres y las mujeres, las actividades destinadas para cada género, el atavío usado por cada uno, las características de algunos oficios, de aquellos que eran relevantes dentro de la sociedad y dignos de ser moldeados. En lo referente al estatus que tuvieron hombres y mujeres, Pickering y Cabrero sugieren que lo que podría dar estatus a una mujer pudo haber sido la maternidad o haber alcanzado un desarrollo particular en ciertas actividades domésticas; mientras que para los hombres pudo haber sido ser guerrero o jugador de pelota, chamán o músico. Y para ambos sexos se cree que llegar a una edad avanzada daba cierto estatus, puesto que se han encontrado figurillas que retratan ancianos de ambos sexos.

Aparte de los textos coloniales que nos proporcionan abundante información sobre las sociedades precolombinas, sabemos cómo era la dieta de los pobladores gracias a los minúsculos restos de comida encontrados en contextos arqueológicos. Las elegantes vasijas de Colima que reproducen

los frutos de la tierra son una importante fuente de información acerca de la dieta antigua: tomates, zapotes, guanábanas, chirimoyas, xocotes, tunas y otras frutas y verduras, así como cangrejos, langostinos, camarones, pescados, armadillos y perros. Exceptuando al perro, estos productos fueron recolectados o cazados, o bien fueron semidomesticados en huertos. Schöndube señala que las diversas fuentes de alimento provienen de pequeños nichos ecológicos de limitada productividad que no pudieron haber sostenido una explotación exhaustiva, un factor que apunta hacia un patrón general de asentamientos aldeanos dispersos en todo el occidente.[9] Tesis que se contrapone a la propuesta por Weigand y que mencioné algunas páginas atrás.

En lo que respecta a la cerámica de Nayarit, ésta muestra abundancia de color. Los tonos asiduos son rojo, negro, naranja, crema amarillento y la modalidad "al negativo". La temática predominante la encarnan seres humanos: guerreros, músicos, mujeres con vasijas, enfermos y parejas de varón y mujer. Cada vez empieza a haber mayor especialización en la producción de cerámica y de figurillas.

En el estilo Jalisco prevalecen dos colores: rojo sobre crema para las figuras del tipo Ameca; y blanco sobre rojo. La temática se refiere casi exclusivamente a humanos.

Entre los elementos decorativos de mayor uso están los collares y pendientes (pectorales), orejeras, narigueras, brazaletes y, en menor escala, las ajorcas. Los materiales preferidos para su manufactura derivaban de conchas y caracoles marinos.

Además de la cerámica y los adornos corporales, la región es rica en instrumentos musicales, particularmente de percusión, sobre todo sonajas: de frotamiento y de viento. Asimismo, no son extraños los grandes caracoles marinos adaptados como trompetas.

Todos los elementos anteriores son fundamentales para que Weigand argumente que los Guachimontones estuvo controlado por una elite y caracteriza la organización social como en "Estado segmentario", "en el cual fue el prestigio del ceremonialismo, más que la fuerza directa, lo que se utilizó para cimentar el sistema social y para su expansión hacia las regiones vecinas".[10] La expansión llegó hasta el norte de Jalisco, penetrando en la

[9] Townsend, *op. cit*., p. 33.
[10] Weigand, *op. cit*., p. 55.

tradición Chalchihuites, a lo largo del río Lerma, por el Bajío y en Colima. Es un sistema social impuesto desde arriba que tuvo contactos con lugares distantes. Asimismo, Teuchitlán tenía características urbanas. Por todos los elementos anteriores, Weigand la considera un área económica clave. "El colapso de la tradición Teuchitlán parece haber tenido lugar en algún momento del siglo VII d. C., y su desaparición probablemente estuvo ligada a la llegada de dos nuevas tecnologías al occidente: la metalurgia, inspirada por contactos a lo largo de la costa del Pacífico hasta Centroamérica, y el arco y la flecha, que llegó desde las estepas y desiertos del norte. Estas dos nuevas tecnologías, introducidas en un tiempo reducido, probablemente arrollaron a la tradición Teuchitlán, que después de 1500 años se encontraba frágil y en decline."[11]

Posterior a la tradición de las tumbas de tiro (en el Posclásico), el hallazgo de perros sepultados, solos o con humanos, hace pensar que el animal estaba destinado a proteger y a guiar al difunto en su largo y dificultoso camino hasta encontrar el postrer descanso. En Chalpa y Tecualilla, sitios de las Marismas Nacionales, además de perros han sido descubiertos tejones inhumados.[12]

En el periodo Posclásico se han encontrado abundancia de cajetes y comales, lo que conlleva a cambios en la preparación de alimentos. Además se incrementó el trabajo de los textiles, cobró empuje la hechura de ornamentos tanto de barro, de concha y de obsidiana, como de materiales más exóticos y raros: turquesa, cristal de roca, ámbar y diversas piedras duras.

De ahí el surgimiento cada vez mayor de artesanos especializados y el desarrollo de localidades dedicadas a la manufactura de artesanías y a la explotación de los bienes naturales propios de su ámbito geográfico: peces, algodón, sal, minas, etc. Productos que luego cambiaban por otros en diferentes áreas.[13]

Se supone que el manejo de los metales fue tardío en Mesoamérica (cerca del 900 d. C. en adelante). La metalurgia no fue inventada en México. Las zonas con fechas más tempranas para el empleo del metal son la comarca andina y el área centroamericana. El oro era fácil de obtener, mientras que

[11] *Ibid.*
[12] Muriá, José María (dir.), "La nueva tradición", en *Historia de Jalisco,* tomo I, Guadalajara, UNED, 1980, p. 249.
[13] *Ibid.,* pp. 250-251.

el cobre se extraía a través del método por tajo a cielo abierto. El cobre sirvió para ornamentos y herramientas, el oro y la plata fueron utilizados en ciertos adornos: cascabeles, broches y alfileres para ropa, pinzas para depilar, cuentas, figurillas, remates de cetros o de abanicos, laminillas finas y lisas o con motivos repujados que debieron usarse cosidas como adornos a las vestimentas. En algunas ocasiones, objetos de materiales distintos —madera y cerámica, por ejemplo— eran recubiertos con hojas delgadas de oro. En Apatzingán, Sinaloa, Tamazula y Tomatlán se han encontrado restos de escoria y otros residuos que indican que allí se fundió metal.

El comienzo del periodo Posclásico mesoamericano en el occidente de México, así como en todas partes en Mesoamérica, estuvo marcado por cambios bruscos. En aproximadamente 900 d. C., las pirámides circulares, plazas y agrupaciones concéntricas empezaron a ser sustituidas por arquitectura rectangular. La tradición Teuchitlán sufrió un "colapso total y definitivo", un cambio tan abrupto que se piensa fue forzado por factores externos, tal vez por el florecimiento del imperio Tarasco.[14]

Conclusiones

El arte del occidente de México se ha visto como una manifestación secular. Si bien no se han encontrado muchos elementos que indiquen gran religiosidad o un panteón a ciertos dioses como en el caso de los teotihuacanos o mayas, por citar ejemplos de todos conocidos, hemos podido observar que poseen una estructura social compleja, con amplias redes de comercio y un sostenido crecimiento económico. No sabemos mucho sobre sus dioses pero sí acerca del culto a los ancestros, de la reverencia y el lugar privilegiado a los ancianos.

Los entierros en las tumbas de tiro son importantes ya que proveen vasta información sobre la sociedad de estudio. Los objetos que fueron depositados en las tumbas indican las ofrendas, la importancia de los personajes enterrados y nos dan idea de la jerarquía que tenía cada persona, así como de la organización social existente. La cantidad y calidad de los objetos que envuelven a los personajes enterrados hablan de su estatus. Se

[14] Townsend, *op. cit.,* p. 29.

han encontrado collares de concha, brazaletes de concha y jade, cuentas de piedra verde, pendientes de jade, narigueras, orejeras, caracoles decorados, ganchos de átlatl, malacates, cuencos, platos y vasijas, así como figuras escultóricas. Dichos elementos sirven para confirmar la jerarquía del difunto en la sociedad. Asimismo, los entierros, las tumbas, la elaborada preparación de los muertos nos indica el culto a la muerte, a los antepasados, la relación entre vivos y muertos que está presente en toda Mesoamérica, por lo que no es extraño que se encuentre en el occidente. Las ofrendas de comida depositadas en vasijas alrededor de los muertos señala la creencia en la vida después de la muerte. No sólo eso, también se reproducía la riqueza, el poder, las condiciones de vida materiales del difunto a través de los objetos con los que se le adornaba y los que eran depositados en la tumba. Y finalmente nos demuestra, como ya se mencionó, la existencia de una sociedad jerarquizada, ya que los entierros que se han encontrado varían en cuanto a la cantidad y calidad de los objetos con los que se entierran los muertos.

Las prácticas rituales ligadas a las tumbas de tiro muestran la relevancia de la muerte, de venerar a los ancestros, de hablar del paso al otro mundo.

"Paul Kirchhoff señaló que las figuras y las tumbas de tiro mostraban similitudes con las de las sociedades antiguas del Ecuador. …No se limitan a Ecuador sino que también existen en partes de Colombia."[15] Las semejanzas radican fundamentalmente en la clase de tumbas y en el arte cerámico que las acompaña. Los contactos con Centroamérica no se encuentran solamente en las tumbas de tiro, los cultivos nos indican relaciones entre ambos lugares. El maíz viajó de Mesoamérica hacia el sur, igual que cierto tipo de frijol. Probablemente, el cacahuate y algunos tubérculos pasaron de Centroamérica a Mesoamérica. El intercambio se dio en ambos sentidos y no fue durante un periodo delimitado. Recordemos que la metalurgia, en específico las técnicas, también se intercambia.

Finalmente, pensar en la idea de Teuchitlán como un "Estado" o como lugares dispersos, son dos tesis opuestas (propuestas por Weigand y Schöndube, respectivamente), que responden a modelos teóricos distintos desde los cuales se analizan los datos que se tienen a la mano. Lo que cabe resaltar, más allá de comulgar con alguna de estas tesis, es la importancia de la tradición de las tumbas de tiro, de la gran producción artística durante dicho

[15] *Ibid.*, p. 34.

periodo y de los contactos y comercio que se realizaron durante la época, esto es, la influencia de dicha tradición en lugares distantes y su importancia como sitio estratégico en la obtención de obsidiana y el comercio con la sal.

Bibliografía

Beekman, Christopher S., "A Classic Period Political Boundary in the Sierra La Primavera Region, Jalisco, Mexico", presentado en la 59th Annual Meeting of the Society for American Archaeology, Anaheim, 1994.

Beekman, Christopher S, "Political Boundaries and Political Structure: the Limits of the Teuchitlan Tradition", en *Ancient Mesoamerica*, 1996, vol. 7, núm. 1, pp. 135–147.

López Mestas Camberos, Lorenza y Jorge Ramos de la Vega, "La excavación de la tumba de Huitzilapa", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 57-73.

Mountjoy, Joseph B., "La evolución de sociedades complejas en el Occidente: una perspectiva comparada", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 255-269.

Muriá, José María (dir.), "La nueva tradición", en *Historia de Jalisco,* tomo I, Guadalajara, UNED, 1980, pp. 213-258.

Pickering, Robert B. y María Teresa Cabrero, "Costumbres funerarias en la región de las tumbas de tiro", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 75-91.

Rieff Anawalt, Patricia, "Ellos venían a comerciar con cosas exquisitas: antiguos contactos entre Ecuador y el Occidente", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 237-253.

Schöndube, Otto, "Recursos naturales y asentamientos humanos en el antiguo Occidente, en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 209-219.

Smith, Michael E., "Form and Meaning in the Earliest Cities: A New Approach to Ancient Urban Planning", en *Journal of Planning History*, 2007, vol. 6, núm. 1, pp. 3–47.

Townsend, Richard F. "Introducción: renovando las investigaciones en el antiguo occidente de México", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 19-37.

Townsend, Richard F., "Antes de los dioses, antes de los reyes", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 111-139.

Valdez, Francisco, "Recursos y asentamientos antiguos en la cuenca de Sayula", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 221-235.

Weigand, Phil, "West Mexico Classic", en *Encyclopedia of Prehistory*, vol. 5, Peter Peregrine (ed), 2001.

