

Una aproximación al Códice florentino desde la escucha

An Analytical Approach to the Florentine Codex through Auditory Perspectives

Artículo recibido el 24 de octubre de 2024; devuelto para revisión el 4 de diciembre de 2024; aceptado el 27 de marzo de 2025. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.127.2917>.

Elías Israel Morado Hernández Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, eliasmoradounam@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0005-7324-7906>.

Líneas de investigación Música novohispana; música del periodo prehispánico; procesos de evangelización; repertorios marianos; lengua y cultura nahuas.

Lines of research Music of New Spain; Pre-Hispanic music; evangelization processes; Marian repertoires; Nahua language and culture.

Publicación más relevante Toxochicaquiliz. *Nuestra escucha florida: vocabulario musical en lengua náhuatl* (Ciudad de México: Fineo Editorial, 2019).

Resumen Este artículo se adentra en el *Códice florentino* de Bernardino de Sahagún, desde donde, con sensibilidad auditiva, se intenta responder a las siguientes preguntas: ¿hasta qué punto la escucha pudo ser esencial para la elaboración de esta obra?, ¿qué procesos de trabajo, en sus diversas etapas, pudieron estar guiados prioritariamente por el oído?, ¿qué improntas de naturaleza audible quedaron fijadas sobre sus textos y pinturas? Estas inquietudes se desarrollan a partir de las implicaciones que se derivan del hecho de que, antes de figurar como expresiones escritas, los testimonios integrados a esta crónica fueron acervos de la memoria indígena, configurados desde su remoto origen como cantos. Para dar cuenta de las dificultades que el oído de Sahagún debió procesar al tener que diferenciar los contenidos lógicos de la lengua náhuatl de los elementos rítmicos, melódicos y tímbricos del cantar autóctono, se discute el trasfondo de las diversas manifestaciones de incompreensión y rechazo que el fraile franciscano hizo acerca del cantar antiguo o *cujcatl*.

Palabras clave Bernardino de Sahagún; Historia general de las cosas de Nueva España; *Códice florentino*; Cantares mexicanos antiguos; música indígena.

Abstract This article examines Bernardino de Sahagún's *Florentine Codex*, employing an auditory approach to address the following questions: to what extent was listening essential to its creation? Which processes during the various stages were primarily guided by hearing? What audible imprints were left in its texts and images? These inquiries stem from the fact that, before becoming written expressions, the integrated testimonies were repositories of Indigenous memory, configured initially as songs. The article explores the challenges Sahagún faced in distinguishing the logical content of Nahuatl from the rhythmic, melodic, and timbral elements of native song. It discusses various manifestations of incomprehension and dismissal in his treatment of ancient songs, or *cujcatl*.

Keywords Bernardino de Sahagún; General History of the Things of New Spain; *Florentine Codex*; Mexican ancient chants; indigenous music.

ELÍAS ISRAEL MORADO HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Una aproximación al Códice florentino desde la escucha

*Çanqujcaquiz nocujc ocoialle
teume chauc oquijcaquiz nocuj
ca incipac tonalla atilili ohoayia.*

“Suchipilli icujc”,
Códice florentino, Libro II, f. 140 r.

Solamente oír mi canto ahora el que tiene cascabeles,
el que tiene rostro enmascarado solamente oír mi
canto: Cipactonalli *Tilili ovvaya*.

“Canto a Xochipilli”
Versión de Ángel María Garibay K.¹

Sonoridades de procedencia antigua, enraizadas en el imaginario teotihuacano de los mexicas, laten aún en esa obra paradigmática del siglo XVI que es la *Historia universal* (o “general”) *de las cosas de la Nueva España* o *Códice florentino*,² a cuya producción se abocaron Bernardino de Sahagún

1. Ángel María Garibay K., “Apéndice II: los himnos de los dioses”, en Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, ed. Ángel María Garibay K., “Sepan Cuan tos...”, 300 (Ciudad de México: Porrúa, 1989), 897.

2. Bernardino de Sahagún, *Historia universal de las cosas de Nueva España/Historia general de las cosas de Nueva España/Códice florentino*, 3 vols. (vol. I: libros I a V; vol. 2: libros VI a IX; vol. 3: libros X a XII) (Tlatelolco: 1575-1577). Manuscrito albergado en la Biblioteca Medicea Laurenziana, signatura: Cod. Laur. Medic. Palat. 218-220. A lo largo de este artículo se hará uso de cualquiera de los siguientes dos apelativos: cuando se quiere enfatizar las implicaciones de

gún y un grupo de colaboradores, informantes, escribanos y pintores nahuas³ a lo largo de tres décadas que van de 1547 a 1577.⁴ Es, pues, desde la inque-

su contenido histórico, se habla de la “*Historia universal de las cosas*”, y, cuando se quiere hacer relucir su valor artístico, “*Códice florentino*”. Acerca del nombre original de esta obra, es importante la aclaración que hace el investigador Gabriel K. Kruell: “El título con el cual se conoce comúnmente la obra de Sahagún es *Historia general de las cosas de Nueva España*, sin embargo, éste no era el título original, sino que fue impuesto en el siglo XIX por el primer editor de la obra de Sahagún, Carlos María de Bustamante y fue repetido por todos los editores posteriores [...]”. El título original dado por el mismo Sahagún a su obra era en realidad *Historia universal de las cosas de la Nueva España*, pero este encabezado no se encuentra en el CF [*Códice florentino*], dado que los primeros folios del volumen I del manuscrito fueron eliminados en una reencuadernación de finales del siglo XVI. El *Manuscrito de Tolosa*, por otra parte, que es una copia del texto castellano del CF, lleva el título original de *Historia universal de las cosas de la Nueva España*, mismo título que se encuentra en el *Códice matritense de la Real Biblioteca*, versión previa del CF”, en Gabriel K. Kruell, “El texto náhuatl del capítulo 20, libro II, del *Códice florentino*: ensayo de paleografía y traducción”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 64 (2022): 247.

3. Ángel María Garibay ofreció el listado más completo de participantes: a) colaboradores cercanos (o sea, los “colegiales latinos” o “gramáticos” formados por el propio Sahagún en el Colegio de Tlatelolco): Antonio Valeriano (Azcapotzalco), Alonso Vegerano y Pedro de San Buenaventura (Cuauhtitlan), y Martín Jacobita (Barrio de Santa Ana); b) informante y contacto con otros informantes: Diego de Mendoza (“señor de Tepepulco”); c) informantes médicos: Gaspar García y Pedro de Requena (vecinos de la Concepción), Pedro de Santiago y Miguel Motolinía (vecinos de Santa Inés), Francisco Simón, Miguel Damián y Miguel García (vecinos de Santo Toribio), Pedro Pérez, Pedro Hernández, Joseph Hernández y Antonio Martínez (vecinos de San Juan), Miguel García y Baltazar Juárez (vecinos de San Sebastián), Felipe Hernández (vecino de Santa Ana) y Juan Pérez (vecino de San Pablo); d) escribanos: Diego de Grado, Bonifacio Maximiliano y Andrés Leonardo (Tlatelolco), y Mateo Severino (Utlac, Xochimilco). Véase Garibay, “Introducción al libro décimo”, en Sahagún, *Historia universal de las cosas*, 535-540; *Historia de la literatura náhuatl*, 1ª ed., colección “Sepan Cuantos...”, 626 (Ciudad de México: Porrúa, 1992), 576-577. Aunque se desconoce quiénes fueron los dibujantes, se conjetura que, en algunos casos, podría tratarse de los mismos escribanos. Por su parte, Diana Magaloni Kerpel ha identificado por su estilo a 22 pintores y cuatro maestros, a quienes alude en los siguientes términos: “Maestro de ambas tradiciones”, “Maestro de los perfiles en tres cuartos”, “Maestro de las narices largas” y “Maestro de la coloración compleja en pieles”. Véase Diana Magaloni Kerpel, “Painters of the New World: The Process of Making the Florentine Codex”, en *Colors between Two Worlds: The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, eds. Gerhard Wolf, Joseph Connors y Louis Waldman (Florencia: Kunsthistorisches Institut in Florenz/Max-Planck-Institut/Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2011), 47-76; Diana Magaloni, *Los colores del Nuevo Mundo: artistas, materiales, y la creación del Códice florentino* (Los Ángeles y Ciudad de México: The Getty Research Institute/Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 27-34.

4. Todas las fechas utilizadas en este artículo relativas a las etapas de composición del *Códice florentino* se basan en: Kevin Terraciano, “Introduction: an Encyclopedia of Nahua Culture: Context and Content”, en *The Florentine Codex: An Encyclopedia of the Nahua World in Six-*

tud por esas voces y ruidos que estas reflexiones se presentan como un esfuerzo por vivenciar esa forma singular del tiempo que es toda crónica escrita, pero en función de las resonancias que pueden despertar a partir de las configuraciones específicas en que ese tiempo se manifiesta en los folios del código. En la medida en que nosotros, lectores de hoy, podemos tener esta experiencia auditiva —que espontáneamente puede alcanzar a explorarse en el plano de la imaginación por sobre el hábito de la lectura silenciosa o la visualización de formas y colores—, resulta válido hacer extensible esta capacidad de “saboreo auditivo” a quienes originalmente se implicaron en la confección de esta obra, razonamiento que demanda pensar a esos personajes como sujetos de razón y de sensibilidad, aptos para hacer uso de su escucha y tomar decisiones inteligentes derivadas de ello.

En función de esto, cabe introducir algunas interrogantes que justifican el interés por realizar una aproximación proauditiva al *Código florentino*: ¿hasta qué punto la escucha pudo integrarse a la elaboración de este libro?, ¿qué procesos de trabajo en sus varias etapas pudieron estar guiados prioritariamente por el oído?, ¿qué improntas de naturaleza audible o sonora quedaron fijadas sobre sus textos y pinturas?

En tanto que se trata de una obra para ser leída y vista, podríamos suponer que también lo fue para ser declarada o entonada en voz alta, al menos por lo que toca a determinadas porciones de su texto literario, o bien, para suscitar en quien repasa con la mirada sus innumerables formas ondulatorias —acuáticas, vegetales, humeantes, entre otras—, evocaciones acústicas diversas, amén de otras sinestesias.

La naturaleza de los problemas a tratar a lo largo de este artículo obliga a incorporar algunas precisiones que pueden ser pertinentes como claves de lectura. Lo que a continuación se presenta procede de una investigación posdoctoral intitulada “Hacia una estética de la escucha indígena: análisis e interpretación de las evocaciones sonoro-audibles presentes en el *Código Florentino* (Sahagún, siglo xvi)”, la cual fue desarrollada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México entre 2023 y 2024. Como otros estudios de mi autoría en los campos de la filosofía latinoamericana y la musicología histórica,⁵ este trabajo se inspira en las investigaciones

teenth-Century Mexico, eds. Jeanette Favrot Peterson y Kevin Terraciano (Austin: University of Texas Press, 2019), 1-18.

5. Elias Morado, “La dimensión de lo sonoro en la construcción del *ethos* barroco americano”

realizadas por Julio Estrada en torno a la audición, el sonido y el tiempo en los mundos indígena y campesino; especialmente, en las que están focalizadas en el escritor Juan Rulfo.⁶ De Estrada recupera aquí la perspectiva por la que es posible adentrarse en la obra literaria como si se tratase de un espacio mental cruzado por varias dimensiones del tiempo —sean de consistencia histórica o mítica—, donde cada objeto que es “tocado” o “removido” genera resonancias aquí y allá, posibles de ser aprehendidas por el oído.

