

***Miccacuicatl*: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y "con-textos"**

Miccacuicatl: Pre-hispanic Nahuatl mourning songs.
Texts and "con-texts"

PATRICK JOHANSSON K. Doctor en letras por la Universidad de París, Sorbona. Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la misma universidad. Autor de diversas obras, entre ellas *La palabra, la imagen y el manuscrito*. *Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI*.

RESUMEN La importancia de los cantos en el protocolo ritual de las exequias en la cultura náhuatl prehispánica fue tal que la palabra *miccacuicatl* (canto de muertos) se volvió, epónimicamente, el término que llegó a designar el aparato mortuorio en su conjunto. En este artículo, nos proponemos establecer una "arborescencia" genérica de los distintos cantos mortuorios en función de los contextos en los que se integraban y según los criterios modales de su enunciación antes de analizar específicamente un *tlaocolcuicatl* (canto de lamentación), un *icnocuicatl* (canto de orfandad), y algunas variantes del canto de muerte florida *xochimiquizcuicatl*.

PALABRAS CLAVE cantos mortuorios, exequias, ser, *tonalli*, catarsis, llanto, sacrificio.

ABSTRACT The importance of songs in funeral rites among the Aztecs was such that the term that refers the exequies, *miccacuicatl* (song of the dead), is precisely the word for the ceremonial protocol as a whole. In this article, we will intend to establish a generic "arborescence" of the different mourning songs, according to their contexts, and to the specific modalities of their enunciation. We will analyze a *tlaocolcuicatl* (song of grief), an *icnocuicatl* (song of orphanhood), and some songs belonging to the genre we defined as *xochimiquizcuicatl* (flowered death songs).

KEYWORDS songs of grief, funeral affliction, being, *tonalli* (soul), tears, catharsis, sacrifice.

***Miccacuicatl*: cantos mortuorios nahuas prehispánicos. Textos y “con-textos”**

Patrick Johansson K.

En tiempos prehispánicos, los cantos mortuorios o, más exactamente, cantos de muertos (*miccacuicah*),¹ ocupaban un lugar preponderante en el aparato ritual de las exequias. La palabra que designa el protocolo funerario en su conjunto es precisamente *miccacuicatl* (canto de muertos), como si todo el ritual se redujera a los cantos. La subordinación eponímica del aparato ritual mortuario a una de sus manifestaciones expresivas muestra la importancia del canto en el contexto de las exequias, aun cuando el discurso mortuario (*miccatlāhtolli*) era también una parte constitutiva de la liturgia. Esto se debe quizás al hecho de que un canto puede ser la variante modulada de un grito de dolor que el ritual enfatiza.

El grito y el llanto son sin duda la primera reacción expresiva de quienes se ven desgarrados por la muerte de un ser querido. Entre los mexicas, esta manifestación espontánea del dolor fue ritualmente encauzada por un aparato ceremonial que propiciaba el paroxismo catártico del pesar, lo “drenaba” fuera del cuerpo colectivo a la vez que lo orientaba simbólicamente.

En el ritual mortuario, al caos vocal y a la incoherencia gestual correspondientes al desorden afectivo de una punzante aflicción, se añade la palabra esculpida en el sonido, la cual ordena dicho desorden y lo cuela en un molde socio-cultural. Con el discurso mortuario (*miccatlāhtolli*), la lucidez y la mesura se imponen a la confusión y a los excesos afectivos. El hombre

¹ *Micca* es un lexema que remite al muerto más que a la muerte.

se resigna. En el *miccacuicatl*, la pena entrañable adquiere un cuerpo músico-dancístico y verbal del que emana un *sentido* todavía muy somático.

Parte de este ordenamiento protocolario que se instaura en el ritual mortuorio son los cauces genéricos del canto en los que el tormentoso oleaje del dolor, de la aflicción, del temor y de la incertidumbre se canaliza y orienta para aplicar un efímero bálsamo sobre una punzante herida ontológica. El canto mortuorio (*miccacuicatl*) se subdivide en géneros expresivos orales que exacerbaban o lenificaban distintos matices del dolor y de la angustia a la vez que se integran funcionalmente a diferentes fases del ritual.

Consideraremos aquí algunos cantos mortuorios de los antiguos nahuas después de haber fundamentado su especificidad genérica en función de sus contenidos, de sus modalidades expresivas, de los “con-textos” en los que se integraban, así como de las relaciones que parecen vincular el ser y el canto en la cultura náhuatl prehispánica.

EL SER Y EL CANTO

El canto mortuorio se arraiga en el llanto, en el grito y, en última instancia, en un sonido puro despojado de cualquier inflexión afectiva. Asimismo, la danza que acompaña al canto mortuorio,² ya sea al modo apolíneo (*macchualiztli*) o en la versión dionisiaca (*mihtotiliztli*), se enraiza en un orden o des-orden gestual, telúrico-nocturno.

Encontramos en la mitología náhuatl, y más específicamente en el mito de *la creación del hombre*,³ algunos paradigmas fundamentales en relación con lo que podría haber representado el canto/danza mortuorio en un contexto cultural prehispánico.

La gestación del ser en el inframundo y el sonido del caracol

Con el fin de crear al hombre, Quetzalcóatl, a petición de los demás dioses, desciende al Mictlan, al inframundo, para traer los huesos-jade (*chalchiuh-*

² La música, la danza y las palabras se funden en la modalidad *cuicatl* de expresión con variantes específicas según los géneros.

³ *Códice Chimalpopoca*, fol. 76-77; Lehmann, Kutscher, p. 330-337.

omitl) que atesora Mictlantecuhtli, el señor que rige el destino de los mictecas, los difuntos, en estos páramos *ctónicos*. Mictlantecuhtli accede en entregar los huesos a Quetzalcóatl pero pone condiciones. Le dice:

Tla xoconpitzá in motecciz. Auh Soplá en tu caracol. Y cuatro veces
nauhpa xictlayahualochti in nochal- dale vuelta a mi círculo de jade.
chihueyahualco.⁴

El caracol (*tecciztli*) no está agujerado, por lo que Quetzalcóatl pide a sus adyuvantes animales, los gusanos (*ocuilin*), que lo perforen. Por el orificio se introducen los abejorros (*xicotin*) y las abejas mieleras (*pipiolme*). Quetzalcóatl sopla entonces en el caracol y se produce un sonido que “vino a oír Mictlantecuhtli” (*quihualcac in Mictlantecuhtli*).

El tenor copulativo fecundador de la perforación del caracol por los gusanos, de la entrada de las abejas, de la penetración del soplo seco/caliente masculino de Quetzalcóatl en las circunvoluciones húmedas/frías y matriciales del caracol es claro. Recordemos aquí que *tecciztli* (el caracol) es una apócope de *teucciztli* (señora madre).⁵ Al pasar por la espiral interna del caracol, el soplo-sonido del dios del aire Ehécatl esboza además lo que será la voluta del sonido, de la emanación espiritual *ihiyotl* (el aliento), y de la palabra tal y como aparece en las representaciones pictográficas indígenas (figura 1).

Ahora bien, el sonido producido por el caracol de Quetzalcóatl penetra en el oído de Mictlantecuhtli, con el mismo valor mitológicamente copulativo, y fecunda la muerte.⁶ Si la interpretación metafórica que proponemos de esta secuencia narrativa es correcta, el ser humano sería el resultado de una penetración de la tierra-madre por un ser celestial, Quetzalcóatl, y más específicamente de la penetración de un sonido seminal en el oído del dios/diosa de la muerte. Si consideramos que el caracol (*tecciztli*) era el instrumento mortuario por excelencia en las exequias, esta interpretación resulta plausible.

4 “Leyenda de los Soles” en Lehmann, Kutscher, p. 331.

5 De *teuctli* (señor o señora) y *ciztli* (madre).

6 Cf. Johansson, *Estudios de Cultura Náhuatl*, 43, p. 83-84.



Figura 1. Volutas de la palabra y exhalaciones del humo.
Códice magliabechiano, lámina 71

Por otra parte, el sonido típico del caracol es un sonido nasal, el cual alude a voces del inframundo.⁷ Pero también, en un contexto mitológico, al zumbido (*quiquinaca*) de los abejorros y de las abejas que se metieron en el caracol.

Además de su valor seminal, el sonido de caracol podría haber tenido un tenor “luminoso” en términos sinestésicos. La primera luz de un amanecer existencial habría sido acústica, en las tinieblas del inframundo en las que sólo “ardía” la luz ígneo-telúrica del fuego. Esta relación sinestésica entre un elemento sonoro y otro visual es patente en la costumbre que tenían los antiguos nahuas de producir un ruido pegándose los labios con la mano durante los eclipses de sol, hasta que regresara la luz.⁸

El sonido producido por Quetzalcóatl es una luz pre-solar que anida en el caracol y representa quizás el embrión espiritual del ser humano en

⁷ En los cantos que parecen provenir de seres que están en el Mictlan, las voces son nasalizadas (Cf. *Ycuic Nezahualcoyotzin*, *infra* p. 56-71). Asimismo, en Días de Muertos, las rezanderas psalmodian sus textos con una marcada nasalización de las palabras.

⁸ Hoy en día, en la Sierra Norte de Puebla, los indígenas suelen hacer ruido con botellas de vidrio o latas durante los eclipses.

gestación. El simbolismo ígneo y solar del abejorro y de la abeja, así como el sonido correspondiente del caracol, podrían haber generado mitológicamente, el *tonalli* del ser antes de que se conformaran su naturaleza ósea y su cuerpo de maíz. En efecto, en la cultura náhuatl prehispánica, *tonalli* remite tanto al sol, a la luz y al calor que prodiga, como al “alma” de los seres. De ser así, un destello heliaco habría iluminado al ser humano antes de que apareciera el astro-rey.⁹

En una imagen del *Códice borbónico* que nos parece corresponder a lo anterior (figura 2), la voluta roja que se observa dentro del caracol (a), además de referir el carácter sagrado de la emanación sonora, podría aludir cromáticamente a la luz de un amanecer y al calor. La cabellera rubia del ser creado, “cautivado” en esta gesta mitológica, remite sin duda al sol. En esta misma imagen, frente a Quetzalcóatl, se encuentra un personaje en la piel de un jaguar *ctónico*: Tepeyóllotl (el corazón del monte) (o una advocación Mictlantecuhtli), quien dialoga con Quetzalcóatl. El contexto mitográfico es bélico, como lo indica el pictograma compuesto por un escudo y flechas, emblema de la guerra (b). El cautivo con el cabello rubio podría remitir simplemente a un prisionero habido en guerra, pero recordemos que la gestación de un niño en el vientre materno era asimilado a un combate contra las fuerzas regresivas de la noche y que cuando una mujer daba a luz, el niño era “su prisionero”. Las parteras producían entonces gritos de guerra (de victoria) pegándose en los labios con las manos. Si la mujer moría durante el embarazo o en el parto, era considerada como una guerrera que había muerto en combate y se volvía una más de las *cibuateteoh*.

En este mismo contexto pictórico, el “ojo estelar” (c) y el pedernal (d) que figuran en la imagen remiten respectivamente a la noche y al norte: Mictlampa, literalmente “hacia el Mictlan”, lugar donde se gestó el ser humano en el mito aquí referido.¹⁰ Es preciso señalar también la presencia,

⁹ Es preciso recordar que la creación del ser humano sucede a la expansión cosmogónica del cielo y de la tierra pero anticipa la aparición del sol y de la luna como entes productores del movimiento vital *ollin*.

¹⁰ Los objetos que se encuentran en la parte inferior del cuadro están vinculados con las ofrendas correspondientes a la trecena y no se integran funcionalmente a la escena mitológica.



Figura 2. La creación del hombre en el Mictlan. Códice borbónico, lámina 3

en la mano de Quetzalcóatl (situada atrás), de una voluta excrementicia (*cuitlatl*) cromáticamente idéntica al cabello del personaje rubio cautivado, al círculo que rodea al ojo estelar, a las flechas y a la parte periférica del escudo. Este detalle podría revelarse importante en el contexto ritual en el que se llevaba a cabo el *tzocuicatl* (canto de porquería) al que alude Durán y que consideramos más adelante.

