

La música en la fiesta del dios Xipe Totec

Gabriel Pareyón

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

*El mexicano atraviesa la vida como desollado;
todo puede herirle, palabras y sospecha de
palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de
figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su
silencio hay repliegues, matices, nubarrones,
arcos iris súbitos, amenazas indescifrables.*

Octavio Paz

Resumen

Entre las divinidades más prominentes del panteón mexicano, Xipe Totec, el *dios amarillo* o *nuestro señor el desollado*, destaca con su poder para transformar la superficie terrestre, de lo árido e inerte, en lo húmedo y vivo. Es el dios del renacimiento de las plantas, pero también del oro, de la arena pálida y del color amarillo, que conserva el germen de la humedad, de la vida y del color verde.

Los atributos de los dioses clásicos mexicanos y sus complejas interconexiones pueden estudiarse por sus códigos de color (FIG. 1 y 2). La asociación del verde con el amarillo es también, por ejemplo, un atributo del dios Xochipilli Macuilxóchitl. Más adelante me serviré de esta coincidencia para explicar la relación entre Xipe Totec, el dios dorado, y Xochipilli, dios de las flores y la música.

Pero si los atributos de estos dioses pueden estudiarse por sus colores, los mismos atributos también se caracterizarían por una música específica. Una música que, como el color, tendría una relación descriptiva con las propiedades y poderes de cada divinidad. En este sentido, esta ponencia se limitará a tratar de responder la siguiente pregunta: ¿es posible determinar los rasgos generales de la música consagrada a Xipe Totec mediante el análisis de sus atributos?

1. Introducción

De acuerdo al testimonio de Sahagún, el nombre *Xipe Totec* quiere decir “nuestro señor el desollado”, “al que se le ha arrancado la piel”, “el que está desnudo de su piel”.¹ Con ayuda del diccionario de Siméon, puede verse que las dos partes de este nombre son íntegramente nahuas y, se conforman por la etimología siguiente: *Xipe*, participio pasado del verbo *xipehua*, desollar, descortezar o descascarar; y *Totec*, del prefijo posesivo *to-*, nuestro, y *teçoa*, hacer sangrar, romper la piel con fines ceremoniales; *teçualiztli* es la acción de hacer sangrar a alguien en una ofrenda. Los conceptos de *teçoa* y *teçualiztli* están relacionados con el color amarillo, por el tono que adquiere la piel humana luego de desprenderse de la carne: *teçoauia* quiere decir pintar, colorear algo de amarillo; *teçoauitl* es el “ocre amarillo del que se servían las mujeres para embellecerse; se espolvoreaba con él la cara de las jóvenes desposadas, y los guerreros lo utilizaban para embadurnarse el cuerpo a fin de tener un aspecto más temible”.² El prefijo *teco-* también suele asociarse al dolor extremo, como en *tecocoa mictiliztli*, “muerte dolorosa, cruel, horrible”, que estaba asociada a la sequía que azotaba periódicamente extensas regiones del México antiguo, produciendo un paisaje amarillo, ocre, desolado.

El nombre originario del dios, sin embargo, se desconoce. No podía ser de origen nahua puesto que se le atribuye tradicionalmente a la etnia yopi, cuya lengua y cultura son para nosotros, hasta hoy, desconocidas. Los yopi, ubicados desde antes del arribo de los nahuas en el suroeste del estado de Oaxaca, en la llamada Costa Chica y tierra adentro, sobrevivieron aislados en la montaña hasta mediados del siglo XIX, y fueron rechazados y discriminados sistemáticamente por sus vecinos, principalmente binnigula'sa y ñuu saavi (zapotecatl y mixtecatl para los hablantes nahuas).

Sahagún escribió que *Xipe Totec* provenía específicamente de Zapotlán, en la región de Zacatula. Era, pues, una divinidad procedente de la tierra caliente del Pacífico y por esta razón se le concebía como deidad masculina del Poniente. Pero, por ahora, detengámonos un poco más en el lugar originario de esta deidad. Ni siquiera se conserva el topónimo original yopi, sino el nombre impuesto por los conquistadores mexicas del

¹ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, 1570. Ed. moderna: Porrúa, México, DF, 1969; t. I, pp. 65–66.

² Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, Siglo XX, México, DF, 1977; pp. 447, 718, 766. Basado en textos antiguos de Sahagún, Olmos y Clavijero.

siglo XV. Así, Zapotlán es un topónimo nahua formado por *tzapotl*, nombre genérico de las frutas redondas y redondas alargadas, y *tlán*, lugar de o lugar donde abunda algo. Quiere decir, “lugar donde hay zapotes”. Existieron y aún existen varias poblaciones con el nombre Zapotlán, ubicadas dentro de los antiguos dominios mexicas. Entre éstas se encuentran los actuales Zapotlán el Grande y Zapotlán del Rey, ambos situados en Jalisco; Zapotlán de Juárez y San Agustín Zapotlán, en Hidalgo; y Santa María Zapotlán, próxima a San Salvador Atenco, Estado de México. Actualmente el estado de Oaxaca no registra oficialmente ninguna población con ese nombre. Se encuentran las cabeceras municipales de Zapotitlán del Río, Zapotitlán Lagunas y Zapotitlán Palmas (de *tzapotl*-, *tliltic*- y *tlán*, “lugar de zapotes negros”), pero no se halla ningún Zapotlán. En cambio, en el minucioso mapa de Nueva España realizado por Willem Janszoon Blaeu [Guiljelmus Blaeuw] (1571–1638), compilado por su hijo Joan Blaeu e incluido en su *Atlas Maior* de 1665, aparece un Sapotlán a unos cuarenta kilómetros al oeste de Miahuatlán (hoy Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca), en la región de Sacatvía (Zacatula), corazón del pueblo yopi. Muy posiblemente, éste es el lugar al que se refería Bernardino de Sahagún, como origen cultural e histórico de Xipe Totec.

Autor del renacimiento de la piel del mundo y patrono de la orfebrería, Xipe Totec propiciaba el reverdecer de los campos. El diccionario de Siméon lo describe así: “*Nuestro cortado*. Nombre del dios de los orfebres, llamado corrientemente *Xipe Totec*; era adorado por la gente que vivía a orillas del mar [océano Pacífico], quienes le atribuían gran número de enfermedades [de la piel, así como] las de los ojos”.³ El nombre Xipe también está unido al desbrozamiento de los campos, para preparar la siembra; la *piel* de la tierra debe ser arrancada para que renazca. Así, *xippopoa* significa “arrancar las malas hierbas” (de *xiuhuitl*, hoja o hierba, y *popoa*, limpiar). Otro concepto afín, el trabajo del oro laminado, se explica del siguiente modo: *xipochehua* significa repujar, hacer abolladuras, y se relaciona con los verbos *xipehua* y *teçoa* por el tratamiento de las superficies para embellecerlas o para hacer que reluzcan.

En su advocación antropomórfica, Xipe Totec se presentaba revestido con una piel humana, dorada o amarilla, que se ceñía y amarraba al cuerpo. Sahagún reportó que tenía una fecha consagrada, la fiesta del *Tlacaxipehualiztli*, que se celebraba el día del

³ Siméon, *loc. cit.*

equinoccio de primavera, y en la cual combatían danzarines disfrazados de animales, bien armados, contra luchadores provistos de armas simuladas o de juguete.⁴ En su honor se le ofrecían estas víctimas, que con su sangre regaban la tierra para fecundarla. Después de muertos, su piel, embadurnada de *tecoçauitl* (de *tetl*, piedra; *coztic*, amarillo; y *tzacutli*, pegamento), amarillo como el oro y como la tierra infértil, era arrancada para usarse como vestido del sacerdote oficiante, quien bailaba y entonaba cantos pidiendo lluvia, haciéndose acompañar por un grupo de músicos que tocaban ludidores de hueso, casi siempre elaborados con fémures humanos estriados, los cuales se frotaban para “hablar en el idioma de la lluvia”, o sea, para imitar el sonido del chubasco. Estos ludidores corresponden al *omichicahuaztli* u *omitizicahuaztli* (de *omitl*, hueso, y *tzicahuaztli*, peine o palo estriado en forma de peine) que se usaba tradicionalmente en el centro de México por diferentes culturas, en distintos modelos y con distintos materiales. Eventualmente, el conjuro realizado con la participación de estos instrumentos, era premiado por el dios con el verdor de la milpa y con el *oro* de los granos de la mazorca madura. La tormenta, que también da vida a las flores y al canto, hace que Xipe Totec se vincule con Xochipilli Macuilxóchitl, divinidad relacionada con la palabra, las flores y la fertilidad. Es notoria la afinidad entre ambas deidades en una lista ilustrativa que también pudiera aclarar sus diferencias, a partir de la comparación de sus representaciones en piedra y arcilla, y su aparición en los códices y otros documentos antiguos:

Xipe Totec	Xochipilli Macuilxóchitl
<i>atributos</i>	<i>atributos</i>
ámpulas, llagas, exantemas y otros padecimientos cutáneos	sangrado interno
enfermedades de los ojos	ojos florecientes
piel desprendida	piel joven
boca doliente	boca articulante
sequía	fertilidad
cambio de piel	flor de cinco pétalos
desollamiento (rojo) presente	desollamiento (rojo) pasado
amarillo presente	amarillo pasado
arena seca	tierra húmeda
escacez	abundancia