De la misma manera, aquí se hace eco de los planteamientos de Constantino Reyes-Valerio en torno a lo que él mismo denominó “arte indocristiano”, por el cual, en las piezas artísticas de naturaleza híbrida producidas en el marco del programa evangelizador —el *Códice florentino* es justo eso—, puede ser rastreada no sólo la *mano* del indígena, sino también, configurada de las maneras más enigmáticas, la proyección de su inteligencia.⁷ De Reyes-Valerio, cabe citar algunas de las palabras que resultan estimulantes por el modo en que llaman no tanto la atención de la mirada como la del oído, el cual se inclina en pos de lo que, sin ser necesariamente visible, late tras las más intrincadas formas del arte novohispano:

¿qué es lo que intentó decirnos el indio al incluir uno que otro signo que, dentro del contexto conceptual de su religión, estaba cargado de significado? ¿Intentaba acaso hacer llegar un mensaje a sus compañeros de infortunio, como si quisiera mantener vivas las tradiciones en medio de ese mundo conturbado en que vivían? ¿Acaso había perdido todo significado una vez que fue dominado y destruidos sus templos y deidades? ¿Puede morir así, de pronto, una tradición que se ha mantenido por siglos y desaparecer sin dejar huella alguna?⁸

(tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012); “Análisis del discurso musicográfico elaborado en torno a las piezas polifónicas *Sancta Mariae* y *Dios Itlazonantizne* (*Códice Valdés*, ca. 1599)” (tesis de maestría en Música Española e Hispanoamericana, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2012); “La audición del indio americano o la invención de una América pos-barroca” (tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2020).

6. Julio Estrada, *El sonido en Rulfo* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990); *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008).

7. Constantino Reyes-Valerio, *Arte indocristiano* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000).

8. Reyes-Valerio, *Arte indocristiano*, 147.

Por último, resta acreditar la influencia de la obra crítica de Edmundo O’Gorman relativa a la historia de la idea de América, de la que rescatamos lo que puede ser una enseñanza fundamental para el historiador contemporáneo: indagar en el pasado es inventarlo, cosa que, lejos de denunciar su irrealidad, proclama las implicaciones más individuales del escritor con aquello que es objeto de su pensamiento.⁹ El valor de este razonamiento proviene del hecho de que habilita una perspectiva por la que la historia escrita puede ser asimilada como el resultado de un proceso inventivo de un pasado cifrado en unas entidades históricas que, a su vez, son el producto de interpretaciones moralmente motivadas, pero acotadas por las circunstancias del presente en el que dicha operación se inscribe. En la medida que la *Historia...* puede ser asimilada como un proyecto de escritura a varias voces, mediante el que, por la conveniencia recíproca de sus participantes, se acredita la realidad de un cierto pasado indígena y la vigencia de unos determinados entes denominados “mexicanos”, “tultecas”, “otomjes”, “tlaxcaltecas”, “chichimecas”, categorizables todos ellos con el concepto de “yndios”,¹⁰ en tal medida, esa *Historia...* puede definirse como el resultado de un proceso particular de invención histórica, correlativo y necesario del proceso general de la “invención de América”.¹¹ Apreciada en estos términos, la obra de Sahagún adquiere cualidades muy distintas de las que manifiesta cuando se la juzga sólo como el fruto de una operación protocientífica de cariz antropológico o etnográfico.¹² Algunos bordes se reblandecen, algunas superficies se vuelven

9. Edmundo O’Gorman, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica* (Ciudad de México: Imprenta Universitaria, 1947); Edmundo O’Gorman, *La invención de América: el universalismo de la cultura de Occidente* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958).

10. Véase la nota 17 sobre la grafía usada en este artículo en las citas textuales provenientes del *Códice florentino*.

11. “Es preciso comprender por consiguiente que la idea ‘indio americano’ es una invención correlativa y necesaria de la previa invención de América”, en O’Gorman, *La invención*, 89-90. Para una elaboración más amplia en torno a la figura del “indio americano” en clave inventiva, véase Morado Hernández, “La audición del indio americano”, 28-59.

12. Tal es la presunción adoptada en obras como: F. Vicente Castro y J. L. Rodríguez Molinero, *Bernardino de Sahagún, primer antropólogo en Nueva España (siglo XVI)* (Salamanca: Universidad de Salamanca/Institución “Fray Bernardino de Sahagún”/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986); Jorge Klor de Alva, H. B. Nicholson y Eloise Quiñones Keber, eds., *The Work of Bernardino de Sahagún: Pioneer Ethnographer of Sixteenth-Century Aztec Mexico*, Studies on Culture and Society, vol. 2. (Albany: The University of Albany-Institute for Mesoamerican Studies/State University of New York, 1988); Miguel León-Portilla, *Bernardino de Sahagún: pionero de la antropología* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio Nacional, 1999). Desde mi parecer, esta tendencia entra en

porosas, lo que da la pauta para una aproximación más dúctil, intuitiva y, si se quiere, abierta al imaginario.

En esta sección introductoria también es necesario establecer lo siguiente: por audición o escucha entenderemos la facultad sensorial-intelectiva que posibilita una aproximación a la realidad que se hace con referencia a la dimensión acústica que engloba todos los aspectos de la actividad humana, que conforma un ámbito particular de sonidos y voces de los que la persona es escucha y productora; en la medida en que esta actividad es generadora de múltiples sentidos, resulta admisible concebir que dicha aproximación es creadora de esa misma realidad.¹³ Poner atención no sólo en el fenómeno sonoro, sino también en las implicaciones auditivas, hace que el énfasis investigativo se oriente hacia la experiencia del individuo en calidad de perceptor, estatus que es independiente de la calidad de las impresiones o las interpretaciones suscitadas, y, también, de las formas sonoras expresivas generadas como una “respuesta” (“respuestas” que en otras ocasiones he denominado “los trabajos del oído”).¹⁴ Así, desde la consideración de Sahagún y sus colaboradores indígenas en calidad de escuchas históricos, lo que en este artículo se propone como hipótesis de trabajo es el esclarecimiento de la importancia que determinados juicios, que suponemos influidos o mediados por una previa experiencia auditiva, pudieron haber tenido en el proceso de escritura y diseño artístico del *Códice florentino*. La utilidad que esta crónica de composición híbrida (heterosemiótica)¹⁵ tiene para el estudio de tales asuntos es que en sus folios

contradicción con aquella que actualmente cobra mayor aliento, la que, intentando adoptar la perspectiva indígena, concibe que son procesos de negociación, resistencia y construcción de la memoria los que configuran la trama de una obra como el *Códice florentino*. Para conocer sintéticamente lo que así se argumenta, véase Diana Magaloni, Kim Richter y Berenice Gaillemín, “El *Códice florentino* y los procesos de resistencia a través de las artes”, CCU Tlatelolco-*Xaltliloli*, conversatorio en línea, transmitido el 13 de agosto de 2024, <https://www.youtube.com/watch?v=tcRBajIy3Qo>. Retomo sucintamente esta cuestión en el acápite “Lo apenas posible de ser confesado”, en este artículo.

13. Esta apreciación abrevia de la teoría semiótico-materialista de la cultura de Bolívar Echeverría, así como de la teoría semiológica de Juan Miguel González Martínez; véase Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/Ítaca, 2010) y Juan Miguel González Martínez, *El sentido de la obra musical y literaria* (Murcia: Universidad de Murcia, 1999). Es la misma perspectiva de análisis que he adoptado y desarrollado en las investigaciones de mi autoría ya citadas.

14. Morado Hernández, “La audición del indio americano”, 222-261.

15. “Texto heterosemiótico, discurso complejo por definición [que] integra la complejidad

habrían quedado cifradas numerosas indicaciones literarias y plásticas, las cuales, ubicadas en el pasado o el presente de la acción narrada, trascienden por el modo en que convocan a la participación de la escucha, la cual puede singularizarse en torno al agente referido: el indígena, o sobre el agente que lo refiere: el cronista —figuras que, sin perder su calidad de sujetos, se ofrecen al análisis como simbolizaciones que aglutinan una pluralidad de valores sociales y culturales articulados a códigos estéticos radicalmente diferentes.

Así, en este texto se ponderan las implicaciones que se derivan de lo que ya había sido planteado por expertos como Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla acerca de que, antes de figurar como testimonios escritos, las “historias” de la *Historia*... habrían sido acervos de la memoria indígena configurados desde su origen como cantos.¹⁶ Lo que suscita nuestro interés por esta apreciación es que reclama aquilatar la vigencia de una comunicación de ideas más compleja que la que se realiza sólo por vía de la oralidad o el habla, pues es demandante de una escucha mayormente sofisticada que, aparte de activa, valorativa y selectiva, es por necesidad interpretativa y equívoca (al considerar la posibilidad de la ambivalencia). Lo anterior, porque en el canto los contenidos lógicos del lenguaje se funden e incluso se supeditan a la potencia subjetiva de la entonación, causante de las más diversas reacciones emotivas y estéticas. Entonces, al ser el juicio auditivo necesariamente divergente, aquí dilucidamos cómo las complicaciones suscitadas entre Sahagún y sus ayudantes nahuatlato durante el proceso de escucha del canto antiguo (que a veces fue su única fuente de información) podrían manifestarse en la formalización de determinados contenidos del *Códice florentino* por vía de la escritura alfabética y el dibujo. En específico nos centramos en la exposición de 20 cantares en el apéndice del Libro II (ff. 137r a 144v), respecto de los cuales Sahagún expresó, en más de una ocasión, incompreensión y rechazo.¹⁷

propia de dos lenguajes específicamente conflictivos y resultante de su interacción” (Martínez González, *El sentido de la obra musical y literaria*, 260).

16. Véase Garibay, *Historia*, 561-586; León-Portilla, *Bernardino de Sahagún*, 85-133; León-Portilla, *El destino de la palabra: de la oralidad y los códigos mesoamericanos a la escritura alfabética* (Ciudad de México: El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica, 1996), 19-71; también consúltese las introducciones a los 12 libros de la *Historia universal de las cosas* de Sahagún preparadas por Garibay para la edición de Porrúa de esta obra, ya citada.

17. Antes de entrar en materia, es necesario aclarar que todas las referencias literarias y visuales usadas en este artículo provienen de la versión digitalizada del *Códice florentino* dispuesta por el Getty Research Institute, disponible en <https://florentinecodex.getty.edu/es>. Las citas se

Sonoridades vivas

Lo que llegó a oídos de Sahagún, al desarrollar su labor investigativa entre los ancianos de Tepepulco¹⁸ en 1559, le fue dicho y también cantado. De acuerdo con el método de trabajo basado en la recolección de testimonios entre personas expertas,¹⁹ pudo ser que algunas de las informaciones incorporadas a la crónica (y otras que se pudieron haber desechado) hubiesen sido recogidas de boca de ancianos que únicamente eran capaces de hacer comunicables sus conocimientos en calidad de historias cantadas a las que les eran indisolubles ciertas modulaciones vocales que podían ir de la musitación al grito, compuestas de elementos rítmicos, tonales y tímbricos sin los cuales el sentido

cotejaron con la edición en 13 volúmenes producida por The University of Utah, que cuenta con una traducción del náhuatl al inglés dispuesta por Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble. Sin embargo, cabe advertir que las transcripciones corren a cargo del autor de este artículo. Se conservaron todas las características originales de escritura por considerar que, tal y como fueron copiados, los textos en náhuatl y en castellano retienen aspectos de una cierta prosodia de la época. La morfología de las palabras y la sobreabundante puntuación —aspectos que las ediciones modernas modifican para facilitar la lectura del lector contemporáneo— da la impresión de que, a partir de una versión primitiva, los textos fueron leídos por una persona y copiados por otra al integrar los contenidos literarios del *Códice...*; o bien, que el traslado de una copia a otra se hizo anotando, una tras otra, las pequeñas porciones de texto que un solo copista podía retener en su memoria. Hay, desde esta apreciación, una cierta escucha o memoria auditiva mediadora que, para los fines de este trabajo, es importante hacer notar.