Esta escena constituye la imagen “patrona” de la trecena *1-mazatl* (1-venado), tercera trecena del *tonalpohualli*, durante la cual bajaban las temibles *cihuateteoh*, mujeres muertas en un primer parto. El signo rector de la trecena, *mazatl* (venado), connota la sexualidad y la fecundidad al igual que el segundo día de la misma trecena, *tochtli* (conejo), cuyo exponente numérico *ome* (dos), unido al signo, refiere el pulque y la embriaguez. Aun cuando esta imagen se encuentra situada en un contexto calendárico

y en circunstancias temporales con carácter astrológico, su valor paradigmático se mantiene como tal.

Las cuatro vueltas en torno al Chalchiuhteyahualco

El mito transcrito en la “Leyenda de los soles” no alude al cumplimiento de la segunda petición de Mictlantecuhtli: que Quetzalcóatl le diera cuatro vueltas al “círculo de jade” de Mictlantecuhtli (*chalchiuhteyahualco*). Es probable que el informante omitiera el relato correspondiente por razones diversas o que el indígena encargado de la transcripción olvidara u omitiera consignar esta parte del relato. Sin embargo, aun cuando la *enunciación* transcrita no lo indica, el esquema narrativo contenido en el *enunciado* debe haber referido las cuatro vueltas requeridas por Mictlantecuhtli en torno a su círculo de jade. Una imagen del *Códice Laud* parece aludir a este “círculo de jade” e ilustrar lo anterior (figura 3).

En términos mitológicos, esta secuencia refuerza el esquema de copulación/fecundación mediante el “enredo” que constituye el hecho de dar vueltas en torno a algo, en términos simbólicos y mitológicos, así como la posesión y el sometimiento que representa. El paso por los puntos cardinales que implican tanto el numeral 4 como el sintagma verbal empleado, *tlayahualochtia* (dar la vuelta pasando por puntos específicos) anticipa el recorrido solar a la vez que constituye la integración semiológicamente pertinente del *cuadrado* (exponente numérico cuatro) y del círculo (*yahualli*), equivalente geométrico de un esquema actancial de copulación/fecundación. Es probable que Quetzalcóatl cumpliera con esta prueba, bailando.

El origen de la vida breve

Después de haber cumplido con las pruebas impuestas por Mictlantecuhtli, éste se declara satisfecho y permite que Quetzalcóatl se lleve los huesos: “*ca ye cualli, xoconcuí*” (está bien, tómalos). El dios del inframundo añadió que los tenía que venir a dejar al Mictlan, lo que los moradores del inframundo, los *micteca*, le comunicaron a Quetzalcóatl. Un diálogo con alto valor simbólico se establece entonces entre Mictlantecuhtli, sus mensajeros (*ititlanhuan*) los mictecas, Quetzalcóatl, y el nahual de este último: “*xoconilhuitin teteoé çan quicabuaquiuh*” (vayan a decirle, dioses, que

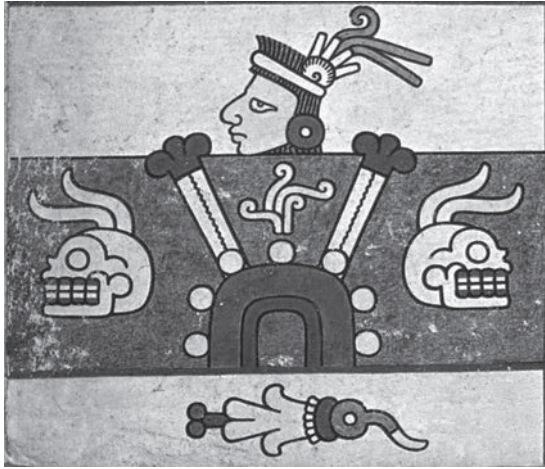


Figura 3. *Mictlantecuhtli ichalchiuhteyahualco* (Lugar del círculo de jade de Mictlantecuhtli). *Códice Laud*, lámina 4 (21)

sólo los vendrá a dejar [aquí]). A lo que responde Quetzalcóatl: “*amoca ye ic çen niquitqui*” (no, me los llevo para siempre). Insisten los mictecas, por lo que Quetzalcóatl, resignado, le indica a su nahual que les vaya “a gritar” que vendrá a dejar los huesos. El nahual les va a gritar (*quintzatzi-litiuh*): “*ca çan niccahuaquiuh*” (pues sólo los vendré a dejar). Quetzalcóatl envuelve (*quimiloa*) los huesos (de hombres y mujeres) y se los lleva, con la promesa hecha a Mictlantecuhtli de venir a devolverlos. Es posible que los gritos y las palabras proferidas en este contexto mitológico hayan sido reproducidos de algún modo, en ciertos cantos mortuorios.

El ruido “sucio” de las codornices (zollin)

Se arrepiente Mictlantecuhtli y le pide a los mictecas que dispongan una trampa (*motlaxapochhui*), un hoyo en el que Quetzalcóatl caiga y se golpee (*motlahuitec*). Lo espantan las codornices (*quimauhtique*) y cae (como) muerto (*mictihuetz*) (figura 4). Los huesos se esparcen; los roen y picotean las codornices.

Para apreciar esta secuencia del mito es preciso recordar que la codorniz (*zollin*) era el ave que se decapitaba ritualmente, cada mañana, al amanecer, cuando se daba la bienvenida al sol (figura 5). La sangre del ave asociada con la noche y la muerte alimentaba diariamente al sol y a la



Figura 4. La caída de Quetzalcóatl en el Mictlan. Sitio arqueológico de Lambitijeco, Oaxaca

tierra. La codorniz es conocida por su vuelo particularmente ruidoso y por su grito desagradable. Quizás podamos atribuir al hecho de que hizo tropezar y caer a Quetzalcóatl con los huesos una función mitológica provocadora de enfermedades. En efecto, el *susto* (*nemautiliztli*) y la caída (*huetziliztli*) son dos manifestaciones de la enfermedad,¹¹ además de que la codorniz provocó la ruptura, el esparcimiento y el desgaste de los huesos. Por otra parte, es interesante observar que el nombre náhuatl de la codorniz (*zolin*) entraña el radical *zol-*, lexema que se vuelve, en otros contextos gramaticales, un morfema que se añade a cualquier sustantivo para denotar lo viejo, sucio o desgastado del objeto referido.¹² En distintos contextos rituales prehispánicos vinculados con la redención de una falta, una deidad traga una codorniz, símbolo de la suciedad moral (figura 6).

El vocablo *tlazolli* refiere “lo sucio” y “las inmundicias”. La diosa Tlazoltéotl, la diosa de las inmundicias y de la sexualidad, es representada frecuentemente en el acto de devorar una codorniz, ave que podría tener la misma ambigüedad simbólica que la diosa, ya que, si bien refiere lo sucio, su carne era consumida para enamorar. El comportamiento de la codorniz puede haber suscitado analogías con alto valor simbólico.

Cada día cuatro codornices eran degolladas, aleteaban ruidosamente y su cuerpo golpeaba reiteradamente la tierra:

11 Estos dos términos son utilizados hoy por los curanderos de la Sierra Norte de Puebla.

12 Ejemplo: *tlaxcalli* (tortilla), *tlaxcalzolli* (tortilla vieja y dura).

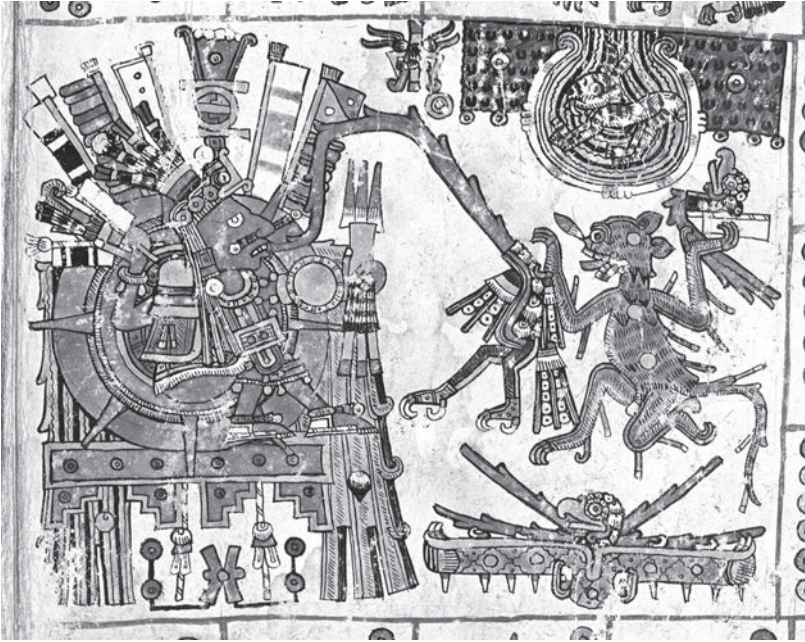


Figura 5. Decapitación de codornices en el amanecer. *Códice Borgia*, lámina 71



Figura 6. Tlazoltéotl la comedora de inmundicias devorando una codorniz.
Códice Borbónico, lámina 13

Auh in çoçoltin in oquehcotonalaque, tlapapatzlatinemi, papatlacatinemi, tlalli ic mouiuitequi, tlalli ic nomomotla.¹³

Y las codornices que habían sido degolladas, se azotaban, revoloteaban ruidosamente, se golpeaban contra la tierra, se aventaban contra la tierra.

La analogía con el golpe sufrido por Quetzalcóatl en su caída (*moltlahuitec*) es quizás pertinente. Por otra parte, los informantes de Sahagún revelan que las codornices vuelan en grupo. Si por alguna razón se dispersaban, con un solo grito, un silbido de una de ellas, se reúnen todas: “*niman ie ic tzatzi tlanquiquici*” (luego ya grita, produce un silbido).¹⁴ Todas acuden, lo que permitía a los cazadores atraparlas en una red. La caída, el golpe, el hecho de reunir los huesos dispersos después de la caída y de colocarlos en una envoltura podría haber representado análogicamente el comportamiento de la codorniz en los contextos aquí referidos. El grito y el silbido que atraía a las aves dispersas podrían haber sido reproducido miméticamente en cantos mortuorios para reunir los huesos “di-seminados”.

Yollototl (el ave-corazón)

Según los informantes de Sahagún, un ave pequeña “en todo parecida a la codorniz” (*ixquichin zollin*) llamada *yollototl* (figura 7) era la imagen del corazón del difunto: “*Ca iquac timiqui quimixiptlatia in toyollo*” (Cuando morimos representa nuestro corazón).¹⁵ Esta ave vivía en la región de Teotlixco, hacia Huitzilatenco,¹⁶ y su canto era considerado como “consolador”: “*Auh inic tlatoa, inic cuica quicnotlalia in itozqui, vel teiolcemelti, teiollali*” (y cuando habla, cuando canta, su voz suplica, tranquiliza el corazón, consuela).¹⁷

13 *Códice florentino*, libro III, cap. 24.

14 *Códice florentino*, libro XI, cap. 2, párrafo 6.

15 *Códice florentino*, libro XI, cap. 2, párrafo 2.

16 Hacia la Mar del Sur, según la versión en español de Sahagún. Sin embargo, estos nombres de lugares podrían tener un valor mitológico y no meramente geográfico. *Teotlixco* es “frente al dios” y *Huitzilatenco*, “en la orilla del agua de las espinas (o del colibrí)”.

17 *Códice florentino*, libro XI, cap. 2, párrafo 2.



Figura 7. *Yollotototl*. La imagen de nuestro corazón después de la muerte.
Códice florentino, libro XI, fol. 25r.

Quetzalcóatl resucita y llora (choca)

En el mito, Quetzalcóatl despierta o resucita (*hualmozcalia*), y al ver que todo “se descompuso” (*ca nel otlatlacauh*), llora. Es interesante observar aquí que el verbo *ihtlacauh* (se descompuso) refiere también el hecho de que una mujer esté preñada, “enferma de niño”. El llanto de Quetzalcóatl y sus lágrimas, que “cavaron y horadaron la piedra” en otro contexto mitológico,¹⁸ podrían estar vinculados de manera ambivalente con la muerte y el renacer.

La última parte del mito está claramente asociada a la fecundación, cuando Quetzalcóatl lleva los huesos a Tamoanchan, donde Quilaztli, alias Cihuacóatl, la diosa madre, los *muele* en un barreño de jade (*chalchiuhapazco*), y cuando Quetzalcóatl vierte la sangre espermática de su pene sacrificado sobre dichos huesos, fecundándolos.

