

## SEMIÓTICA Y RETÓRICA VISUAL DE *TONACAYO* EN LA LÁMINA 44 DEL *AMOXTLI MICTLAN*

## SEMIOTICS AND VISUAL RHETORIC OF *TOCANAYO* IN PLATE 44 OF THE *AMOXTLI MICTLAN*

Pedro Reygadas Robles Gil  
Universidad Intercultural Indígena de Michoacán  
(México)  
pedro.reygadas@uiim.edu.mx

*Annochipatlalticpac:/zan achica ya nican*  
“No para siempre en la tierra, sólo un poco aquí”  
Nezahualcoyotl

### Resumen

El *Amoxtli Mictlan* (*Códice Laúd*) forma parte de los *amoxtin* mexicanos de la sabiduría (el llamado *Grupo Borgia*). Fue pintado quizá en la zona del Valle de Tehuacán. Es uno de los pocos “códices” remanentes de la época precuauhtémica. Está pintado sobre piel. Tiene un orden de acuerdo al *tonalpohualli*, así como una temática de la muerte y de los destinos. Presenta uno de los más perfectos manejos del trazo y del color. En su lámina 44, en el cuadro inferior derecho, contiene una imagen de *tonacayo* (“nuestra carne”) en el tránsito a la muerte; es una clara “imagen corporal” (Schilder, 1950) del mundo antiguo mesoamericano. Como en toda concepción, el punto de vista crea la imagen y aquí, sobre un marco de fondo blanco, la carnalidad se expresa a través de un ser humano semidescarnado en rojo y blanco sobre fondo negro que mira al frente, como sentado en el aire y con los brazos extendidos hacia adelante y hacia atrás; donde el brazo izquierdo se va con el cadáver. En el dibujo se representan la carnalidad y varias entidades etéreas que se desprenden de ella en forma serpentina. A la izquierda abajo se mira una ofrenda en la tierra. Al pie, en una cenefa rectangular sobre fondo blanco y con borde rojo se despliegan tres signos de la cuenta de los días: de águila a movimiento. El análisis revisa el significado de este recuadro de la lámina 44 desde una propuesta operativa que considera las cinco escuelas de estudios codicológicos, integra el análisis discursivo-semiótico y retórico propuesto desde Nuestra América por Julieta Haidar (1998), considerando también la semiótica de la cultura (Lotman, 1996), la retórica visual del *Grupo mu* (1987) en Bélgica, la semiótica visual de Fontanille (2008), y Violi (2003, 2005). El análisis se complementa y contrasta con la información histórica y etnográfica para reconstruir el punto de vista mesoamericano de la carnalidad y las entidades sutiles que la acompañan y se desprenden en la muerte.

**Palabras clave:** *tonacayo* – semiótica visual – retórica visual – imagen corporal – entidades anímicas.

## Abstract

The Amoxltli Mictlan (Codex Laud) is part of the Mexican amoxtin of wisdom (the so-called Borgia Group). It was painted on leather, probably in the area of the Tehuacán Valley. It is one of the few remaining “codices” from the pre-Quauhtemic era and it has an order based on the tonalpohualli and a theme of death and destinies. It presents one of the most perfect handlings of line and color. On plate 44, in the lower right frame, it contains an image of “tonacayo” (“our flesh”) transiting to death: it is a clear “body image” (Schilder, 1950) of the ancient Mesoamerican world. As in any conception, the point of view creates the image, and here, in an apparent paradox, human carnality is expressed through a red and white semi-discarnate human being on a black background with a white frame, looking straight ahead, as if sitting on the air and with arms extended back and forth; the left arm goes with the corpse. Carnality and various ethereal entities that emerge from it in a serpentine form are represented in the drawing. An offering on the ground can be seen at the left bottom. At the bottom, on a white background with a red rectangular border, three signs of the count of the days are displayed, from eagle to Ollin (movement). The analysis reviews the meaning of this lower right frame of plate 44 from an operational proposal that considers the five schools of codicological studies and integrates the discursive-semiotic and rhetorical analysis proposed from Nuestra América by Julieta Haidar (1998) while considering the semiotics of culture (Lotman, 1996), the visual rhetoric of the Groupe mu from Belgium and the visual semiotic of Fontanille (2008) and Violi (2003). The analysis is complemented with the historical and ethnographic information to reconstruct the Mesoamerican point of view of carnality and the subtle entities that accompany it and come off in death.

**Keywords:** tonacayo – visual semiotics – visual rhetoric – bodyimage – spiritedentities.

## 1. INTRODUCCIÓN

El *Amoxltli Mictlan* es un libro precuauhtémico del llamado *Grupo Borgia* que nombraremos decolonialmente “Grupo de libros mesoamericanos de la sabiduría”. El texto recibió diversos nombres:

1.- *Liber Hieroglyphicum Aegyptorum* en el desconocimiento colonial que lo arrumbó clasificó en la Biblioteca Bodleiana.

2.- *Códice Laud* número 678; denominación meramente de acervo, debida a su apropiación colonial privada por el obispo Laud en 1636.

3.- *Pintura de la muerte y de los destinos*, nombre propuesto por Anders y Jansen (1994) a partir del análisis global del contenido del texto.

4.- *Amoxltli Mictlan*, nombre que retoma su contenido desde la lengua nahuatl.

De cualquier manera, todos los nombres, en realidad, son sobreimpuestos, ya que no eran empleados como identificadores en el discurso mesoamericano.

Para estudiar los *amoxtin* (“códices”), contamos con al menos cinco métodos analíticos que fueron descritos en forma resumida por Oudijk (2008) y que retomo ahora:

1.- La etno-iconología holandesa:

a): Identificación de elementos

Definición del género del manuscrito en estudio

b): Elucidación del enfoque temático en su género. Establecimiento de la relación significante/significado. Establecimiento de analogías en unidades temáticas y reconocimiento de los elementos con relaciones significativas.

Establecimiento de un vínculo de la iconografía con la etnografía y el pasado.

c): Elaboración de las reflexiones y conclusiones

2.- Tradición mexicana (a partir de Alfonso Caso):

Es una propuesta similar a la holandesa: establece la iconografía, contextualiza, realiza trabajo de archivo y de campo, para finalmente elaborar la conclusión.

3.- Escuela española:

a) Establece la codicología

b) Analiza el contenido, clarificando la diferencia entre la pintura y el código europeo sobrepuesto, cuando lo hay.

4.- Escuela americana:

Se centra en lo formal, el estilo, la cultura visual.

5.- Escuela de Joaquín Galarza:

Parte del postulado de la escritura fonético-silábica, que ha sido muy controvertido:

a) segmentación,

b) elementos mínimos,

c) valor fonológico,

d) lectura fonológico-denotativa-sintáctica,

e) lectura denotativa,

f) lectura global

A partir de estos cinco métodos, mi propuesta analítica operativa para estudiar la lámina 44 en el contexto de la recuperación del análisis general del *amoxtli* hecho por Anders y Jansen (1994) es la siguiente:

a) Análisis desde la codicología como en la escuela española. Se trata de precisar las condiciones del soporte material del *amoxtli*, su forma, su estilo, su cultura visual,

su ubicación en la historia y en la geografía, planteando un acercamiento semiótico intuitivo inicial al texto.

- b) Precisión del género (genología)—como postula la escuela holandesa— y el tipo (tipología) del texto, combinando la codicología con el aporte bajtiniano y la tipología de la escuela nuestroamericana de análisis del discurso de Julieta Haidar (1998 y siguientes).
- c) Descripción sintáctica, en nuestro caso, del código total y sobre todo del cotexto del cuadro de la parte inferior derecha de la lámina 44.
- d) Diferencia entre código escrito (cuando lo hay) y pictórico, fundamental desde el punto de vista ideológico, para separarse de la visión colonizadora, ya que la imagen tiene más verdad que la palabra.
- e) Segmentación, identificación y orden de elementos, la única base posible de interpretación real, retomando la escuela holandesa pero también a Galarza, que más allá de la hipótesis escritural es el más claro en la segmentación, aunque no buscamos una interpretación escritural fonológica en este caso.
- f) Contextualización conforme a las escuelas mexicana y holandesa, pero integrando la perspectiva de las condiciones de producción, circulación, recepción de Haidar (1998). Contraste con el trabajo de campo y el trabajo etnográfico.
- g) Precisión de los funcionamientos discursivo-semiótico-retóricos, que no se hace en las escuelas codicológicas: descripción semántica global; unidades temáticas, contenido, conforme a la escuela holandesa; connotación, metáforas (nombre del *Grupo mu*, 1987, para las figuras retóricas) y otros funcionamientos discursivo-semióticos.
- h) Integración y conclusión.