18. Tepepulco es una localidad en el actual estado de Hidalgo, a 90 km, aproximadamente, de la Ciudad de México hacia el noreste. Antes de la Conquista, estuvo bajo la influencia de Teotihuacan y alineada con Texcoco. Aunque no al nivel de esta última, Tepepulco pudo haber gozado de un cierto prestigio cultural. Justo por su condición periférica, ahí pudo darse un mayor resguardo de códices y reliquias, a diferencia de centros de mayor importancia política donde la destrucción fue más radical, como en Texcoco. Éste podría ser el motivo por el cual Sahagún se instaló en Tepepulco de 1559 a 1561 para desarrollar una parte nodal de sus investigaciones en torno a la cultura autóctona, hoy conocida como *Primeros memoriales*. Sobre este asunto, véase Charles E. Dibble, “Sahagún’s Historia”, en *Florentine Codex: Introduction & Indices*, trans. Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble, 2ª ed. revisada (Salt Lake City: The University of Utah, 1982), 9-23 y H. B. Nicholson, “Introduction”, en Bernardino de Sahagún, *Primeros memoriales*, trad. Thelma D. Sullivan (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1997), 3-14.

19. “Con estos principales [10 o 12 ancianos de Tepepulco], y gramaticos [los ayudantes indígenas formados por el fraile franciscano en el Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco], platique muchos días, cerca de dos años, siguyendo la orden, de la minuta, que yo tenja hecha: todas las cosas que conferimos, me las dieron por pinturas, que aquella, era la escriptura, que ellos antiguamente vsauan: y los gramaticos las declararon, en su lengua, escrijuyendo la declaration, al pie de la pintura” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, f. iv).

de tales relatos no podía ser ni cabal ni coherente para su propia percepción. Pudo tratarse de expresiones que precisaban del apoyo de algún instrumento de percusión o fricción para destacar sus acentos,²⁰ o de movimientos coreográficos con alguna intención representativa o imitativa.²¹

En la obra de cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo y Bartolomé de Las Casas se acredita la existencia de una tradición del canto indígena que se especializó en la conservación de la memoria y la evocación del pasado, extendida entre los habitantes de las islas caribeñas y del continente. Del primero son las siguientes palabras, tomadas de su *Historia general y natural de las Indias* (1549):

Por todas las vías que he podido, después que a estas Indias pasé, he procurado con mucha atención, así en estas islas como en la Tierra Firme, de saber por qué manera o forma los indios se acuerdan de las cosas de su principio e antecesores, e si tienen libros, o por cuáles vestigios e señales no se les olvida lo pasado. Y en esta isla, a lo que he podido entender, solos sus cantares, que ellos llaman areitos, es su libro o memorial que de gente en gente queda, de los padres a los hijos, y de los presentes a los venideros.²²

20. El Libro VIII, cap. 9, está dedicado a la descripción de los atavíos usados por los señores durante los areitos. Aunque la narración está en pasado, Sahagún introduce valiosas indicaciones acerca de los objetos que aún entonces eran empleados por aquéllos en sus celebraciones. Destacamos la mención de los instrumentos musicales cuyo uso Sahagún pudo atestiguar: “Vsauan de atambor, y de tamboril: el atambor era alto, como hasta la cinta, de la manera, de los de españa en la cubertura: era el tamboril, de madero hueco, tan grueso, como vn cuerpo de vn hombre, y tan largo como tres palmos, vnos poco mas, y otros poco menos muy pintados: este atãbor, y tamboril, agora lo vsan, de la misma manera: usaban tambien unas sonajas de oro, y las mesmas agora usan de palo: y usauan de vnas conchas de tortuga, hechas de oro, en que yuan tañendo, y agora las vsan naturales de la mesma tortuga” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro VIII, f. 17v).

21. Sobre la probable subsistencia de danzas y cantos de valor imitativo, en el *Códice florentino* encontramos un indicio que invita al estudio del comportamiento de la fauna del Anáhuac para un mejor esclarecimiento de las artes del tiempo prehispánico. La referencia es: “En acabãdo de dezir [sus palabras] el satrapa todos los otros [sátrapas] se arronjauan enel agua: començauan luego achapetear enel agua, cõ los pies, y con las manos, haziendo grãde estruendo: començauan abozear, y agritar, y a contra hazer las aues del agua, vnos alas anades, otros avnas aues, çancudas del agua, que llaman pipitzi, otros a los cueruos marinos, otros alas garçotas blancas, otros a las garzas. Aquellas palabras, que dezia, el satrapa: parece que eran inuocacion del demonjo, para hablar aquellos lenguajes de aues enel agua” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, f. 40v).

22. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, vol. I (Madrid: Ediciones Atlas, 1959), 112.

Más adelante, el mismo cronista precisa que esta práctica implicaba el baile como recurso mnemónico: “Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman areito, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando”.²³

Por su parte, en su *Apologética historia sumaria* (ca. 1559), Las Casas consigna: “La letra de sus cantos era referir cosas antiguas”.²⁴

En el contexto de la Nueva España, se cuenta con testimonios como el de Sebastián Ramírez de Fuenleal, quien, en una carta fechada en 1532, dio cuenta de “cantores y tañedores” que eran estimados “porque componen y cantan todo lo pasado y lo que pasa y lo que creen”, y que, de esa manera, “saben sus historias y todo lo de su creencia”, actividades que eran equiparables a las de pintores y escribanos.²⁵ La subsistencia del “canto histórico” —como lo llama Pablo Escalante Gonzalbo—²⁶ a lo largo de los siglos XVI y XVII (por lo menos), puede inferirse del posterior testimonio que Luis Bezerra Tanco consignó en su obra *Felicidad en México en el principio y milagroso origen que tuvo el santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*, publicada en 1675:

El segundo modo, que obserbavan los Naturales, para que no se perdiessse la memoria de los casos memorables,²⁷ y que fuessen pasando de padres à hijos, por dilatados siglos; era por medio de vnos cantares, que componian los mismos Sacerdotes, en cierto genero de versos, que iban añadiendo à trechos vnas interjecciones no significativas, que servian para la cadencia sola de su canto. Estos se enseñaban à los niños que conocian por mas habiles y memoriosos; conservandolos en la memoria de estos; y en llegando à ser provecos en la edad, y suficiencia, los cantaban en sus festividades, y en sus saraos, ò mitotes, al son de instrumentos musicos, que vnos llamaban *Teponaztli*, y otros *Tlalpanhuehuatl*, tocabanse estos en las batallas, como caxas de guerra, y en otros actos publicos, con que le hazia señal para el concurso. Por medio pues de estos cantares, passaron de vno en otro siglo,

23. Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, 113.

24. Bartolomé de Las Casas, *Apologética historia sumaria*, ed. Edmundo O’Gorman, vol. 2 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967), 350.

25. Carta de Sebastián Ramírez de Fuenleal a la reina, 3 de noviembre de 1532, citada en Pablo Escalante Gonzalbo, *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 116.

26. Escalante, *Los códices mesoamericanos*, 116.

27. El primer modo sería la confección de códices.

tradiciones, y acontecimientos de quinientos, y mil años de antigüedad: en estos se referían las guerras, victorias, y desgracias, hambres, pestes, nacimientos ò muertes de los Reyes, y Varones ilustres; el principio, y fin de sus gobiernos, y las cosas memorables, que iban acaeciendo en cada siglo.²⁸

Asimilado esto, resulta razonable sugerir que algo de lo cantable, que era inherente a la evocación de las vivencias pasadas y presentes por medio de la voz, habría quedado retenido sobre la escritura de los documentos más tempranos donde la historia de los mexicanos fue registrada por los colaboradores indígenas de Sahagún, algunos de los cuales hoy son conocidos como *Primeros memoriales* (Tepepulco, 1559-1561).²⁹ No se trata de algo tan difícil de acordar si imaginamos cómo pudieron ser algunas de las conferencias entre Sahagún y los “principales ancianos” cuando de viva voz le hicieron escuchar los antiguos cantares o *cujcatl* (en singular y con la grafía original), los cuales impactarían con fuerza en la conciencia del franciscano, quien, antes de comprenderlos, apenas habría podido asimilarlos auditivamente como sonoridades difusas o estruendosas. Basta pensar en la dignidad que prima en los encuentros públicos entre los pueblos indígenas de hoy, para imaginar la pompa —hasta donde la precariedad de las circunstancias lo podía permitir— de que habrían podido estar revestidas aquellas reuniones informativas, que bien pudieron ser intentos genuinos por vivificar, ante el curioso fraile, los antiguos *areytos*, donde danzas, tambores, sonajas, sahumadores y el aleteo de plumajes tendrían una utilidad esencial al nivel de la coordinación del todo y sus partes, de lo cual acaso brotarían inesperadamente esas “interjecciones no significativas” de las que habló Bezerra Tanco, y que en aquellos memoriales quedaron anotadas así (entre otras variadas maneras):

28. Luis Bezerra Tanco, *Felicidad de México en el principio, y milagroso origen, que tubo el Santuario de la Virgen María N. Señora de Guadalupe* (Ciudad de México: Viuda de Bernardo Calderón, 1675), ff. 12v-13r.

29. Se trata de las fuentes documentales usadas para la posterior confección, en Tlatelolco y Ciudad de México, de los 12 libros de la *Historia general de las cosas* y de la versión bilingüe e ilustrada de ésta que es el *Códice florentino*. Los *Primeros memoriales* forman parte, a su vez, de los llamados *Códices matritenses* (316 folios), albergados en la Real Biblioteca y en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ambas de Madrid. En adelante, se citará desde el repositorio donde se resguarda el documento completo: Bernardino de Sahagún, *Códices matritenses*, Biblioteca Digital Mexicana, A.C., <http://bdmx.mx/documento/bernardino-sahagun-codices-matritenses> (consultado el 27 de enero de 2024). Sobre los aspectos codicológicos de esta fuente puede consultarse: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, *Los manuscritos de la Historia general de las cosas de la Nueva España de Bernardino de Sahagún* (Madrid: Secretaría General Técnica, 2013).

*Yyaha, yyayya, yya ayya, ayyo oviya, ayya
yya, ayya yya yyoviya, ayya yya ayya y
ya yyo viya*³⁰

Es más que sugestivo que Sahagún, siendo el conocedor de la cultura y la lengua nahuas que fue (o que creemos que fue), haya sentido la necesidad de expresar asombro ante los cantares mexicanos, usando palabras que denotan un cierto grado de impotencia intelectual: “se cantan [...] sin poderse entender”³¹ (más adelante se discutirán las implicaciones de esto).