⁴ Sahagún, *loc. cit.*

costra	juventud
danza angustiosa	danza gozosa
exclamaciones de dolor extremo	prodigios manuales y verbales
verde futuro	verde presente
vida oculta, latente	vida visible, flores multicolores
oro molido	palabra
oro laminado repujado	poesía y canto
retoño frágil	fruto maduro
plumas de Quetzal (verde claro)	plumas de Quetzal (verde oscuro y azul turquesa)
mazorca tierna; fragilidad	mazorca madura; voluptuosidad
primera lluvia; llovizna	lluvia <i>madura</i> ; chubasco
piel y huesos	caracoles
nahuacuahuítl, chicahuáztli	teponáztli, huehuétl
Tlacaxipehualiztli (ceremonia)	Xochilhuitl (ceremonia)

Uno de los historiadores que confundió, de manera emblemática, a Xipe Totec con Xochipilli Macuilxóchtli, fue Alfredo Chavero, quien en su contribución a la obra *México a través de los siglos* (1884–1889), hizo de estas dos personalidades una sola, dándole el nombre de una tercera: Ixcozauhqui. Es interesante observar cómo Chavero unificó información de Sahagún y Torquemada, cayendo en las semejanzas aparentes entre Xipe Totec, Xochipilli y Xiuhtecuhtli: “[el dios] toma en las pinturas su color rojo y por nombre *Ixcozauhqui*, que Sahagún interpreta *cariamarillo* [...] pero otro es el verdadero significado de la palabra. Compónese de *ixtli* y de *cozauhqui*: *ixtli* significa entre otras cosas la luz y se escribe también *iztli*; en cuanto á *cozauhqui* no solamente quiere decir amarillo, sino también rubio. Así toda la palabra significa luz amarilla, rubia, de oro; la luz del sol, el sol mismo”.⁵

La famosa escultura de Xochipilli sedente, tallado en roca basáltica, que se conserva en el Museo Nacional de Antropología de México, tiene atributos tan similares a Xipe Totec, que con una observación rápida, puede presuponerse que se trata de este último. Se le ve descarnado y con las dos manos alzadas, que quizás, originalmente, sostenían algo. Tanto se parece este Xochipilli a Xipe, que podría decirse que si ambas manos sostuvieran sonajas-flor (*ayacachtli*), se trataría del dios de la música; pero si una de ellas sostuviera escudo y flechas, y la otra presentase un *chicahuáztli* o un *nahuacuahuítl*,

⁵ Alfredo Chavero (Vicente Riva Palacio, dir.) *México a través de los siglos*, México, DF, 1884. Edición consultada, publicada por Editorial Cumbre, México, DF, 1953.

entonces la representación correspondería a Xipe Totec. Estas diferencias sutiles completan de alguna manera el cuadro de atributos comparativos entre ambos personajes. Chavero asoció, erradamente, esta estatua de Xochipilli con el dios amarillo Ixcozauhqui, una forma común de Xiuhtecuhtli. Después el historiador trató de oponer estas descripciones con la que hizo de Tezcatlipoca, dios de la oscuridad.

En su esfuerzo por comprender la teogonía mexicana, una de las mayores dificultades que tuvieron los teólogos e historiadores educados en la tradición judeocristiana y en las fusiones de los mitos grecorromanos con los semíticos, fue la imposibilidad de aceptar a las divinidades mexicanas como meta-duales. Todas las religiones semíticas e incluso gran parte del pensamiento helénico y romano, se basa en la oposición de valores. Pero como se observa en la tabla anterior, la teogonía mexicana no concebía formas o fuerzas opuestas, en el sentido occidental, sino valores imbricados en ciclos continuos. De acuerdo a esta concepción, cada deidad no tenía un contrario, sino un semejante con parentesco relativo, como ocurre entre los miembros de una misma familia, y a veces también como ocurre con los diferentes *modos de ser* de una misma persona a lo largo de su vida. Así, la música correspondiente al Tlacaxipehualiztli tendría algunas características familiares, pero nunca iguales, a las de la fiesta Xochihuitl. Del mismo modo, varias divinidades compartirían sus instrumentos musicales característicos, más que por un mero préstamo, por la forma en que sus atributos se cruzan e interrelacionan, en una complicada red de encuentros.

2. Análisis de simbología

Vale enfatizar que Xipe Totec no era originalmente un dios azteca. Posiblemente surgió antes del siglo XIII, en la Sierra Madre del Sur (como ya se dijo, en la región yopi de Zacatula), y en un período relativamente corto ganó inmensa fama entre casi todos los pueblos mesoamericanos. De este modo, se tienen representaciones del dios procedentes de culturas tan diversas como la huasteca, la mixteca, la totonaca, la zapoteca o la mexicana, si bien esta última se había impuesto a las otras al momento de la llegada de los europeos, fortaleciendo las prácticas relativas a esta divinidad en un territorio muy amplio.

