



“El espectáculo de la muerte sacrificial”

p. 399-424

Xochimiquitzli, *la muerte florida*

El sacrificio humano entre los mexicas

Patrick Johansson Keraudren

Primera reimpresión

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2023

560 p.

Códices, grabados, fotografías, láminas

(Cultura Náhuatl. Monografías 38)

ISBN 978-607-30-5619-9

Formato: PDF

Publicado en línea: 16 de marzo de 2023

Disponible en:

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/781a/xochimiquitzli.html>

D. R. © 2023, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



EL ESPECTÁCULO DE LA MUERTE SACRIFICIAL

Por pulsional que fuera la motivación profunda de infligir la muerte por sacrificio a un ser humano, debía ser aprehendida visualmente por la colectividad para que cumpliera su función catártica. Debía ser vista,¹ es decir, dramatizada, teatralizada, en un ritual en el que se fundían la realidad y la ficción.

En el México precolombino, la línea divisoria entre la realidad tangible y la ficción era culturalmente difusa. Lo imaginario era tan veraz como lo materialmente aprehensible. En el ámbito ritual se esperaba que una ficción religiosa o mágica permeara la realidad e indujera fenómenos naturales, como la lluvia, la fertilidad de la tierra, y que produjera efectos por lo regular deseados. En el sacrificio, un ser humano encarnaba el personaje de una divinidad de manera que se “co(n)-fundía” con ella. En términos generales, la representación de algo o alguien permitía llevar lo real a un escenario cultural para influir sobre él (figura 13.1).

Parafraseando a William Shakespeare, podríamos decir que el mundo indígena era un teatro y sus integrantes humanos meros actores, pues los individuos nacían con un papel que desempeñar en la vida, que lo determinaba los avatares astrológicos de su aparición en la escena del mundo. Si una mujer nacía en un día 1-Flor, por ejemplo, encarnaría la sensualidad como alegradora, tejedora o artista, según los parámetros socioculturales de su educación. Esta relación existencial *vivida* entre los indígenas y la “teatralidad”, en su contexto tanto ritual como recreativo, fue percibida por los frailes, quienes la aprovecharon en la enseñanza doctrinal catequística con el teatro evangelizador.

En este contexto, la apariencia determinaba el ser de los individuos. Al parecer, la ontología precolombina no tuvo el carácter absoluto que

¹ Recordemos que *teatron* en griego significa “lo que se da a ver”.

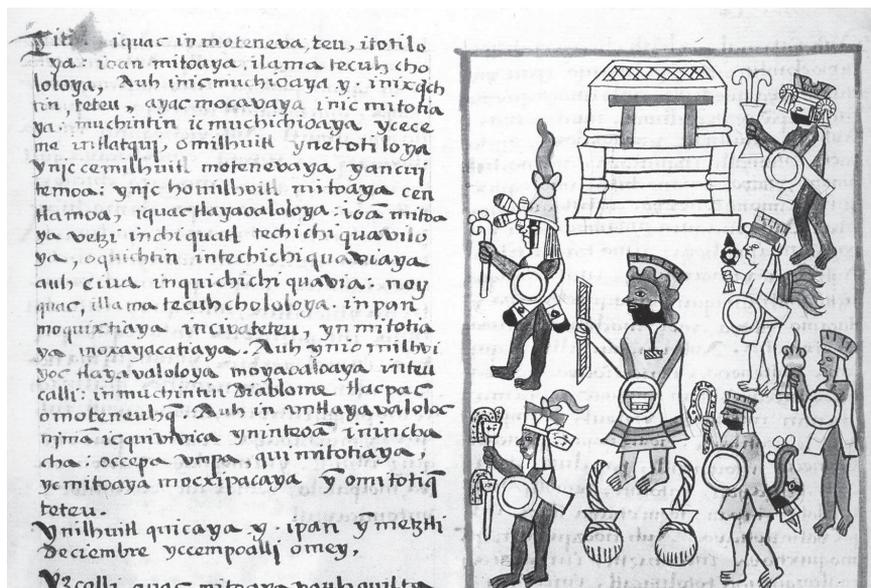


Figura 13.1. La fiesta del mes Títitl. *Códice matritense del Real Palacio*, f. 253r.

tiene para el mundo occidental, sino que en gran parte era relativa a las circunstancias. Las múltiples formas que tomaba un dios o una diosa, y sus distintos nombres, la transformación de los brujos nahuales en animales, la importancia total de los atavíos, verdadera “piel” indumentaria del ser, son una prueba del carácter “camaleónico” del individuo, siempre permeado por el espacio-tiempo circunstancial al que se integraba.

Este “proteísmo” ontológico hizo que la producción de sentido para los indígenas se centrara sobre todo en las formas y que la existencia consistiera en una “trans-formación” constante que conduciría al ineludible amorfismo letal. Recordemos una vez más la proximidad paronímica y conceptual entre *tlacati* (nacer) y *tlacatia* (tomar una forma), que sugiere que todo cuanto cobraba forma nacía a la existencia y viceversa. La manera indígena de luchar contra la nada fue la creación formal, ya fuese pictórica, acústica, cromática, olfativa, gustativa o táctil, que conjuraba las tinieblas de la angustiada incertidumbre.

La presencia del ser-mexica en el mundo se manifestó ante todo en la teatralidad de su aparato cultural, en específico en las fiestas que se celebraban a lo largo del año, que solían culminar con uno o varios

sacrificios. En términos rituales, el sacrificio humano era parte de la fiesta y constituía también su clímax emocional. Cuando el cuchillo de pedernal u obsidiana abría el pecho de la víctima, liberaba un torrente de sangre y permitía que la ficción “se derramara” en la realidad.

La futura víctima entraba poco a poco en la piel del personaje de un dios o una diosa. Esto permitía la gestación paulatina de un ser sagrado mediante la teatralización ritual que polarizaba sobre él o ella la angustia colectiva. Al cabo de este lapso, llegaba la liberación, la catarsis: el sacrificio espectacular que permitía “drenar” el *tanatos* fuera del cuerpo colectivo y vinculaba al hombre con la muerte. Durante este tiempo, los miembros de la colectividad veían cómo el ser trágico que los representaba a ellos y a una divinidad se encaminaba hacia su muerte. Para que la captación de la angustia colectiva y su fijación en la futura víctima fuera más efectiva, todo un aparato teatro-ritual, espectacular, escenificaba los últimos momentos del ser divinizado en función de una gesta mítica determinada.