Por lo que respecta a las pinturas que primero fueron copiadas en los *Primeros memoriales*,³² y subsecuentemente trasladadas al *Códice florentino* (aunque con criterios de estilo distintos), es posible sugerir que, desde la mirada indígena especializada, aquéllas hubiesen conservado la misma función que las pinturas en la tradición antigua, o sea, detonar en la conciencia una imagen del tiempo

30. Este tipo de rasgos fonéticos aparece con cierta prolijidad en la primera versión escrita de los cantares antiguos copiada en los *Primeros memoriales*, y subsistió con algunas variantes en la reproducción que de ellos se hizo en el *Códice florentino*, décadas después. Las que aquí se usan a modo de ejemplo provienen del cantar: “Totochtín icujc tezcatzoncatl”, en Sahagún, *Primeros memoriales*, f. 28ov. En un estudio dedicado a la poesía y los cantos en náhuatl, Frances Karttunen y James Lockhart explicaron las distintas maneras en que este tipo de expresiones de valor fricativo (articuladas con el sonido /j/) incidían en la métrica de los versos. Básicamente, establecieron tres casos en cuanto a su funcionamiento: 1) como elementos fónicos no lingüísticos independientes del sentido del texto literario (“ça ya niquaquauhtzin huiya” [soy Quaquauhtzin]); 2) como elementos fónicos no lingüísticos que, colocados en el interior de las unidades léxicas, expanden su estructura fonológica, mas no fonética (“tonayatlatoa” [hablas]); y 3) como elementos fónicos no lingüísticos que fusionan o articulan distintas unidades léxicas (“yectli ya n cuicatl” [hermoso canto]). Sin embargo, pese a la acuciosidad de este estudio y al esfuerzo por determinar el modo en que se da la integración de los elementos lingüísticos y los materiales fónicos no lingüísticos, los autores coinciden en la imposibilidad de reconocer patrones de regularidad métrica. Dada la compleja variabilidad de elementos morfológicos y fonológicos (léxicos y no léxicos), consideran de una enorme dificultad poder deducir de estos cantares códigos de estructuración formal. De ahí su carácter hasta cierto punto enigmático. Véase Frances Karttunen y James Lockhart, “La estructura de la poesía náhuatl vista por sus variantes”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 14 (1980): 15-64. En mi opinión, este tipo de rasgos son el punto de contacto, precariamente aprehensible de forma alfabética, entre la dimensión literaria y la dimensión musical del cantar. Véase Elías Morado, Toxochicaquiliz. *Nuestra escucha florida: vocabulario musical en lengua náhuatl* (Ciudad de México: Fineo Editorial/Biblioteca SEP Centenaria, 2022), 63-89.

31. Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, f. 137r.

32. “todas las cosas que conferimos, me las dieron por pinturas” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro. II, f. 1v).

1. *Malitzin* solicitando a los señores mexicanos dar comida a los españoles. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (1575-1577), Libro XII, f. 29r. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, manuscrito Med. palat. 220. Reproducido con permiso de MiC.



y de la propia historia y, en consecuencia, el conocimiento de los cantos.³³ Una mecánica comunicativa que se habría suscitado con especial énfasis ante las ilustraciones en las que se usaron volutas para indicar los actos basados en el habla, la oratoria, la declamación poética y el canto (suponiendo que todos estos géneros existían de modo autónomo), sin que para ello obstase el diverso grado en que se manifestaba la impronta estética europea, por la cual algunas de esas volutas presentan características de diseño que generan la impresión de poseer volumen, solidez y peso, además de la capacidad para desplazarse desde un punto de emisión ubicado en el fondo hacia un plano frontal, o viceversa (fig. 1).³⁴ Se trata de notas que no se observan así en la pintura prehispánica.³⁵

33. Que todo canto entraña una idea y una experiencia del tiempo es algo posible de argumentar desde los acercamientos fenomenológicos a la voz y a la escucha. Véase Jean-Luc Nancy, *A la escucha* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976); Don Ihde, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound* (Athens: Ohio University Press, 1976). Se trata de un argumento que Julio Estrada también desarrolla en sus estudios sobre Juan Rulfo ya mencionados.

34. En esta imagen, tales efectos se refuerzan con la incorporación del dibujo de un edificio en forma de prisma cuadrangular, cuyo interior es ocupado por dos personas que dirigen su habla hacia una tercera persona que se encuentra enfrente y abajo. Entre los folios de este códice, existen al menos ocho casos afines, localizables en: Libro II, ff. 31r y 143v, Libro IV, ff. 24r y 43v, Libro XII, ff. 29r, 42v y 47v.

35. Algunas representaciones en los murales de los palacios teotihuacanos de La Ventilla, Tetitla y Atetelco son singulares por la forma en que buscan generar la ilusión de profundidad mediante

En los folios del *Códice florentino* han quedado registradas numerosas apelaciones al oído: cantos, refranes, oraciones, sonidos de la naturaleza, entre otros, que admitirían ser tomados como rastros de una memoria auditiva indígena que fue convertida en expresiones literarias y plásticas, capaces de suscitar en la imaginación de un lector de la época procesos cognitivos vinculados a la escucha y, en consecuencia, a la percepción del tiempo. Dado que tales indicios existen integrados a un tejido histórico y cultural particular —que, por un lado, implica la crónica en sí como objeto libresco y, por otro, las circunstancias de su producción— es factible suponer que éstos pudiesen llegar a tener un grado de resonancia mayor para el escucha autóctono. Es decir, que podía tratarse de un tipo particular de evocaciones que los miembros de la cultura nativa habrían podido reconocer con mayor precisión que nadie en la sociedad novohispana, por tratarse de sonoridades añejas que, entonces, aún estaban vivas. Entre otros ejemplos, aquí cabe citar una expresión como la siguiente: “No nopilhoantzitzi ic çanie namechnocauilia”, cuya traducción propuesta por Sahagún es: “O hijos míos, guay de mí, que yo os dejo a vosotros”, y que es como fue registrada la voz lastimera de *Cihuacoatl* en la *Historia*...³⁶ Se trata de lo que podría considerarse el primer indicio literario de lo que hasta el día de hoy se conoce como el grito de La Llorona, rasgo inconfundible de la cultura sonoro-auditiva mexicana.³⁷

la superposición de planos (de agua, por ejemplo) a través de los que se mueven las figuras humanas o animales ahí plasmadas.

36. Sahagún, *Códice florentino*, Libro. VII, f. 2v.

37. Véase Marisela Valdés Alanís, “El eco trashumante: la leyenda de La Llorona” (tesis de doctorado en Letras, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2002). Sin desdoro de la mexicanidad de este fenómeno cultural, hay que señalar que algunos estudios críticos sobre el conjunto de presagios indígenas relativos a la Conquista (al cual pertenece el grito de *Cihuacoatl*) pone en entredicho su autoctonía. Por ejemplo, Miguel Pastrana Flores ha observado la semejanza de estos augurios con las ocho señales que anunciaron la caída del Templo de Jerusalén, las cuales describió Flavio Josefo en *Guerra de los judíos* (siglo I de la era cristiana): “Al respecto —explica Pastrana— se puede decir que un ejemplar del *De antiquitatibus ac de bello judaico* de Josefo se menciona en un inventario de 1574 de la biblioteca del Colegio Imperial de Santa Cruz en Tlatelolco, y por ello es posible que estuviera disponible para Sahagún y sus colaboradores al momento de la elaboración del *Códice florentino*”, en Miguel Pastrana Flores, “Presagios, augurios y portentos de las conquistas de Mesoamérica. Una perspectiva comparada”, *Korpus21* 1, núm. 1 (2021): 33.

Voces, muros y oídos

En sentido moderno, una historia es una “narración y exposición de los acontecimientos pasados y dignos de memoria, sean públicos o privados”.³⁸ Es decir, es una forma de aproximación al tiempo que, atendiendo a los hechos consumados o que se consuman en el presente, hace una selección entre aquellos que más importa hacer saber y perdurar. Para llevar esto a cabo no es esencial el medio por el que tal o cual suceso se da a la comunicación, pues frente a la expectativa de lo memorable, aquello es un problema de orden técnico siempre perfectible en cuanto se trate de asegurar la precisión y durabilidad de lo que se pretende fijar en el ámbito de una tradición, por cuyos valores se define lo que importa conservar para el alcance de un fin general o beneficio propio.

Si, con este criterio, se aquilata lo que es el *Códice florentino*, y se destaca su prolongado proceso de preparación y revisión por numerosas miradas juiciosas y competentes en dos tradiciones intelectuales de por sí copiosas de influencias —la europea y la mesoamericana—, entonces, podemos aceptar que lo que se consignó por escrito en náhuatl y español (y algunas porciones en latín), así como todo lo que se ilustró en referencia más o menos directa a los textos literarios, representan lo esencial en términos de la proyección de un concepto de lo memorable que, desde una noción del pasado hacia otra del futuro, atraviesa todo un presente, dentro de cuyas circunstancias han emanado no sólo las justificaciones intelectuales de tal concepto, sino también las técnicas con las que pudo ser posible la exposición de semejante relato histórico. Y, si bien, toda idea y toda forma tienen algo de mudable —cosa que, en cuanto a lo que aquí tratamos, se hace patente en los cambios que se hicieron tanto en las partes literarias como en las ilustraciones (específicamente en las de algunas deidades cuando se reutilizaron para dar acompañamiento a los cantos antiguos en las que eran evocadas)—,³⁹ lo cierto es que, por sobre esto, prevalece una intención propia,

38. *Diccionario de la Lengua Española*, 13ª ed., versión electrónica 23.7, <http://dle.rae.es>.

39. En un estudio sobre diversas alteraciones en los folios del *Códice florentino*, Rebecca Dufendach y Jeanette Peterson deslizan una crítica importante: “Los eruditos han trabajado durante mucho tiempo con reproducciones del *Códice florentino* como una ‘copia limpia’. Un análisis más profundo de su factura material, supresiones y empastes revela un manuscrito sujeto a correcciones, edición e incluso censura para cumplir con las expectativas de múltiples audiencias, franciscanas, monárquicas e indígenas”, en Rebecca Dufendach y Jeanette Peterson, “Folios alterados, historias alternativas en el *Códice florentino*”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 64 (2022): 63-107. Lo anterior queda también demostrado en el estudio de Paul D. Hae-

individual o colectiva, de comunicar ideas que, pudiendo haber sido autocensuradas o expurgadas en alguna etapa del trabajo de producción y revisión de la obra, no sólo no lo fueron, sino que se ratificaron, lo que da cuenta de la valía de aquellas concepciones como elementos de una memoria de amplio espectro que estaba siendo edificada por letrados de mundos hartos distintos entre sí, tras los muros del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y San Francisco, justo en un siglo de radicales transformaciones sociales como lo fue el xvi.

Ante estas circunstancias, se suscitan dos dilemas concernientes a la posibilidad de que el aliento programático de la empresa evangelizadora que justificaba la escritura de esta crónica pudiese expresarse de modo unificado y general, o de un modo diverso y hasta divergente, capaz de fraguar las más ásperas contradicciones. El primero nos llama a inquirir por los criterios con los cuales determinados sucesos pudieron ser apreciados como primordiales y juzgados como dignos de preservación y para conocimiento *a posteriori* de otros; el segundo, a evaluar las condiciones de aquellos para quienes esto podía poseer dicho valor. Abundemos en las implicaciones de esto.