Toda vez que el culto a Xipe no se afirmó como un culto principal entre los mexicanos del siglo XV, es comprensible que no abunden ofrendas importantes a esta deidad, en los

templos principales de México-Tenochtitlan. La Ofrenda 7 del Templo Mayor, por ejemplo, presentó muchas ofrendas acuáticas (restos de pez sierra, caparazones de tortuga, peces, serpientes de agua y otros animales que habitan en ese medio), así como imágenes de Xiuhtecuhtli y de Tláloc, restos de codornices, bolas de copal y fragmentos de sahumador,⁶ pero ninguna alusión a Xipe Totec, más que un bastón ceremonial en forma de rayo de sol, en cuya parte superior había una esfera que contenía semillas a manera de sonaja (esto es, un *chichahuaztli*). Pero este objeto parece más vinculado Xiuhtecuhtli Ixcozauhqui, que a Xipe Totec. Presumiblemente, sólo hasta fines del siglo XV o inicios del XVI las honras a Xipe comenzaron a consolidarse en México. En un periodo previo, es muy posible que sus ritos fueran asimilados, de manera secundaria, a Xiuhtecuhtli y Tláloc. En medio de un largo proceso de aculturación, esta supeditación se refleja en la subordinación del sacerdote *Xipe Yopico teohua* al oficiante de la ceremonia de los tloques, y simboliza también una asimilación de los instrumentos musicales importados del sur y el occidente, como el *omichichahuaztli*, a los instrumentos consolidados en México-Tenochtitlan, como el *nahuacuahuatl*.

En sus representaciones conocidas, Xochipilli aparece sentado. Xipe aparece de pie: en su representación en el código Borbónico (FIG. 1), no está sentado, sino que ejecuta una danza en un momento de genuflexión parcial. Como se informa en la tabla comparativa, Xochipilli es patrono de una danza gozosa; Xipe lo es de una danza angustiada y dolorosa, y presenta una mano alzada con un báculo adornado con una borla de algodón, y la otra, más baja, en forma defensiva, sosteniendo una rodela o escudo, frecuentemente acompañado de flechas. Los símbolos asidos por la primera mano corresponden a la ceremonia de invocación de la lluvia, mientras que los de la segunda, son símbolos relacionados con la guerra. Una guerra necesaria para disponer de cautivos a los que se pudiera desollar, con el fin de satisfacer al dios. Sahagún reporta además que en México-Tenochtitlan, en esta ocasión se sacrificaba “a los grandes ladrones”.⁷ Otros ornamentos, como las plumas del tocado, la coronilla y las banderas a cuestras, son semejantes a los que presentan típicamente Xochipilli y Xiuhtecuhtli, y le confieren una alta jerarquía mística mediante la riqueza de su atavío. Sin embargo, deben advertirse las

⁶ Eduardo Matos Moctezuma (coord.) “Ofrenda 7” en *Trabajos arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, SEP-INAH, México, DF, 1979.

⁷ cf. Simeón, “Xipe”, *op. cit.*, p. 767.

diferencias de propiedades y atributos, como se sugiere en la tabla comparativa presentada arriba.

3. Instrumental

Como aparece en los códices Borbónico y Borgia (véanse ilustraciones al final de este texto), el báculo de Xipe Totec es en realidad el instrumento musical que en náhuatl se denomina *nahuacuauhitl*, y que en español recibió los nombres de palo mexicano, palo de lluvia o charasca. Este instrumento es ampliamente conocido en la actualidad por su sonido que asemeja el del agua corriente, y que se produce con el desplazamiento de semillas al interior de un cáñamo.

Una manera de entender el nombre *nahuacuauhitl* es por la etimología *nahua-*, en referencia al pueblo azteca, y *cuauhitl*, palo o madera; “palo mexicano” sería, en este caso, una acepción razonable. Pero como ocurre muchas veces con la traducción de expresiones del náhuatl al castellano, no basta una sola interpretación para transmitir la complejidad de los antiguos valores simbólicos de México y para advertir las dificultades que presenta la traducción al castellano, de una lengua aglutinante como el náhuatl. También debe considerarse el modo con que Sahagún se refiere al mismo instrumento, *nahualcuauhitl*, a partir de las partes *nahualli*, hechicero, mago o chamán, y *cuauhitl*, palo. Glosando a Sahagún, Garibay menciona el *nahualcuauhitl* o “palo de magos”, como variante del *chichahuaztli* o *tzichahuaztli*, que menciona el franciscano.⁸ No obstante, es importante observar que como instrumentos musicales, ambos objetos son muy distintos entre sí. El primero era un palo hueco muy ornamentado, con semillas o piedrecillas en su interior, y que suena a semejanza del instrumento que actualmente se conoce en México como “palo de lluvia”. El segundo era el nombre general de los instrumentos alargados, ludidores de madera con estrías transversales a lo largo, que se hacían sonar por frotación con un palito, a semejanza del uso del güiro de origen africano. Los *chichahuaztli* elaborados en hueso recibían el nombre de *omichichahuaztli*.