A todo lo largo del análisis consideramos que “la cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto”, descompuesta “en una jerarquía de ‘textos en los textos’”, que iremos entretejiendo entre la imagen de *tonacayo*, la lámina 44, el *Amoxtli Mictlan*, la historia cultural y las diversas etnografías de la carnalidad viviente nahua y mesoamericana. “Es decir, el texto es cultura. La cultura es texto de textos.” (Lotman, 1996: 109).

Como se ha escrito, la imagen de *tonacayo* es un

ícono, una representación del sentido primario y recto de lo humano nahua, pero también una metáfora en tanto signo material y expreso de la esencia inmaterial e inexpresable de nuestra esencia intangible. Tiene además la dimensión de símbolo

(Lotman, 1996: 101-108) acumulador de sentidos en este y en otros *amoxtin*.  
(Reygadas, 2020b: 179)

## 2.- CODICOLOGÍA

No voy a abundar en detalles codicológicos del *Amoxtli Mictlan*, en tanto me centro únicamente en el recuadro inferior derecho de la lámina 44 y en su contenido. Pero, a partir de Anders y Jansen (1994: 11 y sigs.), podemos realizar un resumen: es una tira doblada en forma de biombo hecha sobre piel de venado con soporte material de estuco de color blanco para la pintura; está formado por cuatro segmentos de cerca de un metro, cada uno de seis páginas; lo conforman 24 páginas por ambos lados (46 páginas), de 16.55 de ancho por 15.75 centímetros de alto; en general las uniones coinciden con los dobleces; las páginas extremas vacías marcan semióticamente el principio-fin por la clausura de cubiertas (pedazos de piel especial incluso con pelos, endurecida, recortada y pegada para proteger).

En cuanto a la ubicación geográfica hay demasiadas hipótesis y no puede haber plena certeza con respecto a alguna de ellas, además de que en su tiempo los pintores podrían haberse movido de lugar. Sisson (1983) lo remitió al Valle de Tehuacán y la cañada cuicateca. La semiótica de la indumentaria de los personajes del *amoxtli* se ha dicho que nos ubica en regiones cálidas, lo mismo que cierta fauna de zonas incluso marinas, quizá de la costa de Oaxaca.

Por similitud semiótica y semántica el *Amoxtli Mictlan*, de acuerdo a Anders y Jansen (1994) tiene parecido con el llamado *Códice Tututepetongo* (por ejemplo, las páginas 9-16 del Mictlan con la página 42 del Tututepetongo, las 39-44 abajo con la 34), así mismo, se ha identificado el parecido estilístico e iconográfico con el Fejérvary-Mayer y se han tratado de ubicar otras similitudes.

## 3.- TIPOLOGÍA-GENOLOGÍA

Por su género natural a la cultura mesoamericana el texto se clasifica en forma compleja: 1) el *amoxtli* pertenece al macrocampo de los textos sagrados de sabiduría; 2) en lo específico se ubica en el género adivinatorio, de oráculo y pronóstico; 3) está organizado sintácticamente conforme al calendario sagrado del *tonalpohualli*; 4) por otra parte, el *amoxtli* pertenece al llamado estilo-mixteca Puebla, que sintetiza en la forma pictográfica

unlenguaje mesoamericano, al que pertenecen todos los códices del llamado “Grupo Borgia” y algunas pinturas murales de la región Puebla-Tlaxcala, además de lo mexicana (Escalante, 2010).

### *Sujeto*

Un primer tema tipológico de alta complejidad es el del sujeto discursivo del *amoxтли*, que nos obliga a considerar el estilo, la semiótica de la lectura y el carácter del *tlacuilo*. Aunque fijásemos el códice como eventualmente mixteco, su referencia atañe a un núcleo compartido y al sujeto de la cultura mesoamericana en lo macro, que comparte el *tonalpohualli* e ideas del inframundo desde el actual norte mexicano hasta Nicaragua. Podemos relacionar el recuadro en estudio con contenidos de la cultura mexicana.

Ahora bien, en cuanto al sujeto en tanto autor, este concepto no aparece en los códices de la cultura mesoamericana. Pero sí suponen un *tlacuilo*, un pintor. Debido al registro sintáctico, que presenta equívocos en cuanto al orden de lectura (pp. 1-8, 37, 38), Anders y Jansen (1994) infieren la existencia de tres *talculohqueh* (pintores) y tres *amoxтин*:

- a. Original: *Proto-Laud I*, tiene dos registros de lectura, izquierda-derecha y derecha-izquierda. *Tlacuilo* original.
- b. Recopilación: *Proto-Laud II*; tiene fallos e inversión de orden. Copista 1, inexperto.

Por ejemplo, en las páginas 38 y 37 “el pintor no realizó el cambio de posición necesario en las figuras del hombre (a la derecha) y de la mujer (a la izquierda). Aparentemente siguió copiando un original que tenía una distribución lineal, sin retrogresión de la lectura” (1994: 173).

- c. *Códice Laud* actual, realizado como copia fiel del *Proto-Laud II*, por un *tlacuilo* de técnica perfeccionada que copió tal cual el texto previo. Copista 2, experto.
- d. Además, se infiere, por la semiótica del *tonalpohualli*, la existencia de páginas perdidas porque faltan 80 días para completar la cuenta de los días (1994: 19).

### *Objeto*

En cuanto a la tipología discursiva del *amoxтли* y su objeto podemos decir lo siguiente:

- a. Por lo específico se ha dicho que es un *amoxтли* de la muerte, el *Mictlan* (el inframundo) y los destinos, sobre el trato de la muerte y el cuidado frente a ella. Anders y Jansen (1994) se preguntan si era un *amoxтли* dedicado a un templo de culto

a la muerte. Hace referencia a la muerte y la vida, a las entidades esqueléticas del inframundo, aunque también, por otra parte, a los pronósticos y destinos.

- b. Ahora bien, más allá de lo temático central, por su estructura y sintaxis, como se indicó, refiere al *tonalpohualli*: la estructura de la cuenta sagrada de los días. Lo que hace que algunos investigadores lo ubiquen como un texto de la cuenta de los días (no usemos el texto calendario, que es colonial).

Pero... nadie ha interpretado este *amoxtli* en su detalle más allá de la importante y experta lectura genérica de Anders y Jansen (1994) en la 3ª parte de su libro.

Otros criterios tipológicos que debemos mencionar son los siguientes:

- a. Entre las funciones comunicativas del texto resalta su carácter referencial imaginario al mundo de la Muerte y su función metasemiótica como texto sagrado.
- b. La macro-operación discursiva del texto parece ser predominantemente descriptiva, más que argumentativa o narrativa. Ahora bien, de acuerdo a la función metasemiótica es una descripción simbólica de entidades, signos y metáforas que requieren interpretación.
- c. En cuanto al Aparato de Hegemonía, sin duda, aunque no fuese de un templo, el *amoxtli* estaba dedicado a la Enseñanza-Religión, probablemente del culto a la muerte.
- d. Por su carácter y soporte es un discurso pictográfico formal, donde en otros *amoxtin* se discute si es una forma de “escritura” en sentido ampliado e incluso estricto por la muy atacada escuela de Joaquín Galarza (Galarza, 1996 y otros). Pero, de cualquier manera, como indica Paulo César Correa (2010: 11): “en el mundo indígena prehispánico, “escritura” e “imagen” no se concebían como ideas o conceptos diferenciados, sino que significaban lo mismo” (Boone, 2010: 32, 40; Mikulska, 2008: 28, 36).