Fases involutiva y evolutiva de la muerte

El mito aquí aducido muestra dos partes esenciales en el proceso de creación del hombre en el inframundo, las cuales serán de hecho las fases respectivamente involutiva y evolutiva de un ciclo. A partir de su fallecimiento, y hasta la caída de Quetzalcóatl en el hoyo (*tlaxapochtli*), el cadáver en putrefacción se “des-integra” y su parte corpórea es devorada por Tlaltecuhltli (el señor/señora de la tierra).

Una vez que los huesos están totalmente despojados de su envoltura carnal, el ser acabó de morir, concluye la parte involutiva de su ciclo e inicia el ascenso evolutivo dentro del inframundo. Quetzalcóatl despierta o resucita, recoge los huesos diseminados, los envuelve en un *tlaquimilolli*

18 Códice florentino, libro III, cap. 12.

matricial, los lleva a Tamoanchan y vierte la sangre de su pene sobre ellos. Esta parte evolutiva termina con la creación hombre, por lo menos de la estructura ósea de su ser antes de que los dioses le den el grano de maíz, previamente masticado por ellos, para hacer su cuerpo (*tonacayo*).

Aun cuando no se especifica en este mito que hubo un doble entierro, las fases respectivamente involutiva y evolutiva confieren a la muerte, al inframundo y a la madre-tierra funciones tanático-eróticas distintas que determinaron probablemente el doble entierro.

Quetzalcóatl exhuma a su padre y lo vuelve a enterrar

Las dos fases antes mencionadas podrían haber correspondido, en la práctica ritual, a un doble enterramiento. Es lo que sugiere una secuencia mitológica en la que Quetzalcóatl exhumó a su padre y lo volvió a enterrar en un espacio perteneciente a Quilaztli:

yn ypan in 9 acatl ypan quitemo yn
 itatzin quetzalcohuatl ycuac ye achi
 ytlamati ye chiucnauhxiuhtia: quito
 quenami yn notatzin ma niqiuhtta,
 ¿ma yxco nitlachia? auh niman yl-
 huiloc ca omomiquilli ca nachca yn
 motocac maxicmottilli. Niman yc
 ompa ya yn quetzalcohuatl. Auh ni-
 man quitatacac, quitemo yn iomiyo
 auh yn oquiquixti ohmitl: ompa
 quitocac yn iteccal yytic yn motoca-
 yotia quillaztli.¹⁹

En el año 9-caña Quetzalcóatl bus-
 có a su padre cuando ya tenía un
 poco uso de razón, tenía nueve
 años. Dijo: ¿cómo es mi padre?, lo
 quiero ver, quiero contemplar su ros-
 tro. Luego le dijeron: “ya murió, allá
 fue enterrado, allá ve a verlo”. Luego
 fue Quetzalcóatl. Luego escarbó, en-
 contró sus huesos, y sacó los huesos.
 Los enterró allá dentro de la cueva²⁰
 de la llamada Quillaztli.

La “cueva de Quilaztli” corresponde sin duda a Tamoanchan en el contexto mitológico aquí analizado. Por otra parte, la palabra *tecalli* (cueva) tiene diversas acepciones según los contextos. Puede ser: “palacio”, “cueva”, “mármol”, “urna” o un cierto tipo de “jaspe” cuyas propiedades

¹⁹ “Leyenda de los soles” en *Códice Chimalpopoca*, facsímil, fol. 77.

²⁰ *Tecalli* significa “palacio”, pero el contexto parece indicar que *tecalli*, otro nombre para “cueva” (*oztotl*), es la “casa de piedra” en la que se ponen los huesos que *quillaztli* ha de moler.

obstétricas son universales. Quetzalcóatl exhuma los huesos de su padre y los coloca en una urna de jaspe (*tecalli*),²¹ la cual simboliza la matriz de Quilaztli, la diosa madre. La ley de *Topiltzin* podría entonces haber establecido la costumbre del doble entierro que se usa todavía en algunas regiones de México, especialmente en Yucatán.²²

Cuando no se realizaba una incineración del cadáver, es probable que el entierro constara de una etapa de consumación del cuerpo por la tierra, seguida, cuatro años después, por una exhumación de los huesos remanentes y un subsecuente re-entierro. Evocando las costumbres guerreras de mixtecos, zapotecos y mixes, pero que corresponden también a los nahuas, un informante declaró: “Y después [de] que estaban comidos los cuerpos sacaban los huesos de la sepultura y dejábanlos en unos osarios que tenían de argamasa en los patios de sus templos”.²³

Estos osarios, podrían haber sido los mausoleos conocidos como *tzompantli* en los que se depositaban las cenizas o los huesos de nobles y guerreros.²⁴ Las cenizas de las 52 cañas incineradas cada 52 años y los haces votivos (*xiuhmolpili*) se conservaban también en este tipo de mausoleos.

Se colige del mito de la creación del hombre en el Mictlan que lo erótico y lo tanático, lo anabólico y lo catabólico, lo limpio y lo sucio, están estrechamente vinculados en el pensamiento náhuatl prehispánico. Este hecho se refleja en los cantos mortuorios, en los que el sonido seminal del caracol, el zumbido solar de las abejas, el ruidoso aleteo de la codorniz, el grito que dispersa y el silbido que reúne, así como el llanto de Quetzalcóatl, debían de oírse en el paroxismo vocal, las interjecciones y las palabras del canto.

21 En el mito de la creación del hombre, el contenedor es un “barreño de jade” (*chalchiuhpazco*).

22 Hoy todavía, en ciertas partes de Yucatán el cuerpo permanece enterrado tres años y al “cabo de año”, es decir, al cabo de los tres años, los parientes exhuman los restos, los traen en una caja a la casa del difunto, los limpian, rezan, comen un “relleno negro”, colocan los huesos en una urna y los van a colocar de nuevo en una cripta del cementerio. Comunicación personal de Mariano Cutz K’u, originario de Tixcochó, comunidad indígena cercana a Tekantó.

23 *Códice telleriano-remensis*, fol. 2r.

24 Se distinguen los *tzompantli* constituidos por varas en las que se ensartan las cabezas de las víctimas sacrificadas, de los mausoleos del mismo nombre en los que se dejaban los huesos de difuntos y que se conocía también como *cuaxicalli*.

La “per-manencia” sonora del ser después de su fallecimiento

Fecundado en las profundidades matriciales del inframundo, el ser nace (*tlacati*), toma una forma (*tlacatia*) y, después de su recorrido existencial (*nemi*),²⁵ muere como un sol en el poniente de su existencia.²⁶ Lo entierran o lo incineran y se reproduce el esquema actancial de creación considerado anteriormente.

Conviene ahora retomar el esquema cíclico desde una perspectiva socio-existencial, como fin de una existencia humana. Cuando muere una persona, queda un ominoso cadáver que entra pronto en un estado de descomposición y, después de las exequias y de los distintos periodos de duelo, el recuerdo inmarcesible del que *fue*. La palabra náhuatl para “recordar” (*ilnamiqui*) es probablemente la piedra angular de la relación que los nahuas van a mantener con sus difuntos, y manifiesta de cierta manera la modalidad ontológica del ser muerto así recordado.

La etimología del verbo náhuatl *ilnamiqui* también pronunciado *elnamiqui*, expresa de manera difusa lo que representaba el recuerdo para los antiguos mexicanos. En efecto, el lexema sustantivo *el* remite a una entidad anímica relacionada con el hígado (*elli*), con el pecho (*elchiquihuitl*), con la aflicción (*elaqui*), con el suspiro (*elicihui* o *elcicihui*), con el deseo (*elehuia*). Por otra parte, el término náhuatl para “epiplón”, la membrana que envuelve los intestinos, es *elmatlatl*, literalmente la “red del *el*”, muestra que el referente de este *el* era también de índole fisiológica como contenedor de las vísceras.

La duplicación del radical, *el*, manifiesta lo mismo con mayor intensidad. *Elelquixtia*,²⁷ en su forma pronominal *ninelelquixtia*, expresa la exteriorización de una entidad anímica contenida, sin que sea fácil proporcionar un concepto y una palabra equivalentes en español. Asimismo, *elleltia* era “arrepentirse” o “no concordar en algo”. Es interesante señalar que los huastecos de habla teenek tenían una palabra muy parecida, *elol*,

25 *Nemi* es “andar” o “existir”; *nehnemi*, sólo “andar”.

26 Si murió de muerte natural (*tlalmiquiztli*). Cf. Johansson, *Machiotlahtolli* “la palabra-modelo”, p. 91.

27 *El-el-quix-tia*: *el*elquiza + *tia*: “hacer salir” la entidad anímica contenida en el concepto *el-li*.

para referirse al alma de los muertos.²⁸ Si consideramos la relación cultural estrecha que hubo, desde los toltecas hasta los mexicas, entre la cultura teenek y la cultura náhuatl, esta semejanza podría no ser fortuita.

La segunda parte del sintagma es el verbo *namiqui* (encontrar), por lo que recordar, sería, etimológicamente, en náhuatl, “encontrar” la entidad anímica referida (*el*), contenida en el pecho. Esta filiación parece pertinente si consideramos que “olvidar” es en náhuatl *ilcahua* o *elcahua*, es decir, “dejar” (*cahua*) este *el*, difícil de circunscribir en términos conceptuales. Lo espiritual y lo fisiológico parecen haberse vinculado estrechamente en el término náhuatl *el(li)*, cuyo radical se encuentra en el verbo recordar (*elnamiqui*).

El “alma” de los muertos podría haber estado en el *recuerdo* que se tenía de ellos, razón por la cual la frase *niquilnamiqui...* (yo recuerdo...) estaría omnipresente en los cantos mortuorios.

El canto y el recuerdo

El recuerdo como idea o imagen intangible podría haberse materializado en los sonidos de los instrumentos musicales y en las palabras de los cantos, volviéndose asimismo el “alma” de ciertos difuntos,²⁹ un alma que seguía viviendo en los cantos que los evocaban. Esto justificaría las palabras aparentemente metafóricas de algunos cantos: “*huehuetitlan tinemiz [...] mitzittazqueh in mocnihuan*” (existirás cerca de los tambores [...] te verán tus amigos).³⁰ El ser difunto seguía viviendo, en términos ontológicos, en el canto que lo evocaba.³¹

GÉNEROS Y SUBGÉNEROS DEL MICCACUICATL

De lo *genésico* antes considerado pasamos a lo *genérico*, con la arborescencia taxonómica mediante la cual se manifiesta el canto mortuorio. Ahora

28 Cf. Tapia Zenteno, *Paradigma apologético y noticia de la lengua huasteca*, p. 106.

29 La música y las palabras del himno nacional entran de alguna manera el “alma” de México y simbolizan el *ser-mexicano*.

30 Cf. *Infra*, p. 64.

31 Esta escatología músico-dancística parece haber correspondido a los nobles y a los que morían en la guerra o en el sacrificio.

bien, en el curso de la recopilación de los textos, los religiosos españoles, con un afán de comprender la cultura náhuatl, *objeto* de su estudio, aplicaron criterios taxonómicos propios del momento en Europa y suscitaron una subdivisión del material recopilado según paradigmas preestablecidos, muchas veces heterogéneos, que si bien podían echar un poco de luz (occidental) en los “arcabucos breñosos” que eran los cantares, dividían el *texto* (tejido) expresivo náhuatl en categorías no siempre pertinentes. La clasificación de los cantares es a veces verdaderamente “borgesca”, en cuanto a la heterogeneidad de los criterios clasificatorios: cantos de Chalco, de Huexotzinco, cantos tristes, cantos de tambores, cantos floridos, cantos de peces, cantos de mujeres, cantos de guerra, cantos llanos, etcétera. Ningún criterio funcional preside a la perspectiva adoptada. El cuadro cognoscitivo del vencedor se aplicó indiscriminadamente a la cultura de los vencidos, y ordenó los cantos según sus valores propios, dejando escapar el sentido profundo de los textos recopilados.

La palabra *género* entraña etimológicamente la idea de *génesis*: el género es lo que nace y se multiplica por filiación a partir de un origen. Según la complejidad de las sociedades y los factores históricos, esta proliferación genérica se acentúa articulándose sobre parámetros axiológicos o categorías que varían según los pueblos, pero el principio motor no deja de ser el mismo en todo lugar y tiempo: la filiación, principio temporal que une entrañablemente la *identidad* y la *distinción*, rige la sistematización genérica.