Un canto hecho de cantos

Es conocido el interés de Sahagún por los cantares de la tradición antigua. Se sabe que, aparte de los 20 que recolectó en Tepepulco entre 1559 y 1561,⁴⁰ el franciscano pudo haber dirigido la pesquisa de un número mayor entre 1550 y 1570. Éstos, probablemente, son los primeros 90 cantos, de una totalidad de 92, que fueron anotados en un documento que se conoce como *Cantares mexicanos* (1r-85r).⁴¹ Sin embargo, creemos que lo que Sahagún albergaba en su fuero interno era algo más que curiosidad, pues con vehemencia buscó suprimir y erradicar los cantares de la tradición antigua y sustituirlos por unos nuevos de

mig sobre las contrastantes aportaciones hechas por diferentes grupos de informantes y escribas procedentes de Tenochtitlan y Tlatelolco, respecto de la fauna aviar acuática y terrestre, cuyos aportes se reunieron en el Libro XI, principalmente. Véase Paul D. Haemig, “A Comparison of Contributions from the Aztec Cities of Tlatelolco and Tenochtitlan to the Bird chapter of the *Florentine Codex*”, *Huitzil* 19, núm. 1 (2018): 40-68.

40. Copiados entre los ff. 273v a 281r de los *Primeros memoriales*, después trasladados al apéndice del Libro II del *Códice florentino*, ff. 137r a 144v.

41. Miguel León Portilla, “Estudio introductorio a los *Cantares*”, en *Cantares mexicanos*, ed. Miguel León Portilla, vol. 1 (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fideicomiso Teixidor, 2011), 151-295.

orientación pedagógica cristiana. Es decir, pretendió que aquello que no sólo era parte de la historia de los mexicanos, sino que era el resguardo formal y vehículo de aquella fuese dejado de oír. Tal tentativa es la que, tras décadas de trabajo, quedó cristalizada en otra obra que fue la *Psalmodia christiana y sermonario de los Sanctos del Año, en lengua Mexicana*, impresa en 1583.⁴² Se trata de un libro para la predicación del cristianismo y el adoctrinamiento de los indígenas que, además de contener los conceptos básicos del catecismo: Padre Nuestro, Ave María, Credo, Mandamientos de Dios, Mandamientos de la Iglesia, entre otros, incluye las historias de los santos y fiestas principales del año litúrgico, todo esto expuesto en 322 cantares o salmos en náhuatl.

Al igual que el *Códice florentino*, la *Psalmodia christiana* es el resultado de una selectiva colaboración intelectual entre Sahagún y cinco letrados indígenas: Antonio Valeriano, Alonso Vegerano, Martín Jacobita, Pedro de San Buenaventura, Andrés Leonardo, coincidiendo el nombre de los cuatro primeros que se mencionan como asistentes en la producción de ambas obras.⁴³ Sin embargo, a pesar de que, antes de ser publicados, algunos de estos salmos ya circulaban y eran cantados entre los indígenas de Tlatelolco y la Ciudad de México,⁴⁴ su uso no parecía haber conducido al abandono de los cantares antiguos, que era algo que a Sahagún le inquietaba de modo agudo. Así, pese a las genialidades conceptuales que especialistas como Louise M. Buckhart⁴⁵ y Berenice Alcántara⁴⁶ han podido esclarecer en los textos literarios de la *Psalmodia*..., lo cierto es que Sahagún fue el primero en reconocer las limitaciones del alcance práctico de su propuesta de repertorio sustitutivo:

42. Bernardino de Sahagún, *Psalmodia christiana y sermonario de los Sanctos del Año, en lengua Mexicana: co[m]puesta por el muy R. Padre Fray Bernardino de Sahagún, de la orden de sant Francisco. Ordenada en cantares o Psalmos: para que canten los Indios en los areytos, que hazen en las Iglesias* (Ciudad de México: Pedro Ocharte, 1583).

43. Berenice Alcántara, "Cantos para bailar un cristianismo reinventado: la nahuatlización del discurso de evangelización en la *Psalmodia christiana* de fray Bernardino de Sahagún" (tesis de doctorado en Estudios Mesoamericanos, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2008), 155.

44. "[Entre 1561 y 1564] los 'cánticos' fueron dados a los naturales, muy probablemente de Tlatelolco y de la Ciudad de México, para que los interpretaran en sus festividades. Puesta a prueba dentro de la práctica ritual para la que fueron hechos que debió motivar algunas adecuaciones de sus textos", en Alcántara, "Cantos para bailar", 155.

45. Louise M. Buckhart, "On the Margins of Legitimacy: Sahagún's *Psalmodia* and the Liturgy", en *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de Sahagún*, ed. John Frederick Schwaller (Berkeley: Academy of American Franciscan History, 2003), 103-116.

46. Alcántara, "Cantos para bailar".

Ha se trabajado despues aca, que [los “Indios”] son baptizados, de hazer los dexar aquellos cantares antiguos, con que alabavan à sus falsos dioses y que canten solamente los loores de Dios, y de sus Sanctos, y esto de dia, y en las Pasquas, y Domingos, y fiestas de los Sanctos de sus Iglesias. Y à este propósito se les han dado cantares de dios, y de sus Sanctos en muchas partes, para que dexten los otros cantares antiguos: y han los rescibido, y han los cantado en algunas partes, y todavia los cantan: pero en otras partes, y en las mas porfian de volver à cantar sus cantares antiguos en sus casas ò en sus tecpas: (lo qual pone harta sospecha en la sinceridad de su Fee Christiana,) porque en los cantares antiguos, por la mayor parte se cantan cosas Idolatricas en un estilo tan obscuro, que no ay quien bien los pueda entender, sino ellos solos: y otros cantares usan para persuadir al pueblo à lo que ellos quieren, ò de guerra, ò de otros negocios que no son buenos, y tienen cantares compuestos para esto, y no los quieren dexar.⁴⁷

Sin embargo, no se trataba sólo de señalar una problemática que parecía contradecir los esfuerzos de la evangelización, sino de justificar la implementación de acciones punitivas, que llamaba a imponer “pena, que se execute en los que tornaren à cantar los cantares antiguos”.⁴⁸ Lo que a continuación sigue en el texto del mismo prólogo denota una preocupación creciente:

A los señores, que estan en el senado del fastigio secular, suplico humildemente, den su consentimiento: para que esta obra se divulgue entre los naturales, mandandoles, (so graves penas,) no canten jamas los cantares antiguos, sino solamente los de Dios, y de sus sanctos: y hagan que se consiga el fin, que se pretende: que es que nuestro señor sea loado de todos sus creyentes, con catholicos y christianos loores: y los loores de los Idolos è Idolatras sean sepultados, como merecen.⁴⁹

¿Por qué ese tono en sus palabras? ¿Qué podía ser tan inquietante ante la conciencia de Sahagún como para hacer pública su desestimación hacia ese estilo de conversión religiosa de palabras dulces que, a lo largo del siglo, había querido imponerse de modo franco con la inspiración de Bartolomé de Las Casas?⁵⁰

47. Sahagún, *Psalmodia*, pról., s.f.

48. Sahagún, *Psalmodia*, pról., s.f.

49. Sahagún, *Psalmodia*, pról., s.f.

50. “El modo conveniente y connatural a la crianza racional con que ha de instruirse a los hombres en la verdadera religión, es y ha sido siempre, persuasivo con respecto al entendimiento, y excitativo y delicadamente atractivo con relación a la voluntad; es decir, un modo

Si no es posible aseverar que Sahagún haya ejercido la violencia o haya actuado como un delator de indígenas, lo que sí hizo fue indicar hacia dónde la autoridad civil o eclesiástica debería poner sus oídos y aplicar el conducente castigo. Sin embargo, esto parece haber sido algo secundario, pues resulta innegable que su interés primordial estaba orientado hacia un ámbito distinto, propiamente intelectual. Su mente quiso apropiarse del sentido de los conceptos entretreídos en la forma sonora de esos cantos, y para ello se hizo acompañar de los indígenas más diestros en lenguas, es decir, aquellos a quienes Sahagún mismo había preparado desde su juventud y que lo acompañaron a lo largo de décadas de trabajo.

Pero aquí se abre una nueva cuestión: si tanta era la preocupación de Sahagún por el cantar antiguo, querríamos saber por qué, así como lo hizo respecto a la instrucción moral (Libro VI) o los saberes medicinales (Libro X), en el *Códice florentino* no indicó los contenidos de la educación que se impartía en los edificios destinados exclusivamente al canto y a la ejecución instrumental, de los cuales apenas consignó minúsculos comentarios.⁵¹ ¿No incluyó tal asunto en la “minuta” que elaboró con las materias de su labor investigativa iniciada en Tepepulco en 1559?⁵² Estos cuestionamientos resultan pertinentes si se pondera que el conocimiento de la instrucción formal en tales materias y su exposición sistematizada pudo haber hecho más inteligente y penetrante la labor de los pre-

razonable, tranquilo, modesto, blando pausado suave y dulce”, en Bartolomé de Las Casas, *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017), 159.

51. Acerca del llamado *mecatlan*, Sahagún apuntó: “esta era vna casa: en la qual se enseñauan a tañer, las trompetas, los ministros de los idolos” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, apéndice, f. 115r); mientras que del *calmecac* indicó: “les enseñauan todos los versos de canto, para cantar: que se llamauan divjnos cantos: los quales versos estauan escritos en sus libros por caracteres” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro III, apéndice, capítulo 8, f. 39r); finalmente, del *cujcacali*, explicó: “y quando el njño llegaua a diez, o doce, o treze años [...] metianle en la casa de los cantores, encomendavále, a los principales dellos: los quales le enponjan en barrer en el templo, o en deprender a ca[n]tar y en todas las maneras de penjtencia que se vsauan” (Sahagún, *Códice florentino*, Libro VIII, cap. 20, ff. 51v-52r).

52. Si bien no se problematiza el asunto de la instrucción en cuestiones de canto, en el estudio de Alfredo López Austin donde se intenta una reconstrucción de la minuta y los cuestionarios empleados por Sahagún durante su trabajo de recolección de información, se advierte de posibles inconsistencias en la forma de trasladar hacia el *Códice florentino* lo que había sido anotado, previamente, en los papeles de Tepepulco. Véase Alfredo López Austin, “Estudio acerca del método de investigación de fray Bernardino de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 42 (2011): 353-400.

dicadores y confesores, a quienes el franciscano apeló en el prólogo general de su obra en términos de “médicos” de las ánimas.⁵³

Sobre este punto se levanta una cuestión interesante: si lo que le fue informado a Sahagún no le fue comunicado sólo con palabras, sino mediante ritmos, entonaciones y timbres vocales, entonces, cabe suponer que lo complejo de intelegir lo cantable del canto radicaba en que ello sólo podía serle comunicado a Sahagún a través del canto mismo, con lo cual, al querer avanzar en tal sentido, el franciscano no habría podido sino acabar en el inicio de la misma incógnita. En sí, esta cuestión nos coloca ante la paradójica fenomenología del *cujcatl*: unidad no disgregable en partes que no sean, como la unidad misma, un canto en sí. Condición que acarrea un dilema de orden epistémico: aquel por el que la oscuridad del cantar antiguo sólo podía ser esclarecida mediante la oscuridad de su sonar mismo.