Si el propósito principal del sacrificio era devolver al individuo a la dimensión sagrada de la esencia, las modalidades y circunstancias específicas de cada ritual permitían a la colectividad una aprehensión visual y catártica de la muerte, que ayudaba a drenar el *tanatos* fuera del cuerpo colectivo. La extracción del corazón todavía palpitante del pecho de la víctima constituía la culminación del sacrificio, pero el gesto supremo se formalizaba por un aparato ritual que le confería un sentido específico.

LA TEATRALIDAD DEL RITO SACRIFICIAL

El sacrificio que mediante un ritual devolvía al ser elegido a la esencia en aras de la vida pudo ejecutarse de manera furtiva, fugaz, lejos de las miradas. Sin embargo, para cumplir con su función social, la inmola-ción de la víctima debía ser un espectáculo, debía ser vista, por lo tanto dramatizada, teatralizada. De hecho, la presencia de espectadores es lo que confiere a una situación su carácter trágico: “lo que hace la atmósfera trágica no es la obra, es el espectador. Lo que cuenta no son los personajes en sí, sus actos, sino su relación con el espectador”.²

² Pierre Aimé Touchard, *Dionysos*, París, Éditions du Seuil, 1952, p. 18.

Ser visto, el espectáculo

Salvo algunas excepciones, los miembros de la comunidad reunidos en los distintos escenarios contemplaban el sacrificio y el aparato ritual a su alrededor. En la fiesta Panquetzaliztli, en una danza previa a su sacrificio, los esclavos “iban con gran prisa saltando y corriendo, y danzando, galopando y acezando, y los viejos de los barrios íbanles haciendo el son y cantando; iba mirando esta danza mucha gente”.³

Al identificarse con el personaje que avanzaba trágicamente hacia su muerte, el grupo vivía la muerte en cada “acto” del ritual. Hablando del sacrificio “gladiatorio” correspondiente a la fiesta Tlacaxipehualiztli, fray Diego Durán escribió:

Duraba este combate y modo de sacrificar todo el día, y morían indios en él de cuarenta y cincuenta para arriba de aquella manera, sin los que mataban en los barrios que habían representado al ídolo [...]. Concurría al espectáculo toda la ciudad, al mismo templo del ídolo en el cual se ofrecía aquel sacrificio.⁴

A veces los enemigos eran invitados en secreto para que presenciaran el rito sacrificial de sus congéneres. Probablemente esta práctica tenía un carácter disuasivo para intimidar a beligerantes potenciales y mantener en sumisión a los vasallos, pero también pudo tener un sentido más profundo. Recordamos uno de los primeros sacrificios que hicieron los mexicas en su peregrinación hacia lo que sería México-Tenochtitlan: la hija del rey de Colhuacan, Achitómetl, fue sacrificada y desollada frente a su padre.⁵ En este caso, la intención no era disuasiva sino ritual. La relación parental del espectador con la víctima tal vez determinó el tenor específico de la(s) mirada(s) y por lo tanto del sacrificio.

³ *Códice florentino*, facsimilar elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979, lib. II, cap. 24.

⁴ Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, México, Porrúa, 1967, v. I, p. 99.

⁵ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicáyotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, p. 58.

La polarización dramática del espacio/tiempo

La unidad dramática de un ritual determinado es difícil de delimitar. El mes festivo de veinte días y los lugares en los que se escenifican las secuencias podrían haber constituido el marco temporal y espacial del acto. Sin embargo, en términos actanciales, muchos rituales se gestaban durante los meses que precedían y se prolongaban en el que seguía. Por ejemplo, la fiesta de la primavera Tlacaxipehualiztli (el desollamiento de hombres) iniciaba en el mes anterior, Cuáhuil Ehua (se levanta el árbol o crece la planta), y continuaba con el entierro solemne de las pieles durante la fiesta siguiente, Tozoztontli (la pequeña vigilia).

Los lugares donde se escenificaban las secuencias pertenecían a la trama mítico-ritual. Los montes, barrancos, cuevas, encrucijadas, el remolino de la laguna, el mercado o uno de los templos del recinto sagrado contribuían a la teatralidad del acto sacrificial con sus formas específicas y la sacralidad propia de su espacio.

En cuanto al tiempo, por lo general se fundía con el espacio, pues el momento del sacrificio o de los ápices emocionales del rito debía coincidir con una posición determinada de los astros o un estado determinado del entorno natural. El mediodía, por ejemplo, expresaba más la noción espacio-temporal de “cenit” que un elemento sólo cronológico. El equinoccio de primavera se definía más por la renovación de la naturaleza que por la fecha. La fiesta de Atamalqualiztli (la comida de tamales de agua) se efectuaba cuando los ciclos solares y venusinos coincidían cada ocho años solares (cinco años venusinos) y delimitaban por lo tanto un espacio-tiempo sagrado.

Ficción y realidad en el rito sacrificial

En el mundo náhuatl precolombino, los límites que separan la realidad tangible de la ficción mítico-religiosa eran algo crepusculares: no existía una dicotomía conceptual entre las dos dimensiones en el pensamiento indígena como en el mundo occidental. Lo que para nosotros representa algo “ficticio” no era más que un nivel distinto de la realidad en el mundo indígena. En el ámbito teatro-ritual, el gesto representativo tenía un poder real de inducción. Cuando los danzantes en la fiesta

Ochpaniztli ejecutaban durante horas o días el mismo gesto de elevación, buscaban inducir el crecimiento de las plantas. Con la transitividad actancial de su gestualidad y de la danza el hombre integraba teatralmente el tiempo a su vida.

Asimismo, la ficción y la realidad se fundían cuando el pedernal del sacrificador abría el pecho de la divinidad sacrificada y la desollaba, y cuando un “actor” revestía la piel sangrienta para proseguir con la trágica teatralidad de la fiesta.