Weigand, Phil C., "La tradición Teuchitlán del occidente de México", en *Perspectivas del antiguo occidente de México*, México, Secretaría de Cultura, 2006, pp. 39-55.

Weigand, Phil C. y Christopher S. Beekman, "La civilización Teuchitlan", en *La Jornada, Suplemento Cultural*, vol. 210, núm. 1-4, 1999.

Weigand, Phil y Efraín Cárdenas, "Proyecto Arqueológico Teuchitlán".

Williams, Eduardo, "Prehispanic West México: A Mesoamerican Culture Area", Foundation for the Advancement of Mesoamerican Studies, Inc.

La elasticidad de la memoria de las danzas aztecas

ANGELA RENÉE DE LA TORRE CASTELLANOS
CIESAS OCCIDENTE

Esta tradición, para sobrevivir a lo largo de los siglos,
ha sido capaz de metamorfosis tales que nos invitan
a ver en el culto conchero una poderosa máquina mimética,
capaz de reciclar y procesar al infinito los más diversos
elementos culturales.[1]

El presente trabajo representa una reflexión sobre las dificultades para realizar tareas de campo, es decir, investigación empírica sobre las identidades múltiples que atraviesan y reconfiguran la memoria identitaria de las danzas rituales, conocidas como concheras, o aztecas. El problema estriba, como lo expondré más adelante, en que estas prácticas simbólicas, por un lado, son reconocidas como las expresiones vivientes de la cultura ancestral de los antiguos indígenas mexicanos, que han sido reproducidas celosamente mediante sistemas de herencia y en comunidades cerradas con claras fronteras culturales, étnicas y locales. Pero al mismo tiempo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, tanto su memoria como su identidad, fueron reelaboradas dentro de marcos nacionalistas con tendencia

[1] Francisco de la Peña, *Los hijos del sexto sol*, México: INAH, 2002, p. 66.

volver nativas o purificar las expresiones étnicas sincréticas. Esta intervención purgadora ha contribuido de manera paradójica tanto a la ficionalización de tradiciones prehispánicas, así como a la esencialización de lo azteca.[2] Más recientemente, a partir de los años noventa, estas expresiones religiosas han sido reelaboradas por redes conformadas por individuos de la corriente *New Age* que las han incrustado en un marco global sin fronteras, es decir, en un vaivén transcultural, transracial, transnacional y transcontinental. El dilema estriba en construir el terreno de su estudio, sobre lo que llamo la elasticidad de la memoria, que plantea como desafío dar cuenta de la oscilación permanente entre la genealogía histórica del sustento de la tradición y su recolocación en una historia universal y en una escala planetaria, mediante la recreación de linajes míticos e imaginarios. ¿Qué tipo de antropología se requiere para entender este vaivén de tiempos y de lugares que transversalizan el sentido identitario (tanto de auto-representación como de hetero-representación) de una práctica cultural? ¿Cómo lidiar, establecer fronteras y a la vez asimilar las fusiones, con el entretejido de saberes fundamentados y saberes imaginarios? Éstos son algunos de los desafíos que impulsan esta reflexión crítica sobre los modos de hacer etnografía en realidades multisituadas en el tiempo y en el espacio. Este trabajo presentará un recorrido experimental que pasa por distintas fases de un mismo proceso metodológico: a) la fase basada en la observación de la evidencia mediante el método indicial;[3] b) la basada en la observación participante en la cual se realiza la interpretación y análisis de dichos indicios insertados en el sistema simbólico donde son practicados;[4] y finalmente, c) la fase vivencial, basada en la reflexión de la simbología y las narrativas corporalizadas ("embodyment") mediante la autoexperimentación de la danza.[5]

[2] Renée de la Torre, "Tensiones entre el esencialismo azteca y el universalismo *New Age* a partir del estudio de las danzas "conchero-aztecas", en *Revista Trace* 54. México: CEMCA, diciembre, 2008.

[3] Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa, 1994.

[4] Clifford, Geertz. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa, 1997.

[5] Thomas Csordas, "Embodiment and Culktural Phenomenology", en Weiss, Gael y Fern Hiber, Henri (eds.) *Perspectives on Embodyment. The Intersections of Nature and Culture*. New York: Routledge, 1999.

Antecedentes

Cuando inicié el estudio sobre las danzas rituales, me planteé como objetivo: "analizar la manera en que las prácticas actuales de los danzantes permiten recrear una memoria identitaria de la tradición y el ser mexicano,[6] que liga a los creyentes católicos con un linaje imaginario del indígena, que reinventa el pasado fundacional de la nación, que permite recrear una continuidad histórica del mestizaje cultural entre el pasado indígena y el catolicismo colonial".

Yo veía que las tradiciones dancísticas de "conquista" estaban más apegadas a un desarrollo histórico local y regional, y que las "concheroaztecas" que yo llamaba como "neo tradiciones", se habían reinventado como una necesidad de mantener vigente la identidad basada en la idea del origen étnico, nacionalizado de la civilización azteca, así afirmaba: "se están reinventando las tradiciones y el linaje identitario de la mexicanidad".[7] Bajo esta perspectiva, el péndulo entre la invención y la tradición parecía tener una oscilación muy clara: mientras más formas sincréticas compartieran con el catolicismo, era posible rastrear fácticamente su larga tradición de acuerdo al seguimiento de genealogías rituales de grupos de danzas, familias rituales y tradiciones, localizables en el espacio local y en el tiempo cronológico convencional. Por su lado, mientras más "prehispánicas" y menos tuvieran presencia en el mestizaje con el catolicismo, las genealogías se desdibujaban, pero resurgían linajes imaginarios que los ligaban con figuras míticas del pasado prehispánico (aunque no se podía dar cuenta del origen al cual nos llevaba la cadena filiaciones tradicionales).[8]

[6] Cuando me refiero a tradición, lo hago con base en la propuesta de Hosbawm (1996), de entenderla como una construcción cultural dinámica que se reinventa para actualizarse, y no como una narrativa estática que reproduce la memoria.

[7] Renée de la Torre, "The Zapopan Dancers", en Nájera Ramírez, Cantú y Romero (eds.) *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*. Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2009.

[8] Eilleen Barker ha desarrollado recientemente una interesante tipología de las locaciones contemporáneas de la identidad religiosa en la cual identifica, entre otras, la locación cósmica (sin fronteras entre lo sagrado y lo profano, ni entre distintas tradiciones religiosas); la global (aceptación de un dios universal); la nacional (con fronteras geopolíticas); la local (con fronteras geo culturales); la biológica (fronteras biológicas, como son las raciales); étnicas (comunidad cultural); de linaje (línea divina); cultural (comunidad de

Aunque no hay acuerdo, ni forma de demostrar con exactitud histórica el origen de las actuales danzas rituales de tipo conchero-azteca, pues existe un debate entre quienes sostienen que sus orígenes se remontan a los tiempos prehispánicos,[9] y aquellos que lo ven como un resultado del sincretismo cultural y religioso que se generó en los rituales de conquista (aunque dentro de esta corriente existen diferencias entre quienes enfatizan la genealogía de las danzas novohispánicas, proponiendo que los españoles aprovecharon las correspondencia entre los rituales festivos hispánicos y aztecas para promover la evangelización católica, asimilando y sustituyendo las formas culturales autóctonas a las de los conquistadores,[10] y finalmente, aquellos que ven la génesis en la dinámica del sincretismo ibérico y amerindio, enfatizando en la danza de conquista como resistencia y reivindicación de las tradiciones indígenas.[11]

Mi postura dentro de este debate era que de acuerdo con mi aproximación al estudio en el contexto de la ciudad de Guadalajara, que enarbola una identidad más criolla que indígena, había evidencias múltiples para sostener que las danzas concheras actuales provenían del sincretismo cultural y religioso, que paradójicamente implicaba la dominación de los vencedores sobre los vencidos, y las formas históricas de resistencia cultural de los vencidos. Tanto las crónicas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como la reconstrucción de la historia oral de la tradición de las danzas más antiguas de Guadalajara, como la recopilación de registros fotográficos sobre las primeras danzas, apuntaban a encontrar como origen compartido de las danzas a aquellas conocidas como danzas de conquistas, aunque muchas de éstas en la actualidad ya no se llaman así, sino danzas concheras o danzas aztecas.

---

creyentes). Eileen Barker, "We've Got to Draw the Line Somewhwere: An Exploration of Boundaries that Define Locations of Religious Identity", en Social compass, 53(2), Sage Publications, 2006 (Barker, 2006).

[9] María Stten, *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

[10] Arturo Warman, *La danza de moros y cristianos*. México: SepSetentas, 1972.

[11] Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui (Coords.), *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 1996.

El arribo: la búsqueda de los indicios y la reconstrucción de la invención de la tradición

El general Pineda le mostró un estandarte que data
del año mil setecientos y tantos, pero duda de la veracidad.
Existen tantas falsedades en la danza, que muchas veces
se duda de todo; inventando es como se hunde la tradición.[12]

Mi manera inicial de realizar la investigación, estaba por un lado inspirada en el método "indicial", aquel que se aproxima a la realidad recogiendo detalles insignificantes: "lo que caracteriza a este tipo de saber es poder remontarse desde datos experimentales aparentemente insignificantes, a una realidad compleja, no experimentada de forma directa".[13] El propósito era buscar las huellas reveladoras que me permitirían reconstruir los mitos sobre los cuales descansa el origen, histórico y mitificado, del sentido identitario de las tradiciones danzantes. Sin embargo, ya que la reconstrucción de la totalidad a partir de los indicios se funda en rehacer las partes a partir de los sistemas simbólicos desde los cuales pueden ser leídos, eso nos lleva no sólo a detectar el momento en que se reinventan las tradiciones, sino también habrá que inscribirlo en el sistema simbólico que permite introducir la reinvención en una continuidad mítica que le otorga el sentido de larga duración. Es decir aquellos símbolos que han sido incorporados de otras tradiciones, innovados o reformulados semióticamente, con el fin de construir el sentido de la reactualización de un relato original de la tradición. No se trata de verificar o falsear a la tradición, sino de entender la complejidad en que la renovación y la invención son las estrategias para la restauración de un pasado imaginado desde el presente y proyectado hacia el futuro deseado.

Así, que puse énfasis en descubrir los elementos simbólicos que aparentaban una larga duración (siempre hasta el origen de los tiempos prehispánicos) y un espesor tradicional de lo autóctono, pero que se habían incorporado recientemente. Dado que los archivos no eran las fuentes apropiadas para rastrear una práctica cultural que se ha mantenido en el tiempo gracias a la transmisión oral de la cultura, mis trabajos de investigación en

[12] El capitán Emilio García en Jelena Galovic, *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*. México: Plaza y Valdés editores, 2002.
[13] Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios…*, p. 144.

un inicio privilegiaron la historia oral, y sobre todo la recolección de registros fotográficos, pues las marcas de los cambios se hacían contundentes en las transformaciones estéticas de los trajes, las coreografías, los símbolos y los instrumentos musicales. Ello, porque en la danza tanto la estética como la narración son parte fundamental de su contenido simbólico y del mantenimiento de la tradición.

Mis búsquedas estuvieron guiadas, no tanto por encontrar las fuentes de lo auténtico —como es comúnmente la pista de los etnólogos— sino por descubrir la invención de la tradición, que consistió en rastrear en el tiempo las innovaciones culturales de las identidades que se presentan como tradicionales.

Esto me orientó a encontrar al autor de la "aztequidad" de los grupos concheros. Un gran descubrimiento para mi interés de "desmitificación" de la tradición danzante de los grupos aztecas, pues había descubierto que lo "auténticamente azteca" de los grupos concheros había sido resultado de una adaptación artística para el mundo del cabaret y el espectáculo exótico de los años veinte y treinta. A continuación citaré un extracto de mi trabajo de campo, para dar fe de mi descubrimiento. Se basa en la entrevista con Miguel Ángel Pineda, hijo de don Manuel Pineda, quien fue general de danza de la mesa "Danza Azteca del Príncipe de San Miguel" en la Ciudad de México y a quien se le atribuye haber transformado la estética de las danzas concheras en aztecas:

> Cuando mi padre danzaba todas las danzas se llamaban danzas de conquista y eran muy diferentes a las de ahora. En aquel entonces el traje que se usaba en la ciudad de México se llamaba *patío*, derivado de tapatíos, en referencia al traje de los sonajeros de Tuxtla (calzón blanco de manta, con listones de colores). Se les decía así porque lo habían traído de Guadalajara.[14] Los mentados chihuanderos,[15] son una copia del patío. Se borra el patío y se viene el conchero.