Esta sistematización, tan preciada por las mentes analíticas contemporáneas, tiene en el contexto náhuatl prehispánico un valor que trasciende los límites taxonómicos y clasificatorios. En efecto, si la tendencia *evolutiva* del tiempo histórico hizo proliferar los géneros expresivos, el indígena náhuatl realiza (subliminalmente o no) en instancias de canto un recorrido *involutivo* hacia el origen mediante una *anamnesis* psicomotora. Al descender en la dimensión fisiológica de su cuerpo, se remonta (*ana*) con la memoria (*mnesis*) hacia el origen. Como lo vimos, la palabra náhuatl para “recordar” (*ilnamiqui* y, de manera más arcaica, *el-namiqui*) significa literalmente “encontrar el pecho” en su sentido más profundo.

De conformidad con las distintas hipótesis que formulamos a lo largo de este trabajo y según los planteamientos axiológicos indígenas tal y como se vislumbran en las fuentes, la estructura genérica que nos parece más

adecuada para dar cuenta de la pluralidad expresiva de los antiguos nahuas sin perder el sentido fundamental de su filiación, es la estructura arborescente, el árbol.

Además del principio de filiación, el árbol remite a distintos conceptos cosmogónicos prehispánicos: fueron cuatro árboles los que abrieron, entre cielo y tierra, el espacio existencial humano. Los árboles que hunden sus raíces en la tierra-madre y se elevan hacia el cielo, morada del astro-padre, vinculan los principios agonísticos y complementarios de tinieblas y de luz, de esencia y de existencia. Al brotar de la tierra-madre, el árbol despliega, en el luminoso espacio existencial, su movimiento temporal. La cercanía paronomástica entre *cuahuatl* (árbol), y *cahuatl* (tiempo), quizá no sea gratuita. El árbol entraña también el principio circular del tiempo, concepto eminentemente indígena. En efecto, después de abrirse en las ramas más periféricas del árbol, la flor se marchita y cae al suelo. Regresa a la tierra, al origen, antes de reiniciar un largo ciclo que la llevará de nuevo un día hasta la cumbre del árbol.

La reiteración, la redundancia y la analogía son una lógica de lo vivo que la literatura de los antiguos nahuas exhibe de manera patente. A la febrilidad dicotómica de las ramas del árbol corresponde el laberinto de los múltiples ecos de la oralidad náhuatl, rica variedad de matices expresivos y conceptuales en el corazón de la similitud. A la filiación vegetal del paradigma (entendido el término en su sentido botánico), que produce a partir de una misma matriz los pétalos y los estambres,³² obedecen los cambios proteicos de las formas expresivas de los antiguos nahuas.

Basándonos en la distribución de los cantares tal y como se manifiesta en el manuscrito *Cantares mexicanos*, en función de contextos rituales en los que se elevaban, y según criterios formales y de contenido, sugerimos la siguiente arborescencia genérica del *miccacuicatl*:

Miccachoquitzli (el llanto mortuario)

El dolor de la muerte desborda los estrechos cauces de la conciencia y se desparrama en los campos sensibles del inconsciente con el peligro de pro-

32 Cf. Dagognet, p. 50.

vocar estragos psicológicos irreversibles. La sabiduría náhuatl precolombina, presintiendo intuitivamente el daño que acarrea la muerte tanto para los individuos como para la colectividad, estimuló la “expresión” paroxística del dolor a través de llantos, lamentaciones y aullidos (figura 8) que alivian los pechos oprimidos y no dejan al dolor enquistarse en la fibra sensible del hombre: “Empezaban a llorar haciendo gran sentimiento [...] y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor”.³³

La pena fluye en las lágrimas a la vez que el grito establece un verdadero umbilicalismo vocal con la dimensión sensible del mundo. Antes de que el canto esculpa palabras en la voz, su materialidad sonora restablece un contacto catártico con la fisis, único amparo de la *psique* herida en estos trágicos momentos.

Un ejemplo concreto de “llanto mortuorio” está referido por los informantes de Sahagún en el relato de las exequias de los guerreros que habían sucumbido en los últimos combates contra los españoles:

Auh in jxqujchtin tiacavan in omjcque: njman ie ic tequjxtilo, teçaçaco, teiiximacho. Auh in tenanvan in tetaoan tlachqujztleoa techoqujlilo, nechoqujlilo, oc inchachan qujnvicaca, çatepan qujnoalhujcaque in teuitvalco, qujncentlalique: vmpa qujncentlatique, cecnj in jto-caiocan: quauhxiccalco. Auh in cequjntin tlatlaque çan tetelpuchcali.³⁴

Y todos los guerreros que habían muerto, luego son sacados, acarreados, identificados. Y las madres, los padres elevan el llanto; son llorados, hay lamento. Los llevaron cada quien a su casa, luego los trajeron al patio sagrado; los reunieron; allá los quemaron juntos, en un lugar llamado Quauhxiccalco. Algunos ardieron en los (distintos) *telpuchcalli*.³⁵

Tlaocolcuicatl (canto de lamentación)

Preñado de dolor, el *tlaocolcuicatl* (canto de lamentación) es un verdadero paroxismo anímico en el que las palabras y el llanto se funden para redimir

33 Durán II, 1967, p. 288.

34 *Códice florentino*, libro XII, cap. 21.

35 Casa de jóvenes.



Figura 8. Miccachoquitzli (el llanto mortuario). *Códice florentino*, libro I, fol. 32v.

la tristeza. Gritos de desesperación, súplicas, imprecaciones, insultos, sollozos, gemidos y aullidos se mezclan con el ritmo obsesivo de los tambores (figura 9), el sonido de los caracoles y las más hermosas construcciones poéticas, en un desorden músico-verbo-afectivo que expresa el poder desgarrador de la muerte. En el *tlaocolcuicatl* las palabras son frecuentemente verdaderos harapos verbales arrancados a un tejido expresivo.

Icnocuicatl (canto de orfandad)

El *icnocuicatl*, cuyo nombre genérico náhuatl fue habitualmente traducido como “canto de orfandad”, es un canto de dolor y de muerte que no manifiesta, sin embargo, una incoherencia distáctica y un paroxismo expresivo como es el caso del *tlaocolcuicatl*.

En el *icnocuicatl* la resignación prevalece. Se establece además una comunicación con los finados en un espacio-tiempo sagrado definido por el consumo probable de plantas u hongos alucinógenos.

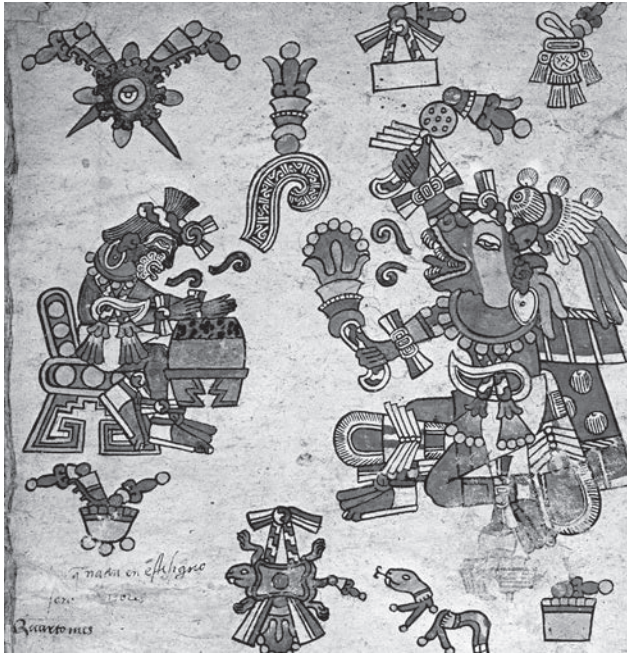


Figura 9. El canto florido. *Códice borbónico*, lámina 4

Cococuicatl (canto de tórtolas)

El *cococuicatl* (canto de tórtolas) era un canto erótico-amoroso que se cantaba en los festejos matrimoniales.³⁶ Es muy sensual y contiene alusiones “traviesas” que se asemejan de algún modo al *cuecuechcuicatl* (figura 10). Se componía para esta ocasión pero se elevaba también para redimir la tristeza cuando uno de los esposos fallecía. El nombre mismo del canto viene de una tórtola (*cocotli*) (figura 11) de cuyo comportamiento derivó el *cococuicatl*.

El *cococuicatl* lamentaba la pérdida del cónyuge ya fuera hombre o mujer. Se decía que cuando moría una cocochita, su pareja andaba llorando diciendo “coco, coco”. Asimismo, en este contexto mortuorio se comía la carne del volátil la cual, según las creencias indígenas “destruía el pesar”.³⁷

³⁶ Hernández, libro II, cap. 6.

³⁷ *Códice florentino*, libro XI, cap. II.

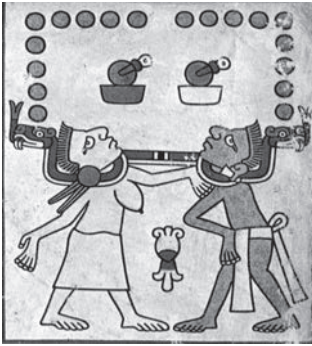


Figura 10. La pareja. Amor y muerte.
Códice Laud, lámina 37 (34)

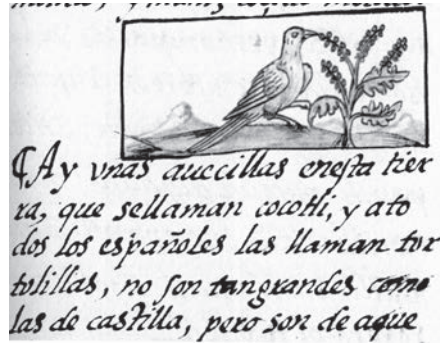


Figura 11. Cocotli. La tórtola (cocoquita).
Códice florentino, libro XI, fol. 52r.

Atequilizcuicatl (canto de vertimiento de agua)

Se cantaba en contextos mortuorios previos a la cremación. El sacerdote encargado del ritual, experimentado en recortar papeles, envolvía al cadáver en una mortaja ácuea de papel amate y de mantas blancas después de lo cual vertía agua sobre el bulto así amortajado (figura 12).

Si consideramos el *atequilizcuicatl* que se encuentra en el manuscrito *Cantares mexicanos*,³⁸ el agua y su vertimiento tuvieron valores y funciones distintas en su contexto cultural prehispánico. Una de las instancias de vertimiento de agua está relacionada con la ceremonia *texcalcehuia* en la que apagaban las cenizas con agua después de la incineración del cadáver (figura 13).

Tzocucicatl (canto de suciedad)

Otro tipo de cantar, el *tzocucicatl*, “cantar puerco” o “de porquería” según Durán, además de expresar el dolor, lo asimila a la suciedad exacerbando esta última para poder limpiarla más enteramente después. Una vez dispuestas las ofrendas de comida delante del muerto, los cantores tomaban sus tambores y elevaban “cantos de suciedad”: “Empezaban a cantar cantares de luto y de la suciedad que el luto y lágrimas trae consigo. Y traían

³⁸ *Cantares mexicanos*, fol. 56r a 60r.



Figura 12. *Atequiliztli* (el vertimiento de agua).
Códice florentino, libro II, fol. 127v.

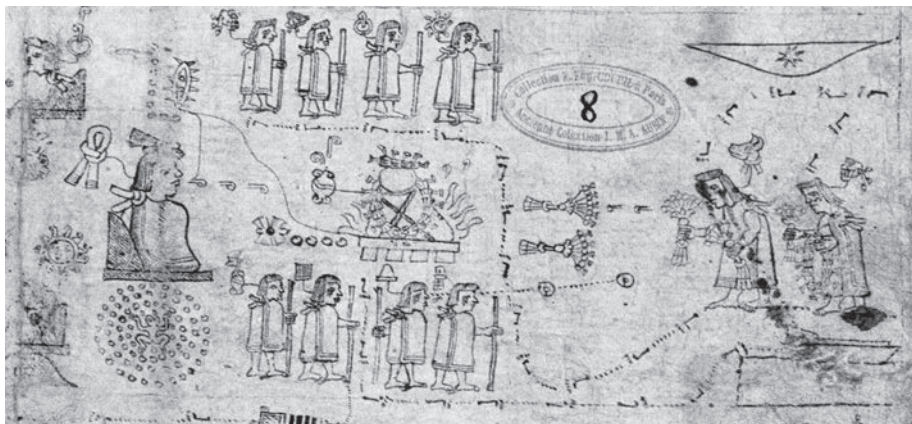


Figura 13. Cremación del cadáver de Tezozómoc. Códice Xótlotl, lámina 8

los cantores vestidas unas mantas muy sucias y manchadas y unas cintas de cuero atadas a las cabezas, muy llenas de mugre. Llamaban a este canto *tzocuicatl*, que quiere decir ‘cantar puerco’ o ‘de porquería’.³⁹

Objetivándose como mugre, el dolor letal se acumula en la piel o en la mente a la vez que los cantos drenan las pulsiones nefastas fuera del inconsciente y las espacializan en gestos, danzas, y gritos catárticos. Ningún canto con el apelativo *tzocuicatl* ha llegado hasta nosotros, pero es muy probable que sus aspectos semánticos y formales fuesen afines al atuendo mugroso de los cantores que los elevaban y desempeñasen la misma función.