De acuerdo a la primera acepción de “palo mexicano” o “palo nahua”, se diría que el *nahuacuauhitl* fue inventado o usado especialmente por los nahuas y que, dado que Xipe Totec era una divinidad llevada a México de Zacatula, es posible que en un principio el

⁸ Ángel María Garibay, índice de la edición Porrúa de 1969 (p. 937), de Sahagún, *op. cit.*

instrumento arquetípico del dios haya sido otro distinto, igualmente apto para imitar el sonido del agua. Un *ayacachtli* o un *chicahuaztli*, por ejemplo. Existe además el *ayochicahuaztli* o *ayauhchicahuaztli*, una tabla alargada de la cual colgaban sonajas y palos de entrechoque, empleado en las fiestas de Tlaloc, y que también se usaba en otras ceremonias asociadas con ritos propiciatorios de la lluvia.⁹ La palabra *ayochicahuaztli* se forma de *ayotl*- tortuga o caja hueca o resonador con forma de caparazón de tortuga; y *chicahuaztli* o *tzicahuaztli*, como ya se dijo, cuerpo alargado y estriado, en forma de peine. El segundo nombre, *ayauhchicahuaztli*, se refiere a un instrumento especial para la fiesta de Chalchiuhcueye (Tlaxcala) o Chalchiuhtlicue (México), a partir del prefijo *ayauh-*, asociado a una divinidad acuática de ese nombre, compañera de Tlaloc, y que también era conocida con los nombres de Acuecueyotl, Ahuic, Ayauh, Apoçonallotl, Atlacamani y Xixiquipilihui, entre otros.¹⁰ De cualquier manera, debe advertirse que todo este instrumental (*ayauhchicahuaztli*, *ayochicahuaztli*, *chicahuaztli*, *omichicahuaztli* [*tzicahuaztli*, *omitizicahuaztli*], *ayacachtli* y *nahualcuahuatl* [*nahuacuahuatl*]), estaba relacionado con el sonido del agua y con ceremonias consagradas a la petición de lluvia.

3.1. Prácticas musicales originales

Según una tesis de Jacques Soustelle, en los ritos consagrados a Xipe Totec por la etnia yopi, el *chicahuaztli* se usaba para convocar con su sonido las lluvias que habrían de fertilizar los campos áridos y recubrirlos de vegetación.¹¹ Estos ritos fueron abrazados especialmente por los mixtecos, de quienes el uso del *chicahuaztli* pudo pasar a otras culturas. En Monte Albán, antigua ciudad mixteca, se encontró un *chicahuaztli* de más de dos metros de longitud, hecho en una costilla de ballena con ranuras para producir cuatro registros distintos. Como Monte Albán, próxima a la actual ciudad de Oaxaca, se halla lejos del mar, es evidente que ese instrumento fue llevado de una región costeña en el poniente, probablemente desde la Costa Chica, antiguo dominio yopi.

⁹ Sahagún, *op. cit.*, II : 25, 28. En esa misma obra (pp. 138-139): “En llegando al cu del dios que se llamaba Cintéotl, donde había de morir esta mujer, poníase delante de ella el sátrapa que llevaba la tabla de las sonajas, que se llamaba *chicahuaztli*, y poníanla enhiesta delante de ella y comenzaba a hacer ruido con las sonajas, meneándole a una parte y a otra.” Es evidente que el instrumento referido aquí es, con mayor precisión, un *ayochicahuaztli*. El término *chicahuaztli* o *tzicahuaztli* es genérico, no particular.

¹⁰ Siméon, *op. cit.*, p. 91 (Chalchiuhcueye).

¹¹ Jacques Soustelle, *El universo de los aztecas*, FCE, México, DF, 1982; pp. 132–133 y 179.

Glosando informes antiguos (Sahagún, Olmos y Clavijero), León-Portilla señala que el *chicahuaztli* era un instrumento característico de la “Diosa Madre de Tzapotlán”.¹² Por otra parte, es notorio que una de las regiones que actualmente representa a la Mixteca en la fiesta de la Guelaguetza, lleva precisamente el nombre nahua de Chicahuaxtla, que quiere decir “lugar donde hay *chicahualtin*” (plural de *chicahuaztli*). Actualmente, sin embargo, ninguna práctica musical de esta región emplea el instrumental mencionado. San Andrés Chicahuaxtla, en el municipio de Putla, Oaxaca, es una región perteneciente a al pueblo triqui, o *yi ni nanj n̄in ñnj*, “gente de la palabra completa”. No ha sido posible confirmar, hasta ahora, si los triqui tuvieron una relación étnica y cultural directa con los yopi, pero sabemos que su instrumental original, en cualquier caso, ha sido desplazado desde hace mucho tiempo por instrumentos de origen europeo.