[14] Tapatíos es el gentilicio con que se nombra a los habitantes de la ciudad de Guadalajara, México.

[15] Chihuanderos se refiere a un grupo de músicos que cantan las alabanzas propias de los grupos concheros. El término es una derivación de las "chihuandas", instrumento musical con que tocan las alabanzas, es una especie de mandolina que se usa para las ceremonias rituales de los concheros. Puede estar confeccionado del caparazón de la concha de armadillo (de ahí el nombre de concheros) o de madera.

A lo largo de los años se fue cambiando el modo de vestir de los danzantes, y pasaron a ser danzas de conquista o concheros.

Mi padre es el precursor de la danza Azteca, él es el pionero y el que lo nombra así. Mi padre se pone a investigar en los códices, se va a Cuernavaca al Palacio de Cortés a ver a los dioses aztecas y descubre que los concheros corresponden a la tradición de los chichimecas. Entonces él decide volver a la tradición de los habitantes originarios del Anáhuac. Él es el que crea el renacimiento en el traje azteca, esto lo hace por el año de 1939, y decide rediseñar el traje introduciendo el taparrabos y el pectoral. Cuando él fue vestido de azteca a danzar a Chalma lo meten a la cárcel y lo tachan de deshonesto y de exhibicionista. Lo golpean otros jefes, capitanes de danzas concheras, y lo quieren matar.[16]

Era la novedad en México, en ese tiempo ni siquiera figuraba Amalia Hernández (directora del ballet folclórico de Bellas Artes), con sus coreografías de danza azteca. Mi padre fue colaborador de Luis Márquez, el que hacía los vestuarios de las películas mexicanas. Él era un excelente fotógrafo, además de que era un coleccionista de trajes típicos. Entonces mi padre forma parte del elenco de Luis Márquez en las películas y en el teatro. En realidad mi padre no parecía azteca, él era blanco, no era indígena, pero se asumía como azteca.

Nosotros teníamos un hermano, que se llama Fernando, el no era su hijo de sangre, era hijo de crianza.[17] Fernando acompañaba a mi padre en el mundo del espectáculo, y el joven se hace muy famoso como compositor, era un excelente músico, tocaba el teponaztle[18] de manera extraordinaria, lo hacía sonar como si fuera el bajo de una guitarra", y se le llegó a reconocer en el medio artístico como "el Principito", era el "Príncipe Azteca, y él se hace muy famoso, no sólo en México, sino en Estados Unidos y en España. Fernando se hace un velo de fantasía de que él es descendiente directo de los aztecas, aun cuando nosotros somos un mestizaje, y no tenemos antecedentes de linaje indígena.[19] Tampoco

[16] Los datos de la entrevista coinciden con los testimonios citados en el libro de González Torres, 2006.

[17] Al interior de la familia hay quien sospecha que sí era hijo biológico del general Pineda.

[18] El teponaztle es un instrumento musical de percusión, se toca como un tambor, y está hecho con un tronco hueco cilíndrico de origen prehispánico. Éste es el instrumento que los indígenas utilizaban en sus danzas rituales.

[19] El texto citado de Flores Moncada, quien se autonombra el "Príncipe Azteca" es La tradición mexica en Iztapalapa, y fue publicado por la delegación Iztapalapa de la ciudad de México en 1996. Según la historiadora

de su madre tenía algún linaje, aunque nadie sabía quién era el padre, porque la mamá había tenido muchos hijos de padres diferentes. Fernando escribió un libro en el que escribió que él fue hijo de una princesa de Texcoco, y de ahí se crea la leyenda del príncipe azteca.[20] Fernando conoce a dos mujeres mexicanistas, eran dos hermanas del medio de la farándula, que habían invitado a mi padre y a Fernando a actuar con ellas en teatro de cabaret, eran las hermanas Inda, Milagros y Estela. Una de ellas, Milagros, era más de la farándula, tipo cabaretera de arrabal, mientras que Estela era más una artista renombrada, actúo en muchas películas, destacando su actuación bajo la dirección de Buñuel en la película *Los olvidados*. Mi padre y Fernando se van a trabajar con ellas haciéndoles las coreografías de sus espectáculos. Fernando se convirtió en una estrella del espectáculo, y quisieron hacer a un lado a mi padre, pero éste renunció y se fue, pidiéndole Fernando, su hijo, que lo siguiera, pero Fernando prefirió quedarse en el medio artístico, además de que tenía amoríos con Milagros Inda, con quien después vivió en amor libre. Entonces don Manuel se sintió traicionado y lo desconoció, y le exigió que no usara más el apellido Pineda.

Años después, en los años 50, don Manuel Pineda es contratado por el Sr. Molf, para hacer una gira por los teatros de Europa. Se van de gira y actúan en el Stadium de Bruselas a Bélgica. Yo era un niño y me tocó acompañarlo en la gira. Actuamos en varias ciudades en Amberes, en Italia, en Suecia. El señor Molf era un empresario que contrataba a bailarines de folklor nacional para que actuaran por toda Europa. También llevaba una comitiva de artesanos, de plateros. Estábamos allá, ya teníamos tres meses en gira, cuando el empresario se regresó a México, diciendo que venía a buscar un mariachi para el espectáculo,

Yólotl González Torres, él fue el danzante que "más destacó como promotor artístico y de la danza como folclor" (González Torres, 2006: 153) ya que tuvo una intensa carrera como danzante, como músico grabó tres discos, participó en varios espectáculos, tanto de teatro como en el cine. También organizó clases de náhuatl. Y colaboró en espectáculos cívicos con instituciones gubernamentales. Posteriormente, "en su calidad de Huey Temastiani del Ceremonial del Rito Azteca, formó el grupo de danzas rituales Tonalcihuatl en Iztapala, ciudad de México.

[20] En el libro de Yólotl González existen amplias referencias al libro de Fernando Moncada, aunque con el nombre que usó posteriormente como Fernando Flores Moncada. En su citado libro argumenta que el linaje prehispánico de las compañías de danza de la ciudad de México no se deriva de los concheros del Bajío, sino que son originarios del Valle de México, que se mantuvieron por tradición oral desde el siglo XVI hasta el presente. Señala que fue don Fernando de Alba Iztlixóchitl, descendiente de los caciques de Texcoco quien recabó los manuscritos y relatos indígenas sobre la historia de la danza y quien en 1888 trasformó a las danzas en mayordomías (González Torres, 2006: 126).

> pero nunca regresó y nos quedamos en Europa solos, sin dinero para regresar. Entonces alargamos la gira por todo un año, porque no teníamos dinero para regresar a México. Después de un año, de ir a distintos país, regresamos en barco por Nueva York, y después por fin llegamos a México. A su regreso, don Manuel Pineda introdujo las coreografías artísticas del cabaret a la danza ritual, ejemplo de ello son la danza del fuego y el sacrificio a la doncella, que en algunos grupos aztecas (como es el caso que yo estudio en particular del Grupo Ritual Azteca Hermanos Plascencia de Guadalajara) se ejecutan como parte de la danza ritual.[21]

Las opiniones entre los descendientes del General Pineda son divergentes: para una de las hijas, don Manuel utilizó el espectáculo para crear la identidad azteca; pero para otro de los hijos, su tío lo que hizo fue recuperar la auténtica tradición que estaba inscrita en los códices antiguos. Si bien estos dos elementos están presentes en la historia de la re-creación de una modalidad estética de la danza conchera, queda claro que, por un lado se abren dos vertientes de la misma tradición: la que ve en la tradición azteca-danzante un medio para explotarla en el medio del espectáculo; y la que emprende la reinvención de los linajes imaginarios que conectan a la tradición presente con el pasado mitificado del mundo azteca. Esto no sólo se da en el caso del citado Príncipe Azteca, sino que existen múltiples historias de quienes se abrogan ser descendientes directos de una línea de linaje ancestral, y del cual se desprende una creencia mítica, e incluso profética. Por citar algunos casos sobresalientes mencionaremos al "Checonozclo", quien se dice descendiente directo de Moctezuma y a quien se le debe una entusiasta campaña para que el gobierno de Austria regrese el penacho de Moctezuma a México;[22] otro caso, importantísimo es del de Salvador Rodríguez Juárez, quien se presenta como descendiente directo de Cuauhtémoc.[23] Él fue quien paralelamente, en los años setenta, señaló

[21] Entrevista personal con Miguel Ángel Pineda, actual general Heredero de la mesa de San Miguel Arcángel, ciudad de México, 2 de octubre del 2005.

[22] El gobierno austriaco desmiente que el penacho haya pertenecido a Moctezuma, así como los arqueólogos dicen que el penacho no era una corona sino una falda. Por otra parte, el penacho fue reconstruido en su totalidad, pues las pulgas se comieron las plumas, y tuvieron que rehacerlo con nuevos materiales (Anders, 2001).

[23] "Salvador Rodríguez Juárez, descendiente de las nueve "cartas vivas" y de la dinastía "Moctezuma-Chimalpopoca", mencionaba haber recibido en herencia los documentos,

el lugar donde descansaban los restos del Tlatoani y transmitió la consigna de Cuauhtémoc, que según la creencia fue encomendada a sus familiares para mantener la cultura del Anáhuac oculta,[24] pero viva hasta el presente, y que tendría que salir a la luz y reconquistar culturalmente a México hasta que naciera la nueva era del Sexto Sol, para reconquistar culturalmente a México. Aunque un grupo de connotados arqueólogos, etnólogos, médicos, certificaron la falsedad de los restos, pues comprobaron que eran de distintos individuos este descubrimiento.Don Salvador es actualmente el guardián de la tumba de Cuauhtémoc, donde lo seguidores mexicanistas aseguran están enterrados los restos del último *Tlatoani* (emperador), aunque los científicos desmintieron esta posibilidad.

La entrevista con los hijos del general Pineda representa un testimonial de la reelaboración de la tradición azteca. El testimonial se complementa con entrevistas a otros danzantes, que no son familiares y que certifican lo narrado por los familiares, además del registro de las transformaciones estéticas y de los escenarios que recorrió la danza conchera hasta llegar a convertirse en azteca, mediante el álbum de recuerdos familiares, que contiene fotografías de distintas épocas, diplomas, invitaciones, programas de los eventos, dibujos, pinturas, recortes de periódico de las giras y eventos artísticos (se me permitió hacer un registro *scanneado* del álbum completo).[25] En este momento, mi lectura celebraba la desmitificación del origen y contenido azteca de las danzas concheras, mediante la historia de la invención de la tradición. En la actualidad, la mayoría de grupos de danza de la ciudad de México y de otras ciudades han incorporado la estética azteca. Sin embargo, como el mismo método lo sugiere, había que reinstalar estos indicios al sistema simbólico en que adquiere significados: la danza.

---

los objetos y la tradición oral sobre Cuauhtémoc, dándolos a conocer a la luz pública el 2 de febrero de 1949" (De la Peña, 2002: 223).

[24] Anáhuac es el nombre que con que originalmente se conocía el lugar donde se establecieron los azteas en el Valle de México. Posteriormente, cuando los aztecas ampliaron su imperio, así se le llamó a todo su territorio de dominio.

[25] Un análisis sobre las transformaciones estéticas de la danza azteca a partir del álbum de foto se puede consultar en Renée de la Torre, "La fotografía y el imaginario de lo azteca: ¿Rescate de la tradición o ficcionalización imaginaria?", en Sarah Corona Berkin (coord.), *Pura Imagen*. México: CONACULTA, 2011: pp. 265-305.