Asimismo es probable que el canto se elevara también cuando el cuerpo ardía en la pira funeraria despidiendo un olor nauseabundo (figura 14).

La muerte conlleva naturalmente la putrefacción del cadáver, el hedor y, más generalmente, una suciedad que es preciso exacerbar durante un tiempo antes de redimirla con abluciones y otro género de purificaciones. La actitud de los dolientes indígenas era afín a la etapa de putrefacción que atravesaba el cadáver real (o virtual si se trata de una muerte en guerra): no se lavaban el rostro ni el cabello en un periodo determinado. Asimismo, la mugre se daba a ver y a oír mediante el *tzocuicatl* que elevaban y bailaban los cantores.

Además de los aspectos catárticos del *tzocuicatl*, es posible que este canto hubiera tenido la función mítico-tanatopráctica de aceptar irse. En un relato mítico de origen tolteca contenido el libro III del *Códice florentino*, el cadáver de un ser que había sido lapidado hedía y provocaba la muerte de los que se acercaban y trataba de jalarlo con las gruesas sogas. No se movía. El dios Tezcatlipoca (*tlacatecolotl*) dijo entonces a los toltecas: “*Toltecaie icuic quinequi*” (Ô toltecas quiere su canto).⁴⁰ Tezcatlipoca cantó para los toltecas: “*Xitlahuilanacan in tohuepan Tlacahuepan tlacaticolotl*” (jalen nuestra viga *Tlacahuepan* el hombre-buho).⁴¹

En la versión pictográfica del *Códice Vaticano-Ríos* (figura 15) y en el comentario que proporciona el padre Ríos, el cadáver aparece con las

39 Durán II, p. 288-289.

40 *Códice florentino*, libro III, cap. 9.

41 *Códice Vaticano-Ríos*, lámina XI.



Figura 14. Huele mal el cadáver que arde. *Códice Borgia*, lámina 24

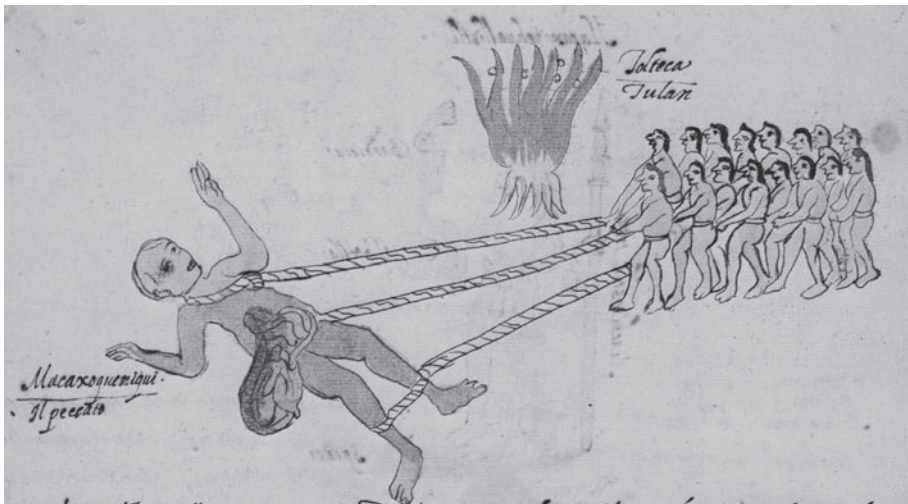


Figura 15. Los toltecas jalan el cadáver. *Códice Vaticano-Ríos*, lámina XI

tripas que le salen del abdomen. En esta versión, los que jalan el cadáver cayeron en un pasaje entre las montañas que se cerraron sobre ellos.⁴²

Xochimiquizcuicatl (canto de muerte florida)

El *xochimiquizcuicatl* (canto de muerte florida) tiene dos vertientes principales: la que concierne a la muerte en el campo de batalla, *yaomiquizcuicatl*, y otra que remite a la muerte alcanzada, también al filo de la obsidiana (*itzmiquiztli*), pero en la piedra de sacrificio.

El *yaomiquizcuicatl* (canto de muerte en la guerra) pone el lenguaje en efervescencia semántica, permite a los combatientes revivir la batalla lejos de las llanuras y logra que quienes no conocieron el diálogo de la flecha y del escudo, comulguen con el espíritu guerrero. A través del lenguaje eufórico del canto, la guerra se vuelve armonía natural: los hombres se marchitan o son cortados cual flores, la sangre es savia que emana del ser, la guerra es una mortaja, los escudos son corolas, y los dardos, pinceles (figura 16).

La variante sacrificial del canto de muerte florida (*xochiquimizcuicatl*), despojada del fragor de la batalla, es más personalizada y se enfoca esencialmente al corazón ofrendado al sol en aras de la vida y al ser humano que lo ofreció. En este contexto, el canto afirma que el hombre-flor brotará de nuevo en la tierra.

Consideremos a continuación algunos de estos géneros del *miccacuicatl*: un canto de lamentación, un canto de orfandad, fragmentos de cantos de muerte en la guerra, así como un canto de muerte sacrificial.

TLAOCOLCUICATL (CANTO DE LAMENTACIÓN)

El canto de lamentación comienza inmediatamente cuando se tiene noticia de la muerte de una persona, o de un grupo de personas en el caso de una muerte en guerra. Su fundamento expresivo es el grito de dolor que sale espontáneamente de lo más profundo del ser herido de los deudos. Con base en esta manifestación “natural” del dolor y en el comportamiento

42 *Idem.*

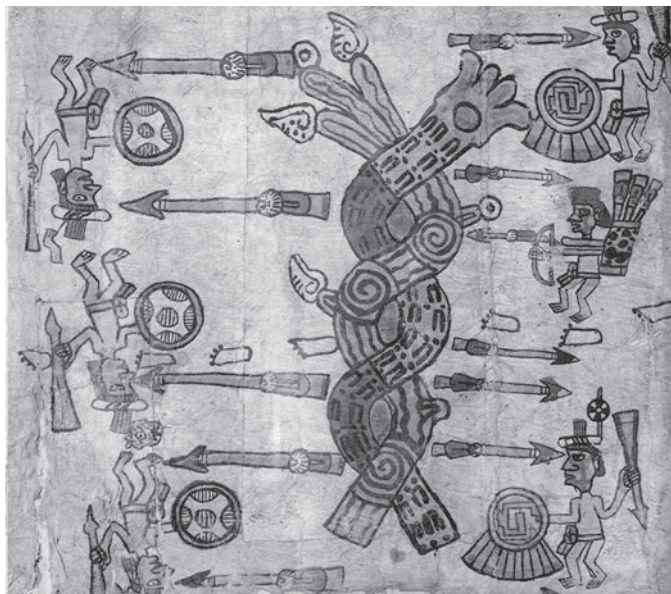


Figura 16. *Atl, tlachinolli*. Agua y fuego: la guerra.
Códice de Huamantla, lamina 17

“histérico”⁴³ correspondiente de los parientes más cercanos y más específicamente de las madres (figura 17), se estructura el *tlacolcuicatl*, canto de tristeza que encausa culturalmente el dolor y facilita su redención por la colectividad reunida. Cuando moría una persona, el *tlacolcuicatl* se elevaba frente al bulto mortuorio. En una imagen del *Códice magliabechiano* (figura 18) se observa el bulto hecho de ocote que se hacía cada año durante cuatro años cuando se recordaba con cantos al gobernante que había fallecido.

Regresando de una expedición bélica contra los chalcas en tiempos de Motecuhzoma Ilhuicamina, los mexicas realizaron las exequias de sus muertos y de los que habían sido cautivados por el enemigo, cuya muerte, aunque diferida, era inminente: “Y mandó que todos los viejos cantores

⁴³ Consideramos este vocablo en su sentido etimológico el cual en griego se refiere a la matriz *hysteria*. El hecho de que la diosa-madre Cihuacóatl, y luego durante el periodo colonial hasta nuestros días “la Llorona”, lloren la muerte de sus hijos, autoriza el uso del término en este sentido.



Figura 17. *Ixayocuicatl* (canto de lágrimas). *Códice florentino*, libro I, fol. 32v.

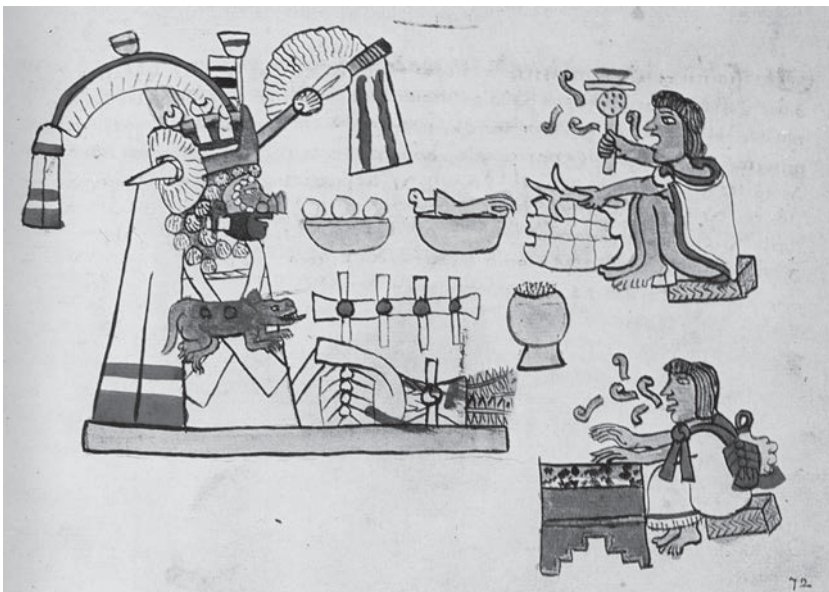


Figura 18. Cantos de lamentación en un ritual mortuario.
Códice magliabechiano, lámina 72

que tenían oficio de lamentar semejantes muertes, que compusiesen cantares apropiados para el efecto. Los cuales compusieron los responsos y, compuestos, salieron con su a tambor ronco y destemplado y empezaron a cantar aquellos doloridos y lamentables cantares”.⁴⁴

Un paratexto introductorio solía constituir la parte liminar del canto de lamentación. En un canto de muerte en la guerra, el cantor inició de la siguiente manera:

Çan nompehua ye nican o in nicuicanitl huiya Noyollo ytech In cueponi xochitl y Yectlon cuicatl y Yca yan noconehepehuan Ypalnemoa ohuaya	Solo empiezo aquí, yo cantor <i>huiya</i> de mi corazón brotan las flores, los bellos cantos, con ellos insufló el aliento al Gracias a quien se existe <i>ohuaya</i> .
Y ye nonnitotia nicanaan o in nicuicanitl huiya Noyollo itech in cueponi xochitl yectlon cuicatl y Ycayan noconehepehuan Ypalnemoa ohuaya. ⁴⁵	Bailo aquí, yo cantor, <i>huiya</i> de mi corazón brotan las flores, los bellos cantos, con ellos insufló el aliento Gracias a quien se existe <i>ohuaya</i> .

Los cantares (*cuicah*) eran un compuesto de canto, música y danza. En el *tlacolcuicatl*, la motricidad de la danza y la implicación del *cuerpo* permitían una verdadera comunión afectiva con el difunto. Las viudas, las hijas, los hijos y los parientes del muerto llevaban su ropa y sus insignias con las que bailaban. “Todas las mujeres con los cabellos tendidos por el rostro y, al hombro, las mantas y bragueros de sus maridos, y los hijos e hijas, con las orejeras y plumajes y bezotes en las manos. Finalmente, con todas las alhajas de sus padres. Puestos todos en orden, empezaron a bailar y llorar juntamente, con un aullido extraño”.⁴⁶

44 Durán II, 1967, p. 153.

45 *Cantares mexicanos*, fol. 21r.