#### **4.- DESCRIPCIÓN SINTÁCTICA DEL AMOXTLI Y COTEXTO DE LA LÁMINA 44**

Anders y Jansen (1994: 20-21) enuncian el contenido genérico del texto de acuerdo a un orden de lectura de las páginas correspondiente a la secuencia del *tonalpohualli*:

Anverso

- a. 1-8 Cuarenta días después del agua

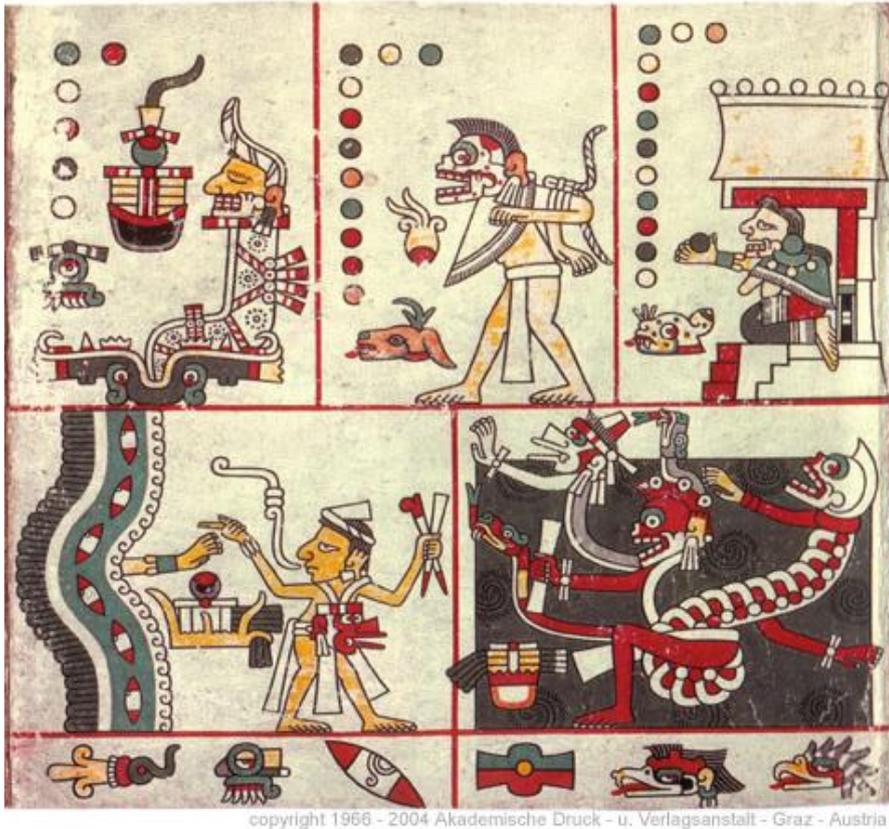
- b. 9-16 Los señores de las trecenas
- c. 17-22 La gran marcha
- d. 23 Tlaloc, Señor de los Días, en contraste con otros textos que consideran a Tezcatlipoca
- e. 24 el eclipse

#### Reverso

- a. 25-32 El dominio de la Muerte, de Mictlantecuhtli sobre la vida, apareciendo Tlazolteotl como Diosa de la Muerte (p. 29), donde las pp. 29 y 31 refieren a las Fauces de la Tierra
- b. 33-38 Pronósticos para los matrimonios (25 parejas)
- c. 39-42 (arriba): las cuatro manifestaciones de la Diosa Muerte (Tlazolteotl: mortífera, creativa, maternal, abundante):
  - i. Tlazolteotl, tejedora (p. 39),
  - ii. Xipe (?), jugadora de pelota (p. 40),
  - iii. Chalchiuhtlicue, sacerdotisa (p. 41),
  - iv. Itzlacoliuhqui, ejecutora (p. 42).
- d. 39-44 (abajo): las ofrendas y sus peligros
- e. 43-44 (arriba): aspectos fúnebres para el culto; Fauces de la Tierra y del Cielo; cruce de caminos (mala suerte)
- f. 45-46: los ritos de los manojos contados, las mesas de ofrendas
- g. 46: la Muerte

Ahora bien, en cuanto a la pintura de la lámina 44, este es el texto:

Figura 1



El cotexto inmediato de *tonacayo*, que aparece en el cuadro abajo a la derecha de esta lámina 44 es el siguiente (1994: 209), además de las fechas:

- a. 44 arriba:
  - i. La mujer dedicada a la Muerte está en el templo/Tiene una piedra preciosa en la mano (a los fallecidos nobles se les colocaba una piedra preciosa en la boca para su tránsito al inframundo).
  - ii. Cautiverio y muerte/sacrificio de un corazón.
  - iii. Las fauces de la tierra/devoran el fardo mortuario./Ofrenda de rajas de ocote y pelota de hule.

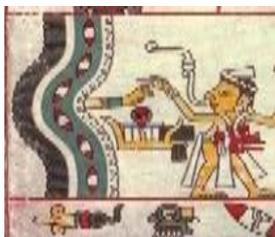
Figura 2



El cotexto del lado inferior izquierdo es descrito textualmente así (1994: 205):

- a. El sacerdote del Viento con los punzones de la penitencia se va, volviendo la cabeza y cantando; ha dejado su ofrenda, que arde, sin humo, ante el remolino de agua, cuchillos y plumas, que baja del cielo. El poder de este extiende su mano...

Figura 3



Algo importante y muy significativo en la interpretación de este cuadro nos lo da una nota que me hiciera un maestro y amigo:

el flujo de agua tiene en su centro una tira de pedernales –símbolos y representaciones del inframundo, como es manifiesto en algunos templos dedicados a Mictlantecuhtli adornados o flanqueados con pedernales (lámina 32r del Códice Borgia)- por lo que se afirma la idea de estar en presencia de un umbral de paso a la muerte que el sacerdote invoca o ritualiza hablando o cantando, pues muestra una voluta blanca, para acompañar al muerto. El brazo que sale de ese umbral o frontera parece ser el de la Mujer dedicada a la Muerte con piedra preciosa, pues los adornos de la muñeca son idénticos. (comentario de Paulo César Correa, 2021)

## 5.- EL TEXTO PICTÓRICO DE *TONACAYO*

El texto descriptivo de Anders y Jansen (1994: 205) para entender en lo general la interpretación de la imagen del recuadro de *tonacayo*, abajo a la derecha de la lámina 44, que es nuestro objeto específico de estudio, lo vamos a ir subdividiendo para relacionarlo con la pintura:

- Tres días de Águila a Movimiento (es decir, la cuenta de los días correspondiente)

Figura 4



- Ofrendas sin llamas ni humo, en la tierra (es decir la ofrenda)

Figura 5



El núcleo figurativo está en el resto de la imagen: el tránsito de la “carnalidad viviente” (Dussel, 1969) históricamente determinada por la geografía-ecología y por la práctica, por la economía, por una particular reproducción de la vida; la imagen corporal (Schilder, 1950; es decir, un fenómeno biopsicológico cambiante –en este caso en las culturas-, de acuerdo a las experiencias, las enfermedades y las relaciones) de *tonacayo*; la “corporalidad” (Merleau Ponty, 1975: la forma como las personas conocen el mundo y viven la realidad a través del “cuerpo”):

- A los aires mortíferos, de múltiple apariencia.
- La desarticulación del cuerpo humano y de sus fuerzas vitales.
- Remolinos y serpientes peligro de muerte.

En la Sierra Norte de Puebla, *Tonacayotl* –de acuerdo a la exposición de la Dra. Yuribia Velázquez en el Doctorado en Sentipensares e Historia de los Pueblos Originarios del Centro de Investigaciones y Estudios Transmodernos en 2021-, además de representar la corporalidad integral, representa el frío y el agua.

Figura 6



## 6.- SEGMENTACIÓN, IDENTIFICACIÓN Y ORDEN DE ELEMENTOS ICONOLÓGICOS

El análisis iconológico y de las unidades significativas es la única base posible de interpretación que se acerque a la realidad del horizonte histórico de significación mesoamericana, aunque no podamos estar ciertos del sentido de origen. Vamos a recuperar la descripción de cada uno de los elementos que aparecen a la vista, acompañándola de su imagen.

### *Los elementos mínimos significativos*

- a. Nueve remolinos de fondo, donde el 9 es altamente significativo en el contexto, porque representa el número del Mictlan y de la Muerte. Su significado se asocia al agua, al movimiento, al mal aire, al mal espíritu, así como también a Quetzalcoatl, que es curandero y hombre-dios, además de ser quien baja al Mictlan en el mito de la creación de los seres humanos a partir de los huesos del inframundo. En la etnografía de la Sierra Norte de Puebla (Yuribia Velázquez, 2018) son nueve también los días del trabajo ritual tras la muerte. Solo se entierra el cuerpo, pero se lleva nueve días el desprendimiento, primero del *iyolo* y luego del resto de entidades sutiles, hasta que se ha terminado el proceso después de la muerte.

Figura 7



Paulo César Correa me sugirió que: “estos remolinos también se asociarían a la noche, como se observa en la lámina 18r del Borgia, que muestra una escena en la noche, con luna, donde aparecen estos detalles”.