Cosas que se desecharon

Del interés de Sahagún por los cantares antiguos existe la más temprana constancia en los llamados *Primeros memoriales* producidos en Tepepulco entre 1559 y 1561 —consideradas las versiones primeras o manuscritos preparatorios de los asuntos expuestos de modo más cabal en el *Códice florentino*, confeccionado en Tlatelolco entre 1575 y 1577. En estos documentos se recopilaron 20 cantos en náhuatl, de los cuales 15 están acompañados de glosas también en esa lengua. Éstas se introducen con las letras q.n., abreviatura de *quitznequi*, que significa: “quiere decir”, y se presentan a la derecha y en paralelo a cada línea del cantar.⁵⁴

Aunque, por una parte, podría pensarse que la necesidad de adjuntar explicaciones o paráfrasis radicaba justo en la dificultad intrínseca de sus expresiones, lo cierto es que, por otra parte, hay hechos que sugieren que ni siquiera así, con estos añadidos, los cantos pudieron aprovecharse en los términos en que Sahagún creía que podían serlo o que necesitaba que lo fueran. Este último punto se aclara si se considera lo siguiente: en la copia que, con cambios minúsculos, se hizo de estos 20 cantares en el apéndice del Libro II del *Códice florentino* no fueron incluidas las glosas; en cambio, sí se añadieron algunos dibujos a color de

53. Sahagún, *Psalmodia*, prólogo, s.f.

54. Para conocer una traducción crítica al español de estos cantos, véase Bernardino de Sahagún, *Veinte himnos sacros de los nahuas*, versión, introducción, notas de comentario y apéndices de Ángel María Garibay K., pról. de Miguel León-Portilla (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1995).

la deidad que es nombrada en el título de cada una de estas composiciones. No es descartable que las ilustraciones hubiesen entrado en sustitución de las glosas por considerarse que este recurso visual expresaba más acerca de los cantares que las paráfrasis mismas, como si el uso de imágenes hubiese sido una solución más efectiva ante la precaria capacidad explicativa de aquellas últimas.

Para ponderar con criterio esta cuestión, habría que atender al hecho de que las glosas, como ya se indicó, sólo tienen presencia en 15 de 20 cantares, lo cual hace pensar que ni siquiera en ese momento temprano de su recolección fue deseable o posible incorporar esos enunciados explicativos a la totalidad de los cantos. Entender las razones de esto implica reconocer varias circunstancias posibles como las siguientes: o Sahagún y sus colaboradores valoraron que se trataba de un ejercicio intelectual infructuoso; o carecieron de las competencias suficientes para hacerlo; o bien, fueron sus otrora discípulos quienes decidieron no facilitar su comprensión mediante esas adiciones textuales. Por ahora esto es una incógnita, pero lo que resulta constatable es que las glosas no figuran más en la copia de los cantares en el Libro II del *Códice florentino*. Tampoco hay versión alguna en español. Lo que se encuentra en el apéndice de este libro son los 20 cantares copiados en la columna derecha del folio, mientras que en la izquierda sólo se observa el espacio de la columna dejado en blanco.⁵⁵

Las ilustraciones que se incorporaron son cinco y corresponden solamente a cuatro de los cantares: *Xippe icujc*, *totec iouallauana*, *Chicomecoatl icujc*, *Totochin incujc tezcatzōcatl* y *Atlaoa icujc* (dos dibujos para el primero de estos cantares y los demás para cada uno de los tres siguientes). Si estas ilustraciones fueron insertadas en sustitución de las glosas en aras de hacer comprender el sentido de estos cantos de un modo mayormente efectivo, es de notar el inacabamiento de tal plan. ¿Qué ocurrió? A la luz de la meticulosa labor de ilustración y del ple-tórico trabajo de decoración del libro, se podría desechar la idea de que una falta de tiempo y recursos justifican la ausencia de ilustraciones en la totalidad de los cantares. Más interesante resulta ponderar si, tras algunos esfuerzos por parte de Sahagún y sus colaboradores, acabó por disolverse en ellos la idea de que el cantar antiguo o *cujcatl* podía dar cabida a su propia analogía, sea literaria o plástica.

55. Al parecer, algunos de los cantos recolectados no eran de origen náhuatl, lo que se aclara en una nota consignada por algún traductor indígena que acompaña a uno de los 20 cantares registrados en los *Primeros memoriales*: “In amimitl ieuie yuh mitoa in vel ichiehimeaeuie amo vel eaquizti in tlein quitos in tonavatlatol ipan” (f. 277v); o sea: “El Canto de Amimitl es un verdadero canto chichimeca: no se puede entender qué dice en nuestra lengua náhuatl”, en Sahagún, *Veinte himnos*, 114.



2. Atavío de *Xippe*. Bernardino de Sahagún, *Historia universal de Nueva España*. Madrid, Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio nacional, II/3280, 263r.

Añadamos a este asunto lo siguiente: de las cinco ilustraciones que acompañan a cuatro cantares en el *Códice florentino*, sólo dos son una novedad; las otras tres están basadas en los dibujos de las deidades mexicas plasmados en los *Primeros memoriales*. De acuerdo con lo explicado por Sahagún en el prólogo del Libro II, la información de tales memoriales le fue proporcionada por los nativos por medio de sus propias “pinturas, que aquella, era la escriptura, que antiguamente usauan”, las cuales “los gramaticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaration, al pie de la pintura”.⁵⁶ Aunque estas líneas sólo indican el trabajo por el cual las pinturas presentadas por los informantes indígenas fueron convertidas en escritura previo a haber sido “declaradas” (es decir, pasadas por los oídos de una audiencia), entonces, podríamos acordar que en un cierto momento (posiblemente desde que las pinturas usadas por los indígenas se trasladaron al papel que se usaría para dar formato de libro europeo a los documentos producidos en esa primera etapa) aquellas pinturas originales fueron la base desde la cual se diseñaron los dibujos copiados en los *Primeros memoriales*. Es de notar que ninguno de estos dibujos se pretendió utilizar para ilustrar de modo directo los 20 cantares copiados dentro de esta misma fuente. Tal necesidad de uso parece haber surgido sólo dos décadas después, cuando en Tlatelolco se comenzó a trabajar en el *Códice florentino* y se creyó oportuno retomar los dibujos de Te-

⁵⁶. Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, f. iv.

3. Ilustración que acompaña el canto de *Xippe*. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (1575-1577), Libro II, apéndice, f. 143r. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, manuscrito Med. palat. 220. Reproducido con permiso de MiC.



pepulco para mostrar, en los primeros folios del códice, los atavíos con los cuales eran representadas las deidades mexicanas y, también, para ilustrar los cantares copiados en el apéndice del Libro II. Sin embargo, de la fuente tepepulcana sólo se emplearon dos modelos para acompañar a dos de los cantos copiados en el *florentino*: *Xippe icujc*, *totec iouallauana* y *Chicomecoatl icujc* (figs. 2 y 3). Los otros dibujos a la mano se desecharon. Parece que, al menos por un momento, se juzgó que era preferible dejar los espacios en blanco. Da la impresión de que sólo después se decidió emprender una tarea adicional: completar el trabajo de ilustración del resto de los cantares, pero con un concepto distinto que evocaba la estética clásica. Así, a pesar de que en la fuente de Tepepulco había modelos a los cuales recurrir, para los cantos *Totochin incujc tezcatzōcatl* y *Atlahoa icujc* se diseñaron dibujos que eran una novedad (figs. 4 y 5). Sin embargo, pese a que este recurso estético permeó en el resto de los 12 libros del códice, en la sección dedicada a los cantares en el Libro II no se usó más.⁵⁷

57. Ellen T. Baird analiza cómo ciertos cánones grecolatinos se utilizaron dentro del *Códice florentino* no tanto para señalar el paganismo mexicano, como para revestir de un cierto estatus las concepciones históricas del cristianismo, lo que fue un procedimiento retórico afín a la cultura del Renacimiento europeo. Véase Ellen T. Baird, "Sahagún and the Representation of History", en *Sahagún at 500: Essays on the Quincentenary of the Birth of Fr. Bernardino de*



4. Atavío de *Atlava*, Bernardino de Sahagún, *Historia universal de Nueva España*, Madrid, Real Biblioteca de Palacio, Patrimonio nacional, II/3280, f. 262v.

Lo apenas posible de ser confesado

No sabemos si alguna vez Sahagún meditó ante esos vacíos. Pero si lo hizo, parece que su conciencia se vio sacudida por una mezcla de *horror vacui* e impotencia, a un grado tan intenso que prefirió hacer habitar en esos espacios en blanco al mismísimo diablo. Da la impresión de que, peor que su lejano acecho, fue para él el vacío ensordecedor de la duda. Lo que escribió Sahagún al dar cuenta de los 20 cantares que copió en el apéndice del Libro II, es concluyente:

Costumbre muy antigua es, de nro aduersario el diablo: buscar ascondrijos, para hazer sus negocios: conforme alo del sancto Euangelio, que dize. Quien haze mal, aborrece la luz: conforme aesto, este nro enemigo, enesta tierra planto, vn bosque, o arcabuco, lleno de muy espesas breñas, para hazer sus negocios, desde el, y para absconderse enel; para no ser hallado: como hazen las bestias fieras, y las muy ponçoñosas serpientes. Este bosque, o arcabuco breñoso, son los cantares, que enesta tierra el vrdio, que se hiziessen, y vsasen, en su servjcio: y como su culto divjno y psalmus de su loor, ansi en los templos, como fuera dellos: los quales lleuan tanto

Sahagún, ed. John Frederick Swaller (Berkeley: Academy of American Franciscan History, 2003), 117-136.