3.2. Prácticas musicales vigentes

Otros grupos étnicos de México, como las culturas del noroeste, utilizan todavía diversos tipos de ludidores parecidos al *chicahuaztli*. A menudo se le adaptan resonadores, con el fin de lograr una apropiada proyección del sonido. Los yaqui y yoreme emplean como resonador una jícara de calabaza o *tecomatl* puesto en el suelo, boca abajo, colocando el ludidor encima de la jícara. Los aztecas, por su parte, con el *omichicahuaztli* utilizaron cráneos humanos para el mismo efecto, no desprovisto de significado religioso. Los wixaritari emplean también un instrumento ludidor al que llaman *karatziki*, formado por un fémur y un omóplato de venado, que suena al frotarse la superficie de un hueso contra el otro. Cabe agregar que entre los rarámuri de Chihuahua, las danzas propiciatorias de la lluvia generalmente no incluyen ludidores. En su lugar emplean *tenaboim* o *tenabari*, o sea capullos de mariposa secos que se usan como sartaes de sacudimiento, cuyo sonido recuerda el desplome de gotas de agua gruesas sobre la arena.

La diversidad y extensión de estas prácticas hace pensar que los ritos propiciatorios de lluvia eran mucho más antiguos y dispersos que la ceremonia del Tlacaxipehualiztli. Lo más probable es que la veneración a Xipe Totec hubiese contribuido a unificar y consolidar una serie de prácticas antiguas, en gran parte del territorio que actualmente

¹² Miguel León-Portilla, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*, 2a. ed. México, UNAM, 1992; pp. 128–134.

pertenece a la República Mexicana, con una importante participación de las culturas nahuas a partir del siglo XV.

3.3. Representar para *poder ser*

El musicólogo cubano y coleccionista de instrumental mexicano Alejo Carpentier (1904-1980) señaló que el hombre ha pretendido “hacerse dueño” de los fenómenos de la naturaleza mediante la previa posesión de su imagen: [quizás] “los ritmos elementales fueran los del trote, el galope, el salto, el gorjeo y el trino, buscados por la mano sobre un cuerpo resonante, o por el aliento, en la oquedad de los juncos”.¹³ Esta idea de Carpentier recibe significado profundo en la música propiciatoria de Xipe Totec, en que la imitación y la representación tendían a sustituir la realidad objetiva mediante la elaboración de sistemas de símbolos. De manera que la imitación del sonido de la lluvia cobraba una dimensión realista en que, por medio de la representación del sonido, se articulaba una comunicación con las fuerzas del chubasco y con la mecánica cíclica de la vida.

4. Hipótesis

A partir de lo expuesto hasta aquí, se desprende que Xipe Totec fue, luego de la asimilación que hicieron los mexica de las culturas del sur (el territorio actual de los estados de Guerrero y Oaxaca), un numen familiarizado con Xochipilli y Xiuhtecuhtli, relacionándolo con la guerra en épocas de sequía y hambre, y que el modo de pedir su ayuda involucraba instrumentos musicales pseudohidrófonos: aquellos que recuerdan el sonido del agua corriente o del agua de lluvia, sin hacer uso directo del agua como medio sonoro.

La práctica de imitar esta clase de sonido para propiciar la humedad y la fertilidad de la tierra no es exclusiva de alguna etnia mexicana en particular, sino que era compartida por diferentes grupos, y actualmente se le halla aún en las danzas de *tenabari* y *rampora*, en la etnia *rarámuri*. También se encuentran restos de la misma práctica entre los *makurawe*, *nayeri*, *o'dam*, *wixaritari*, *yaqui* y *yoreme*.

Por otra parte, no puede descartarse la posibilidad de que el ritmo de alguna de estas

¹³ Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (1953), Editorial Lectorum, México, DF, 2002; pp. 32–33.

danzas propiciatorias se hubiese mezclado con parte del repertorio de origen hispano. En varios puntos de Michoacán y Guerrero, así como en el Bajío y en el sur Jalisco, se preservó hasta el siglo XX la práctica de ciertos sones asociados a la época de sequía. Entre estas piezas se encuentran el son *Arenita de oro* y la *Danza de la lluvia* de los concheros de Zapotiltic y Zapotlán (Jalisco), que se acostumbraba bailar a mediados de mayo, en las fiestas de San Isidro Labrador, con cascabeles en los pies de los danzantes, que emulan el sonido de una tormenta, si bien bajo una esquematización rítmica.