La antropología simbólica: el sentido oculto de la tradición

Del mismo modo que una pirámide azteca recubre a veces un edificio más antiguo, la unificación religiosa solamente afectaba a la superficie de conciencia, dejando intactas las creencias primitivas. Esta situación prefiguraba la que introduciría el catolicismo, que también es una religión superpuesta a un fondo religioso original y siempre viviente".[26]

"Jefe Chendo" (Rosendo Plascencia) es el general de una de las compañías de danza azteca de más tradición en la ciudad de Guadalajara: Grupo Ritual Azteca Hermanos Plascencia, que fue fundado en 1936. Desde hace más de dos años he sostenido varias entrevistas con Chendo, y con miembros de su grupo de danza para reconstruir la historia de la tradición de las danzas. Además con el fin apreciar cotidianamente las relaciones y los cambios, yo participo en este grupo desde hace un año como investigadora y danzante. Pero aunque la historia del grupo de danza la he oído una y otra vez, no sólo en boca de Chendo, sino también de otros informantes, siempre había tenido problemas para establecer una genealogía histórica clara de la trayectoria de las tradiciones dancísticas, pues la tendencia narrativa para dar por sentado que lo tradicional es perenne, y de muy larga duración, siempre fue una modalidad dominante en las narrativas de mis informantes. En esta ocasión, en parte por el descubrimiento líneas arriba esbozado, la entrevista dejo ver las costuras ocultas de la tradición, pero también los hilos invisibles que la recolocan en el significado actual de "la autenticidad".

Según la historia contada por Chendo, el antecedente del grupo fue la iniciación como danzante de su hermano mayor, Juan Plascencia, quien fue el fundador y director del grupo de danza Hermanos Plascencia hasta 1964. Juan primero participó en un grupo de sonajeros (similar a los patíos, de los que hablaba Miguel Ángel Pineda) del Barrio de Santa Teresita, pero que luego, al ver la danza conchera, le gustó y pidió permiso para ingresar a ese grupo. Después, Chendo me menciona que era un grupo de danza de conquista, llamada "Águila Negra", dirigido por la familia Gutiérrez (primera

[26] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad,* México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 96.

familia de danza conchera en Guadalajara, cuyo grupo fue fundado a finales del siglo XIX). Chendo me enseñó una foto en que su hermano Juan aparece vestido de indígena junto con un conquistador español. Incluso me señala que su hermano traía zapatos, y que años después recortó la fotografía para que no vieran que usaba zapatos y no huaraches.

En este momento de la narración, yo creo que Chendo me está confirmando el indicio que me lleva a inferir sobre la reinvención de la tradición conchera-azteca, que según su testimonio fue una transformación de la danza de conquista. A continuación me cuenta que don Francisco Gutiérrez era oriundo de San Francisco del Rincón, Guanajuato, y que había traído a Guadalajara la tradición conchera de la enseñanza de uno de los principales generales concheros, Natividad Reina, quien fue el mismo que les levantó el estandarte a los hermanos Plascencia.

La historia continúa. Y Chendo me menciona que en aquel tiempo —los años 30— el grupo de los Gutiérrez era el único grupo de danza azteca en Guadalajara. Entonces, le pregunto ¿de concheros o de azteca? Y Chendo aclara: azteca. Yo me encuentro confundida y le pido que me explique bien los límites entre una y otra, pues a veces pareciera que son la misma, y otras veces me indican que eran danzas de conquista.

Chendo continúa con el relato, pero yo no salgo de mi confusión, aunque a ratos creo que la confusión es de Chendo, y que yo tengo los hilos en la mano para dar cuenta de la reinvención. "La gente que danzaba con los Gutiérrez se sale de su grupo y se viene a formar un nuevo grupo con Juan mi hermano. Entonces vino Natividad Reina, y se da cuenta de cómo está el asunto, y Natividad pone a prueba unos años a Juan, y le pide a mi padre Julián que él se haga responsable del grupo. Mi papá acepta. Un año después, Natividad Reina le construyó el oratorio y pasaron más años para que le levantara el estandarte.

Aunque Chendo en su relato me habla de la danza azteca como si siempre hubiera existido, luego recuerda: "¡Ah!, en aquel tiempo no se llamaba como ahora, grupo ritual azteca, sino que el grupo se llamaba Concheros de Jalisco".

Según yo, esta información confirmaba mi pista de la remodelación de la tradición. Entonces, le pregunto si antes de que Pineda introdujera el vestuario azteca, los grupos originales eran sólo concheros. Y Chendo titubea, y me dice que no, que "ya eran aztecas desde antes, pero lo que pasaba era

que en aquel tiempo no había mucho conocimiento, no había conciencia de nuestra cultura ancestral. Se les llamaban concheros, porque tocaban como nosotros la concha, que también se conoce como chihuanda o clarín (fíjate que en algunas alabanzas se hace referencia al clarín, que es el mismo instrumento). Pero eso se tocaba porque habían prohibido el toque de los tambores. Vestían diferente".

Chendo advierte mi incredulidad, y me dice: "Es que todavía no has entendido la historia. Si te fijas en el traje del conchero es como si fuera el vestido de los frailes franciscanos. Así vestían los misioneros evangelizadores de los indígenas, y les prohibieron a los indios que tocaran los tambores, los "huéhuetles",[27] y les prohibieron que usaran trajes cortos (taparrabos) y les impusieron que vistieran como ellos. Y les prohibieron que usaran sus piedras y collares. Pero en el fondo, aunque se vistieran como concheros eran aztecas, pero escondidos en los concheros. No tenían conciencia, o se tenía que ocultar la raíz cultural azteca. También en aquel entonces eran muy pocos grupos. No era como ahora que los hay por todas partes, y ni reconocimiento tienen, ni saben hacer las obligaciones". Me enseña una foto que tiene ahí en el oratorio, y me señala: "Mira, este señor de la foto es el abuelo de Florencio Osorio (un danzante de tradición conchera de la ciudad de México, que viene a Zapopan cada año a danzar con los Hermanos Plascencia), es Gabriel Osorio, esta foto es del siglo XIX y me muestra gráficamente las similitudes con la túnica de los frailes franciscanos. Mis dudas persisten, e insisto en que sigo sin entender, pues según su narración al inicio los grupos representaban la conquista. Entonces me vuelve a explicar lo que no veo con mi método indicial:

> En Guadalajara hay grupos de tradición que nacieron en 1800, como los de Águila Negra, que son Danza de Conquista, los Cruz Verde, Tolteca, Anáhuac. Pero en ellos también lo azteca estaba presente y se fue desprendiendo. No es que no existiera, es que no se podía mostrar abiertamente. Los frailes impusieron "el pudor", y por eso para danzar los aztecas se tuvieron que disfrazar de frailes católicos. Fíjate bien de nuevo en la foto (la de los concheros): son aztecas disfrazados. El faldón que traían es como la sotana de los curas. Se encubrieron y se disfrazaban, porque si no los mataba la Santa Inquisición. Para

[27] Se refiere a huéhuetl, una especie de tambor horizontal usado por los aztecas.

> que entiendas el significado de conchero, que viene de la guitarra que se toca en la concha del armadillo. La concha de armadillo era usada por los aztecas como tambor, era un instrumento de percusión, pero les pusieron cuerdas (instrumento que trajeron los españoles) y la disfrazaron de mandolina. Durante la conquista y mucho después no se podían vestir como azteca ni tocar el tambor, porque los españoles los mataban durante la Santa Inquisición. Por eso tuvieron que disfrazarse. Pero poco a poco los concheros se fueron destapando, y fueron mostrando lo que había oculto tras el disfraz: la autenticidad azteca. Es como la minifalda, que poco a poco fue destapando la belleza de la mujer. Los concheros es un mal nombre, es un nombre erróneo, porque son danzantes aztecas, aunque estén disfrazados. Sí es cierto que Manuel Pineda, el General, fue el primero que retomó el traje azteca. Incluso puedes ver la foto donde el grupo de los Pineda visten como aztecas, pero él no inventó la tradición, él se puso a analizar los códices antiguos, y ahí vio cómo se vestían los aztecas, y fue cuando se retomó el traje azteca."

Después de la explicación del general Chendo, pude comprender que lo que para mí era una invención de la tradición, que incluso podía poner en duda la autenticidad de aquellos grupos aztecas, que hoy se abrogan la tradición ancestral y la pureza nativista de sus prácticas, para Chendo, como para otros danzantes, el retomar el traje azteca no fue una innovación, sino el rescate del sentido original. Aunque hoy el observador externo puede advertir a simple vista la aztequización de la estética de las danzas como una suerte de ficcionalización de la reconstrucción azteca con el uso de trajes brillosos, con telas plásticas y lentejuela; así como el abuso de una coreografía que pareciera ser extraída de un calendario de Jesús Helguera (quien fue el creador del pasado indígena en el terreno del *kitsch.*[28] Esta recreación de lo auténtico azteca se legitima en la medida en que el retorno con la imagen idealizada del pasado permite volver a encadenar en el imaginario a una tradición sincrética durante siglos, con la idea de la tradición original de los aztecas.

Una explicación histórica de estas transformaciones culturales y simbólicas, que transforman el sentido identitario, puede encontrar explicación en una simbología oculta de la resistencia de la religión indígena, cuya

[28] Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México: Ediciones Era, 1995, p. 68.

perduración se debe a la estrategia del simulacro histórico, en el que los indígenas adoptaron formas, símbolos y rituales aparentemente católicos, pero cuyas prácticas aparentaban la asimilación del catolicismo, pero que en realidad resguardaban un sentido oculto de las antiguas creencias de la religiosidad indígena.

Esta narrativa, sustentada en el sentido oculto de la tradición, opera como un puente cognitivo (*frame bridge*),[29] que permite el anclaje entre la reinvención de la tradición con su sentido profético mítico. Esta creencia, como veremos más adelante, nutre de significados y establece puentes cognitivos entre versiones mesiánicas milenaristas de diversa índole, como la de la mexicanidad que anuncia el advenimiento del Sexto Sol (el regreso al reinado azteca)y la *New Age* basada en anunciar la Era de Acuario (una nueva sensibilidad más intuitiva y emocional que racional). Estas versiones no sólo miran hacia la restauración del pasado memorial, sino que funcionan como articuladores de sistemas simbólicos muy diversos, en donde, como veremos más adelante, la identidad cultural de las danzas aztecas se nutre de significados extraídos de teorías esotéricas, de filosofías orientales, de creencias en extraterrestres, de sensibilidades *New Age*.

La experiencia corporalizada: la danza como transmisora de memoria genética

En el mundo contemporáneo podemos acceder a la memoria, aunque fue borrada y ocultada, porque existen "remanentes energéticos" que se ponen en conexión con la memoria genética, y eso es un camino para ir descubriendo el conocimiento de nuestros antepasados. Mucha gente no entiende lo que esto significa, y tacha a los tradicionalistas de hacer brujería o de idolatría. Pero no entienden que las palabras son vivas, son decretos, y se traducen en realidades
(Raymundo Mendoza, danzante de la mexicanidad, 27/05/2005).

[29] Alejandro Frigeiro, "Estableciendo puentes: articulación de significados y acomodación social en movimientos religiosos en el Cono Sur", en *Alteridades*, 9, México: UAM-Iztapalapa, julio-diciembre de 1999.

Por el puro hecho de ser mexicanos tenemos el deber de danzar",
y esto quiere decir que los mexicanos tenemos el compromiso
de mantener vivas nuestras tradiciones y la memoria de
nuestros ancestros. En el fondo todos somos indios,
aunque algunos son güeros y otros extranjeros.
(General Rosendo Plascencia, 3/09/2005)[30]

Una respuesta recurrente que los danzantes dan para explicar la continuidad de la tradición, es "se trae en la sangre", "hacemos lo que nos dejaron los abuelos", "la danza la heredamos de nuestros antepasados". También cuando alguien desea explicar su primer contacto con la danza expresa: "La primera vez que escuché el sonido del tambor me conectó con mi memoria ancestral". No deducir que la tradición se adquiere vía herencia consanguínea. Sin embargo, aunque esto fue así, y sigue siendo así entre algunas familias rituales que llevan la obligación del mantenimiento de la danza, esta respuesta es también usada por aquellos que no forman parte de una genealogía biológica, ni de pertenencia a una comunidad local, ni de referencia a un mismo sistema cultural. Cada día son más los mestizos, e incluso los "extranjeros" (por lo general europeos, pero incluso hay japoneses), que danzan y se asumen como aztecas. Esto significa que la locación de la identidad azteca vive una dinámica de transformación y resignificación continua, con la tendencia en diluir las fronteras culturales, biológicas y territoriales que enmarcaban dicha identidad. El que las danzas aztecas sean reasumidas por movimientos urbanos e incluso transnacionales de redes *New Age* ponen en juego novedosas estrategias que permiten establecer los hitos de la identidad global en espacios móviles, me refiero al cuerpo, como el nuevo microterritorio que permite alargar las fronteras identitarias para recrear una identidad global (transnacional), holística (la totalidad está comprendida en la unidad mínima) y en movimiento. Como lo define Csordas, el cuerpo no es sólo una entidad biológica, sino una entidad cultural, desde la cual se estudia las maneras de estar en el mundo. Es por esta razón que el paradigma del "embodyment"[31]

[30] Discurso dado por el general Rosendo Plascencia, jefe del Grupo de Danza Ritual Azteca Hermanos Plascencia, durante el rito de "Recibimiento" a los nuevos danzantes, entre los cuales la mayoría éramos mestizos, y había dos italianos.