La dramatización del sacrificio

Clímax emocional de la intriga mítico-religiosa que la determinaba, la muerte sacrificial debía ser dramatizada en el sentido teatral de la palabra para ser aprehendida de manera sensible por la colectividad. La diferencia entre un acontecimiento y su representación, entre la vida y el teatro, radica en la formalización gestual representativa del hecho o acontecimiento. Además, la mimesis gestual permitía la integración participativa de la colectividad. Aun cuando los participantes, actores y espectadores conocían la trama trágica que se urdía, el gesto era el que la *daba a ver*. En el ritual gladiatorio (figura 13.2) correspondiente a la fiesta Tlacaxipehualiztli, por ejemplo, el gesto irrisorio de la víctima provista de sus pelotas de palo y su espada de plumas frente a los guerreros que la embestían, creaba la tensión trágica y propiciaba la catarsis:

Luego le ponían a los pies cuatro pelotas de palo para con qué se defendiese, el cual [preso] estaba desnudo en cueros. Luego que se apartaba el viejo, que tenía por nombre “el león viejo”, al son del atambor y el canto salía el que nombramos gran tigre, bailando con su rodela y espada, e íbase para el que estaba atado, el cual tomaba las bolas de palo y tirábale.

El gran tigre, como era diestro, recogía los golpes en la rodela. Acabados los pelotazos, tomaba el preso desventurado y embrazaba su rodela y esgrimiendo la espada, defendíase del gran tigre que pugnaba por le herir. Mas empero, como el uno estaba armado y el otro, desnudo, y el otro tenía su espada de filos, y el otro, de solo palo, a pocas vueltas, le hería, o en la pierna, o en el muslo, o en el brazo, o en la cabeza.⁶

⁶ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 98.



Figura 13.2. Sacrificio “gladiatorio” en la fiesta Tlacaxipehualiztli.
Códice Durán, t. I, lám. 15

En este contexto, la primera herida que recibía la víctima también era dramatizada por efectos sonoros: “y así, luego en hiriéndole, tañían las bocinas y caracoles y flautillas y el preso se dejaba caer”.⁷

En la fiesta Panquetzaliztli, la música dramatizaba el ascenso del ídolo a lo alto del templo:

Acabado de llegar al pie de las gradas del templo, ponían allí las andas y tomaban luego unas sogas gruesas y atábanlas a los asideros de las andas, y, con mucho tiento y reverencia, unos estirando de arriba, otros ayudando de abajo, subían las andas con el ídolo a la cumbre del templo, con mucho sonido de bocinas y flautillas y clamor de caracoles y atambores [...].

Al tiempo que le subían estaba todo el pueblo en el patio, con mucha reverencia y temor.⁸

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibidem*, p. 29.

MODALIDADES DE SACRIFICIOS

Los aspectos modales de los sacrificios humanos, sumamente teatrales, conferían un sentido al acto ritual y permitían una catarsis.

El silencio

En ciertas ceremonias sacrificiales, como las que se hacían a la madre-tierra, debía prevalecer el silencio (*cactimoman*). Cualquier ruido que “desgarrara” las tinieblas sonoras del silencio podía acarrear consecuencias nefastas para la comunidad, por lo que se tomaban medidas rituales para evitarlo. Por ejemplo, en la fiesta Ochpaniztli debía reinar un silencio sepulcral, parte constitutiva de la “puesta en escena” ritual:

Y luego la ataviaban con los ornamentos de aquella diosa que llaman Toci, y llegada la media noche llevábanla al *cu* donde había de morir, y nadie hablaba ni tosía cuando la llevaban, todos iban en gran silencio aunque iba con ella todo el pueblo; y de que había llegado al lugar donde la habían de matar, tomábala uno sobre las espaldas y cortábanle de presto la cabeza.⁹

Quebradura de la cabeza y degollamiento

En un sacrificio que tenía lugar en Tlaxcala, en la fiesta de Quecholli, que recordaba una etapa de la peregrinación de los tlaxcaltecas, los sacrificadores golpeaban la cabeza de Yotlamiyahual contra una roca y la degollaban: “así luego tomaban la india, daban cuatro golpes con ella en una peña grande que había en el templo, la cual tenía por nombre *teocomitl*, que quiere decir ‘olla divina’, y antes que acabase de morir, así aturdida por los golpes, cortábanle la garganta, como quien degüella a un carnero, y escurriánle la sangre sobre la misma peña”.¹⁰

⁹ *Códice florentino*, lib. II, cap. XXX.

¹⁰ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 76.

Como su nombre lo indica, la peña llamada *teocomitl* representaba a las biznagas sobre las que habían sido sacrificados los mimixcoas selénicos para que naciera el pueblo del sol (figura 13.3).

Despeñamiento

De acuerdo con un esquema de acción mítica correspondiente al nacimiento de Huitzilopochtli, en la fiesta de Ochpaniztli unos cautivos se veían precipitados al vacío desde una plataforma colocada a unos diez metros de altura:

En cuatro palos muy gruesos, de a treinta brazas, que para el efecto hincaban en el templo en cuadra, en todas cuatro partes, de madero a madero, ponían unas gradas que llegaban hasta lo alto de los maderos. Por aquellos escalones subían los ejecutores de aquel sacrificio, que eran dos, con sus mitras en la cabeza y embijados los ojos y los labios, y los molledos y muslos llenos de yeso y puestas unas bandas de ello por todo el cuerpo.

Estos subían a lo más alto de los maderos y, sentados allá en la cumbre, atábanse con unas sogas el cuerpo a los palos para no caer, y luego sacaban cuatro sayones al que habían de sacrificar y hacíanle subir por aquellos palos arriba, con una coraza de papel puesta en la cabeza, yendo tras él aquellos cuatro, ayudándole a subir y, si acaso con el temor de la muerte desmayaba, picándole con unas puyas de maguey las asentaderas. Y en llegando que llegaban a donde los dos estaban arriba, apartábanse los que iban tras él y los que arriba estaban rempujándolo, y venía desde lo alto de los palos abajo y daba tan grande porrazo abajo que se hacía pedazos. Luego en cayendo llegaban otros y degollábanlo y cogían la sangre en un lebrillejo y a este mismo modo sacrificaban todos los que habían que sacrificar.¹¹

Los cautivos representaban a los cuatrocientos *huitznahuas* vencidos por Huitzilopochtli en Coatépec y a Coyolxauhqui que él había despeñado. Es probable que Tlacahuepan, preso de los chalcas, siguiera este modelo cuando se autosacrificó lanzándose al vacío después de un baile en lo alto de un palo (figura 13.4).