5. Ilustración que acompaña el canto de *Atlahoa*. Bernardino de Sahagún, *Códice florentino* (1575-1577), Libro II, apéndice, f. 143v. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, manuscrito Med. palat. 220. Reproducido con permiso de MiC.



artificio, que dizen lo que quieren, y apregonan lo que el manda: y entienden los solamente aquellos, a qujen el los endereça. Es cosa muy aueriguada, que la cueua, bosque, y arcabuco, donde el dia de oy, este maldito aduersario, se absconde, son los cantares, y psalmus, que tiene compuestos; y se le cantan, sin poderse entender, lo que enello se trata, mas de aquellos que son naturales, y acostumbrados, a este lenguaje. De manera, que seguramente se canta, todo lo que el qujere, sea guerra, o paz, loor suyo, o contumelia de xpõ, sin que de los demas se pueda entender.⁵⁸

Llama la atención que en esta afectada declaratoria haya tantas apelaciones al demonio: “diablo”, “aduersario” y “enemigo”, como reconocimientos de incomprensión respecto a los “psalmos” (como ahí los llama), los cuales son presentados a la imaginación como lugares de difícil acceso: “bosque” (¿húmedo, lodoso?), “arcabuco breñoso” (¿espeso, fragoso, áspero?) y “cue[v]a” (¿estrecha, rocosa?); pero no inaccesibles —como lo aclara— para los “naturales” y “acostumbrados” a la lengua en que se presentan escritos. ¿Se juzgó Sahagún dentro o fuera de esta salvedad? ¿Estaban sus oídos suficientemente acostumbrados a la lengua de los “naturales”, o no? Es sugestivo que Sahagún haya hecho manifiesta la impenetrabilidad de los cantares recolectados en Tepepulco tras décadas de

58. Sahagún, *Códice florentino*, Libro II, ff. 137r-137v.

trabajo destinadas al conocimiento directo de la lengua y la cultura mexicanas, al recopilar información de viva voz con los indígenas también, y al contar con la asistencia de ellos en calidad de informantes, intérpretes y traductores. A todas luces, fue un escucha privilegiado.⁵⁹ En 1547 Sahagún había comenzado a reunir algunos *huehuetlaholli* durante su estancia en el Colegio de Tlatelolco, materiales que después habrían de quedar incorporados al Libro VI del *Códice florentino*. Ocho años después, en 1555, obtendría la primera redacción del relato sobre la Conquista, que posteriormente sería el Libro XII. Entre 1559 y 1561, en Tepepulco, se dedica a la producción de los ya citados *Primeros memoriales* donde se consigna información relativa a los dioses, el cielo y el inframundo, el linaje político y los asuntos humanos. De 1561 y 1565, de nuevo en Tlatelolco, trabaja en la copia de los llamados *Segundos memoriales*, los *Memoriales en tres columnas* y los *Memoriales con escolios*. Entre 1565 y 1570, en el Convento de San Francisco (Ciudad de México), Sahagún reordena, enmienda y comenta sus propios textos. Se sabe que hacia 1569 ya tenía una copia en limpio (hoy extraviada) de lo que serían los 12 libros de la *Historia universal de las cosas de la Nueva España*. En el otoño de 1575 comienza a trabajar en una nueva edición de la misma *Historia*..., que concluiría en la primavera de 1577, la cual es el libro ilustrado que se conoce como *Códice florentino*.⁶⁰

59. Salvo Garibay, cuyo estudio de los manuscritos indígenas empleados por Sahagún para la elaboración de la *Historia universal de las cosas* le hace concluir: “tenemos que confesar, con pena y con miedo de las iras de quien sin comprender hace juicios, que el venerable franciscano no entiende sus repertorios y a veces ni siquiera lee correctamente” (Garibay, *Historia*, 575); excepto este autor, los estudiosos de la obra sahumantina comparten la convicción acerca del suficiente dominio del náhuatl por parte del franciscano. Esto lo ratifican Charles E. Dibble y Norma B. Mikkelsen, quienes resumen así los resultados de un estudio olográfico comparativo hecho sobre el Ms. 1485 de la Colección Ayer y otros documentos: “en poco más de la primera década de su llegada a Nueva España [1530-1540], [Sahagún] estaba demostrando y documentando ya su dominio del náhuatl”, en Charles E. Dibble y Norma B. Mikkelsen, “La olografía de fray Bernardino de Sahagún”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 9 (1971): 236. Al respecto, la única reserva que por mi parte tendría es que una cosa es dominar una lengua por su escritura y otra por su habla y escucha. Ser competente en una modalidad, no asegura serlo en las otras, automáticamente. (Esto lo sabe la pedagogía moderna y todo aquel que ha estudiado idiomas). Dicho esto, la pregunta arriba planteada puede ser reformulada así: el comprobado dominio que Sahagún poseía del náhuatl como lengua escrita, ¿era equiparable al que tenía acerca de ella, pero como una expresión viva que se escucha y habla? Al menos por lo que toca a la audición, lo que se hace en este artículo es discutir varias de sus complicaciones.

60. Terraciano, “Introduction an Enciclopedia of Nahua Culture”, 3.

En estas circunstancias, uno podría pensar que el parecer de Sahagún sobre los cantares pudo haber sido más esclarecedor, como lo fueron las descripciones sobre prácticamente todas las materias relativas a la cultura de los indígenas mexicanos que se exponen en la *Historia*..., una obra de ambiciosos alcances enciclopédicos. Esta inquietud se acrecienta si se recuerda que, paralelamente, Sahagún dedicaba su tiempo a la producción de otros trabajos, uno de ellos con el interés primordial de llegar a los oídos de los nahuas e impactar en su cultura cantante y en su moral: la *Psalmodia christiana*. De acuerdo con la opinión de Berenice Alcántara (traductora de estos cantos), el proceso de composición de la *Psalmodia*... habría iniciado en Tepepulco, en 1559. El resto de las etapas compositivas transcurriría, entre 1561 y 1569, en el Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco y el Convento de San Francisco en la Ciudad de México, donde los “cánticos” serían “enmendados”, “declarados” y “añadidos” por Sahagún y sus asistentes trilingües. En la siguiente década, 1570 a 1578, a la *Psalmodia* le incorporaron algunos cambios para superar la censura eclesiástica y que, tras ser aprobada para su publicación en 1578, pudiera ver la luz como un volumen impreso cinco años después, en 1583.⁶¹

En vista del enorme esfuerzo intelectual puesto en la producción simultánea de estas dos obras —que acreditarían la experiencia que Sahagún había adquirido acerca de la lengua náhuatl y las sutilezas del pensamiento autóctono—, ¿cómo, entonces, ponderar los juicios de valor expuestos acerca de la incomprendibilidad de los cantares nativos? ¿Qué estatus poseen aquéllos dentro de la lógica evangelizadora a la que respondían los actos y pensamientos de Sahagún? A reserva de profundizar en aspectos psicológicos, resulta admisible conjeturar que la incómoda conciencia acerca de las limitaciones que experimentó Sahagún hacia el *cujcatl* fue lo que motivó las enérgicas palabras con que concluyó el prólogo de su *Psalmodia*..., al llamar a la censura de los “loores de los Idolos è Idolatras”,⁶² y al castigo contra quienes persistieran en entonarlos dentro de sus *areytos*.

De hecho, este sentimiento de indignación por parte de Sahagún es historiable. Una breve reflexión acerca de los avances de la evangelización inserta en el Libro X del *Códice florentino* con el título “Relación del autor digna de ser notada”, fechada en 1576, hace mención de la aplicación de castigos, al indicar que la recurrencia de los indígenas a la idolatría era el resultado de haberse “prohibido, a los religiosos, que a ninguno encierren, nj castiguen en sus casas, por ningun

61. Alcántara, “Cantos para bailar”, 155. La *Psalmodia*... fue el único trabajo propio que Sahagún logró ver publicado en vida.

62. Sahagún, *Psalmodia*, pról., s.f.

delicto”.⁶³ Lo que expresa en esta “Relación...”, robustece lo que ya había sido enunciado por el fraile en la introducción a los cantares copiados en el apéndice del Libro II; sin embargo, ahora levanta el dedo para señalar a quienes considera responsables de esta situación: los mercaderes.

Desta manera ellos canctan quando qujeren, y se emborrachan, quando qujeren, y hazê sus fiestas como qujeren, y câtan los cantares antiguos, que vsauan en el tiempo, de su idolatria, no todos, sino muchos: y na [...] die entiende lo que dizen, por ser sus cantares muy cerrados. Y si algunos cantares vsan, que ellos han [hecho], despues aca de su conuertimiento, en que se trata de las cosas de dios, y de sus sanctos; van enbultos có muchos errores, y heregias: yaun enlos bayles, y areitos se hazen muchas cosas, de sus supersticiones antiguas, y ritus ydolaticos: especialmente donde no reside qujen los entiende; y entre los mercaderes mas comúnmente pasa esto, quando hazen sus fiestas, combites, y banquetes.⁶⁴

Resulta conveniente evocar aquí el compromiso profundo de Sahagún para con las nociones programáticas del catolicismo, al grado que cabría afirmar que la confección de obras como el *Códice florentino* y la *Psalmodia christiana* —al igual que los vocabularios, gramáticas, doctrinas, sermonarios, confesionarios, etc., compuestos profusamente en las lenguas originarias del continente americano por los misioneros que se especializaron en éstos—, sólo se justifica a partir de las directrices de lo que cabría entender como una “política colonial de la escucha”, puesta en marcha desde la tónica de hacer oír la palabra de Cristo en todos los rincones del Nuevo Mundo.⁶⁵ Con este tono abarcador, en el Libro I del *Códice florentino* se dispuso una proclama que explicita el sentido de la cruzada mundial en la que esta obra se enmarca, a la vez que se condenan y refutan las prácticas idolátricas nativas. Tal manifestación se presenta en náhuatl, primeramente, en la parte superior del folio, para enseguida exponerse en español. Es la voz de Sahagún que así se deja escuchar:

Vosotros los habitadores, desta nueva españa: que soys los mexicanos, tlaxcaltecas, y los que habitays en la tierra de mechuacan: y todos los demas yndios, destas in-

63. Sahagún, *Códice florentino*, Libro X, f. 78v.

64. Sahagún, *Códice florentino*, Libro X, ff. 78v-79r. Es llamativo este cuestionamiento, siendo que el Libro IX está dedicado por completo a afincar la importancia social de “los mercaderes y oficiales de oro, piedras preciosas y plumas ricas”.

65. Desarrollé este concepto en Morado, “La audición del indio americano”, 262-361, 693-770.

dias occidentales: sabed que todos aveys viujo en grandes tinjeblas, de infidelidad, y ydolatria: enque os dexaron vuestros antepassados: como esta claro por vuestras escripturas, y pinturas irritos ydolatricos, en q̃ aueys viujo hasta agora. Pues oyd agora, có atencion, y entended con diligencia: la mjsericordia que n̄ro señor os a hecho, por sola su clemēcia: enq̃ os a ēbiado la lūbre de ^{la} fe catholica: para q̃ conozcays q̃ el solo es verdadero dios, criador, y redēptor: el qual solo rige todo el mūdo. Y sabed, q̃ los errores en q̃ aveys viujo todo el t̄p̄o passado: os tienē ciegos, y engañados: y para q̃ entendays, la luz q̃ os a venjdo cōujene q̃ creays, y có toda volūtad recibays: lo que aquj esta escrito: q̃ son palabras de dios: las quales os embia v̄ro rey, y señor q̃ esta en es- paña: y el vicario de dios sancto padre: que esta en roma. Y esto es, para q̃ os escapeis de las manos del diablo, enq̃ aueys viujo, hasta agora: y vays a reynar con dios, enel cielo.⁶⁶

En el marco de esta empresa salvífica, lo que Sahagún deseó escuchar y hacer escuchar, y lo que quiso callar o hacer callar, adquiere un sentido más comprometedor, tanto por lo que toca a su actuar religioso, como respecto a su propio fuero íntimo.⁶⁷ Lo cierto es que en esto Sahagún no estaba solo, pues también estaban sus colaboradores nahuatlato, a quienes hoy la crítica académica tiene por auténticos co-autores.⁶⁸ Sin embargo, la convalidación de tal estatus no debería hacernos suponer que aquéllos compartían los afanes y pretensiones de quien fuera su mentor en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco. O ¿en verdad podría decirse que son co-autores de una misma *Historia universal de las cosas de la Nueva España* en la más plena generalidad del término, cuando su inteligencia y sentidos pudieron estar orientados hacia fines distintos, más allá o más acá de lo captado por los oídos de Sahagún?