[31] El embodyment es el estudio de la cultura y el individuo a partir de las emociones, la curación, el género y el poder. "Esta concepción metodólogica ofrece el estudio de estar-

será muy importante para la comprensión del nuevo *locus* de la identidad de los danzantes aztecas.

En los casos de los buscadores *New Age*rs, o de los intelectuales y artistas reconvertidos a la neomexicanidad, cuando se les pregunta sobre cómo es que heredaron la tradición, encuentran un tipo de respuesta predominante, la cual encaja con la categoría de Barker de "locación por linaje",[32] mediante la cual el parentesco, la pertenencia biológica (racial), e incluso la referencia cultural a una comunidad, se recrea y se legitima reapropiándose de símbolos y rituales con los que se construye un "parentesco ficticio", o mejor dicho, la pertenencia a un "linaje imaginario".

Por su parte, muchos danzantes contemporáneos, que no son indígenas, sino mestizos urbanos, provenientes de la clase media, y que no forman parte de las familias de tradición conchera, se abrogan la autenticidad de la danza practicando tendencias nativistas radicales de la mexicanidad, en particular de lo azteca, despreciando a los grupos concheros (los que sí forman parte de la genealogía de la tradición) por no ser auténticamente indígenas. Estos agentes de la mexicanidad radical buscan depurar las tradiciones dancísticas de los sincretismos con el catolicismo popular y con la cultura europea. Tratan de purgar el lenguaje traduciendo los nombres de las danzas, las alabanzas y los nombres de los rituales y símbolos concheros al náhuatl. Y de reposicionar las deidades de los antiguos aztecas, sustituyéndolas por los santos y vírgenes católicos. El discurso de estas tradiciones danzantes de la mexicanidad se ha afianzado en la herencia imaginada de la raza y la civilización azteca, sosteniendo que la tradición conchera es incluso originaria de la ciudad de México (aunque la historia indica que puede provenir de Querétaro o de Tlaxcala), y han generado un linaje imaginado de larga duración, mediante la creencia en la profecía de Cuauhtémoc, el último rey azteca. Esta creencia, conocida como la Consigna, se basa en sostener que Cuauhtémoc, antes de morir el 12 de agosto de 1521, al ver que la situación de resistencia contra los españoles invasores era insostenible, reunió al consejo de ancianos y tomó la siguiente

en-el-mundo como un patrón dialógico de representación. En resumen, la ecuación es, así como la semiótica le da un valor central a la textualidad para comprender la representación, la fenomenología lo da al "embodyment" en función de comprender las maneras de estar-en–el-mundo (Csordas, 1999: 147).

[32] "El linaje espiritual o religioso es común tanto en el hinduismo como en el budismo, donde el maestro o gurú puede iniciar a su devotos dentro de una "línea divina" que es la locación de la instrucción sobre el modelo de iluminación. (Barker, 2006: 210).

resolución: entregar la ciudad y rendirse para salvar a las mujeres y salvar a la mexicanidad; para lo cual expidió una consigna (un mandato) que permitiera salvaguardar las creencias y la cultura mexica ocultándola, hasta que aparecieron los signos de su reaparición: el Sexto Sol. La consigna de Cuauhtémoc es muy difundida entre los grupos concheros, y entre los movimientos de la mexicanidad, y fue dada a conocer por el movimiento Confederado Restaurador de la Cultura del Anáhuac a principio de los años cincuenta.[33]

El legado de Cuauhtémoc es interpretado de distintas maneras por los grupos de danza, pero su potencia narrativa es que contribuye a encadenar el mito de origen con movimientos milenaristas de distinta índole, no sólo de Camino Rojo y la Mexicanidad, sino también de movimientos de neomexicanidad donde se ponen en síntesis elementos de la mexicanidad reinterpretados por las matrices de espiritualidad *New Age*, (como son *los* Guerreros del Arcoris, Los Reginos, los hispanekas, los seguidores de la GFU y del MAIS y la Red Luz Ibérica).[34] Una articulación, o puente congnitivo, que me parece sumamente importante, es aquella que interpreta el advenimiento del Sexto Sol como signo de la llegada de una Nueva Era regida por la espiritualidad de Acuario, y que permite la transitoriedad de la utopía mexicanista del regreso al pasado azteca, con la expansión de una cultura de carácter planetario e intercultural como profecía que anuncia la salvación de la tierra y una nuevo renacer de la conciencia cósmica. Para muchos de los generales de danzas y sacerdotes de tradiciones ancestrales, la profecía de Cuauhtémoc es un mandato a abrir los secretos de sus tradiciones a nuevos escenarios y a transmitirlos a nuevos actores, pues es el momento de emprender la reconquista cultural sobre la cultura occidental y los valores de la modernidad capitalista. Así, "los guardianes de la tradición" viven también una apertura que les permite vincularse con redes alternativas o espirituales como fue la Mancomunidad de la Amerikúa India Solar. (MAIS).

Este anclaje narrativo produce una gama de intercambios culturales y de novedosos bricolajes que sustentan nuevas creencia y prácticas rituales que

[33] Odena Güemes, *Movimiento confederado restaurador de la cultura del Anáhuac*, México: CIESAS, Cuadernos de la Casa Chata 97, 1984.

[34] Si se desea consultar el estudio de las vertientes *New Age*, y los procesos de transnacionalización de la neomexicanidad, se puede consultar Renée de la Torre. "Las danzas aztecas en la Nueva Era", en dossier especial sobre *La mexicanidad y el neoindianismo hoy*, en la revista *Cuicuilco*, México: ENAH, vol. 19, núm.55, septiembre-diciembre 2012: pp. 145-170.

ponen en contacto al nativismo azteca de las danzas concheras con filosofías y culturas tanto "nativistas", como orientales, gnósticas y esotéricas, así como con corrientes espirituales de tipo *New Age*. Los actores "buscadores espirituales" (que comúnmente provienen de la clase media intelectual, artistas, *hippies*, profesionistas, etc.) van conformando sus trayectos de búsqueda en filosofías que les permitan transformar su conciencia, y con sus trayectos van tejiendo redes, que van generando circuitos, en donde la danza conchera se va mestizando con otros elementos simbólicos que cohabitan en la espiritualidad *New Age*. De esta manera, lo nativista se coloca como parte y referente de un ecúmene global que coincide con el anuncio de la Nueva Era.

Para describir este fenómeno, presentaré al grupo Insignias Aztecas, de la ciudad de México, quien fue dirigido por la legendaria Guadalupe Jiménez Sanabria, conocida como "Nanita". Según el actual general del grupo, Jesús León Salgado, éste es uno de los grupos que cuenta con un linaje posible de rastrear hasta sus orígenes prehispánicos:

> De pocos grupos tenemos antecedentes: pero nuestros testimonios llegan a la época colonial porque más atrás se pierden esos testimonios. Quien enfrentó la época colonial fue el papá del papá de Nanita. Y continúa esa labor generacional don Toribio Jiménez, quien lo heredó de su padre. Él nace en 1822, diez años después de la Independencia de México y toda su vida, de 126 años, la dedicó a la danza. Él fallece en 1948. Nanita nace en 1904, principios de siglo, y toda su vida la dedicó a la danza. Muere en el 94, vivió 90 años. Todos los que han antecedido a esta palabra, han sido danzantes desde que inician hasta que terminan. Ella platicaba anécdotas. Es la transmisión oral del conocimiento, de la experiencia. Insignias desde que nació, nace con su consigna y su misión. Insignias aztecas para restaurar lo azteca, lo *mexica*, lo *tenozca*.[35]

Además de esta genealogía de la tradición, el actual general nos habla de otra manera de mantener el linaje ritual, ya no sólo a través de los códigos ocultos, sino del significado esotérico de las prácticas danzantes. Pongamos atención en esta narrativa, pues es muy importante para tender puentes cognitivos con los grupos conocidos como *New Age:*

[35] Entrevista realizada en 2003 a Jesús León Salgado, tomado de programa Radiofónico Radio Indígena #28, "La vida es ritmo, danza y movimiento", producido por Ricardo Ibarra y Juan Francisco Carrillo, Radio Universidad de Guadalajara.

> Primero nos los desintegraron en 1521, nos lo prohibieron, después de que el señor Cuauhtemotzin entrega sus insignias con nuestros códigos militares, por eso todas las tradiciones de aquí de Anáhuac de alguna manera lograron dar la mejor batalla. En el caso de los Tenoxcas no les quedó otra que camuflarse, enconcharse, guardar, proteger lo nuestro. Ellos enconcharon *la sonoridad prehispánica en un instrumento llamado cuenta o concha de armadillo; ahí se guardó la sonoridad porque con el sonido recordamos lo nuestro a través de nuestros códigos genéticos que generan esa energía suficiente para que el ser humano se siga conectando con lo que trae.* Después de la Independencia se logra que los huéhuetles y teponaztles volvieran a tocar. Todo lo que nos fue prohibido, retornará. (...). Pero fue gracias a esa lucha. *La guitarra de concha viene a ser como el puente entre lo original y lo actual para que no se perdiera esa sonoridad, ese vínculo. Si se hubiese perdido, se hubiera mutilado mucho nuestra tradición porque es como el conecte de inspiración, la música, el sonido.* Por eso mucha gente dice "no sé pero me gusta, me encanta, siento algo" y cuando alguien va tocando la concha, hay un poder ahí, una frecuencia que dejaron los abuelos ahí y cuando uno abreva esa frecuencia, ese poder a través de la sonoridad, va cambiando el individuo; es como la vía corta para ir conectándose con lo antiguo a través del poder que dejaron los abuelos en ese simple instrumento que se llama concha (León Salgado, *ibid.*).

Esta narrativa vincula a la "concha de armadillo" (el instrumento musical propio de los danzantes concheros) con el camuflaje de la tradición, pero también le otorga el poder de la sonoridad capaz de generar campos magnéticos y energéticos que despiertan memorias, que —según los seguidores de la neomexicanidad—, no sólo se transmitieron mediante la herencia y la transmisión cultural, sino con la "memoria genética". Este elemento narrativo tuvo su origen en la novela *Regina. 68 no se olvida* (de autoría de Antonio Velasco Piña), que no sólo se convirtió en *best seller*, sino en un testimonio de la historia espiritual de un nuevo movimiento conocido como la neomexicanidad, en el cual se articula el sentido profundo de la mexicanidad con las concepciones *New Age* de los *acuarianos*. Esta novela fue capaz de crear un mito muy potente,[36]

[36] En la novela de Regina se narra la historia de una joven mexicana que en pleno 1968 —movimiento estudiantil— regresa del Tíbet, donde había adquirido conocimientos esotéricos, e inicia un movimiento de despertar espiritual nacional. Emprende la búsqueda de los guardianes de las tradiciones de México, que le van indicando las rutas sagradas que permiten desbloquear los caminos energéticos de la ciudad de México. Regina muere,

el cual a partir de 1988, fecha en que se realiza un gran ritual de aniversario de la muerte de Regina, muchos mexicanos buscadores y practicantes de una espiritualidad alternativa se reconocen y establecen nuevas redes, se dan a la tarea de buscar a los depositarios de la tradición mexicana: los guardianes de la tradición. Además, a partir de este ritual se pone en marcha la creación de círculos de rescate del sagrado femenino y encabezan rituales, como son las caminatas por rutas sagradas y en los centros energéticos, y en las zonas arqueológicas, realizados con el propósito de sanar la energía de la madre tierra y de despertar del sagrado femenino.[37] Regina, tanto como novela o como símbolo de una nueva concepción de la mexicanidad *New Age* es indispensable para entender el desplazamiento de una cultura vinculada a un grupo étinco-racial, hacia nuevos actores que representan a la vez una nueva modalidad "la raza planetaria." En los libros de Velasco Piña se desarrolla un hibridismo entre el mexicanismo y la sensibilidad *New Age*, donde coinciden las creencias de que estamos viviendo una nueva era, la de acuario, que se interpreta como análogo al Sexto Sol; la concepción de que la tierra (Gaia) es un organismo inteligente por el cual circulan energías cósmicas y que, al igual que el cuerpo humano, se alimenta de energía que fluye por centros energéticos (*chakras*) que conectan la parte con el todo. Sostienen que *Gaia* tiene siete *chakras*, y que México es uno de los más importantes. Existe la creencia de que los rituales realizados en lugares arqueológicos prehispánicos, o en las rutas sagradas de nuestros ancestros, contribuyen a la reactivación del sistema energético cósmico en su conjunto.[38] Esto le imprime un sentido de misión espiritual *New Age*, pues se cree que con los rituales se está contribuyendo a transformar el flujo de las energías para salvar al planeta.