¹¹ *Ibidem*, p. 146, 147.



Figura 13.3. *Teocomitl*, la olla divina: la biznaga.
Códice Boturini, lám. IV (detalle)



Figura 13.4. Tlacabuenan en Chalco. *Códice Durán*, t. II, lám. 16

Con las piernas cruzadas

En una fiesta dedicada a Xochiquétzal, las víctimas morían con las piernas cruzadas:

Llegada la hora, mataban aquellas dos mozas cortándolas el pecho y sacándolas el corazón. Los que las tenían eran cuatro ministros, de los pies y de las manos, excepto que a estas dos principales, para significar que morían vírgenes, al matarlas, les cruzaban las piernas, teniéndolas así cruzadas la una sobre la otra, y las manos extendidas como a los demás; echándolas a rodar por las gradas abajo.¹²

Hombres cazados como venados

En Quecholli, la fiesta dedicada a la cacería, las víctimas eran subidas a lo alto del templo como si fueran venados cazados:

A cada uno llevaban cuatro, dos por los pies y dos por los brazos, llevábanlos boca arriba; llegados arriba echábanlos sobre el tajón y abríanles los pechos, y sacábanles los corazones. Subíanlos a éstos de esta manera en significación que eran como ciervos, que iban atados a la muerte.¹³

El flechamiento

En un ritual espectacular ofrecido a la diosa del sustento, Chicomecóatl, flecheros que representaban a los dioses ultimaban a las víctimas aspadas sobre maderos:

Armábanse los asaeteadores o flecheros y poníanse las ropas del dios Tlacahuepan y de Huitzilopochtli y de Titlacahuan y del sol y de Ixcouzauhqui y de las cuatro auroras, y tomaban sus arcos y flechas y luego sacaban los presos en guerra y cautivos y aspábanlos en unos maderos altos que había para aquel efecto, las manos extendidas y los pies abiertos, uno en un palo y otro en otro, atándolos a todos de aquella suerte

¹² *Ibidem*, p. 155.

¹³ *Códice florentino*, lib. II, cap. 33.

muy fuertemente. Aquellos flecheros en hábito de estos dioses los flechaban a todos, el cual era sacrificio de esta diosa y se hacía a honra suya.¹⁴

Estrujados en una red

Los matlatzincas de la región de Toluca solían sacrificar a sus víctimas estrujándolas poco a poco en una red (figura 13.5):

In ícuac tlacamictiaya zan quimecapatzcaya in macehualtzintli. Matlac contlalía. Quipatzca in imatzotzopaz, in iquetzpuł, in iomicícuil. Matlacopa huelqui quiza. Uncan no huamotetepehue in eztli.¹⁵

Cuando hacían un sacrificio humano, sólo estrujaban a la persona entre las cuerdas. Lo metían en una red. Estrujan sus brazos, sus piernas, sus costillas. Salen [por las mallas] de la red. Allí también derramaban sangre.

La descripción “realista” de esta modalidad sacrificial proporcionada por un informante de Sahagún subraya el carácter visual del efecto buscado.

Sacrificios en el fuego

Las víctimas ofrecidas al dios Xiuhtecuhtli, en la fiesta de Xocol Huezti, eran arrojadas al fuego antes de que se les abriera el pecho para extraerles el corazón:

Luego los tomaban, y atábanlos las manos atrás, y también los ataban los pies, luego los echaban sobre los hombros a cuestras y subíanlos arriba a lo alto del *cu*, donde estaba un gran fuego y gran montón de brasa, y llegados arriba luego daban con ellos en el fuego; al tiempo que los arrojaban alzábase, un gran polvo de ceniza, y cada uno a donde caía allí se hacía un grande hoyo en el fuego, porque todo era brasa y rescoldo, y allí

¹⁴ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 140.

¹⁵ *Códice florentino*, lib. X, cap. 29.



Figura 13.5. Estrujamiento en una red. *Códice florentino*, lib. X, lám. 132r.

en el fuego comenzaba a dar vuelcos y a hacer bascas el triste del cautivo; comenzaba a rechinar el cuerpo como cuando asan algún animal, y levantábanse vejigas por todas partes del cuerpo; y estando en esta agonía sacábanle con unos garabatos, arrastrando, los sátrapas que llamaban *quaquacuiltin*, y poníanle encima del tajón que se llamaba *techcatl*, y luego le abrían los pechos de tetilla a tetilla, o un poco más abajo, y luego le sacaban el corazón y le arrojaban a los pies de la estatua de Xiuhtecutli, dios del fuego.¹⁶

Sacrificios en el agua

Los sacrificios a los dioses del agua a veces consistían en ahogar a las víctimas (figura 13.6). En ocasiones, se sacrificaban primero y luego se arrojaban los corazones al agua, como los niños cuyos corazones se echaban al remolino de Pantitlan: “el quinto lugar en que mataban niños era el remolino o sumidero de la laguna de México, al cual llamaban Pantitlan; a los que allí morían llamaban *epcoatl*, el atavío con que los aderezaban eran unos atavíos que llamaban *epnepaniuhqui*”.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, lib. II, cap. 29.

¹⁷ *Ibid.*, lib. II, cap. 20.



Figura 13.6. Sacrificio de hombres y mujeres a Chalchiuhtlicue, diosa de los ríos. *Códice borbónico*, lám. 5

El sacrificio “gladiatorio”

En algunas instancias sacrificiales, un combate ritual entre el cautivo y cuatro o cinco guerreros mexicas precedía la extracción del corazón. En la fiesta Tlacaxipehualiztli (figura 13.7) llevaban los cautivos a un “patio muy encalado” donde había una rueda de piedra (*temalacatl*). Al lado estaba un *cuauhxicalli*, también de piedra, que esperaba los corazones. Cuatro guerreros, dos con divisas de jaguar (tigre) y otros dos con divisas de águila, esperaban para acometer:

Luego salían todas las dignidades de los templos por su orden, los cuales sacaban un atambor y empezaban un canto aplicado a la fiesta y al ídolo. Luego salía un viejo, vestido con un cuero de león, y con él, cuatro, vestidos el uno de blanco, el otro de verde, y el otro de amarillo, y el otro, de colorado. A los cuales llamaban “las cuatro auroras”, y con ellos, el dios Ixcozauhqui y el dios Titlaca huan, y poníalos aquel viejo en un