46 Durán II, 1967, p. 153.

Verdadera mortaja músico-dancística-verbal, el *tlacolcuicatl* envuelve al difunto en sus pliegues expresivos a la vez que exacerba el dolor y permite a los deudos realizar una catarsis:

Ica nichoca ya compoloa tomi- Con él lloro, *ya* destruye nuestra
quiz, compoloa totlayocol yec- muerte, destruye nuestro pesar, el be-
tlon cuicatli.⁴⁷ llo canto.

El *tlacolcuicatl*, como todos los cantos, es una verdadera hipóstasis expresiva danza/verbo/música en la que la mimesis gestual vincula frecuentemente lo esencial del sentido. Pese a valiosas descripciones como la que nos ofrece fray Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España*, los datos que tenemos sobre aspectos “coreográficos” de los *cuicah* no son suficientes para restituirles, mediante la imaginación, su esplendor visual original ni para determinar su función específica en cada instancia. Por lo que concierne a la catarsis mortuoria, recordemos que la danza ayuda a drenar, en la ebriedad de un cuerpo en trance dancístico, el dolor que envenena al ser consciente.

La importancia del canto de lamentación en el aparato funerario náhuatl es tal que los cantores son de hecho los que offician el ritual. Elevados, o más bien proferidos, desde distintos puntos del ágora que representa el patio del templo de Huitzilopochtli llamado *tlacochcalli*, los *tlacolcuicah* se funden en el crisol colectivo para formar un bloque contra la muerte. La incoherencia sintáctica de la gran mayoría de los *tlacolcuicah* parece confirmar esta hipótesis. Se percibe en estos textos, recopilados posteriormente por los religiosos españoles, “voces” distintas que parecen brotar de varios cantores. Aun cuando está lingüísticamente estructurado, el canto sigue siendo un grito desgarrador que no prospera sobre el eje sintagmático del lenguaje.

Con el *tlacolcuicatl* la materialidad fisiológica de la voz se ve enriquecida por la espiritualidad que emana de las palabras. La angustia se cristaliza sobre ideas, recuerdos, nombres, frases cortas que evocan a los

⁴⁷ *Cantares mexicanos*, fol. 36.

desaparecidos o traen a la memoria los “sangrientos determinismos de la condición humana”,⁴⁸ en su variante indígena prehispánica.

Un contexto del *tlacolcuicatl*

Resulta difícil situar un canto de lamentación contenido en el manuscrito *Cantares mexicanos* en el contexto preciso de su ejecución músico-dancística. Señalamos a continuación uno de los posibles contextos de este tipo de cantar: el ritual mortuario correspondiente a la muerte de muchos guerreros mexicas en la expedición que realizó Axayácatl en contra de los purépechas. “Tlacaélel puso guardas a la ciudad y mandó tocar a tambores y caracoles, e invocar a los dioses sobre el caso, y cantar encima de los templos cantares tristes y lamentables, moviéndose en la ciudad gran dolor y tristeza, poniéndose toda en luto y lágrimas.”⁴⁹

Al recibir la noticia de una sangrienta derrota del ejército mexica, del rey Axayácatl contra los tarascos, Tlacaélel insta a la ciudad a *llorar, lamentar* esta derrota y a conjurar la entropía consecuente de las fuerzas de la nación, generada por las muertes individuales de sus guerreros.

Çan nican temoc y xochimiquiztli	Sólo aquí bajó la muerte florida
Tlalpan aci	Llegó a la tierra
Yehua ye nican in Tlapalla	Aquí en Tlapallan,
Quichihuan tonahuac onoque	La hacen los que están cerca de
ohuaca can yyanca yio.	nosotros <i>ohuaca can yyanca yio</i> .
Choquiztli ehuatiah ayahue	El llanto se va elevando <i>ayahue</i>
Yece ye oncan nepan netlaçalo	Pero <i>ye</i> allá uno es arrojado
Ylhuicatl ytic	Al interior del cielo
I cuicachocoa	Se llora con cantos
Ica huiloan Quenonamican	Con ellos se va al Quenonamican
ohuanca. ⁵⁰	<i>ohuanca</i> .

48 Frase acuñada por Albert Camus.

49 Durán II, 1967, p. 285.

50 *Ycuic axayacatzin* en *Cantares mexicanos*, fol. 29v.

El *tlacolcuicatl* o canto de lamentación es la expresión lírica de una aguda concientización de la muerte realizada a nivel individual pero inmediatamente socializada para fines de catarsis común. De hecho, antes de ser canto, el *tlacolcuicatl* es grito, llanto, y las palabras que el canto injertará en el llanto tendrán que integrarse al efecto global de su expresión. Los *cuauhuehuetque*, ancianos con autoridad moral, visitaban las casas de las viudas dirigiéndose a ellos de esta manera:

Hija mía, no te consuma la tristeza y te acabe los días de vida. Aquí os traemos y pasan por vuestra puerta, las lágrimas y los suspiros de aquellos que eran vuestro padre y vuestra madre y todo vuestro amparo. Esforzaos y mostrad sentimiento por aquellos nuestros hijos, los cuales no murieron arando ni cavando, ni por los caminos buscando la vida, sino por la honra de la patria son idos, todos asidos de las manos y, con ellos, el gran señor Huitznáhuatl, deudo muy cercano de nuestro rey señor. El cual, con los demás, gozan de aquellos resplandecientes aposentos del sol, donde andan en compañía, arreados de aquella luz suya; de los cuales habrá eterna memoria. Por tanto, matronas ilustres y señoras mexicanas, llorad vuestra desgracia y aflicción.⁵¹

Además del consuelo que representa la gloria terrenal y el hecho de acompañar al sol en su recorrido, la plática del anciano (*huehuetlahtolli*) subraya la funcionalidad catártica del llanto contra la corrosiva acción de la tristeza. La expresión: “no te consuma la tristeza y te acabe los días de vida” se opone diametralmente a: “señoras mexicanas llorad vuestra desgracia y aflicción” sin contradicción alguna puesto que la segunda representa el remedio catártico a la primera. Como si fuera poco, los ancianos traen el refuerzo de “las lágrimas y los suspiros” de sus ancestros para ayudar a deshacer la tristeza. Mientras más intenso el llanto, más rápido desaparecerá el pesar.

51 Durán II, p. 287.

Onteuxiuhaoachpixauí, onquetzalma-
quitzetzeliui in ichoquiz in itlaocul in
tonantzin [...] no yoan xicchocacan,
ma icnotlamati in amoiollo.⁵²

Como llovizna de turquesa, como pul-
sera de quetzal, se esparce el llanto, el
dolor de nuestra madre [...] también
ustedes lloren, entristezcan sus cora-
zones.

Estas expresiones, aunque de inspiración netamente prehispánica, fueron integradas por Sahagún a su *Psalmodia cristiana*, buscando desviar las aguas lacrimales catárticas de los *tlacolcuicah* hacia el molino evangelizador.

Regresando al contexto de las exequias de los guerreros de Axayácatl, después del consuelo de los ancianos:

Acabada esta plática, salían a la plaza los cantores de los que morían en guerra, los cuales eran cantores particulares diputados para este solo oficio. Y salían todos, atadas las cabezas con unas cintas de cuero negro, y sacaban un instrumento y tocaban un sonido triste y lloroso y empezaban a lamentar y decir sus responsos a su modo.

En empezando a tañer y cantar salían las matronas, mujeres de todos los muertos, con las mantas de sus maridos a los hombros y los ceñidores y bragueros rodeados al cuello y los cabellos sueltos. Y todas puestas en ringlera, al son del instrumento, daban grandes palmadas y lloraban amargamente y otras veces bailaban, inclinándose hacia la tierra y andando así inclinadas hacia atrás.

También juntamente salían los hijos de los muertos, puestas las mantas de sus padres y con las cajuelas de los bezotes y de las orejeras y de las nariceras y de las joyas a cuestras. Los cuales daban las mismas palmadas que las madres, y lloraban los parientes de los muertos. Los hombres estaban todos en pie, sin mudarse, con las espaldas y rodela en las manos, de cada uno de los muertos, ayudando a llorar a las mujeres. Y después de haber llorado un gran rato, decíanle los viejos: “Descansad un poco y consuéleos el grande y resplandeciente sol, el cual pasa y rodea el mundo por encima de nuestra cabeza, a quien habéis hecho este llanto y honra”.

⁵² *Psalmodia cristiana*, en *Estudios de Cultura Náhuatl*, 18, p. 194.

Luego venían los amortajadores parientes de estas viudas, entrando parábanse y empezaban a llorar, haciendo gran sentimiento, y luego tornaban a tañer los cantores y a cantar lamentaciones, y tornaba otro llanto de nuevo y hacían tal aullido que ponían gran lástima y temor, dando grandes palmadas al son de los instrumentos. Y dejaban de tañer estos cantores y de cantar otro poco y los amortajadores poníanse en ringlera y unos tras otros iban saludando a las viudas y dándoles el pésame del suceso y a los viejos que estaban presentes. Y decíanles: “Muchas gracias os damos, señores, por la honra que hacéis al sol, señor de la tierra, productor de todas las cosas y a sus hijos los muertos en la guerra”.

También les decían otra muchas razones y agradecimientos por la honra que se les hacía.⁵³

Un *tlaocolcuicatl*

El texto que sigue corresponde a los folios de 12 al 15 del manuscrito de los *Cantares mexicanos*. Es un canto de lamentación huexotzincatl, es decir, de los sempiternos enemigos de los mexicas, pertenecientes, como sus aliados tlaxcaltecas, al mundo náhuatl. Contiene además, en su última parte, una sutil interpolación española que muestra el claro esfuerzo por parte de los religiosos españoles para desviar la expresión verbal náhuatl de sus cauces paganos hacia los surcos del cristianismo. Este canto está referido en el manuscrito como *yncocuicatl* (canto de orfandad) pero, tanto su índole expresiva como su contenido, sugieren que se trata de un *tlaocolcuicatl*, un canto de lamentación.

El texto

Can yehuan Dios yn ipalnmohua	¿Dónde él ô Dios, gracias a quien
can tonnemi yehuayan	se existe
ye mitzonchixtoque in mocnoicni-	Dónde vives? <i>yehuayan</i>
huan	

⁵³ Durán II, 1967, p. 287-288.

ye cuicatica onnentlamatoque
 ye xochitica [12v] yan çan⁵⁴
 quitemohua
 mellel tlaycoltia
 mitzonyaitlanilia moyollio
 in tleyotl mahuizyotl aya ohua.

Çan niqittoa onon niqilnami-
 qui⁵⁵ ye
 antla ye iuhqui a icnopillotl
 tle yca cehuiz in noyollo
 tle yca polihuiz in notlayocol
 nihuexotzincatl
 mach oc onca ye nota, mach oc
 onca ye nonan
 oc nechonnechixtiez
 oc nechonyollocehuiz
 auh yn amo niccetlamitinemiz a
 ycnopillotl ohuaya.

Nonteyhua paquihua
 aahuielo nican tocnihuan
 onca ye inquach yncozqui
 auh in nehua ninotolinia
 antle ic nonpactaz
 antle ic nahuixtehuaz tenahuac ye
 nican ohuaya.

Momalinan teucyotl
 momalinan nicniuhyotl in tecpi-
 llotl aya
 ca oncan ca ompa huallaz

Tus amigos te esperan
 con cantos se lamentan,
 con flores, buscan tu pecho,
 se entristecen, le piden a tu
 corazón
 la grandeza, el renombre *aya ohua*

Sólo yo digo, yo recuerdo *ye*
 si así es la aflicción,
 con qué descansará mi corazón,
 con que desaparecerá mi tristeza
 yo el huexotzincatl.
 Acaso todavía tengo yo un padre,
 acaso todavía tengo una madre,
 ¿me esperarán?
 ¿reconfortarán mi corazón?
 No puedo poner fin a la aflicción
ohuaya

Andan, se divierten,
 se regocijan, aquí nuestros amigos.
 Tienen sarapes, collares
auh yo sufro,
 no tendré placer,
 no me iré satisfecho de aquí entre
 la gente *ohuaya*

Se enrolla el mando,
 se enrolla la aflicción, la nobleza
aya.
 Desde allí, desde allá vendrá,

54 *Yan can* no tiene aquí mucho sentido. Es muy probable que como en las instancias anteriores se omitió la cedilla *çan* = *zan* (sólo).