- b. *Ollin*, que representa el 13, número maestro en la numerología mesoamericana y en la cuenta del tiempo, referencia al “cielo” nahua del principio integral de Omeyteotl, número del principio ontológico integral *binnizáa* (zapoteco) llamado Pije Tao. El *ollin* es un quincunce, es decir, como el *macuilxochitl* (“cinco flor”) y el *Itazmná* maya, representa los rumbos del universo (de la milpa y del ser humano) y el centro. Representa también el fin de ciclo, en este caso, podemos interpretar que el fin de la vida.

Figura 8



- c. Serpiente Ehecatl-Quetzalcoatl (vegetación, poder, linaje, entidades anímicas; viento, Norte, Mictlampa, blanco, agua, indica *teyolía* hacia el mundo de los muertos) y tocado identificador de Ehecatl en su modalidad bicrómica en rojo y blanco.

Figura 9



- d. Serpiente que sale de la parte inferior sin que podamos saber si sale del hígado como dice López Austin o del ombligo como suponemos nosotros. Ofidio que podría ser una serpiente coralillo (que se puede asociar a la sexualidad y consiguientemente a la fuerza).
- e. Círculos concéntricos en la parte superior de la cabeza del hombre en tránsito de muerte. Es una convención representar así los chalchihuites, las piedras preciosas, el jade que representa el corazón; se asocian al estatus elevado. Además, en el horizonte cultural nos evocan a Chalchiuhtlicue, entidad del agua terrestre, sexta señora de la noche y tercera del día, comparte de Tlaloc.

- f. Una serpiente en la mollera muy similar a la que emerge de la zona baja del vientre, que por tanto parece igualmente una serpiente coralillo, aunque en color gris-azul en lugar de rojo. Hay que señalar aquí, lateralmente, que el cabello está asociado al *tonalli*.

Figura 10



- g. La orejera que representa estatus.
- h. La forma esquelética serpentina que sale del perineo y da vuelta de atrás hacia adelante y luego de nuevo hacia atrás y hacia arriba.

Figura 11



Aquí hay que recordar que los huesos son fundamentales en la kosmopercepción mesoamericana y nahua en particular, donde además hacen parte del mito creador de la humanidad por Quetzalcoatl al tomar los huesos del inframundo (escribimos kosmopercepción con “k” a partir de Wilber, 2002, para universalizar y salir del molde eurohelenocéntrico).

- i. Los círculos simples en el borde de la forma serpentina anillada que sale hacia atrás. Podrían ser una representación de la sangre, aunque en otros *amoxtin* esta tiene una especie de flecos que indican el brotar, el flujo.
- j. Los dos cráneos asociados: uno de la persona en tránsito de muerte con su orejera y sus chalchihuites indicadores de estatus; y otro de la forma que de ella se desprende.

Figura 12



- k. Diadema indicadora del estatus un gobernante o de la nobleza.

- l. Lo que el personaje porta en la mano, que puede ser una ofrenda, una insignia o un manuscrito.

Figura 13



- m. La ofrenda en la tierra, que nos hace inferir una relación con el inframundo.

Figura 14



- n. El cinturón del *maxtlatl* del personaje, que nos indica que es un personaje masculino, lo mismo que el hecho de que no tenga senos.

## 6. CONTEXTUALIZACIÓN, CONDICIONES DE PRODUCCIÓN-CIRCULACIÓN-RECEPCIÓN

La representación de la Lámina 44 según la contextualización de la imagen corporal nahua que hace Alfredo López Austin (1960: I, 361), experto en la ideología y el cuerpo humano en Mesoamérica, es la siguiente:

hace pensar en el momento en el que, a la llegada de la muerte, los distintos componentes del cuerpo se disgregan... A manera de sugerencia puede señalarse que las cuatro serpientes que se separan parecen ser los elementos integrantes del ser humano. Así, la serpiente que asciende de la coronilla sería el *tonalli*: la serpiente con cabeza y brazo de *Ehecatl* brota del pecho como si fuese el *teyolía*: la serpiente que sale del vientre puede ser el *ihiyotl*; a las espaldas caen en forma serpentina los huesos y el cráneo de lo que puede representar el cadáver vacío de sus entidades anímicas. (en Anders y Jansen, 1994: 205)

### *La carnalidad sentipensante nahua*

Aunque Alfredo López Austin es una referencia en este caso, no puedo dejar de hacer varias preguntas:

- ¿Por qué la forma serpentina anillada asciende en lugar de caer a la tierra?
- La serpiente superior, ¿puede representar la facultad de *mati* (el sentipensar)?
- ¿Por qué el *itonal* saldría de la cabeza?

- ¿Se señala el hígado del *ihiyotl* o el ombligo?, ligado este último en la etnografía de pueblos nahuas a *chickawalistli* (la fuerza) y *ainawal* (el animal compañero).
- La forma que sale del perineo-ingles, ¿podría ser *isewal* (la sombra), esa entidad actual que se asocia al *ihiyotl-ecahuil* históricos?

Estas preguntas obedecen a la comprensión del horizontemesoamericano, a las condiciones de producción, recepción, circulación de esta imagen de *tonacayo*. En este sentido, tenemos que contextualizar la imagen. Lo primero es entender, como escribe Yuribia Velázquez (2017: 17), que entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla que podemos extender a lo nahua, hay interdependencia constitutiva, “nadie puede existir si no es en relación con y en referencia al grupo social al cual pertenece” y en este grupo están seres humanos (*tlakame*) y no humanos (*amotlakame*), “en un entorno dotado de agencia” (2017: 19). La noción de persona, escribe Yuribia Velázquez (2012: 77), es “una construcción relacional, colectivamente constituida y culturalmente determinada, que es útil para establecer vínculos particulares entre el ser humano y su entorno”. Es un “un complejo de relaciones sociales” (Radcliffe-Brown, 1974: 212).

En la formación sociocultural, ideológica y también médica de Mesoamérica estamos ante una combinación de las figuras retórico-culturales de lo que se ha llamado semióticamente la “carne envoltura” de la piel y la “cavidad” recipiente en este caso tanto de los órganos físicos como de las esencias sutiles. En realidad, “la carnalidad es sustrato y figura semiótica en tanto compone el signo antes de serlo y determina las figuras icónicas” (Fontanille, 2008: 27). En este caso hay un interior abierto al exterior y un multividuo, porque el sujeto es él y su nahual, es sus diversas entidades o in-formaciones sutiles. Su muerte es parte de un ciclo en una concepción donde todo es siempre un proceso. Donde hay desintegración de lo material y de las in-formaciones pero solo se transforman y en su momento florecerán de nuevo *inacayo* e *iyolo*.

Ahora bien, hablaremos a partir de la imagen, aunque no es posible separar totalmente la imagen del sentido y la acción en la praxis de procesos culturales de vivencia de la carnalidad en varias esferas o campos de realidad (ético, médico, chamánico, etc.), en lo ordinario y lo no ordinario. Por otra parte, en Mesoamérica (Reygadas, 2020a) la relación de las dimensiones sutiles con la carnalidad es harto variable y muy compleja, además el *amoxtli* parece haberse producido en el cruce de lo nahua con la pintura mixteca, complejizando la interpretación.

En la formación ideológica y discursiva de la carnalidad viviente nahua (*tonacayo*) es muy importante destacar que lo que existe es un todo: lo integral de la carne-esqueleto,

sus entidades asociadas, sus facultades, su fuerza y su energía; en este sentido, cada persona nahua tiene necesariamente su doble (*inawal*) y tiene su sombra (*isewal*, el antiguo *ihiyotl-echauil*).

Probablemente muchos elementos no aparecen más detallados, porque en cuanto a la circulación y la recepción suponemos que el *amoxtli* se pintó para quien ya conocía y aceptaba la figuración de la in-formación sutil en un contexto comunicativo de transmisión formal probablemente religiosa o al menos espiritual.