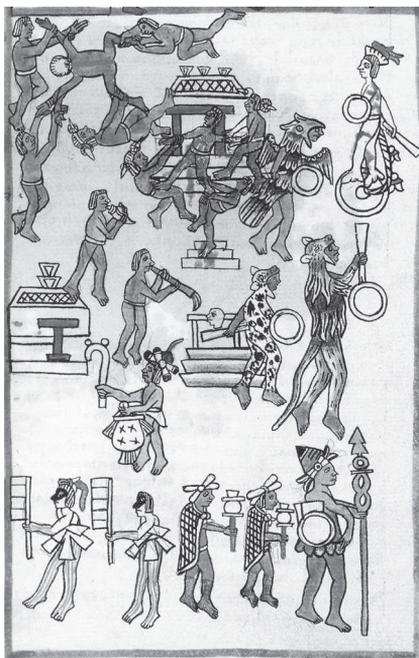


Figura 13.7. Sacrificio y desollamiento en la fiesta Tlacaxipehualiztli.
Códice matritense del Real Palacio, f. 250r.

puesto, y en poniéndolos, iba y sacaba un preso de los que se habían de sacrificar y subíalo encima de la piedra llamada *temalacatl*, y esta piedra tenía en medio un agujero, por donde salía una sogá de cuatro brazas, a la cual sogá llamaban *centzonmecatl*.

Con esta sogá ataban al preso por un pie y dábanle una rodela y una espada toda emplumada, en la mano, y traían una vasija de “vino divino”, que así le llamaban, conviene a saber *teooctli*, y hacíanle beber de aquel vino. Luego le ponían a los pies cuatro pelotas de palo para con qué se defendiese, el cual [preso] estaba desnudo en cueros.

Listos los accesorios, el espectáculo podía comenzar. La música anunciaba el arribo del primer atacante, que llegaba bailando:

Luego que se apartaba el viejo, que tenía por nombre “el león viejo”, al son del atambor y el canto salía el que nombramos gran tigre, bailando con su rodela y espada, e íbase para el que estaba atado, el cual tomaba las bolas de palo y tirábale.

El gran tigre, como era diestro, recogía los golpes en la rodela. Acabados los pelotazos, tomaba el preso desventurado y embrazaba su rodela y esgrimiendo la espada, defendíase del gran tigre que pugnaba por le herir. Mas empero, como el uno estaba armado y el otro, desnudo, y el otro tenía su espada de filos, y el otro, de solo palo, a pocas vueltas, le hería, o en la pierna, o en el muslo, o en el brazo, o en la cabeza.

Las armas inofensivas del cautivo atado en la piedra hacían que sus arremetimientos fueran “gratuitos” y que situaran el acto en un contexto teatro-ritual. Sin embargo, el caballero *ocelotl* hería y sacaba sangre a la víctima: “Y así, luego en hiriéndole, tañían las bocinas y caracoles y flautillas y el preso se dejaba caer. En cayendo, llegaban los sacrificadores y desatándolo y llevándolo a la otra piedra, que dijimos se llamaba *cuauhxicalli*, allí le abrían el pecho y le sacaban el corazón y lo ofrecían al sol, dándosele con mano alta”.

El espectáculo duraba horas. Las cuatro auroras (*tlahuizcaltin*) luchaban contra las fuerzas de la noche, encarnadas por el cautivo, para que se hiciera la luz:

De esta misma manera que he contado sacrificaban treinta y cuarenta presos, sacándolos uno a uno aquel león viejo y atándolos allí. Para la cual contienda estaban aquellos cuatro tigres y águilas, para [que], en cansándose uno, salía el otro, y si aquellos se cansaban y los presos eran muchos, ayudaban los que estaban en nombre de las cuatro auroras, los cuales habían de combatir con la mano izquierda, y como eran señalados para aquel oficio, estaban tan diestros en esgrimir con la izquierda y en herir, como con la derecha. También tenía licencia el atacado preso para herir y matar, defendiéndose de los que le acometían.¹⁸

Las víctimas no tenían oportunidad alguna de vencer al oponente, este combate era esencialmente ritual. Sin embargo, su habilidad para esquivar los golpes y su arrojo eran parte de la teatralidad suscitada. Algunos se dejaban vencer y llevar a la piedra de sacrificios sin oponer resistencia, lo que era considerado nefasto. Esta ceremonia se llamaba *tlahuahuanaliztli*, es decir “rayamiento” o “rasguño”, porque consistía en dejar correr la sangre de las víctimas con repetidos rasguños. En este

¹⁸ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 98-99.

contexto lúdico es probable que lo teatro-ritual se impusiera a lo bélico-ofensivo y que la víctima actuara su propia muerte dancísticamente y con cantos “lastimosos”.

LA FIESTA OCHPANIZTLI, LA FECUNDIDAD POR LA MUERTE

El decimoprimer mes del calendario festivo náhuatl era dedicado a la diosa Toci (nuestra abuela), la madre de los dioses, “el corazón de la tierra”, que encarnaba la energía contenida en la tierra y su fecundidad potencial. En el contexto ritual de la fiesta, daba a luz al maíz Cintéotl Itztlacoliuhqui, “la obsidiana negra salida del infierno, el lucero del alba surgiendo de la tierra y el brote tierno del maíz”.¹⁹ En términos generales, la fiesta buscaba propiciar la germinación y el crecimiento de todo cuanto pudiera gestarse en el vientre fértil de la madre-tierra. En la fiesta, lo trágico y lo lúdico se fundían en un acto teatro-ritual en el que participaba la comunidad entera, ya fuera como actor o espectador. La mujer que representaba a la diosa Toci era sacrificada y desollada, un sacerdote revestía su piel y se convertía en el elemento protagónico del ritual (figura 13.8).

Una tragedia en dos actos sacrificiales

El fin ineludible de la mujer escogida para ser la “imagen” de la diosa determinaba la atmósfera trágica de un ritual que contaba con dos ápices sacrificiales envueltos en una portentosa teatralidad.