Esta clase de ritmo, en ciclos breves y rápidos, aparece también en *Arenita de oro*, pieza bien conocida en el repertorio de mariachi. En el siguiente ejemplo se escucha este son sin acompañamiento de cuerdas, solamente con sonajeros, a fin de apreciar mejor su fórmula rítmica (FIG. 3), como una estilización del sonido del chubasco. Se supone que el nombre *Arenita de oro* se refiere a la arena fina de las “playas de Sayula”, que se forma por salitre en combinación con polvo calizo (*tecoztli*). Valga hacer notar que tanto la arena amarilla como el oro son atributos característicos de Xipe Totec, y que dicho son tiene un arraigo particular en Zapotlán el Grande. ¿Es posible que las poblaciones prehispánicas con el nombre Zapotlán tuvieran especial veneración por Tzapotlatenan (*zapotlan-nantli*, “nuestra Señora de Zapotlán”), relacionándola con la música de Xipe Totec? La respuesta justifica el objetivo de esta exposición y se ampara en el testimonio de fray Bernardino de Sahagún y en el juicio de Miguel León-Portilla, cuando éste afirma que “el *chichahuaztli* era un instrumento característico de la Diosa Madre de Tzapotlán”.¹⁴

5. Conclusiones

Puede afirmarse que una parte de los rasgos de la música consagrada a Xipe Totec es recuperable mediante el análisis de sus atributos, con ayuda de la información que aportan las fuentes primarias (especialmente las ilustraciones de los códices y los reportes de Sahagún). Claramente, algunas danzas mexicanas con instrumentos pseudohidrófonos estaban dirigidas a Xipe Totec con el fin de propiciar la lluvia y la fertilidad, y esto último unía al patrón de la orfebrería y la primavera con Xochipilli Macuilxóchitl, dios de las flores, la abundancia, la música y la poesía, y con Tlaloc y Chalchiuhtlicue,

¹⁴ León-Portilla 1992 : 128–134.

prominentes señores de la lluvia venida del Atlántico¹⁵.

En general, el instrumental precortesiano tenía una fuerte carga simbólica que reflejaba su participación en las fiestas del calendario ritual, y denotaba una cosmogonía original y compleja. Los pseudohidrófonos eran instrumentos-atributo de Xipe Totec, el teponaztli era un atributo de Xochipilli, el huéhuetl y los tetzilácatl eran atributos de Huitzilopochtli, y la trompeta de caracol tlahuilcopana lo era de Tlaloc-Ehecatl-Quetzalcóatl. Pero como ya se señaló, estos atributos tendían al intercambio en las relaciones de una teogonía no-dual y no-oposicionista, que favorecía el eclecticismo y la multiplicidad simbólica, aun dentro del régimen dominante y unificador de los aztecas. Una parte de esta tradición sobrevive en las danzas propiciatorias del norte de México, pero también, como forma alterada y desvirtuada, en algunos sones mestizos del occidente del país.

Las conclusiones específicas de este trabajo son las siguientes:

1. Xipe Totec representa la unificación, a través de la participación activa de los pueblos nahuas, de un grupo de antiguas tradiciones nativas no sólo de Mesoamérica, sino de amplias regiones de Norteamérica, vinculadas a los ritos propiciatorios de la lluvia.
2. El instrumento musical característico de Xipe Totec es el *chicahuaztli*, con diferente ornamentación y elaboración, según regiones y épocas distintas.
3. Los distintos *chicahualtin* no son exclusivos de Xipe Totec, sino que también se encuentran estrechamente relacionados con otras divinidades: Xiuhtecuhtli Ixcozauhqui, dios amarillo del fuego y del sol; Opochtli Amimitl, dios de la pesca; Yauhqueme, Chalchiuhtlicue, Tzapotlatenan y Xilonen, diosa del maíz tierno. Todas estas divinidades, sin embargo, están asociadas a la petición de agua, y esta petición se encuentra asimilada al sonido característico del chubasco y el chapaleo.

¹⁵ Por su origen geográfico, Xipe Totec quedó vinculado al océano Pacífico; Tlaloc y Chalchiuhtlicue se consideraban tradicionalmente divinidades del golfo de México, y se relacionan históricamente con las culturas de la costa atlántica, a partir de la herencia olmeca.

4. Tzapotlatenan es la compañera de Xipe Totec y se veneraba especialmente en las poblaciones con el nombre de Zapotlán.
5. Algunos sones mestizos, de uso tradicional en Zapotlán el Grande, Jalisco, presentan rasgueos rápidos y secos en la vihuela, con pocos o ningún movimiento armónico, que pudieron haber sustituido el frotamiento original de un *chicahuaztli* o el sacudimiento de un *ayacachtli*. Un ejemplo es el son de mariachi *Arenita de oro* (FIG. 3), cuyo vínculo con la ceremonia antigua de Xipe Totec es evidente por su propio nombre.
6. La sustitución de instrumentos lúdicos nativos por instrumentos de cuerda de origen europeo, tocados como lúdicos con un ritmo rápido y continuo, sigue realizándose en diferentes regiones de México. La demostración de ello es la reciente sustitución del *karatziki*, lúdico de huesos de venado, por el *kanari*, pequeña guitarra de cuatro cuerdas, entre los wixaritari del norte de Jalisco.