Para reforzar este punto, deseo decir que la vivencia de la danza es sin duda, el elemento legitimador del imaginario de la tradición y la continuidad de un linaje imaginado de la larga duración. La danza, como sistema ritual con raíces prehispánicas, ha sido un instrumento de transmisión de conocimientos cosmológicos, no sólo mediante las estrategias de la memoria oral, sino fundamentalmente mediante lo que llamaremos memoria gestual y memoria

como rito de sacrificio para el despertar de la conciencia sagrada femenina, el 2 de cotubre de 1968, día de la trágica muerte de los estudiantes en la plaza de Tlatelolco.

[37] Consúltese los testimonios de los seguidores del movimiento reginista que aparecen en el libro Regina y el movimiento del 68, treinta y tres años después.

[38] Antonio Velasco Piña, *El retorno de lo sagrado*, México Grijalbo/Círculo Cuadrado, 1997.

corporal. Esta memoria no sólo se transmite, sino que se experimenta corporalmente en conexión con ritmos, coreografías, la matemática de los pasos y sus orientación, el saludo a los cuatro vientos, las formas simbólicas durante las velaciones, los tonos de los cantos y los ritmos de tambor. Es a través de la danza misma como se experimenta el sentimiento de identidad: no sólo de pertenecer a un grupo concreto, sino de pertenecer a valores abstractos, representados en símbolos y practicados ritualmente que vinculan con la idea de pertenencia a una antigua civilización, un pueblo, una tradición, una raza, o unos ancestros. La danza establece un puente emocional (no sólo cognitivo) con la tradición. Su carácter performativo transforma el escenario, la estética, pero también incorpora una transformación de individuo que porta el vestuario, que se mueve en círculo adoptando movimientos de animales y de la naturaleza, que aprende a gestualizar, y cuyo corazón se conecta con los latidos del tambor prehispánico. Quisiera compartir mi propia experiencia, con mis notas de diario de campo, para explicar que aunque uno conscientemente se vista con trajes más parecidos al vestuario de un espectáculo de las Vegas, que al que usaban los antiguos pobladores de México, la vivencia contribuye en transformar la concepción del propio cuerpo, anulando las contradicciones y ajustando la representación identitaria al imaginario que se tiene de una tradición que en ese momento se está practicando:

> Los ritmos del tambor se sienten por dentro. No siento el cansancio, pero sí el danzar durante todo el día me provoca una fuerte meditación interna de revisión. No se puede realizar sin otorgarle un valor consagrante. Yo misma, que ni soy muy creyente, ni tengo conciencia de ser indígena, sentí primero la necesidad de consagrar mi acto como un acto de reivindicación de lo indígena y de pedir perdón por los pecados raciales, por el desprecio a lo popular, a lo indio. Yo no sólo me sentía orgullosa de llevar penacho, sino que lo sentía como si fuera un símbolo que en mi propio cuerpo (blanco y con cabellera clara) cobraba un sentido de contracultura y de valorización por los indígenas, aun cuando ellos, los que siguen vivos en nuestro país, no fueran los actores de la danza: mestizos urbanos vestidos de indios aztecas, con una estética muy *sui generis* y posmoderna. Pedí perdón por los pecados en contra de nuestro pueblo, por la discriminación racial que me habían inculcado, por la discriminación clasista que he vivido durante mi vida. Me sentía reconfortada y convencida de que al estar integrada en la danza mi acción tenía un valor social y ético.

Al final, después de un recorrido de ocho kilómetros danzando, más cinco horas posteriores de danza en la plaza, sentí un cansancio tremendo, pero el sonido y el baile me conectaba con el tambor y con el conjunto de los danzantes, y a pesar del cansancio extremo, y de que el sol calaba durísimo, no paré de danzar, y de tratar de hacerlo con todas las ganas posibles. No sé de dónde saca uno una energía incalculable, es como no ser uno sino ser parte de algo más. ¿Energía, como dicen los danzantes? ¿Fuerza? ¿Condición física? ¿Protección de las ánimas? ¿Qué es realmente lo que te mantiene en movimiento hasta el final? El grupo era enorme, formaba tres círculos, más la danza del centro. La emoción es enorme. Uno nunca ve a la Virgen, ni se tiene ninguna relación con los frailes. La relación con lo sagrado se da de manera individual, se vibra en el cuerpo. Pero el cuerpo cobra otro significado; primero, por el hecho mismo del vestuario "indígena", uno se asume como parte de una comunidad imaginada, como alguien que le da continuidad a la acción de "nuestros antepasados", pero sobre todo moral, de comunión con "nuestro pasado" y con lo indígena. Es el cuerpo que en los movimientos y con el sonido de los huesos y la sonaja conforma un cuerpo de unión colectiva, que te inscribe en múltiples círculos de pertenencia, en el espacio y en el tiempo.[39]

De regreso al futuro: la tradición como futuro profético en el contexto de la globalización

Estamos en la Era de Acuario. Este es el tiempo
del resurgimiento. Los sacerdotes autóctonos saben
que en el signo zodiacal ésta es una etapa diferente para
la humanidad, es el reino de los cielos sobre la tierra...
Mexica quiere decir "ciudadano universal"; vamos al
paraíso organizado en calpullis, al Cristo lo llevaremos dentro.[40]

Pero la nueva narrativa no se puede comprender al margen de la actividad de diversos grupos de buscadores espirituales que en los años ochenta lograron

[39] Diario de campo personal, sobre la experiencia de la danza durante la Romería a la virgen de Zapopan, 12 de octubre del 2005).
[40] Discurso mexicanista expresado en 1978, citado en Odena Güemes, *Movimiento confederado restaurador*.

establecer redes donde confluyeron tanto guardianes y sacerdotes de las tradiciones indígenas del continente americano como líderes de movimientos alternativos de tipo *New Age*, grupos espirituales y escuelas humanísticas de distintas tradiciones y en distintos países de la tierra. Para explicar esta convergencia, tomaré fragmentos de testimonios de actores claves que representan nodos de redes que conforman los circuitos a través de los cuales se genera una conciencia de la acción local en una acción global. También, aunque de manera muy sucinta, presentaré el caso de la translocalización de las mesas concheras en el continente europeo.

A finales de los años ochenta se da un encuentro entre Antonio Velasco Piña (el creador de la novela *Regina* y dirigente del movimiento de la neomexicanidad) Alberto Ruz (mexicano)[41] y Emilio Fiel (español),[42] en el que el español se suma a la misión de Regina y decide llevarla a su país y al resto de Europa, con el propósito de despertar la conciencia dormida de los pueblos españoles. De ahí se inicia el proyecto de colaboración conjunta entre las redes de la neomexicanidad y las redes alternativas hispánicas de tender "el Puente

[41] Alberto Ruz se inició como un joven hippie que en pleno 68 emprendió un peregrinaje por todo el mundo, estableciendo contactos con los sacerdotes indígenas de los Estados Unidos, con maestros de distintas culturas milenarias como la hebrea, musulmana, sufí, hindú y tibetana, además de indagar por diferentes escuelas sincréticas de pensamiento. En los años ochenta fundó la comunidad de Huehuecóyotl en el poblado de Tepoztlán (un pueblo de Morelos que se ha convertido en un centro de grupos New Agers) y desde su comunidad lideró peregrinajes de reapertura de los antiguos centros espirituales como parte de un movimiento planetario New Age, encabezado por José Argüelles, uno de los principales guías del movimiento planetario. A su vez participó en el movimiento denominado Los Guerreros del Arco Iris. Actualmente, es el heredero "testigo" del movimiento de Regina (información tomada de Ruz Buenfil, 2002).

[42] Emilio Fiel, conocido por sus seguidores como "Miyo", "es considerado como uno de los pioneros del movimiento alternativo de los setenta, fundó inicialmente el Centro Sadhana de San Sebastián en el que se formaron los primeros profesores de yoga, kundalini y meditación del País Vasco. Desde 1978 fue guía de la Comunidad del Arcoiris que, hasta su retirada en la Convergencia Armónica del año 87, estuvo a la cabeza del movimiento comunitario hispano y europeo. A partir 1988, Miyo se centra en la perspectiva chamánica de retorno a la Madre naturaleza, creando los Clanes de Quetzalcóatl. Algunas de sus últimas convocatorias han conformado gran número de guerreros de luz: los Consejos de Visiones y Guardianes de la Tierra, los Consejos de Sanación y de Danza Sagrada Conchera, las cuatro peregrinaciones de fin del milenio (92 y 95 en Hispania, 96 en Francia y 99 en Europa), el Consejo del Clan Esmeralda de instructores de grupo. Es el primer heredero hispano del ancestral linaje mexicano de los Concheros por transmisión de su Guía Mayor Guadalupe Jiménez Sanabria, y actúa como jefe de la Mesa de Danza del Señor Santiago, participando como tal en los Consejos de Ancianos de Amerrikúa y en las Ceremonias Planetarias. Tomado de http://www.city-yoga.com/cu_emiliofiel.html

Wirikuta", que consistía en la creación de un puente espiritual que conectara a los dos continentes. En esta tarea mística, Alberto fue el encargado de crear el extremo del continente americano, y Emilio lo tendería para Europa. Para ello viajó años antes a México y se entrevistó con sacerdotes indígenas y guardianes de la tradición, para conocer más de cerca a las culturas indígenas. Como parte de este proyecto, en 1992, fecha del aniversario de los quinientos años del "encuentro entre las culturas europeas e indoamericanas", se invita a Nanita, la capitana del grupo de danza, a encabezar una peregrinación por el Camino a Santiago, para quien "dio inicio la reconquista espiritual de Europa, esta vez no por la fuerza, sino por la fuerza del amor y del corazón".[43] Por su parte, para los integrantes españoles de las mesas concheras, la misión es doble:

> Difundir en Europa la mexicayotl, la gran tradición americana basada en el encuentro con la armonía de todo y todas las cosas" y despertar, como consecuencia de esta tradición, a la mística del cristianismo. Un cristianismo esotérico e iniciativo alejado de la ortodoxia y vinculado al recorrido del camino de Santiago, peregrinaje que representa para estos grupos lo más profundo de la espiritualidad europea".[44]

De esta experiencia nace la primera mesa conchera "hispaneca", cuyo capitán es Emilio Fiel, líder de un extenso tejido de organizaciones espirituales la "Red Iberoamericana de Luz". Los nuevos guerreros de la raza "hispaneca" han emprendido también peregrinajes para la sanación de los chacras del continente europeo, recorriendo rutas sagradas por España, Francia, Alemania, Inglaterra y otras partes de Europa. Además se han creado decenas de nuevas mesas concheras en España y en otros países como Francia e Italia.[45]

Actualmente ya no sólo se habla de los concheros mexicanos, sino que se habla de "la Conchería universal, a nivel planetario y a nivel estelar". Este nuevo panorama ha hecho que la Asociación Planeta Gaia (dedicada a la expansión de las tradiciones amerindias) se diera a la tarea de construir un

[43] Alberto Ruz Buenfil, "La imaginación al poder: 33 años después", en *Regina y el Movimiento del 68 treinta y tres años después*, México: EDAF, p. 178.
[44] Francisco de la Peña, *Los hijos del sexto sol*, México: INAH, 2002, pp. 70-71.
[45] Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga, "Los hispanekas en Santiago de Compostela. Antecedentes: la reconquista espiritual de Europa", en Renée de la Torre (Coord.) *El don de la ubicuidad. Rituales étnicos multisituados.* México: Ciesas, 2012.