La encarnación del personaje

Cuarenta días antes de la fiesta se elegía una mujer de unos 45 años para encarnar a la diosa-madre Toci. Se purificaba y se encerraba en una jaula durante veinte días.²⁰

¹⁹ Michel Graulich, *Le sacrifice humain chez les aztèques*, París, Fayard, 2005, p. 355.

²⁰ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 145.

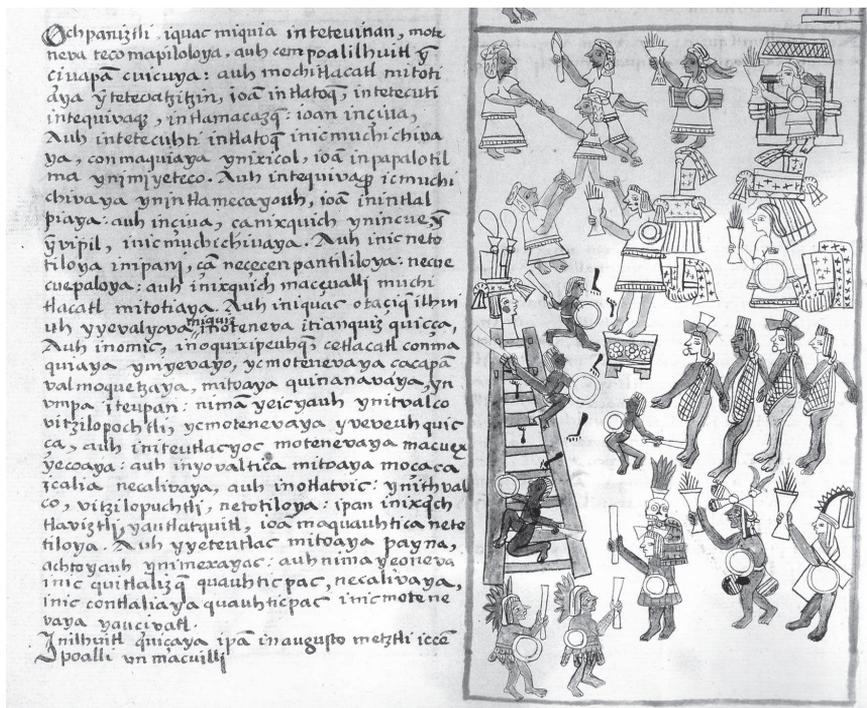


Figura 13.8. Fiesta del mes Ochpaniztli. *Código matritense del Real Palacio*, f. 251v.

La primera consustanciación entre la diosa y la mujer que la representaba era la atribución del nombre de la divinidad, que durante veinte días permeaba el ser de la víctima, hasta que coincidían en su persona lo humano y lo divino, lo corpóreo y lo sonoro onomástico. La transformación nominal de mujer en diosa se efectuaba mediante repeticiones rituales obsesivas del vocablo Toci. Recordemos que en el mundo náhuatl el nombre (*tocayotl*) trascendía los estrechos límites de la identidad para constituir una parte esencial del individuo. Con el aislamiento (*sacer*) se consagraba el personaje de la diosa Toci.

Después del encierro, la diosa salía para ser vista, en el sentido teatral de la palabra, por los miembros de la comunidad. La aprehensión visual de Toci sucedía entonces a su evocación verbal:

Cumplidos veinte días que estaba allí encerrada, la sacaban y vestían, ni más ni menos que pintamos de la diosa, y sacábanla en público para que todos la viesen y adorasen como diosa a la cual hacían bailar y tomar placer. Desde aquella hora la tenía el pueblo en lugar de la misma madre de los dioses y le hacían tanta reverencia y acatamiento y honra como a la misma diosa, sacándola cada día en público a bailar y cantar y tomarla luego a recogimiento y encerramiento en su jaula.²¹

Al cabo de varias peripecias que constituían la trama ritual, la diosa era sacrificada y desollada. Un sacerdote joven y corpulento revestía su piel y la encarnaba en las fases subsecuentes del ritual. Después de haber hecho cuerpo con la diosa durante la fiesta, el “actor” dejaba su papel y colgaba la piel en el templo de su personaje: Tocititlan (figura 13.9).

El degollamiento de Toci, una copulación simbólica

Teatralmente encarnada, Toci, la tierra, era decapitada: “tomábala uno sobre las espaldas y cortábanle de presto la cabeza, y luego caliente la desollaban”.²² Torquemada precisa que Toci era sacrificada sobre la espalda de otra mujer.²³ Este detalle es importante porque la decapitación y la eyaculación de la sangre que brotaba del cuello de la víctima y se derramaba sobre la mujer que la cargaba tenían un carácter fecundante. Convenía que el receptor inmediato de la sangre fértil, la tierra, fuera de sexo femenino o encarnara un aspecto de la femineidad.

Es probable que el agente masculino de esta fecundación fuera el hacha que abría, penetraba y segaba el cuello femenino para liberar el divino líquido. En el contexto cultural precolombino, el hacha remite al cielo, en particular al trueno y a la lluvia. El sexo y la muerte, así como la realidad y la ficción, se fundían trágicamente en la penetración letal de la tierra por el cielo, la imagen de Toci penetrada por el fállico filo de la obsidiana.

²¹ *Idem.*

²² Códice florentino, lib. II, cap. 30.

²³ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1992, t. III, p. 397.



Figura 13.9. Tocititlan, el templo de Toci. *Códice Durán*, lám. 24

El desollamiento de Toci y el nacimiento de Cintéotl

Una vez realizado el sacrificio, la víctima era desollada. La fuerza vital que contenía la piel animaba al “robusto mancebo” que la revestía y encarnaba a la diosa Toci a partir de este momento: “y luego caliente la desollaban y desollada uno de los sátrapas se vestía su pellejo, al cual llamaban *teccizquacuilli*; escogían para esto el de mayor cuerpo, y de mayores fuerzas”.²⁴ Como parte del desollamiento se recortaba la piel del muslo de Toci para envolver al dios-maíz, Cintéotl: “lo primero, la desollaban el muslo, y el pellejo del muslo llevábanle al *cu* de su hijo que se llamaba Cintéotl, que estaba en otro *cu*, y vestíansele”.²⁵

En la simbología náhuatl precolombina, como en otros sistemas simbólicos, el muslo tenía un carácter erótico y matricial. La relación paronímica entre las palabras que designan a la luna y al muslo en

²⁴ *Códice florentino*, lib. II, cap. 30.