Este trabajo es apenas una primera aproximación a un tema de enorme riqueza en la musicología mexicana. Son muchos los aspectos vinculados, que merecen estudiarse con mayor profundidad. Por ejemplo, falta una investigación profunda acerca de la relación entre Xipe Totec y la palabra, especialmente por lo que toca a la verdad y la falsedad; la autenticidad y la deshonestidad; la limpieza (*chipahuac*, *xipehuac*) y la suciedad (*cazauac*), bajo una concepción distinta a la que prevalece en la cultura europea. También en este contexto, Sahagún hace mención de “los grandes ladrones”. Xipe Totec es, ante todo, un dios enmascarado, cuya identidad siempre es el ocultamiento. Los vínculos etimológicos ofrecen pistas interesantes sobre este tema, en relación con la poesía y la música de tradición nahua.

Bibliografía consultada

- BEYER, Hermann. “Una representación auténtica del uso del omichicahuatzli”, *Memorias y revista de la Sociedad Científica 'Antonio Alzate'*, no. 34, México, DF, jun. 1916; pp. 129–136.
- *Mexican bone rattles*, Middle American research series, no. 5; Middle American pamphlets, no. 7; Department of Middle American Research, Tulane University, Nueva Orleans, Luisiana, EU, 1934; pp. 323–349.
- CAPITAN, Louis. “L'omichicahuatzli mexicain et son ancêtre de l'époque du renne en Gaule”, *Verhandlungen des XVI. Internationalen Amerikanisten-Kongress; 1908 September 9. bis 14; Wien*, A. Hartleben's Verlag, Viena/Leipzig, 1910; pp. 107–109.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos* (novela; 1953), Editorial Lectorum, México, DF, 2002; pp. 32–33.
- CHAVERO, Alfredo. (Vicente Riva Palacio, dir.) *México a través de los siglos*, México, DF, 1884. Editorial Cumbre, México, DF, 1953.
- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia Antigua de México*, 1776. Reimp.: Porrúa, México, DF, 1958; col. Sepan Cuantos, 1964; pp. 280, 342–343.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (coord.). “Ofrenda 7” en *Trabajos arqueológicos en el Centro de la Ciudad de México*, SEP-INAH, México, DF, 1979.
- MENDOZA, Vicente T. “Los percutores precortesianos”, *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, 4a. época, vol. VIII, no. 2 [t. 25 de la colección], México, DF, abr.-jun. 1933; pp. 275–286.
- MENDOZA, Vicente T. y Daniel CASTAÑEDA. *Instrumental precortesiano*, t. I, *Instrumentos de percusión*, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, DF, 1933.
- SAHAGÚN, fray Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*, 1570. Ed. moderna: Porrúa, México, DF, 1977; t. I, pp. 65–66 (Xipe Totec, Tlacaxipehualiztli, música y ceremonias en su honor).
- SELER, Eduard. “Altmexikanische Knochenrasseln”, revista *Globus*, no. 74, s. I., 6 ago. 1898; pp. 85–93. Traducido y publicado (sin ilustraciones) como “Antiguas sonajas de hueso mexicanas” en *Colección de disertaciones*, vol. II, 2a. parte, manuscrito de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México, DF, s. f.; pp. 279–298.
- SIMÉON, Rémi. *Diccionario de la lengua nahuatl o mexicana*, Siglo XX, México, DF, 1977; pp. 447, 718, 766. Basado en textos antiguos de Sahagún, Olmos y Clavijero
- SOUSTELLE, Jacques. *El universo de los aztecas*, FCE, México, DF, 1982; pp. 132–133 y 179.
- STARR, Frederick. “More notched bone rattles”, *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences, 1901-1903*, vol. 9, 1904; pp. 101–107.
- “Notched bones from Mexico”, *Proceedings of the Davenport Academy of Natural Sciences*, vol. 7, Davenport, EU, 1899; pp. 101–107 (describe colección del autor, de omichicahuatzlis procedentes del Estado de México).
- STEN, María. *Ponte a bailar, tu que reinas. Antropología de la danza prehispánica*, Joaquín Mortiz, México, DF, 1989; p. 113.
- STEVENSON, Robert M. “Aztec Organography”, *Inter-American Music Review*, vol. IX, no. 2, Los Ángeles, primavera-verano, 1988; p. 5.



FIG. 1. *Xipe Totec*, según el *Códice Borbónico*.



FIG. 2. *Xipe Totec* según el *Códice Borgia*.

En ambas ilustraciones se aprecia la piel del guerrero sacrificado, colgando del dios descarnado, así como un instrumento musical en una mano y las armas, en la otra.



FIG. 3. *Arenita de oro*, rítmica del ejemplo musical con sonajeros (ejemplo grabado con un sonajero).



FIG. 4. *Xipe Totec* en terracota, cultura mexicana, siglo XV o XVI (Museo Nacional de Antropología, México, DF). El personaje revestido con la piel del sacrificado, parece entonar un canto solemne.



FIG. 5. *Xipe Totec* en terracota, cultura mexicana, siglo XV o XVI (Museo Nacional de Antropología, México, DF). Nuevamente, el personaje representado parece entonar un canto, con gran solemnidad.