En esta perspectiva, podemos reconstruir la integralidad de *tonacayo* a partir de esta pintura en correlación con otros *amoxtin*, los textos que analizan los estudiosos del cuerpo humano como Alfredo López Austin y también la etnografía a lo largo del tiempo e incluso actual, como en el caso de la Dra. Yuribia Velázquez, que hace trabajo de campo en comunidades nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Así, podemos decir que el ser humano nahua está constituido por varias dimensiones, algunas de ellas concebidas en forma distinta y que quizá, sugiere Yuribia Velázquez, muestran una tensión entre la visión más espiritual que persistió en algunas comunidades y la visión guerrera del estado mexica al final del periodo precuahtémico:

- a. La materialidad: la carnalidad con su particularidad rejilla kosmoperceptiva y sus connotaciones energéticas, emocionales y espirituales.
- b. Las dimensiones energéticas que acompañan la vida:
  - el *chimalli* (“escudo”) o aura que rodea el cuerpo físico burdo;
  - los siete *cuecueyo* (“chakras”), que aparecen reseñados en el *Amoxtli en Madrid* y que se representan también en una pintura con sus nombres.
  - *chicawalistli* (la “fuerza”) que justamente se dice emerge del ombligo. En los trabajos de la Dra. Yuribia Velázquez (2012: 82) se recoge que “es inmanente a todos los elementos personificados del cosmos”.
- c. Las dimensiones de in-formación sutil, que siempre deben ser poseídas, son inalienables:
  - *itonal*, (entidad que López Austin define caliente, pero es de cualidad variable – fría o caliente-, porque depende de la fuerza –*chikawalistli*– de las personas, según Velázquez, 1996), asociada por López Austin a la cabeza, pero en la etnografía de la Sierra Norte de Puebla se vincula a la zona del pecho (véase nota extensa más abajo)

- *iyolo*, entidad demasiado mecánicamente asociada al corazón por López Austin (*yolotl*, “corazón”, *yollistli*, “vida”), pero que en la etnografía de Yuribia Velázquez (1996) en la Sierra Norte de Puebla se localiza desde la coronilla hasta el esternón y donde hay que tener claro que *yolotl* tienen también los animales y las plantas, la tierra misma, que por supuesto no tienen un órgano del corazón
- *ihiyotl* (entidad del hígado según López Austin)
- *inawal* (el animal compañero), el doble, en donde siempre hay una vinculación tonal-nahual y donde el nahual suele asociarse con la fuerza (*chikawalistli*).
- *isewal* (“sombra”) que se dice se prende de la parte inferior y se asocia en la historia al *ecahuil-ihiyotl*, se vincula al *tonalli* y se manifiesta en forma cadavérica.

Pero aquí, debemos desprendernos de López Austin y de la asociación demasiado simple y automática de entidades-órganos. Estamos ante otra cosa y ante un fenómeno claramente sutil, espiritual, no ante entidades de órganos. Así se recupera la concepción actual en la Sierra Norte de Puebla, en una cita que debo hacer extensa por ser esencial al tema que nos ocupa:

Desde la visión nahua, el ser humano es concebido como una unidad compuesta por un conjunto de partes interrelacionadas que se encuentran unidas durante la vida y que se disgregan al momento de la muerte. Dichas partes son: 1) *inakayotl-sic* o *itlakayotl-sic* (la palabra corresponde al cuerpo físico y significa “su carne de la gente”), esta entidad material es fría y se relaciona con el agua; 2) *itonal* (“su día” o “su resplandor”), entidad inmaterial fraccionable de cualidad variable -puede ser fría o caliente, dependiendo de la persona-, se relaciona con el aire y aunque se encuentra en todo el cuerpo, en el cabello y las uñas, se localiza principalmente en el centro del pecho; 3) *isewal* (“su sombra”) entidad inmaterial de cualidad fría que se encuentra relacionada con la tierra, se localiza en el perineo; 4) *iyolole* o *iyolotl-sic* (“su corazón”), entidad inmaterial caliente relacionada con el fuego y la luz, se localiza entre la coronilla y el hueso del esternón, es el centro del aprendizaje, de la comprensión y de la compasión; 5) *inawal* (“su nagual”), es una representación de la fuerza (*chicawalistli*) de la persona, se localiza en el ombligo y sirve para vincularse al mundo de los sueños, puede manifestarse como un animal inmaterial, al cual se encuentra unido el hombre desde su nacimiento. (Yuribia Velázquez, 2017: 22)

Por otra parte, tenemos que recordar que de acuerdo a la representación social de la muerte en la cultura es sobresaliente la descomposición de la carne (asociada justamente al despellejamiento de Xipe Totec y al ser devorados por Tlazolteotl, entidades que aparecen en el *amoxtli*). Se repite hasta la fecha que comemos de la tierra y la tierra nos come, como el maíz, es decir, descendemos al Mictlan.

Sabemos en cuanto a las entidades sutiles, que la cultura y la experiencia médica y extática suponen la pérdida progresiva de las energías e in-formaciones (entidades) sutiles. Se desprenden de una manera que nos puede decir mucho para la lectura del recuadro inferior derecho de la lámina 44.

En la etnografía de Naupan de Yuribia Velázquez (1996 y otros) se hace una distinción clave frente a las inferencias de López Austin. Una cosa sería la salida en la vida de una entidad por la mollera en el éxtasis místico o el sueño, y otra muy distinta la salida de las entidades sutiles en la muerte. El *tetokani* (“sembrador”, encargado de los rituales de la muerte) de Naupan le señalaba a la Dra. Yuribia Velázquez que la primera dimensión sutil en desprenderse es *iyolo*, después el resto, durante los nueve días del ritual. Pero... no salen por la mollera, ni por el corazón. El *tetokani* afirmaba que ¡salían, todas, por un pequeño hoyo en el esternón bajo!, y revisaba que estuviera el hoyo, la depresión, porque de otra manera la persona no estaba verdaderamente muerta, sino en una especie de estado de coma. De modo que esta información nos permite suponer que aun representando la serpiente de Ehecatl *iyolo*, salen de la zona del esternón otras entidades. Aunque el dibujo señala arriba del pecho casi el cuello, inferimos que es por un asunto de diseño, no por realismo y debiera salir del esternón, no del corazón.

Respecto a estas entidades sutiles la etnografía no soporta en ocasiones la idea del *ihiyotl* asociada al hígado como la plantea López Austin (véase más adelante), en cuanto al *itonal* citaré en extenso el comentario que me hiciera la Doctora Yuribia Velázquez, a partir de la etnografía en la Sierra Norte de Puebla, porque me parece pertinente a este estudio y también altamente significativo en contraste con otras visiones:

Los nahuas de Naupan, conciben la existencia de una entidad inmaterial que está relacionada con el aire, y que se encuentra en el cuerpo humano, denominada *itonal* (su día), dicho término ha sido traducido al español por los informantes, como "alma".

El *itonal*, se encuentra en la totalidad del cuerpo, pero el punto principal donde se localiza es en el centro del pecho, denominado *iyelpa*.

“... el *itonal* está aquí, en *iyelpa* (centro del pecho), allí donde uno siente que se alegra, cuando está contento...”, (donde el *itonal* puede alegrarse por cosas “no-buenas”).

Se considera, que el "alma" o *itonal*, que se localiza en *iyelpa*, es el lugar de las emociones, pensamientos y sentimientos, tanto positivos como negativos. Dentro del uso del término, entre los nahuas de la zona. se incluyen las características físicas y la personalidad de los individuos.

A pesar de que el *itonal* se encuentra en la totalidad del cuerpo físico, es más evidente, en los puntos donde son más perceptibles las pulsaciones, como son las muñecas, los tobillos y la parte interna de codos y rodillas, y por supuesto el centro del pecho *iyelpa*.

Para conocer el estado del *itonal*, se coloca la mano sobre el *iyelpa*; cuando el *itonal* ha sufrido un daño demasiado fuerte, repercute en el *iyolole*, y esto se manifiesta, cuando el pecho palpita de manera irregular. Lo anterior ocurre, en casos muy graves de "espanto" y de "mal de ojo".

El *itonal*, es considerado una entidad fraccionable. Cuando una persona se "espanta", una parte de su *itonal* se va; por medio de la "pulsación", se conoce cuántos y cuáles *itonal* han abandonado el cuerpo físico. El *itonal* abandona el cuerpo cuando se sueña. (comentario de Yuribia Velázquez, 2021, a partir de Velázquez, 1996)

En las sanaciones nahuas, las camisas –nos indica Yuribia Velázquez– son consideradas las mayores contenedoras del *tonal* de las personas, porque cubren el pecho. Por otra parte, la serpiente que sale de la mollera nos lleva también a recordar la importancia del cabello como vehículo y recipiente de fuerza según se deduce del Códice Carolino que recupera López Austin y según sabemos a partir de Las Casas.

Reiteramos que es muy importante salir de la relación órgano-entidad de López Austin y entender más el concepto espiritual y de la praxis nahua de lo "anímico" o, mejor, de la energía/in-formación sutil.