²⁵ *Idem*.

náhuatl, *metzli*,²⁶ revela una convergencia eidética de la fertilidad selénica y lo erótico corporal que determina el valor de esta parte del cuerpo humano. El muslo, al igual que el tronco del árbol o la cueva, es la matriz en la que se gestan el ser y el maíz, en el caso aquí referido. Al colocarse como máscara la piel del muslo de la diosa, el mancebo que representaba a Cintéotl captaba la fuerza vital que contenía y realizaba una verdadera gestación dentro de ella.

Dicha gestación y los peligros que representaba se dramatizaban luego en una escaramuza en la que unos guerreros embestían a Toci y a los que la protegían:

Todos los que veían esto temían y temblaban de ver aquel juego, y este juego se llamaba *zacacalli*, porque todos aquellos que iban huyendo llevaban en las manos unas escobas de zacates ensangrentadas; y el que llevaba el pellejo vestido, con los que iban acompañándole, perseguían a los que iban delante huyendo.²⁷

Por fin los beligerantes llegaban al templo de Huitzilopochtli, donde se rendía un culto al dios antes de que Toci, la tierra-madre, se reuniera con su hijo, el maíz, y expresara que éste había nacido: “iba junto con su madre, ambos a la par muy despacio”.²⁸

El sacrificio de cautivos

De regreso en su templo, Toci recibía ofrendas de la comunidad y se procedía a sacrificar a los cautivos. La modalidad de sacrificio difiere en las descripciones de Sahagún y Durán. En la versión del primero, Toci extraía el corazón a cuatro cautivos y dejaba a los sátrapas la tarea de sacrificar a los demás. Durán, por su parte, aduce que:

Acabado el canto, venían los que habían de ser sacrificados a honor de la diosa y el sacrificio era extraño y muy diferente de los demás, el cual era de la manera siguiente: En cuatro palos muy gruesos, de a treinta

²⁶ *Metzli*, con “e” larga, es luna, con “e” corta es muslo.

²⁷ *Códice florentino*, lib. II, cap. 30.

²⁸ *Idem*.

brazos, que para el efecto hincaban en el templo en cuadra, en todas cuatro partes, de madero a madero, ponían unas gradas que llegaban hasta lo alto de los maderos. Por aquellos escalones subían los ejecutores de aquel sacrificio, que eran dos, con sus mitras en la cabeza y embijados los ojos y los labios, y los molledos y muslos llenos de yeso y puestas unas bandas de ello por todo el cuerpo.

Estos subían a lo más alto de los maderos y, sentados allá en la cumbre, atábanse con unas sogas el cuerpo a los palos para no caer, y luego sacaban cuatro sayones al que habían de sacrificar y hacíanle subir por aquellos palos arriba, con una coraza de papel puesta en la cabeza, yendo tras él aquellos cuatro, ayudándole a subir y, si acaso con el temor de la muerte desmayaba, picándole con unas puyas de maguey las asentaderas. Y en llegando que llegaban a donde los dos estaban arriba, apartábanse los que iban tras él y los que arriba estaban rempujándolo, y venía desde lo alto de los palos abajo y daba tan grande porrazo abajo que se hacía pedazos. Luego en cayendo llegaban otros y degollábanlo y cogían la sangre en un lebrillejo y a este mismo modo sacrificaban todos los que habían que sacrificar.²⁹

El despeñamiento y el sacrificio subsecuente de los cautivos correspondía a la suerte que habían tenido los *Centzonhuitznahuas* (los 400 sureños) a manos de Huitzilopochtli cuando iban a matar a Coatlicue, la madre-tierra, numen equivalente a Toci, con el dios mexica en su vientre.

La tierra “hace sentimiento”

Según Durán, la diosa asistía al sacrificio rodeada de huastecos provistos de escobas ensangrentadas. Cuando las jícaras se llenaban con la sangre de los cautivos, “bajábase el indio que representaba la diosa y mojaba el dedo en aquella sangre humana y chupábase el dedo con la boca. Acabado el chupar así, inclinado empezaba a gemir dolorosamente. A los cuales gemidos se estremecían todos y cobraban temor. Y dicen que la tierra hacía sentimiento y temblaba en aquel instante”.³⁰

²⁹ Durán, *Historia de las Indias...*, v. I, p. 146.

³⁰ *Ibidem*, p. 147.

Imaginamos fácilmente la portentosa teatralidad de la escena y el miedo catártico que se apoderaba de los espectadores.

Ritos lúdicos y agonísticos

Pese al fin trágico que le esperaba, la imagen de Toci debía estar alegre. Para luchar contra la nefasta e involutiva tristeza que podía embargarla, las parteras que la acompañaban la consolaban y trataban de regocijarla con escaramuzas lúdicas. Las “mujeres médicas” se dividían en dos escuadrones:

Esto hacían las mujeres delante de aquella mujer que había de morir en esta fiesta, por regocijarla, para que no estuviese triste ni llorase, porque tenían mal agüero si esta mujer que había de morir estaba triste o lloraba, porque decían que esto significaba que habían de morir muchos soldados en la guerra, o que habían de morir muchas mujeres de parto.³¹

Para evitar la tristeza, las parteras luchaban contra lo que la producía: la muerte inminente. Además del regocijo momentáneo que podía generar la jocosa ebriedad motriz de la escaramuza, la acción lúdica de las parteras en el combate que se libraba entre ellas tendía a dirimir su propia angustia, por lo tanto, tenía una función catártica.

Después de la muerte sacrificial de la imagen de Toci, la persecución de los participantes por la lúgubre encarnación masculina de la diosa en el juego llamado *zacacalli* (la escaramuza del zacate) también permitía drenar el *tanatos* fuera del cuerpo colectivo mediante el miedo y la secreción de adrenalina.

Lo mismo ocurría en los últimos días de la fiesta, cuando los guerreros que habían hurtado lúdicamente la greda y las plumas blancas del altabaque y que huían de las embestidas de Toci arremetían a su vez contra ella: “arrancaba a correr tras ellos, como persiguiéndolos, y todos daban grita, y cuando hacía esta corrida el sobredicho, como iba entre la gente huyendo todos le escupían y le arrojaban lo que tenían en las manos, y el señor también daba una arremetida corriendo poco trecho”.³²

³¹ *Códice florentino*, lib. II, cap. 30.