55 Conviene recordar que *niqilnamiqui* (yo recuerdo) proviene sin duda de una forma anterior *niquelnamiqui* (yo encuentro el pecho).

noconnequi noconelehua in
tlalticpac
antle ic nonpactaz
antle ic nahuixtehuaz tenahuac ye
nican ohuaya

Titloque tinahuaque
timitzahuiltia nican
antle mocnopilhuia monahuac
ypalnemohua
ca ihui xochitl ypan titechmatia
can toncuetlahui timocnihuan.

Yn çan no iuhqui quetzalitzli
ticxaxamania
can no iuhquin tlacuilolli ticpo-
pola
ixquich ompa yahui
çan no ye Mictlan çan tocepanpo-
liuhan.

Tle ypan titechmati ycelteotl⁵⁶
yhuin tiyolli yhuin te topolihuan
çan tonpopolihuitihui timacehualti
¿cannelpa tonyazque?

Çan yeic nichoca yan
ynic tontlatzihui ypalnemohuani
chalchihuitl tlapani
quetzalli poztequi a
timoquequelo a o antaque
antle ipan titechmati
titechpopolohua nican a.

lo quiero, lo deseo en la tierra.
No tendré placer,
no me iré satisfecho de aquí entre
la gente *ohuaya*.

Tú, él que estás cerca, junto,
te regocijamos aquí.
Nada se mantiene a tu lado
sólo como flores nos tratas,
sólo nos marchitaremos nosotros
tus amigos.

Y también como plumas de que-
tzal lo rompes,
como pinturas lo destruyes.
Todo se va allá.
Sólo, también *ye*, el lugar de los
muertos, es el lugar donde todos
perecemos.

¿Cómo nos tratas ô dios único?
Así nacemos, así perecemos.
Sólo vamos pereciendo nosotros
macehuales.
¿Dónde iremos en verdad?

Sólo entonces lloro *yan*
cuando te desanimas, oh tú gracias
a quien se existe.
Se rompe el jade.

Se desgarran la pluma *a*.
Tú Moquequelo, nos desprecias,
nos desdeñas, nos destruyes aquí.

56 “El dios único”, clara interpolación española.

Anca monecoyol ticmanaya
 motzaqual motlaqual yn ipalne-
 moani
 ayac can quittoa monahuac
 ycnopillotica
 tontlatlanilo.

Chalchiuhitzmolintoc
 onquetzalcuepontoc
 achin moyollo ypalnemoa
 ayac çan quittoa monahuac
 ycnopiltica.

Achin oncan yecan tinemi
 xonahuiacan y çan cuel achic
 cohuatihua
 in çan ixquich cahuitl onmahuizti-
 hua
 yn tlaca ayac nelli mocniuh
 in çan cuel achic
 onnetlanehuilo y iectli moxochiuh
 can coçahuic xochitl.

[13r.] Yxquich in cueponi mopetla-
 pan mocpal ypan in tecpillotl
 yxtlahuatl ytec in teucyotl tlato-
 cayotl
 ye ic malintiac in moyaoxochiuh
 çan coçahuic xochitl.

Ye antle nel o tic ytihua nican
 ypalnemohua
 ca iuhqui temictli ca toncochitlehua
 in tiquittoa talticpac
 ayac nellin tiquilhuiya nican.

Somos tus hechuras, hacemos
 ofrendas;
 tu templo, tu comida, gracias a
 quien se existe.
 nadie dice que frente a ti se te
 ruega pobrementemente.

Tu corazón refresca como el jade,
 tu corazón florece como pluma de
 quetzal,
 tú gracias a quien se existe.
 Nadie dice que frente a ti se te
 ruega pobrementemente.

Poco tiempo en el buen lugar,
 vivimos,
 regocíjense. Sólo un poco hay
 amistad.
 Sólo por un tiempo se admira a los
 hombres.
 Nadie es realmente tu amigo.
 Sólo un poco son prestadas las
 buenas flores,
 las flores amarillas.

Toda la nobleza florece sobre tu
 estera, sobre tu estera.
 En el llano se enreda, la nobleza, el
 mando, se enreda tu flor de guerra,
 la flor amarilla.

Ya nada verdadero decimos aquí
 tú gracias a quien se existe.
 Es como un sueño, soñamos
 Lo que decimos en la tierra.
 Nadie habla con la verdad aquí.

Tlanel ye chalchihuitl tlamatelolli
 timaco
 ypalnemoani
 xochicozcatlica tontlatlanilo
 tontlatlanilo
 ach in tecpillotl in quauhyotl
 oceloyotl
 ach ayac nellin tiquilhuia nican.

Yoyahue ypalnemohuani moque-
 queoloa
 ca temictli y tocontoa yn tocnih
 ontlaneltoca toyollo
 ya nelli moqueoloa yehuan Dios.

Tla tonicnoahuicacn
 xopancalitec
 tlacuilolpan
 in technemitia ypalnemohuani
 ye quimati ye conitoa
 ynic timiqui timacehualtin
 ayac ayac ayac, nel on tinemi ye
 nican.⁵⁷

Te dan jade y joyas,
 tú gracias a quien se existe.
 con collares de flores te invocan, te
 llaman
 ya sea la nobleza, los guerreros
 águila, los guerreros jaguares.
 Nadie habla con la verdad aquí.

Yohuaye tú gracias a quien se
 existe, Moquequeoloa
 lo que decimos es sueño, amigo,
 nuestro corazón es crédulo,
 en verdad dios se burla.

Regocigémonos, pobres que
 somos,
 en tiempo de primavera,
 en el lugar de las pinturas.
 Nos hace vivir, él gracias a quien
 se existe
 sabe, dice
 cuando morimos nosotros los
 macehuales.
 Nadie, nadie, nadie existimos
 realmente aquí.

Si bien consideramos este texto como una unidad, se perciben en él varias voces que provenían probablemente de cantores distintos y se fundían en la instancia del canto. Son varios los cantores que oficiaban y cada uno producía un cantar particular en el espacio relativamente reducido del ágora o del templo. Varios cantares se integraban en la síntesis emocional que requería el momento y envolvía a la comunidad en una mortaja vocal.

⁵⁷ *Cantares mexicanos*, fol. 12r-13r.

Lo que surge verbalmente del lamento, como afirmación preñada de dolor, exclamaciones desgarradoras o interrogantes desesperadas se expresa de una manera sincopada y profundamente distáctica, puesto que el verbo se ve investido por el sollozo con el cual establece una relación de contrapunto. Lejos de instaurar una continuidad verbal, el *tlaocolcuicatl* brota paradigmáticamente de las profundidades heridas del hombre y cada grito verbal, ya sea inquisitorio o exclamatorio, se vuelve a cerrar sobre sí mismo, teñido de matices afectivos pero sin que una perspectiva global, otra que la lamentación, rija sus apariciones.

La interpolación española

Después de la recopilación de los documentos, a lo largo de las diferentes transcripciones y correcciones que realizaban, los religiosos españoles interpretaban los textos para ajustarlos a los nuevos determinismos socio-culturales vigentes, pero sobre todo para poder utilizarlos posteriormente en la difusión del Evangelio. En efecto, la expresión oral náhuatl entrañaba los distintos matices afectivos de la *episteme* de los pueblos del Anáhuac y era preciso atacar el “mal” de raíz y sin destruir la forma, sustituyendo la visión pagana del mundo por una visión cristiana.

Los pueblos nahuas eran profundamente religiosos y vivían en simbiosis espiritual con lo divino, ya fuese natural o delineado en las figuras de sus distintos dioses. El ataque frontal que había consistido en tratar de persuadir a los indígenas que el dios de los cristianos era superior a los suyos no había surtido efecto,⁵⁸ y los religiosos buscaban caminos más recónditos para llegar al alma de sus pupilos. A partir de este momento los frailes van a insinuar muy sutilmente sus contenidos eidéticos en los moldes de la expresión náhuatl.

La práctica más común, cuando lo permitía el sentido del texto, era sustituir el nombre del numen pagano por el de Dios o Iceltéotl (Dios úni-

⁵⁸ *El Coloquio de los doce*, que reunió a los sabios indígenas (*tlataminine*) con los religiosos franciscanos en el que se trataron temas existenciales y de religión, fue uno de estos encuentros. Resulta muy extraño que la mayor parte de la argumentación indígena haya desaparecido para dejar algunas réplicas inofensivas, dejando libre el campo dialéctico a los españoles.

co) en la frase, sin alterar su aspecto sintáctico ni su expresión global. “*Tle ypan titechmat ycelteotl. Ontlanneltocha toyollo ye nelli Moqueloa yehuan Dios*” (Como nos tratas dios único. Nuestro corazón tiene fe⁵⁹ en verdad Moqueloa, él, Dios) (fol. 12-13).

Es interesante notar, en estos ejemplos tomados de nuestro texto, que el corrector no dudó en dejar el nombre del numen Moqueloa (Moqueloa) al lado del de Dios, haciéndolos coexistir provisionalmente para desprender al primero más fácilmente después.

Sin embargo, encontramos en este texto, de tenor muy prehispánico, una interpolación más sutil y más estructurada. De hecho parece que los recopiladores dejaron que el canto se desarrollara casi libremente con un mínimo de intervenciones para alterar la última parte, realizando un paralelismo contrastante con lo que precede a la vez que conservaban inteligentemente el entorno formal y semántico.

El elemento nuevo que se introduce en esta interpolación es el concepto de “misericordia” (*teicnoittaliztli*) y sus variantes morfológicas: *teicnoitta*, *teicnohuica*, etcétera. Aunque muchas expresiones en náhuatl puedan manifestar una idea muy próxima a este concepto, la misericordia no era un elemento cultural del Anáhuac donde los dioses no tenían este tipo de relaciones con los hombres. Localizamos la fractura eidética apenas visible en el texto cuando el interpolador (o interpoladores), aprovechando un ápice emocional del texto (“sólo su pecho, su tristeza, su flor, su canto”), introduce la noción de misericordia debidamente envuelta en un marco de referencias indígenas (evocación de los príncipes que se fueron) que lo maquilla un poco. Esta fractura es la exhortación, *tonahuiacan* (alegrémonos), que busca disipar la tristeza y anunciar la “buena noticia” que constituye la misericordia de Dios.

Para realizar un sincretismo perfecto, las distintas apelaciones de dios están reunidas en torno al nuevo concepto: *Yn ipaltinemini yehuan Dios.. yn icelteotl in ipaltinemi* (El dador de la vida, él Dios.. el Dios único).

59 Ciertas expresiones fueron creadas en náhuatl por los españoles para expresar más adecuadamente el pensamiento cristiano. Otras fueron utilizadas muy peculiarmente para distinguir la “fe” cristiana de las creencias paganas. *Tlaneltocha* (creer) es una de ellas, ya que implica la fé en el Dios cristiano.

El término náhuatl *ipaltinemi* está estrechamente asociado con los “neologismos” *yehuan Dios* (él Dios) e *icelteotl* (el dios único).

Un poco adelante, el concepto de pecado está insinuado a través del “árbol” que se yergue en Tamoanchan, entidad mítica plenamente indígena. Del árbol de Tamoanchan al árbol cristiano en torno al cual se enreda la serpiente no hay más que un paso fácilmente dado por medio del verbo *ilacatzoa*,⁶⁰ que sirve ahí de lazo de unión entre sendos campos semánticos.

Subrayemos aquí, a nivel gráfico, la separación de “*tamoan ychan Dios*” por *tamoanchan*, con la añadidura de la expresión *yecchan* (la buena casa) que no parece pertinente en el contexto religioso náhuatl prehispánico, pero indica claramente la intención por parte de los españoles de distinguir lo bueno de lo malo. Lo bueno y lo malo están además implícitamente distinguidos en una oposición clara instaurada en una secuencia verbal.

Xochincuahuitl onicac in tamoan ychan Dios yecchan, oncan tiyocoloc tinahuatiloque teuctlatoltica.

Techylacatzoa in çan yehuan toteuh yn ipaltinemi.