#### *Esquematisación de los objetos discursivo-semiótico-retóricos, su semántica y temática*

Podemos afirmar varias cuestiones de manera sólida sobre el recuadro inferior derecho de la lámina 44 del *Amoxtli Mictlan* en su imagen de *tonacayo* en tránsito de muerte:

- a. La figura central representa una persona de sexo masculino noble en tránsito de muerte. Creemos pueda ser el sacrificado que aparece arriba en la lámina.
- b. Los elementos salientes de la figura representan definitivamente partes de la información sutil asociada a la persona en la cultura, la ideología religiosa y el conocimiento de la medicina nahua.
- c. El fondo confirma la interpretación de la Muerte y el paso al Mictlan, quizá tras la bajada del remolino de agua y su color puede representar el agua, quizá la condición misma de la carnalidad, asociada al agua o quizá al río para ingresar a otra dimensión.

#### *La figuratividad y los funcionamientos discursivo-semióticos*

Las metáforas del texto pictográfico nos ayudan a describir la lámina, a penetrar un poco más en su significado y quizá, junto con la etnografía, nos ayuden a resolver algunas dudas. Describamos algunas de las figuras retóricas en juego.

- a. Hombre semidescarnado y paradoja: indica el tránsito a la muerte en una cultura donde siempre aparece la dualidad vida/muerte, lo mortal/inmortal.

- b. Dislocamiento: en el dibujo de los brazos, que entendemos como una forma común de diseño, pero pertinente también semánticamente al desmembramiento en la muerte. Los dos brazos –por el diseño y por el adorno en la muñeca, son del personaje fallecido–, pero el brazo izquierdo se desprendió, y se va ya en el esqueleto anillado en lugar de estar adherido al ser humano en desintegración.
- c. Contigüidad (metonimia): nos hace adscribir a la carnalidad en descomposición las entidades serpentinas sutiles que se desprenden.
- d. Hipérbole: la cabeza-rostro resaltados, en mayor tamaño en cuanto a la proporción, quizá porque son los elementos salientes en la personalidad nahua: *in ixtli in yolotl*, “el rostro y corazón”. Sin embargo, Escalante (2010) plantea que en todos los *amoxtin* del estilo mixteco-Puebla el cuerpo humano nunca está en proporción.
- e. Figuras de equilibrio, simetría, armonía, rima visual, evidente en el balance izquierda-derecha, expresando una dimensión estética y de estilo.
- f. Supresión: la pierna derecha está ausente en una convención pictográfica común.
- g. Símbolos: los remolinos, Ehec atl, *ollin*, las marcas de estatus, que nos permiten precisar el significado. El símbolo en la semiótica de la cultura es un acumulador de significados.
- h. Prosopopeya: las entidades sutiles son personificadas. Es claro el caso de Ehec atl, pero tendríamos que preguntarnos ¿porqué tiene un brazo además de la forma serpentina?, ¿solo por la prosopopeya? El esqueleto serpentino que se desprende hacia atrás tiene dos brazos, en donde el superior es claramente de un cadáver, por el color amarillo de la mano, pero el inferior izquierdo es como el brazo vivo, según acabamos de comentar. Aquí la pregunta es también, ¿por qué? Al parecer es por la asociación sombra-*echauil-ihiyotl* y el que toma típicamente una forma antropomórfica.

Una dificultad de la interpretación del recuadro de *tonacayo* es que debemos inferir a partir de un enorme silencio, de lo presupuesto por la imagen y del retrato que externaliza una dimensión sutil que se vivencia de forma no-ordinaria por la conciencia. También es difícil precisar e interpretar la interdiscursividad de las culturas mesoamericanas presentes en el texto pictórico o incluso los procesos de repetición, énfasis y redundancia. De los lugares comunes alcanzamos a interpretar los más evidentes, como el rostro, los

rasgos y el tocado de Ehecatl. Sin embargo, podemos hacer algunas otras inferencias a partir de la codificación del color y del manejo del diseño de la profundidad.

### *Los colores*

Existen en el contexto de las condiciones de producción, circulación, recepción de Mesoamérica una serie de convenciones sobre el color, aunque variables entre regiones y culturas. Así, por ejemplo, el rojo está demostrado que se asocia a lo caliente (Dupey, 2004, que seguiremos en este apartado), ya menos en firme, algunos asocian el azul y el negro a lo frío. También –de acuerdo a Dupey– es clara la asociación cultural del amarillo a lo seco y de lo azul a lo húmedo como en el recuadro analizado. Aparecen en ocasiones asociaciones del color al dolor y al calor. Con variaciones regionales, el color se asocia igualmente a los rumbos (del Este arriba al Norte a la izquierda, el Oeste abajo y el Sur a la derecha; NO-NE; SO-SE; y el cruce de caminos del Este al Oeste y del Norte al Sur).

Dupey refiere la propuesta de análisis desde el triángulo blanco-negro-rojo de Pastoreau, que parece aplicar en este caso: las distinciones entre no teñido y limpio del blanco (el esqueleto serpentina, Ehecatl); lo no teñido y sucio del negro (el fondo de remolinos de muerte); y lo teñido rojo (cuerpo, sangre). En un sentido similar podríamos pensar en las asociaciones con la luz del blanco y rojo frente a la oscuridad del negro. Lo rojo y negro se asocia también a la escritura y a la sabiduría.

Ahora bien, veamos en la pintura de *tonacayo* del cuadro inferior derecho de la lámina 44 que otras connotaciones pueden aplicarse. Empecemos por el rojo, que tiene un rol meramente delimitativo en algunas líneas de marco. Tiene función de figuratividad realista de la carne del personaje semidescarnado, que nos hace pensar en las frases idiomáticas nahuas que recuperan por otros fines Anders y Jansen (1994: 92) a partir de Juan Ruiz de Alarcón: el cuerpo como *tlallizoquitl* (“tierra lodo”) y la figura de la fragilidad de la carne y la sangre en *ezotihuitzetlapallohuitze* (“los que vienen con carne y sangre”).

La Doctora Yuribia Velázquez anota en forma importante que podría considerarse la siguiente apreciación: “el cadáver (*inakayotl*) es de una persona que ha acumulado fuerza en su cuerpo y, por tanto, será un muerto (*mijke*) poderoso representado en el color rojo, que posee *isewal* e *inawal* que sale del ombligo y que representa su *chikawalistli*”.

Suponemos que la sangre aparece también con el rojo (donde de hecho existe la asociación *eztli-eztic*, además de las otras denominaciones de rojo: *tlatlauhqui*, *tlapalnextli*, *cuezalli*, *tlaquitly* donde “color” en general es *tlapalli*). El rojo aparece

también como identificador convencional en el tocado bicolor rojo-blanco de Ehecatl y como representativo probablemente de calor en la serpiente de la parte baja. Este último detalle desfavorece nuevamente la idea de López Austin de que representa el *ihiyotl*, nos inclina más bien a pensar que representa la energía, la fuerza vital que se nombra *chikawalistli* y que se asocia al ombligo en la Sierra Norte de Puebla. Además del calor y la luminosidad, el rojo suele representar también el rumbo del sol, del Este y del Huiztlampa.

El color blanco se emplea en el fondo de estuco para contrastar, en la decoración y en la representación figurativa del esqueleto serpentina, de la calavera, del *maztlatl* y de lo que suponemos un manuscrito en la mano, además de con valor identificador convencional en el tocado bicolor de Ehecatl-Quetzalcoatl, personaje y color que nos llevan también a la connotación del viento. El blanco suele representar el Norte y el Mictlampa, pero también se refiere asociado al Oeste. De acuerdo a los mexicas, Quetzalcoatl se asocia al blanco (y al oeste), al nacimiento y decadencia, al misterio del origen y el fin, la antigüedad y la enfermedad (Soustelle, en Ferrer, 2000: 219).

El Azul aparece como azul negro en el fondo, quizá como representación del agua, de la humedad, de la carnalidad, del río en tránsito a la muerte. Aparece como azul gris en Ehecatl, posiblemente en tanto deidad de la noche, así como en la serpiente de la cabeza. Se asocia en ocasiones al Sur (también el amarillo, en otros casos).

El negro humo aparece en los reseñados remolinos y en el contorno (*in tllili in tlapalli*, “la línea, el color”, nos dice Dupey, 2004: 5, de la versión electrónica). Como color sucio y no teñido, representa también en ocasiones la enfermedad (*xoxowia*), nos dice también Dupey. Creemos que también connota en este caso oscuridad, invisibilidad, la noche, como nos indica Paulo César Correa. Se asocia a veces al Norte.

El Amarillo aparece en esta lámina en meros detalles: en la ofrenda, en la orejera, en la mano, en la boca y lomo de la serpiente inferior. Es significativo en la mano superior de la forma esquelética anillada, porque parece representar la condición cadavérica. Aunque en lo simbólico decíamos que se asocia a la sequedad (de hecho, hay un amarillo zacate: *zacatazcalli*) y connota la tierra, el Sur (también azul) y el Wistlampa nahua, así como el Mictlan Mixteco.