³² *Idem*.

Más allá del alivio psíquico que producía el hecho de arrojar objetos y de escupir sobre el temido personaje, es probable que la respuesta gestual de los participantes a las embestidas de Toci constituyera un mecanismo actancial del rito. Recordemos que la saliva, por ejemplo, tenía un valor seminal en la simbología mesoamericana.

Juego, sexo y muerte

Si el agente simbólico de la preñez partenogénica de Toci era, en el primer acto sacrificial, el filo del hacha y por lo tanto la muerte, el sexo y las “travesuras” afines no podían faltar en una fiesta que buscaba propiciar la fertilidad de la tierra. El sexo y la muerte eran los ejes estructurantes del ritual correspondiente a Ochpaniztli.

En los primeros días de la fiesta, cuando centenares de danzantes ejecutaban con solemnidad del mediodía al crepúsculo durante ocho días, un movimiento inductor de elevación en un silencio en el que se oían únicamente los ritmos obsesivos del *huehuetl*, algunos mancebos “traviesos” contrahacían lúdicamente con la voz el sonido del tambor:

Algunos mancebos traviesos, aunque los otros iban en silencio, ellos hacían con la boca el son que hacía el atabal, a cuyo son bailaban; ningún meneo hacían con los pies ni con el cuerpo, sino solamente con las manos bajándolas y levantándolas a compás del atabal, [y] guardaban la ordenanza con gran cuidado, de manera que nadie discrepase del otro.³³

La intervención lúdica de los jóvenes, en apariencia sacrílega, era parte del esquema de acción ritual. Desgarraban con su voz jocosa el silencio sepulcral de la muerte y sembraban en él un eco del tambor.³⁴

La travesura (*cuecuechcayotl*) tenía un sentido sexual muy específico en el ámbito cultural precolombino. Los *cuecuechcuicatl* o cantos traviesos se elevaban y danzaban con movimientos lúbricos que buscaban

³³ *Idem.*

³⁴ La oposición semiológica silencio/sonido y la fecundación del primero por el segundo se encuentran de manera reiterada en distintos contextos culturales precolombinos. Por ejemplo, el sonido del caracol de Quetzalcóatl, al ser oído por Mictlantecuhtli, fecundó la muerte. En el caso del eclipse de sol, los hombres hacían ruido para conjurar las tinieblas o fecundarlas para que reapareciera la luz.

suscitar en un sentido teatral y ritual la fecundidad. Es muy probable que los huastecos (*cuextecah*) que acompañaban al mancebo robusto cubierto con la piel de la víctima danzaran y cantaran en este contexto los himnos a la fertilidad que les eran propios.³⁵ Desafortunadamente, las fuentes manuscritas no explicitan la función de los *cuextecah* y se limitan a evocar su presencia. Después del sacrificio de cautivos, rumbo al templo de Cintéotl,

iban delante de ellos aquellos sus devotos que se llaman *icuexoan*, iban algo adelante aderezados con sus papeles, ceñido un *maxtle* de papel torcido y sobre las espaldas un papel fruncido y redondo como rodela; llevaban a cuestas unos plumajes compuestos con algodón: en este plumaje llevaban colgadas unas hilachas de algodón no torcido, y las médicas y las que venden cal en el *tianquez* iban acompañando de una parte y de otra a la diosa, y a su hijo.³⁶

Si la función de los *cuextecah* era sexual, es probable que los informantes de Sahagún y Durán hayan omitido por prudencia algunos detalles escabrosos para evitar ser reprendidos por los frailes. Sin embargo, encontramos en algunos documentos pictóricos pruebas fehacientes de que los *cuextecah* desempeñaban una función sexual, por lo menos simbólica, en la fiesta. En la lámina 30 del *Códice borbónico* (figura 13.10), dedicada a la fiesta Ochpaniztli, observamos los falos erectos de los *cuextecah*.

El texto manuscrito que glosa la imagen dice: “todos estos son los papas putos que no salían del templo”. Es probable que una copulación real o simbólica se realizara en el templo de Toci en aras de la fertilidad. De ser así, también es probable que los *cuextecah* fueran los agentes masculinos de esta acción ritual en la que se fecundaba a Toci, la tierra. El calificativo de “puto” aplicado a los *papas* sacerdotes del templo sugiere que la fecundación del “robusto mancebo” que representaba a la diosa-madre Toci era de índole homosexual, es decir, lúdica en el contexto cultural náhuatl precolombino.

³⁵ *Cuexteca* es un gentilicio que designa a los habitantes de la Huasteca, los cuales andaban siempre desnudos, según algunas fuentes. En el siglo XV, este gentilicio se volvió sinónimo de lujuria. Los *cuextecas* que acompañan a la diosa podrían ser “traviesos” no forzosamente originarios de la Huasteca, pero que encarnan su fuerza genésica.

³⁶ *Códice florentino*, lib. II, cap. 30.



Figura 13.10. Toci y sus huastecos. *Códice borbónico*, lám. 30

CONCLUSIÓN

Como respuesta cultural a los determinismos trágicos de nuestra condición humana, los antiguos mexicanos elaboraron rituales festivos para conciliar lo erógeno y lo tanatógeno, la vida y la muerte. Cada unidad calendárica de la inexorable cronología se volvió el escenario espacio-temporal de una fiesta que conjuraba el tiempo a la vez que lo integraba funcionalmente a la cognición sensible del indígena. El portentoso espectáculo de la muerte sacrificial y el miedo catártico que infundía limpiaban la psique colectiva de sus escorias letales. La mirada que captaba la muerte, la interiorizaba, la “digería” en términos cognitivo-sensibles, casi somáticos. Los participantes y espectadores “metabolizaban” la muerte visualmente digerida, hasta que fuera parte constitutiva cultural de un ser indígena para la muerte. A su vez, los juegos agonísticos y el erotismo encauzado lúdicamente tendían un puente de participación activa y espontaneidad entre la trágica realidad y la ficción cultural que buscaba redimirla. La fiesta correspondiente al mes Ochpaniztli y la de Títitl, que analizamos en el capítulo 5, con su oleaje erótico y su resaca letal, son una prueba fehaciente de ello.