centro de la Conchería europea, en el castillo de Chrisgaia "dentro de las características generales que tiene cualquier Ashram o Dojo en sus respectivas tradiciones. Este centro tiene el propósito de dar talleres sobre conocimiento conchero, pero además de ser un centro "de irradiación de esas energías de transformación que tanto necesitamos a nivel planetario".[46]

La elasticidad de la memoria y los alcances globales de la tradición

Para mí, tradición, en la actualidad, se compone
de una serie de fragmentos dispersos de recuerdos
imperfectos. Los sueños y las diversas posibilidades
del hombre para recordar son una aportación importante
para unir los cabos sueltos de esta gran tradición.
La danza, al igual que la divinidad, no se descubre,
sino que se revela (Soledad Ruiz, danzante conchera)[47]

Parte de mi problema de comprensión inicial —ahora lo intuyo— se debió, por un lado, a querer forzar la historia y la memoria a la fuente de los hechos fácticos. Por otro lado, a querer distinguir nítidamente entre el desarrollo de las tradiciones y la experiencia imaginada y reinventada con base en la creatividad y los imaginarios socialmente disponibles en cada época. Mi gran confusión, que consideraba mi gran hallazgo, era dar cuenta de una trama vertical de genealogías históricas, a la cual consideraba como historia real, y no sabía cómo incluir la trama horizontal de reinvención de linajes mitificados sobre la tradición, a la cual yo denominaba como historia inventada, pero que sería mejor considerar como una memoria simbólica

[46] Las actividades que se tienen contempladas para el Oratorio Conchero en el centro de la Conchería europea son: desarrollo de la hospitalidad para toda persona vinculada a las danzas o a otras tradiciones indígenas; realización diaria de una disciplina conchera de Cantos de Alabanzas (como en los ashrams hindúes o sufis); celebración de danzas, fuego y meditaciones de ascensión, tanto al amanecer como al atardecer. (Información tomada de redmexicanadeluz@gruposyahoo.com >To: "Red Mexicana").

[47] Citado en Galovic 2002: 483.

que se reactiva a través de rituales de asociación narrativa, experimental, imaginada e incorporada (*embodyment*).[48]

Dada la transversalidad local-global de las identidades de las danzas rituales aztecas, la concepción del trabajo de campo requiere una estrategia itinerante, antes que un campo bien limitado, con fronteras espaciales y culturales fijas. Antes bien, como lo sugirió James Clifford para estudiar la tensión entre el nativo y el viajero, o entre las culturas híbridas y las nativas se requiere: "(…) observar las mediaciones concretas entre ambos, en casos específicos de tensión y relación histórica".[49] La realidad contemporánea en su transitoriedad y en su dinámica de itinerarios transculturales, demanda repensar la manera en que distintas historias y memorias van conformando identidades elásticas que, sin perder raíces, permiten que éstas sean móviles y dinámicas. Estas identidades donde se construye el anclaje con la tradición, se entretejen tanto en la trama histórica-genealógica como en la emocional que recrea linajes imaginarios. El dilema no nos deberá llevar a observar el movimiento, descuidando o desconociendo el espacio en donde se enraízan las nuevas identidades, sino en atender las mediaciones mediante las cuales las identidades emergentes o tradicionales adquieren un sentido histórico. El terreno de campo es finalmente el *locus* de las identidades compartidas y practicadas, es el espacio de la identidad que ya no se encuentra contenido en la comunidad tradicional, a la manera de una aldea malinowskiana, sino que está presente en trayectos y circuitos que conectan permanentemente a la comunidad con la red, al pasado con el imaginario, a la identidad tradicional con nuevos sujetos emergentes. Esta nueva concepción del terreno de campo demanda estrategias diversas e incluso contrapuestas, como en mi caso, el uso del método indicial, como necesidad permanente de no confundir el relato con la historia, la genealogía con el linaje imaginario; pero al mismo tiempo reinscribiéndola en el sistema simbólico en que es practicado, a fin de no desvalorizar el elemento creativo e imaginativo de toda identidad, pues ése es el que nos lleva a su comprensión simbólica; y finalmente, el método viviencial, que tiene como finalidad re-localizar la

[48] Esta idea es retomada de Jesús Ibáñez, quien sugiere atender simultáneamente "la cadena vertical jerárquica de las relaciones formales (o las filiaciones) y la trama horizontal afectiva de las relaciones informales (o de las afiliaciones: ambas, grupales)" (Ibáñez 1991: pp. 4-5).

[49] James Clifford, *Itinerarios trasculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 38.

experiencia simbólica en la mínima unidad del *locus* cultural, es decir, en el cuerpo, como lugar donde se encarna la identidad itinerante.

Cuando inicié esta investigación, don Pancho, un director de danza, me advirtió: "si usted quiere saber el significado de la danza, venga a danzar". Y tenía razón, porque la memoria no es sólo la que se fija en el espacio,[50] sino fundamentalmente aquella que se experimenta con el cuerpo.

Sin duda, la trama formal y la afectiva son las que van constituyendo las identidades. Las memorias no sólo son extrasensoriales, sino que también se constituyen desde lo simbólico. El símbolo es potente, en cuanto inventa el lenguaje y rompe la gramática y la sintaxis para tratar de sugerir un orden distinto, no accesible a la vista, que nos devuelve a los orígenes de las cosas.[51]

Como he querido demostrar en este estudio la versión estética, coreográfica y ritual de las danzas concheras en su vertiente aztequizada son de una creación muy reciente: los años veinte del siglo pasado. Ante esto surge la duda: ¿Cómo es posible que la memoria sea tan elástica, y pueda a partir de la innovación extenderse hasta el origen de los tiempos: el mundo prehispánico? Por otra parte, hemos presentado también la transitoriedad de la tradición hacia novedosos hibridismo que la articulan con nuevos contextos geográficos y culturales, pero también con redes globales. ¿Cómo lo azteca puede transitar hacia Europa? ¿Cómo los españoles se reconvierten y se insertan dentro de un linaje indígena? ¿Qué es lo que eslabona a la memoria hacia el pasado fundacional y el futuro milenarista? ¿Cómo es que se expande territorialmente con tal elasticidad?

Una primera clave se encuentra en el sentido practicado de la danza, a la cual se le imprime el sentido de movimiento cósmico. Veamos cómo lo define uno de los generales de danza:

> La danza ritual enciende la Fe, trasciende lo histórico para adquirir sello de permanencia en el tiempo. Viaja desde lo regional o aldeano hacia lo planetario en el espacio proyectándose en el cosmos hasta fundirse en lo infinito. Espacio sin fronteras y en lo eterno, tiempo sin tiempos inmedible. Las ceremonias se ajustan a la tradición en la que se realizan. En cuanto a la fecha, hora, lugar,

[50] Como lo señaló Maurice Halbawchs, "Espacio y memoria colectiva", en *Estudios de las Culturas Contemporáneas*, vol. III, núm 8-9, Colima: Universidad de Colima, 1996.

[51] José María Mardones, *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, Santander: Sal Terrea, 2003, p. 29.

> son condiciones de quienes la ofician y quienes participan en ella. La danza conecta, es un medio de conexión con el cosmos, con lo sagrado (Jesús León Salgado, general del grupo de danza Insignias Aztecas).

Una segunda clave reside en el sentido oculto de la mexicanidad que, por un lado, logró mantener la cultura de los ancestros en la clandestinidad, o escondido bajo los ropajes del catolicismo popular, pero, por otro, es el que le ha permitido una apertura y articulación con distintos grupos y movimientos iniciativos, gnósticos, esotéricos, y más recientemente ha permitido establecer un puente con las redes de los movimientos *New Age.*[52] Por otro lado, hay que mencionar que estos movimientos son también buscadores de las prácticas autóctonas, pues se plantean recuperar tradiciones iniciáticas para formar una "nueva civilización cósmica", más ligada a la naturaleza y a las fuerzas cósmicas. Estas articulaciones entre la mexicanidad, y estas corrientes de ideología *New Age,* han conformado una hibridación de las identidades mexicanistas contemporáneas. En el momento actual es muy difícil, sino es que imposible, poder separar las concepciones autóctonas de las esotéricas, gnósticas o *New Agers*.

Una tercera clave se encuentra en la manera en que las genealogías tradicionales de las danzas concheras son transversalizadas por los linajes imaginarios de lo azteca. A partir de este entramado de tradiciones se van conformando y renovando novedosos linajes de la tradición danzante, que se manifiestan en narrativas proféticas, conocimientos esotéricos en las formas de practicar el doble sentido de los símbolos, a los cuales no se accede mediante un estudio de observador externo y superficial, sino sólo mediante el involucramiento cotidiano que brinda la participación en los grupos de danza. La participación abre una nueva dimensión del conocimiento: la de la experiencia simbólica, ya que el poder de trans-

[52] Existen muchos vínculos con movimientos gnósticos, en los años setenta, miembros del MCRCA estableció relación con la Asociación Mundial de la Vida Impersonal, la teosofía, rosacruces, espiritualismo, masonería (Güemes 1984: 73). En los años ochenta y noventa, una importante articulación se da con la Gran Fraternidad Universal y con la Mancomunidad de la América India Solar (MAIS), cuyo líder, Domingo Díaz Porta, es uno de los promotores de la mexicanidad que se articula con movimientos New Age (De la Peña, 2000). Él mismo se inició en la danza y le dio un carácter cósmico y una articulación con la tradición amerindia, en especial en convergencia con los movimientos incas. También, el movimiento neomexicanista conocido como los Reginos, se articula con los budistas tibetanos.

misión del símbolo no sólo reside en su fuerza narrativa, sino sobre todo en su capacidad extraordinaria de unir mundos opuestos, de expresar lo que la razón no pude verbalizar, de generar un conocimiento complejo, afectivo, que se transmite por la vía sensorial.[53]

Hemos visto cómo la historicidad del recuerdo y de lo memorable no se nutre de una sola manera de vivir la historia, sino que se compone de distintas hebras que generan el entramado del tiempo: del origen (mítico, fundacional e histórico), del destino (histórico y profético), del pasado (heredado, transmitido, aprendido, o revelado), de la duración de la tradición (sea por genealogías heredadas vía herencia sanguínea, o por linajes imaginarios o simbólicos, o por familias de parentesco ritual), de la vivencia simbólica (metaforización de la pertenencia a un linaje mediante la concepción de la memoria genética). Esta manera de dinamizar la memoria repercute en que el tiempo no es un tiempo establecido, sino un tiempo generativo. En este sentido, el estudio de la tradición de la identidad danzante se convierte en un objeto sumamente complicado: es un tiempo transversalizado por las memorias múltiples, donde el tiempo no es histórico causal y lineal ya que el pasado en muchos casos permaneció oculto, pero la fuerza de la tradición lo destapa, lo desentierra. La recuperación de la memoria del pasado se logra mediante la simbolización ritual, en donde el pasado imaginado se vive, es decir, se transmite no sólo vía oral, sino sobre todo vivencialmente, o, mejor dicho, mediante la corporalización del *performance* creando tramas emocionales entre el presente y el pasado por medio de la acción preformativa de la danza. La actividad ritual crea el espacio simbólico que permite la restauración del pasado y diseña el futuro deseado. Thomas Csordas destaca que la corporalización es una forma de hacer consciente, a través del cuerpo, el estar aquí y ahora. Esa percepción dentro de un *performance* que representa el pasado ancestral, instaura una conciencia del tiempo imaginado, pero experimentado. Al pasado perdido o escondido lo vuelve a colocar a la vista de todos. Por su parte, el presente, en muchas ocasiones, es el cumplimiento del tiempo profético, es decir, del futuro anunciado y deseado para recuperar el pasado idealizado. El tiempo profético se ancla en un mito de origen que permite vivir el presente como si fuera un futuro continuo. Por último, el futuro no es el mañana, sino la

[53] José María Mardones, *op. cit.*

consecución de un pasado mítico fundacional, que se redescubre ritual y corporalmente en el presente.