El color sin embargo es multiforme en el nahuatl y en Mesoamérica (véase, por ejemplo, Roque, 2003).

### *La profundidad*

Tras haber analizado los diversos detalles de *tonacayo* en la lámina 44 del *Amoxtili Mictlan*, dejo al final de la descripción el estudio de la profundidad, para poder sacar provecho de su análisis. De ella se ha dicho que el *amoxtin* presenta tres capas de profundidad (Anders y Jansen, 1994: 16, que recupera el análisis de Peter Deunhover de la lámina 10 del códice), pero la pintura de *tonacayo* en el cuadro inferior derecho de la lámina 44 presenta claramente seis capas de profundidad, no tres:

- a. La persona en tránsito de muerte en rojo, saliente, en rol central de figura
- b. El esqueleto anillado que aparece en un segundo plano
- c. Los brazos, que se contemplan más hacia atrás
- d. La serpiente de Ehecatl-Quetzalcoatl, atrás de los brazos y cuello, en un efecto de profundidad acentuado por el color gris azulado más claro
- e. El fondo de remolinos sobre el que se levantan las figuras
- f. El fondo material de estuco blanco para poder resaltar la pintura

A diferencia de la perspectiva occidental con el punto de vista y punto de fuga, estamos, nos indica Paulo César Correa, ante un asunto meramente visual de representación del espacio. Escalante (2010) y otros analizan el diseño plano de Mesoamérica en que las escalas no son exactas (ni siquiera se contemplan), porque lo que importa es la simbolización, y no la representación en el espacio físico.

Cuando presenté la ponencia de este texto en el V Coloquio Internacional de Retórica me preguntaron si la perspectiva se vincula a niveles textuales de representación de la realidad. Contesté que no, porque los brazos vivos y la serpiente inferior que es una entidad sutil están en el mismo tercer plano, mientras que la serpiente que sale a la altura del pecho-cuello también sutil está en el cuarto plano y el esqueleto anillado en el segundo. Sin embargo, barruntando después el análisis, resiento y repienso que resulta posible, suena plausible. Me explico: el 1<sup>er</sup> plano del personaje en tránsito de muerte; el 2<sup>o</sup> de la separación de la sombra-*ecahuil-ihiyotl* de forma antropomórfica cadavérica que se lleva un brazo; el 3<sup>o</sup> de la pérdida del nahual y la fuerza desprendido del ombligo; el 4<sup>o</sup> del desprendimiento de las in-formaciones sutiles “anímicas” y el viaje al inframundo; el 5<sup>o</sup> del mundo de la muerte en el fondo de remolinos; y el 6<sup>o</sup> del fondo material de estuco.

### *La representación figurativa sutil y lo real*

Aquí queremos señalar algo muy importante de nuestra orientación teórica Antropológica y nuestra práctica decolonial. Sostenemos que la Antropología debe hacerse también en

1ª persona, experimentar lo que la cultura plantea y debe, por otra parte, considerar en principio la verdad de la cultura desde un punto de vista interior (emic) en lugar de prejuzgar exteriormente desde la ciencia occidental moderna. En este sentido, dos notas son fundamentales para el análisis en este trabajo, una justamente de la misma ciencia y otra de la práctica china.

Korotkov (2013), profesor de física de la Universidad de San Petersburgo, quien trabajó treinta años en el desarrollo de la cámara electrofotónica GDV que permite revelar el aura humana, realizó experimentos con personas recién fallecidas y descubrió que al morir se desprenden energías medibles de la carnalidad, al parecer las energías-informaciones nahuas no son mera ideología del cuerpo humano, sino describen un estado real de las cosas, ya que Korotkov descubrió que las energías al morir se desprenden primero del ombligo (lugar de *chikawalistli*), de la cabeza, el corazón y de la entrepierna (posible lugar de arraigo de *isewal-ihiyotl-ecahuil*).

Por otro lado, la ciencia del trabajo de la energía china (*ZhiNengQiGong*), disciplina de trabajo de la energía corporal que eleva la salud y se enseña desde 2021 en la Universidad Nacional Autónoma de México, conforme a la imagen corporal milenaria del núcleo ético-mítico mongol, trabaja en la zona del ombligo para meter energía al principal centro de fuerza detrás y hacia abajo-adentro de la esfera energética que se nombra *dan-tien* bajo, reforzando la idea de la realidad de *chikawalistli*, que por lo demás, es posible sea un concepto y una praxis asociada al origen mongólico.

## 7. CONCLUSIÓN

Podemos sostener con Violi (2003, 2005), que en verdad el organismo es heterogéneo, polimorfo, múltiple, dinámico y cambiante; es opaco y aparece según se le percibe y se le piensa: el punto de vista crea la carne-sujeto, aquí hemos querido ubicarnos en el lugar enunciativo-argumentativo de la cultura. El sentido y la acción en la cultura, la praxis de la “corporalidad” es el requisito sobre el que se integra el orden, la sintaxis figurativo retórica de la carnalidad y nos indica un particular sentipensar único, la experiencia mesoamericana del “*il y a*” del cuerpo.

El recuadro inferior derecho de la lámina 44 del *AmoxtliMictlans* sugerimos que representa en cinco niveles de profundidad y de experiencia la muerte sobre un sexto nivel de profundidad del fondo material de estuco blanco.

La imagen corporal de *tonacayo*, representa una vivencia-morencia de la carnalidad, un *ethos* como un todo, una configuración, con un conjunto de propiedades figurativas y sensibles con consistencia icónica reconocible para el observador antiguo que podemos reconstruir a partir de textos y de datos etnográficos. Una *hexis*, parte figurativa y mito realizado del *ethos*, incorporado, anclado en la carnalidad viviente-muriente como máquina de producir símbolos conforme al *habitus* en tanto matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones. (Fontanille, 2016: 295-296). Un *ethos* que lleva a una peculiar ética de la intercorporeidad, de la relación, de la unidad de la energía, la información sutil y la carnalidad de un multividuo.

El recuadro representa un hombre por el *maxtlatly* por no pintarse los senos a pesar de mostrar el pecho desnudo. El personaje tiene un rango noble por los chalchihuites y la diademadel cadáver que lo indican; quizá podría ser el sacrificado de la lámina 44 arriba.

El personaje es un ser en tránsito de muerte, según nos lo permite afirmar el cotexto, el carácter semidescarnado, los nueve remolinos señaladores de la Muerte y del Mictlan, el *ollin* que marca fin de ciclo y la disgregación de sus entidades sutiles adyacentes.

En el supuesto momento de disgregación, cuatro formas serpentinatas representan informaciones sutiles de *tonacayo*; se excluyen la dimensión energética de los *cuecueyo* y el *chimalli* que sin embargo tienen un lugar en la imagen corporal nahua mesoamericana integral:

- a) La entidad saliente de la mollera pudiera representar la facultad de *mati* (“sentipensar”) que suele abarcar desde el corazón a la cabeza en la filosofía antigua y aún la actual, no se trataría de *itonal* porque en la muerte las entidades no salen por la cabeza;
- b) La serpiente de Ehecatl-Quetzalcoatl que sale de la parte alta del tórax por la representación pictográfica, en realidad debiera salir del esternón bajo (no del corazón). De ese punto salen otras entidades en la muerte. Esta serpiente que de acuerdo a López Austin y a la semiótica-retórica podría representar *iyolo*, no excluye sin embargo que ahí queda en la muerte también *itonal*, que reside en *iyelpa* (el pecho), como vimos;
- c) la serpiente de *chikawalistli*, roja, de la fuerza del personaje, que se vincula al ombligo e *inawal* que sigue apareciendo etnográficamente asociado a la fuerza, lo que hace difícil pensar que es el *ihiyotl* como sugiere Alfredo López Austin, además de que como señala Martínez (2006: 181): “El problema es que, a diferencia de lo que propone López Austin [op. cit.]

acerca del *ihiyotl*, la mayoría de tales componentes anímicos no se localiza ni concentra de forma específica en el hígado.”