66. Sahagún, *Códice florentino*, Libro I, f. 24v.

67. Entre las innumerables oscuridades que ensombrecen la biografía de Sahagún —parafraseando aquí a Georges Baudot—, resta indagar si su empeño por ver censurados los cantares autóctonos no cristianos era una respuesta psicológica a las varias desaprobaciones que él mismo padeció en relación con sus obras en náhuatl por parte de autoridades eclesiásticas; o sea, una reacción irritada ante el hecho de que la autoridad se empeñara más en censurar las desviaciones dogmáticas en su obra literaria que en responder con acciones a la gravedad de las prácticas idólatricas indígenas que Sahagún denunciaba en esas mismas obras. Sobre estos conflictos, véase Georges Baudot, “The Last Years of Fray Bernardino de Sahagún (1585-1590): The Rescue of the Confiscated Work and the Seraphic Conflicts. New Unpublished Documents”, en *Sixteenth Century Mexico: The Work of Sahagún*, ed. Munro S. Edmunson (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974), 165-187.

68. Esta opinión es la que, con diferentes intenciones, ha prevalecido en la historiografía sahaguntina desde la década de los años cincuenta hasta el presente.

Frente a esta cuestión, consideramos que empieza a ser necesaria una reflexión acerca del posible papel de los letrados y dibujantes indígenas como artífices de todo aquello que en la *Historia*... se aprecia como carencias de sentido: boquetes en blanco que Sahagún sólo podía experimentar como la más breñosa negrura. ¿Cuántas veces, buscando la luz, Sahagún habrá sido encaminado hacia las sombras de la mano de los propios indígenas, no por una mala intención, sino debido a las distancias insalvables entre juicios, valores y prioridades mutuos? Para avanzar en este posible dilema, se precisa no ver entre Sahagún y sus ayudantes una asociación idílica de entrega plena, del mismo modo que hoy no resulta aceptable el *a priori* del amo y el esclavo. Adoptar una u otra posturas conduce a la negación de un principio básico en el actuar humano: la *libertad*, que es justo lo que incuba hasta en el más nimio de los actos una contradicción posible de resolverse en varios sentidos, más de uno insospechado.⁶⁹ Ello vale hasta para la escucha, al pensarla como un acto volitivo. Si, como se presupone, aceptamos que el escenario de interacción más adecuado de concebir entre Sahagún y sus ayudantes es el de una “negociación”,⁷⁰ lo menos que se debería advertir es la irreductibilidad de los variados intereses, bienes y valores puestos en juego en semejante acción. Con tal reserva, el concierto para los intercambios se muestra imantado por todo lo que ambas partes retienen para sí como innegociable o irrenunciable, lo que conduce al juego de las intenciones no declaradas, a la trama de lo no puesto a la vista del otro, al enredo de las suposiciones y lo no hecho llegar a oídos ajenos. Pensado así, entre lo indecible y lo inaudible, la *Historia*... representa lo apenas posible de ser confesado.

Conclusión

A lo largo de este escrito, he intentado justificar el argumento de origen, a saber, que en la escritura del *Códice florentino* han sido consignadas expresiones litera-

69. Libertad es un concepto prácticamente ausente en casi toda la historiografía relativa a las culturas indígenas de México, cuando lo cierto es que desde una concepción humanista de la historia dicho concepto debería estar en primer plano. Es algo que se resiente mucho más cuando se dilucida en función de ese gran paradigma moderno llamado arte, a cuya producción se abocaron con frenesí los mexicanos que sobrevivieron al proceso de conquista militar y colonización civilizatoria, prueba de lo cual es el propio *Códice florentino*. Valga reconocer que, aunque discretamente, Miguel León-Portilla sí hizo una ponderación de aquella noción en *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (1956).

70. Véase n. II.

rias y plásticas que funcionan como llamadas que están dirigidas al sentido de la escucha, lo que, en especial, puede decirse de los cantares antiguos y el dibujo de escenas con volutas de voz.

Argüimos que dos aspectos de la tradición indígena habrían propiciado esto: por una parte, la subsistencia del canto histórico a lo largo de varias décadas después de la Conquista nos hizo sostener que partes sustanciales de la información recogida en la crónica habrían sido comunicadas en la forma de expresiones cantantes, de suerte que algunos rasgos de esa musicalidad se manifestarían mediante la forma escrita de estos testimonios. Doblemente factible es que este proceso se haya verificado en aquellos repertorios que de origen fueron presentados como cantares o *cujcatl*, en los que resultan notorios algunos rasgos fonéticos que no son significativos en términos lingüísticos, pero que podrían ser la representación de vocalizaciones más cercanas al grito, usadas como recursos del canto autóctono.

Por otra parte, consideramos la posibilidad de que determinados códigos culturales asociados a la producción y uso de códices durante el periodo prehispánico —lo que incluía la interpretación cantada de sus contenidos— hubiesen podido reactivarse con la introducción del libro europeo. Así, un dispositivo como el *Códice florentino* detonaría en la mentalidad indígena procesos cognitivos forjados dentro de la tradición heredada, lo que más pudo suscitarse ante las ilustraciones que acompañan a los textos literarios.

Ahora bien, para hacer asimilables estos planteamientos fue necesario dilucidar si era probable que varias concepciones históricas o posturas humanas confluyesen en el caudal narrativo de la *Historia universal de las cosas de Nueva España*, o si, por el contrario, su carácter de instrumento útil a los fines de la evangelización y su supuesta cientificidad etnográfica o antropológica cancelaban para esta obra la opción de ser un relato más bien abierto y plural.

Entre las razones que nos hicieron convencernos de lo primero —la idea de que en esta crónica gravitan propósitos que no son con exclusividad los de Bernardino de Sahagún—, la principal de todas es el principio de libertad que debió guiar las acciones de cada uno de los indígenas que se involucraron en alguna medida con el trabajo de integración de los contenidos del código. Con base en esta apreciación, lo que para un autor como Alfredo López Austin era crucial: la minuta que elaboró el franciscano con las preguntas relativas a los temas que eran de su interés, se convierte en algo secundario. En realidad, lo que resultó determinante es lo que los mexicanos pudieron y quisieron responder —lo que, por cierto, no es un proceder exclusivo de ellos, pues también vale para el queha-

cer de Sahagún, que tradujo desde el náhuatl al español lo que quiso y, también, lo que pudo. Por lo demás, hay asuntos que ni los nahuatlato más cercanos a Sahagún fueron capaces de esclarecer, o bien, cosas de las que ofrecieron una representación plástica con cánones libremente empleados.

Entre 1547 y 1565 —lapso que corresponde a la etapa inicial de investigación y a la redacción de los primeros resultados— no había ninguna posibilidad de ofrecer respuestas inmediatas, directas y unívocas a las inquietudes de Sahagún. Antes de ser presentadas a la consideración del franciscano, esas respuestas debieron producirse por los indígenas mediante diversas etapas de trabajo colaborativo y de búsqueda de consensos, no sin que primero se haya debido buscar y seleccionar a los perfiles más aptos para ofrecer un testimonio valioso (en su momento indicamos la diversa procedencia de los colaboradores e informantes: Tepepulco, Tlatelolco, Tenochtitlan, Azcapotzalco, Cuauhtitlan, Xochimilco, entre otros). Una vez obtenida la información por vía de la oralidad y retenida provisionalmente en la memoria y en dibujos abocetados para la ocasión, aquella tuvo que trabajarse de forma concienzuda para transformar su forma sonora hablada en palabras y oraciones formalizadas desde las posibilidades de significado y estructura del náhuatl escrito alfabéticamente, un sistema comunicativo que debió construirse y hacerse madurar sobre la marcha. En este sentido, tómese en cuenta el hecho de que Sahagún haya iniciado sus labores en Tepepulco el mismo año en que Andrés de Olmos concluyera su *Arte de la lengua mexicana* en Texcoco, o sea, en 1547. Después de esa fecha y dentro del periodo de confección del *Códice florentino*, Alonso de Molina publicaría dos obras de importancia semejante: el *Vocabulario en lengua castellana y mexicana* (1555) y un *Arte de la lengua mexicana y castellana* (1571). Son, pues, la constancia de los progresos alcanzados en un limitado campo de estudios del náhuatl, al lado de los cuales corren los trabajos de la crónica sahumantina.

Dispuesta esta cuestión en términos que enfatizan el carácter procesual de la producción de la información y el medio de su formalización, podríamos hablar de una dinámica dual de invención: el del código y el del mensaje, dinámica que cabría calificar de triple si admitimos que la decodificación de los contenidos habría precisado esfuerzos de igual manera inventivos. Propiamente, esto último lo ejemplifica la traducción de Sahagún de los testimonios provistos por su equipo de nahuatlato, la cual, por la distancia que mantiene respecto al texto de referencia, es considerada por los estudiosos de hoy no una traducción, sino una paráfrasis.

Si pensamos que la *Historia universal de las cosas de Nueva España* es el resultado de innumerables intercambios comunicativos, podemos vislumbrar la

trascendencia de la escucha en cada uno de éstos. En primera instancia, como ejercicio de “saboreo auditivo”, o sea, la labor analítica por la que el oído y el aparato fonador se conectan con el fin de examinar y reproducir los sonidos del habla, sea la propia o la de los otros, así como los fenómenos acústicos del entorno natural —esto último cuando se trató de identificar los cantos de la fauna aviar, información consignada en el Libro XI. Hablamos de una labor semejante a la del catador que, mediante el gusto y el apoyo de otros sentidos, juzga la calidad de un vino, sea por su acidez, dulzura, astringencia o el calor que produce en la boca. Por su parte, el escucha o *tlacaquini*, a la vez que retiene los sonidos en su memoria, juega con ellos en su boca, buscando imitarlos con el uso de la lengua y el apoyo del diafragma, la garganta, la nariz, los cachetes, el paladar, los labios, entre otros. El resultado de esa labor puede ser en apariencia simple: “Yyaha, yyayya, yya ayya, ayyo oviya, ayya”, sin embargo, en el plano de la intelección y el desarrollo de la sensibilidad esta clase de formulaciones de carácter onomatopéyico representan mucho (la idea del grito como gesto representativo de las prácticas sonorizadoras o musicales indígenas trascendió, de hecho, hasta la ópera barroca de tema indígena).

Además de ésta, existe una segunda instancia donde la escucha resulta decisiva en cuanto acto mediador que se realiza en un ámbito de la conciencia donde la palabra oída es sometida a juicio y, en función de ello, se decide o rechaza dar paso a un diálogo, lo que implica hacer escuchar lo sentido y lo pensado: el nombre de las cosas, un juicio de valor o un deseo. Es el plano en que se opta por o se rechaza la confesión de lo tenido por vital o verdadero cuando esto era requerido por Sahagún y sus “gramáticos” a indígenas con otras procedencias o posiciones sociales que no necesariamente se adherían al proyecto franciscano, o que, si lo hacían, mantenían en su fuero interno intenciones muy distintas. Hablo, pues, de la inalienable libertad individual del “indio”, que éste ejerció como escepticismo y reticencia, y que manifestó como palabra, vociferación o silencio.

Con todo y su índole de obra enciclopédica y científica (o protocientífica), el *Códice florentino* es un producto de la subjetividad y una expresión histórica y palpitante de aquélla. En cuanto objeto de la cultura, su estatus es equiparable al de una obra de arte, abierta a los sentidos y a la intuición de sus lectores. ❀

N.B. Esta investigación fue posible gracias al Programa de Becas Posdoctorales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, del cual he sido parte de 2023 a 2025. Agradezco especialmente a Julio Estrada y Velasco, mi asesor.