María Zambrano decía que la realidad tiempo es camino, pero también puerto y puerta, si la memoria no está hecha a imagen y semejanza del tiempo sucesivo, sino de un tiempo discontinuo en donde el suceso y la imaginación simbólica son los ingredientes capaces de posicionar espacial y corporalmente a la memoria, de ahí que ocurra la elasticidad en las memorias tradicionales con alcances globales.[54]

Bibliografía

Anders, Ferdinand. *The Treasures of Montezuma. Fantasy and Reality*, Viena: Kunsthistorisches Museum Wien, 2001.

Barker, Eileen. "We've Got to Draw the Line Somewhwere: An Exploration of Boundaries that Define Locations of Religious Identity", en *Social compass*, 53(2), SAGE Publications, 2006, pp. 201-214.

Bonfiglioli, Carlo y Jesús JAUREGUI (coords.) *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. México: Conaculta/Fondo de Cultura Económica, 1996.

Clifford, James. *Itinerarios trasculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Csordas, Thomas. "Embodiment and Culktural Phenomenology", en WEISS, Gael y FERN HIBER, Henri (eds.) *Perspectives on Embodyment. The Intersections of Nature and Culture*, New York: Routledge, 1999.

De la Peña, Francisco. "Milenarismo, nativismo y neotradicionalismo en el México actual", en *Ciencias Sociales y Religión*, Porto Alegre: año 3, núm. 3, 2001. pp. 95-113.

De la Peña, Francisco. *Los hijos del sexto sol*, México: INAH, 2002.

De la Torre, Renée. "Tensiones entre el esencialismo azteca y el universalismo *New Age* a partir del estudio de las danzas "conchero-aztecas", en *Revista Trace* 54. México: CEMCA, diciembre 2008, pp. 61-76.

"The Zapopan Dancers", en Nájera Ramírez, Cantú y Romero (eds.) *Dancing across borders: danzas y bailes mexicanos*, Urbana and Chicago: Illinois University Press, 2009: pp. 19-47.

[54] María Zambrano, *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986.

De la Torre, Renée. "La fotografía y el imaginario de lo azteca: ¿Rescate de la tradición o ficcionalización imaginaria?", en Sarah Corona Berkin (coord.), Pura Imagen. México: CONACULTA, 2011, pp. 265-305.

De la Torre, Renée. Las danzas aztecas en la Nueva Era", en dossier especial sobre *La mexicanidad y el neoindianismo hoy*, en la revista *Cuicuilco*, México: ENAH, vol. 19, núm. 55, septiembre-diciembre 2012, pp. 145-170.

De la Torre, Renée. "Los *new agers*: el efecto colibrí. Artífices de menús especializados, tejedores de circuitos en la red, y polinizadores de culturas híbridas. *Religiao & sociedade*, diciembre 2014, vol.34, núm. 2, pp. 36-64.

De la Torre, Renée y Gutiérrez Zúñiga, Cristina."Los hispanekas en Santiago de Compostela. Antecedentes: la reconquista espiritual de Europa", en Renée de la Torre (Coord.) *El don de la ubicuidad. Rituales étnicos multisituados.* México: CIESAS, 2012: pp. 122-145.

Frigeiro, Alejandro. "Estableciendo puentes: articulación de significados y acomodación social en movimientos religiosos en el Cono Sur", en *Alteridades*, 9, México: UAM-Iztapalapa, julio-diciembre de 1999, pp. 39-60.

Galovic, Jelena. *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, México: Plaza y Valdés editores, 2002.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa, 1997.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, Barcelona: Gedisa, 1994.

Gonzales torres, Yolótol. *Danza tu palabra. La danza de concheros*, México: CONACULTA/INAH, 2006.

Güemes, Odena. *Movimiento confederado restaurador de la cultura del Anáhuac*, México: CIESAS, Cuadernos de la Casa Chata 97, 1984.

Hosbawm, Eric & Terence Ranger. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Halbawchs, Maurice. "Espacio y memoria colectiva", en *Estudios de las Culturas Contemporáneas*, vol. III: núm 8-9, Colima: Universidad de Colima, 1996, pp. 11-40.

Ibañez, Jesús. *El regreso del sujeto. La investigación social de segundo orden*, Barcelona: Siglo XXI Editores, 1991.

Mardones, José María. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*, Santander: Sal Terrea, 2003.

Monsiváis, Carlos. *Los rituales del Caos*, México: Ediciones Era, 1995.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad,* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Ruz buenfil, Alberto."La imaginación al poder: 33 años después", en Varios *Regina y el Movimiento del 68 treinta y tres años después*, México: EDAF, 2002.

Stenn, María. *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

Velasco piña, Antonio. *Regina. 68 no se olvida*, Mexico: Jus, 1987.

Velasco piña, Antonio. *El retorno de lo sagrado*, México Grijalbo/Círculo Cuadrado, 1997.

Warman, Arturo. *La danza de moros y cristianos*, México: SepSetentas, 1972.

Zambrano, María *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986.

Autores

JESSICA MARCELLI SÁNCHEZ

Jessica Marcelli es Doctora en Historia Medieval con especialidad en Artes por la Universidad de Florencia, Italia. En los últimos años ha colaborado en diversos catálogos para el rescate del Patrimonio mueble e inmueble de diferentes municipios, con especial atención en Tonalá, Jalisco. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) y actualmente se desempeña como profesor e investigador de tiempo completo en la Licenciatura de Historia del Arte del Centro Universitario de Tonalá.

MARTHA JULIA TORIZ PROENZA

Investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes. Responsable del proyecto La teatrología en Europa, Estados Unidos y Canadá. Es autora de los libros *La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral y Teatralidad y poder en el México antiguo.* Fue editora de las publicaciones del CITRU. Impartió cursos en la especialidad de Etnohistoria en la Escuela Nacional de Antropología e Historia; fungió como investigadora del Museo Nacional del Virreinato; y, de 1991 a la fecha, investigadora del CITRU y profesora en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro (Facultad de Filosofía y Letras, UNAM). Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, obtuvo el Premio Rodolfo Usigli de investigación teatral, modalidad tesis. Doctora en Historia por la UNAM. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Sistema Nacional de Investigadores.

IVÁN JOSÉ PELAYO SÁNCHEZ

Es originario de la ciudad de Guadalajara, cursó la licenciatura en Música con orientación en Concertista Solista del Violonchelo en la Universidad de Guadalajara. En 2008 estudió flauta nativo norteamericana en Taos Nuevo México en los Estados Unidos de Norteamérica. Ha realizado trabajo como sonidista, diseñador de audio, editor literario, corrector y compositor para documentales, cortos y obras de teatro. En el 2011 obtuvo el grado maestro en Ciencias Musicales en el área de Etnomusicología con la tesis *Etnografía del sonido musical wixárika: cosmoaudición y categorías nativas de afinación, sonido del xaweri y otros fundamentos para la construcción de la música ritual en la cultura indígena del norte de Jalisco*. Especialista en la investigación de relaciones entre cultura, religión, mitología y sonido del espacio ritual. Actualmente es profesor de la

licenciatura en Historia del Arte del CU Tonalá de la Universidad de Guadalajara y es candidato al grado de doctor en Estudios Arqueológicos por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

ALFREDO HERMOSILLO LÓPEZ

Es profesor de la Universidad de Guadalajara. Ha cursado estudios de posgrado en Rusia y en España, en donde se doctoró en Literatura comparada por la Universidad del País Vasco con una tesis sobre Nikolái Gógol. Como traductor y editor ha publicado los libros *Humor para imbéciles, de Arkadi Avérchenko* (Arlequín, 2010), *Nosotros, de Evgueni Zamiátin* (Cátedra, 2011), y una edición crítica de *Almas muertas*, de Nikolái Gógol (Cátedra, 2015). Ha publicado, también, artículos de investigación en revistas científicas de México y España, y textos de creación literaria en diversos suplementos culturales.

ERNESTO CANO LOMELÍ

Etnomusicólogo. Maestro en Ciencias Musicales, profesor investigador del Departamento de Música en el CUAAD de la Universidad de Guadalajara. Fundó el grupo Huehuecuicatl (Canto antiguo), con el cual realiza conciertos didácticos, conferencias y *performance*.

Ha realizado trabajos de composición musical para danza, teatro, cine y video, basado en instrumental prehispánico. Musicalizó la película *Tlacuilo* (Churubusco-CIESAS, sobre el códice Mendocino y la fundación de México-Tenochtitlan. Musicalizó el dvd Guachimontones (SC). Invitado por Jorge Reyes, participó con Chavela Vargas en la grabación musical de *Cupaima* (2006 / Cultura UDG). Colaboró en la banda sonora de la película *Llamando a un ángel* (2007), de los cineastas tapatíos Francisco Rodríguez, Héctor Rodríguez y Rodolfo Guzmán. Colaborador en la música de Canek, el héroe maya (2008 / Luna Morena y Cultura UDG). De la investigación musical que realiza en las regiones de Jalisco, ha publicado una colección de música jalisciense.

CRISTOBAL MARGARITO DURÁN MONCADA

Estudió la carrera de Instructor de Música en la antigua Escuela de Música. Es licenciado en Historia por el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Cursó la maestría en Historia de México, periodo durante el cual obtuvo una beca de CONACYT y realizó una estancia en la Universidad de Sevilla, España. Ha participado en proyectos nacionales e internacionales como MUSICAT (Mú-

sica de las catedrales), coordinado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ritual Sonoro Catedralicio, una aproximación multidisciplinaria a la música de las catedrales novohispanas, coordinado por el CIESAS-Pacífico Sur, sede en Oaxaca. En 2007 desarrolló la investigación sobre los instrumentos musicales prehispánicos en el sur de Jalisco, por lo que recorrió buena parte del Estado en busca de estos artefactos sonoros. Como miembro del ensamble de música prehispánica OL-LIN ("Movimiento"), ha compuesto música para el Ballet del Ayuntamiento de Guadalajara. También ha impartido cursos sobre cultura prehispánica e historia de la música en diferentes Diplomados (ITESO, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, El Colegio de Jalisco, entre otros). Actualmente es profesor de tiempo completo en la licenciatura en Historia de la División de Estudios Históricos y Humanos, de la que es Secretario Académico.

PAULINA ULTRERAS VILLAGRANA

Es doctora en Antropología por la Universidad de Montreal, Canadá. Realizó la maestría en Antropología Social en El Colegio de San Luis, A.C. y estudios de licenciatura en Historia en la Universidad de Guadalajara. Sus temas de interés incluyen las sociedades rancheras, el poder, el honor y el Estado.

ANGELA RENÉE DE LA TORRE CASTELLANOS

Es doctora en Ciencias Sociales, con especialidad en Antropología Social por el CIESAS y la Universidad de Guadalajara. Desde 1993 se desempeña como profesora investigadora del CIESAS Occidente, en la ciudad de Guadalajara. Es investigadora nivel III del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Miembro de la Academia Mexicana de las Ciencias. Sus distintas investigaciones tienen como interés central el estudio y comprensión de las culturas e identidades urbanas contemporáneas, con especial énfasis en el estudio de las transformaciones en las creencias y prácticas religiosas contemporáneas. En los últimos años, se ha dedicado al estudio de la diversidad religiosa en México y de las dinámicas de transnacionalización de las danzas rituales aztecas y de la religiosidad popular. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran *Religiosidades nómadas. Creencias y prácticas heterodoxas en Guadalajara, México:* (CIESAS, 2012), *Creer y practicar en México. Comparación de tres encuestas sobre religiosidad* (libro colectivo en coautoría con María Eugenia Patiño, Cristina Gutiérrez, Hugo José Suárez, Genaro Zalpa y Yasodhara Silva) Aguascalientes: Universidad de Aguascalientes/CIESAS/El Colegio de Jalisco, 2014, y la edición de los siguientes libros

colectivos: *El don de la ubicuidad. Rituales étnicos multisituados.* (México: Ciesas, 2012) y (Con Cristina Gutiérrez Zúñiga y Nahayeilly Juárez Huet) *Variaciones latinoamericanas del New Age* (México: CIESAS, 2013).

Las manifestaciones artísticas en el ámbito prehispánico. Un recorrido por la imagen, el sonido y la memoria
se terminó de editar en las oficinas de la Editorial Universidad de Guadalajara, José Bonifacio Andrada 2679, Col. Lomas de Guevara, 44657, Zapopan, Jalisco.

En la formación de este libro se utilizaron las familias tipográficas Minion Pro, diseñada por Robert Slimbach y Ronnia, diseñada por Veronika Burian y José Scaglione.