- d) e *isewalihiyotl-ecahuil*, que se asocia etnográficamente justo al perineo, o tal vez, *ihiyotl-ecahuil* asociado al antropomorfismo de la forma esquelética con la diadema, la sangre y la mano cadavérica. Donde Martínez (2006) establece una relación posible entre *elihiyotl*, el *ecahuil* (alma de antepasado) y la moderna alma-sombra: “entre los nahuas de la sierra norte de Puebla —donde más se ha estudiado este concepto— el término que designa a la sombra es *ecahuil*; vocablo que deriva de *ehecatl*, “viento”; y no de *cehualli*, “sombra”” (2006: 188). El *echauilno* es una entidad sutil independiente, sino que es un componente “anímico” muy ligado al *tonalli* y cuando se desprende se percibe como un viento frío; el *tonalse* dice es “nuestra sombrita”. Y se dice que al morir el *ecahuil* “se queda, queda desamparado”, permanece la sombra mientras el *tonalli* se reintegra a la tierra (2006: 189) y el *yolotl* puede volver a florecer.

De modo que la lectura de la entidad saliente del perineo es compleja sincrónica y diacrónicamente, ya que la sombra solo se cita en relación a la concepción antigua en una cita de Durán (2006. 186). Pero, para amarrar este punto y esta interpretación, realizaré una cita en extenso:

Se creía que tras la muerte, los diferentes componentes de la persona se separaban con un destino diferente. El *tonalli* permanece en el cuerpo para ser reintegrado a la tierra. El *teyolia* emprende su viaje al más allá para ser purificado y reinsertado, en un nuevo sujeto de la misma especie. El *ihiyotl/ecahuil* se desprende del cuerpo para convertirse en una entidad antropomorfa y etérea; se dedica muchas veces a provocar enfermedad y muerte a quienes transgredían las normas morales. El tiempo que dicha entidad permanecía en la superficie terrestre pareciera variar en función del comportamiento y tipo de muerte del sujeto. (Martínez, 2006: 191)

El *teyolía* se dirige al mundo de los muertos y es frío después de la muerte, como el viento serpentino con cabeza de Ehecatl.

Todo el texto pictográfico es una figura de oposición entre la vida y la muerte. El personaje mira al rumbo Oeste, que es culturalmente el rumbo de la muerte.

El color azul del fondo parece ser el agua, lo frío, *tonacayo* y asociarse a la muerte, al río de tránsito a la muerte, a la descomposición y al *Mictlan* mismo. Se asocian a la muerte todos los elementos, los nueve remolinos y los símbolos de *ollin* del movimiento perpetuo, así como posiblemente la figura retórica del dislocamiento de los brazos.

El rojo podría significar el fuego, el calor, la sangre, la vida aún no extinta y la fuerza. El tamaño de la cabeza, aunque pudiera expresar la preponderancia del rostro y corazón en la definición de la personalidad mesoamericana es también un rasgo común del estilo mixteca-Puebla.

La lámina nos muestra una parte importante de la imagen corporal mesoamericana y nos sugiere la corporalidad, el proceso de constitución y forma de habitar, de comprender la carnalidad y su muerte en la cultura, la ideología, la política, la medicina y la religión mesoamericana.

Podemos suponer de acuerdo a la kosmopercepción mesoamericana que *tonacayo*, a través de sus entidades anímicas, al cabo restaurará su separación del principio integral de *Ometeotl* en el treceavo cielo. *Itonal* volverá a la tierra, el *écahuil-ihiyotl* vagará quizá un tiempo. Nuestra carne, *tonacayo*, tras un ritual de nueve días, avanzará a la consumación de la muerte como recuerdan los estudiosos, en “la casa sin luz y sin ventanas” del Mictlan, pasará por los nueve estadios del Mictlan hacia su destino final de la Muerte (lámina 46), al encuentro de Mictlantecuhtli-Mictlancihuatl para quizá renaceren el movimiento perpetuo de *ollin*, a través de la in-formación de *iyolo* y de la reconstitución de la carne: *occepacueponi* (“volver a florecer”), como nos recuerda el trabajo etnográfico de Yuribia Velázquez (2018) en la Sierra Norte de Puebla.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- ANDERS y JANSEN (1994); *La pintura de la muerte y de los destinos –texto explicativo del Códice Laud-*, col. Códices Mexicanos N° VI. México, Austria: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- CORREA, Paul César (2010); “*In toptli in petlacalli, in piyalli in nelpilli*: contener y revelar el poder divino los envoltorios sagrados en los códices del centro de México”. Tesis de posgrado en el Instituto de Investigaciones Antropológicas. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DUSSEL, Enrique (1969); *El humanismo semita*. Buenos Aires: Eudeba.
- DUPEY, Elodie (2004); “Lenguaje y color en la cosmovisión de los antiguos nahuas”, en *Ciencias*, vol. 74 (abril-junio), pp. 20-31.
- ESCALANTE, Pablo (2010); *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. México: FCE.
- FERRER, Eulalio (2000); “El color entre los pueblos nahuas”, en *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 31, pp. 214-230.

- FONTANILLE, Jacques (2008); *Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo*, trad. Desiderio Navarro. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- FONTANILLE, Jacques (2016); *Prácticas semióticas*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- GALARZA, Joaquín (1996); *Tlacuiloa, escribir pintando. Algunas reflexiones sobre la escritura azteca. Glosario de términos, 2*. México: Tava.
- GRUPO mu (1987); *Retórica general*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Haidar, Julieta (1998); “El análisis del discurso”, en Jesús Galindo Cáceres (ed.), *Técnicas de investigación –en sociedad, cultura y comunicación–*. Ciudad de México: Addison Wesley Longman y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1960); *Cuerpo humano e ideología, 2 vols*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOTMAN, Iuri (1996, 1998 y 2000); *La semiósfera, 3 vols*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍNEZ, Roberto (2006); “El ihiyotl, la sombra y las almas aliento en Mesoamérica”, en *Cuicuilco*, vol. 13, núm. 38, pp. 177-199.
- MERLEAU PONTY, Maurice (1975); *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Península.
- OUDIJK, Michel R. (2008); “De tradiciones y métodos: investigaciones pictográficas”, en *Desacatos*, núm. 27, pp. 123-138.
- REYGADAS, Pedro (2020a); “Veinte tesis sobre el ‘alma’ nativa de *Abya Yala*: una lectura discursiva decolonial”, en *Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala*, vol 7, núms. 135-136, pp. 80-100.
- REYGADAS, Pedro (2020b); “Semiótica de la carnalidad sentipensante en la cultura nahua”, en *Refracción*, vol. 1, núm. 2, pp. 177-202.
- ROQUE, George (2003); *El color en el arte mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SCHILDER, Paul (1950); *The image and appearance of the human body*. Nueva York: International Universities Press.
- SISSON, Edward (1983); “Recent Work on the Borgia Group Codices”, en *Current Anthropology*, vol. 24, núm. 5, pp. 653-656.
- VELÁZQUEZ, Yuribia (1996); *Los rituales funerarios, los días de muertos y la cosmovisión entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Una forma de reintegración al mundo sociocultural*. Tesis para optar por el título de licenciada en Antropología Social. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.
- VELÁZQUEZ, Yuribia (2012); “Transmisión Cultural y Construcción Social de la Persona. Un acercamiento a las categorías nahuas sobre la enseñanza y el aprendizaje (México)”, en *Etnicex*, vol. 4, pp. 77-89.

- VELÁZQUEZ, Yuribia (2017); “Cuerpo Interdependiente. Un acercamiento a la teoría nahua sobre el cuerpo y las emociones”, en V. Torres y V. Anguiano (eds.), *Recuperando la vida. Etnografías de sanación en Perú y México*. Lima: Ríos Profundos Editores, pp. 17-32.
- VELÁZQUEZ, Yuribia (2018); *El hombre es como el maíz. Muerte y renacimiento entre los nahuas de la sierra norte de Puebla*. Jalapa: Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana. Manuscrito.
- VIOLI, Patrizia (2003); “Le tematiche del corporeone nella Semantica Cognitiva”, en L. Gaeta y S. Luraghi (eds.), *Introduzione alla Linguistica Cognitiva*. Roma: Carocci, pp. 57-76.
- VIOLI, Patrizia (2005); “Il soggetto è negli avverbi. Lo spazio Della soggettività nella teoria di Umberto Eco”, en *Rivista Online dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*. Disponible en: [www.ec-aiss.it/archivio/ricerca\\_v.php?parola\\_chiave=spazi](http://www.ec-aiss.it/archivio/ricerca_v.php?parola_chiave=spazi).
- WILBER, Ken (2001); *Teoría del todo: una visión integral de la ciencia, la política, la empresa y la espiritualidad*. Barcelona: Kairós.

RECIBIDO: 10/11/2021    ACEPTADO: 01/12/2021