El árbol florido se yergue en Tamoan, la casa de Dios, la buena casa. Allí fuimos creados, nos ordenaron, con la palabra del señor.

Y nos enredó él, nuestro Dios, Gracias a quien se existe.

En el primer segmento, Dios es referido cristianamente como Dios, y *teuctlatoltica* (con la palabra del señor). A este primer segmento “bueno” asociado al Dios cristiano se opone el segundo, el del “enredo” a cargo del dios autóctono: *toteuh* (nuestro Dios), *yn ipaltinemi* (Gracias a quien se existe), el malo, pero que prudentemente no se distingue muy claramente todavía del otro para permitir una asimilación sincrética de los nuevos valores.

El nuevo concepto, “misericordia”, se ve diluido en un contexto totalmente prehispánico del que destaca solamente el vocablo “Dios”.

⁶⁰ Enrollarse alrededor de un árbol, hablando de una serpiente. Cf. Rémi Siméon.

En esta última parte la tonalidad ha cambiado y la “misericordia” de Dios trae la alegría, y la tierra se vuelve, contrariamente a lo que se expresaba al principio, la “casa” de la gente. Además, los interpoladores españoles responden antagónicamente a lo expresado antes. En la inspiración propiamente náhuatl, la presencia del dios es considerada como nefasta:

Nican atle monolpilhuia monahuac ipalnemoani.	Aquí nada recibimos a tu lado, Tú, gracias a quien se existe.
Nellin cococ ye ontimalihuiz noyollo yn motloc monahuac ypalnemohua.	En verdad duele, se cubrirá de llagas mi corazón a tu lado, cerca de ti. Tú, gracias a quien se existe.

En la parte interpolada, la expresión *monahuac* (a tu lado) se repite anafóricamente pero con predicados más propios del Dios misericordioso de los cristianos: *Ayac çan quitoa monahuac tonteicnoitta tontemapepenia* (Nadie habla. A tu lado tienes compasión de la gente, la enmiendas).

El Dios cristiano se opone entonces claramente al dios indígena en el hecho de que ofrece misericordia a los que se acercan a él. El *monahuac* (a tu lado), todavía relativamente impreciso, se ve además sutilmente materializado a través de expresiones como *mopetlapan* (tu estera, es decir tu lugar de mando), *momahuiçocan* (el lugar donde se te honra), *mochiel y manca* (el lugar donde eres esperado y ofrendado), *mocal y manca* (la casa donde eres ofrendado), es decir la iglesia, que colindaba generalmente con el cementerio, lugar de los muertos.

La sutil destilación de la ideología cristiana en la médula misma de la expresión oral autóctona permitirá la penetración del evangelio en las comunidades indígenas y será la causa esencial de este sincretismo religioso que caracteriza la fe indígena de México hasta nuestros días. Al barajar lo pagano y lo cristiano en un mismo mazo, los religiosos pensaban poder más tarde extirpar el primero en aras del segundo, pero la mezcla se consolidó en lo que es hoy día el muy sincrético pensamiento cristiano indígena.

Ante la imposibilidad de determinar la parte correspondiente a cada cantor en la fusión verbal que representa este texto, trataremos a continuación de identificar las distintas voces que se perciben a través de evocaciones que el dolor esculpió en la materia verbal.

El dios como amparo

Dónde tú ô Dios, gracias a quien se existe, ¿A dónde andas? Tus padres amigos te esperan con cantos se lamentan, con flores etcétera.

El Dios exterminador

Tú, el que estás cerca, junto, te regocijamos aquí. Nada recibimos a tu lado. Sólo como flores nos tratas, sólo nos marchitaremos nosotros tus amigos.

Y también como esmeraldas las rompes, como pinturas las destruyes, etcétera.

Créanlo ustedes príncipes, ustedes huexotzinca. Aunque sean de jade, aunque sean de oro, también allá se irá, donde uno se descarna, en el lugar desconocido.

Yo lloro, me aflijo, recuerdo el jade, la preciosa turquesa que escondiste, que amortajaste.

La invectiva del hombre contra el dios

Yohuaye, dador de la vida, *Moquequelo*, lo que decimos es sueño, mi amigo, nuestro corazón es crédulo, en verdad Dios se burla, etcétera.

La aflicción expresada verbalmente

Entonces yo lloro, me aflijo, me abandonaron aquí en la tierra. ¿Que quiere tu corazón?, gracias a quien se existe, etcétera.

No hay alegría en la tierra

No te lamente mi corazón. Ya no hagas nada. En verdad difícilmente uno existe en la tierra, etcétera.

La vida es un sueño, nada es verdad

Ya nada verdadero decimos aquí dador de la vida. Sólo como un sueño, sólo en sueño hablamos en la tierra.

Nadie habla con la verdad aquí.

Nadie habla con la verdad aquí.

Nadie, nadie, nadie, vivimos realmente aquí.

El micltlan/Quenonamican

Sólo está el camino de Micltlan, el lugar del descenso, sólo el lugar de los descarnados, etcétera.

La existencia en la tierra

Andan, se divierten, se regocijan, aquí nuestros amigos. Tienen sarapes, collares *auh*...

La flores de muertos

En tiempo de verdor llegaron las *cempoalxochitl* llegaron las flores en el monte...

Padre, madre y ancestros

Acaso todavía tengo yo un padre, acaso todavía tengo una madre, ¿me esperarán? ¿Reconfortarán mi corazón?

Se enreda el mando

En el llano, el gobierno, en el mando se enreda tu flor de guerra, la flor dorada.

Nadie se quedará en la tierra

Nos abandonaron en la tierra.

Me ofrecerán su canto, su palabra que busco, nadie se queda con la gente.

Nos abandonaron.

Nadie se quedará.

Nadie se quedará.

Nadie puede, nadie puede.

Nunca nacer

En vano he nacido, en vano he salido aquí en la tierra.

Cada uno de estos temas representa de alguna manera un grito inmediatamente absorbido por el llanto que figura aquí la proximidad de la inmanencia donde se borran los límites de la conciencia. De hecho, el efecto de las palabras sobre el individuo doliente no se realiza de manera lineal, directamente de emisor a receptor de un mensaje, sino en forma más global

en el que el concepto evocado por el lenguaje se integra a una unidad superior donde se coordina a su vez la acción catártica.

Ningún sentimiento específico expresado verbalmente puede por sí sólo catalizar el dolor individual o el duelo colectivo. Distintos cantos elevados por diferentes cantores reunidos buscarán por lo tanto unir la especificidad trascendental de un sentimiento particular, a la indeterminación global que requiere el efecto catártico a nivel de grupo.

Parece entonces probable que los distintos cantares se enunciaran simultáneamente logrando así una verdadera “estereofonía” que ubicaba y mantenía claro cada sentimiento expresado, a la vez que fundía en un bloque de tristeza común (*stereos* en griego significa “sólido”) la pluralidad sentimental que expresaba cada cantor. Para realizar tal efecto, los cantares tenían que sincronizarse sutilmente, haciendo surgir en diferentes puntos del ágora donde se efectuaba la lamentación y en diferentes momentos, los paradigmas verbales de la tristeza. Estos convergían hacia un punto focal ideal psico-acústico donde se sintetizaba la pluralidad temática trascendental de los cantares a la vez que se cristalizaba el dolor individual de cada ego en un abceso psico-social más fácil de reventar.

El texto, tal y como se presenta en el manuscrito de los *Cantares mexicanos*, reúne probablemente las voces entrelazadas de varios cantores en una misma unidad gráfica. Aparece por lo tanto singularmente incoherente en el plan de la continuidad semántica y sumamente distántico a nivel gramatical. El canto de lamentación con tenor lírico y envuelto en lágrimas, desciende en las profundidades del ser por el llanto y la voz, a la vez que busca el sólido amparo social por medio de la estereofonía de sus cantos.

Hoy día, el lector de un *tlacolcuicatl* en el exilio de la escritura debe, por lo tanto, descubrir y ubicar las voces presas en el alfabeto, abrir las mallas del tejido (texto) gráfico para oír en el punto imaginario de un espacio-tiempo pretérito, gemir y cantar la muerte.

Onechyayahualco in itecococayo mi- El dolor de la muerte me ha rodeado.
quitzli ic nichoca ic nitlaocoya.⁶¹ Yo lloro, estoy triste.

61 Sahagún, *Psalmódia cristiana*, fol. 324.

ICNOCUICATL (CANTO DE ORFANDAD)⁶²

El vocablo que designa lo que parece ser una modalidad del canto mortuorio, aparece tres veces como título de cantos en el manuscrito *Cantares mexicanos*. El término *icnocuicatl* ha sido traducido, generalmente, como “canto de orfandad” o “canto de privación” (Cf. *Cantares mexicanos*, 2011, p. 145) en función de los sentidos que tiene el lexema náhuatl *icno*, según las desinencias morfológicas que lo acompañan o los sintagmas nominales a los que se incorpora. *Icnotl* es “huérfano”, pero también “pobre”, “desdichado”, “indigente”, según el *Vocabulario* de Molina. *Icnotlamati* significa “entristecerse” o “afligirse”; *icnotlamachtia* es “dar lástima” “compadecerse”. Refiere asimismo la viudez del hombre (*icno-ouichotl*) o de la mujer (*icnocihuayotl*).

Ahora bien, si consideramos el contenido y la forma de los cantares así intitulados, si bien entrañan la muerte y por ende la tristeza, la compasión y el dolor que ésta conlleva, el criterio de clasificación genérica parece no estar contenido en el nombre que los refiere sino en una modalidad particular de enunciación realizada bajo el efecto de plantas u hongos alucinógenos.

En uno de los *icnocuicah* del manuscrito *Cantares mexicanos* encontramos una estrofa que no deja lugar a duda al respecto:

Oya noconic yn nanacaoctli	Oya bebí el brebaje de hongos ⁶⁴
Ya noyollin choca	Ya mi corazón llora
Niqui(c) notlamatin tlalticpac	Me aflijo en la tierra
Oo çan ninotolinia o	Oo sólo sufro o
Yahueya yliyaiye ohuaya ohuaya ⁶³	Yahueya yliyaiye ohuaya ohuaya

El estado alterado de conciencia consecuente al consumo de hongos *teonanacatl* u otros psicotrópicos permite el acceso a un espacio-tiempo sagrado en el que se establece un contacto con los difuntos, generalmente gloriosos ancestros. La frase *niquilnamiqui* (yo recuerdo) omnipresente en

⁶² La traducción “canto de orfandad”, generalmente utilizada no parece corresponder a la función del género pero la adoptamos provisionalmente a falta de otra más adecuada.

⁶³ *Cantares mexicanos*, fol. 49r.

⁶⁴ *Octli* es pulque pero parece tener aquí un sentido más amplio.

los cantos mortuorios podría tener un matiz enunciativo distinto en el *icno-cuicatl*. Por otra parte, la expresión *nicnotlamati* no sería sólo “me aflijo” sino que correspondería a una forma de saber (*tlamati*) definida por la modalidad “*icno*” de su realización, modalidad definida por el estado anímico en que se encuentra el cantor.

Por otra parte, ciertos cantares pertenecientes al género *icnocuicatl* no ostentan este apelativo, sino el nombre del difunto con el que se establece el contacto. Tal es el caso del canto intitulado *Ycuic Nezahualcoyotzin* (Canto de Nezahualcóyotl), que pertenece al género *icnocuicatl* si atendemos sus rasgos formales y de contenidos. Varias estrofas del canto aluden al consumo de alucinógenos:

Ma xochicuico ya.	Que se canten cantos floridos <i>ya</i> .
Ma ihtoa nichuan a ayyahue.	Que hablen mis hermanos menores
Teyhuinti xochitl aoyano yecoc	<i>a ayyahue</i> .
ye nican.	La flor que embriaga <i>aoyano</i> ha
Poyomaxahuallan.	llegado <i>ye</i> aquí.
Timaliuhthuitz ayyo. ⁶⁵	Adornado con flores <i>poyomatl</i> .
	Llegas y te enalteces <i>ayyo</i> .

La expresión en forma verbal pasiva *xochicuico* remite al canto elevado bajo el efecto de los hongos: *nichuan* (mis hermanos menores), los cuales hablan (*ihtoa*) a través del cantor. La flor que embriaga (*teyhuinti xochitl*) es también alucinógena así como la flor conocida como *poyomatl*. En cuanto a la expresión *timaliuhthuitz*, corresponde precisamente al comportamiento “enaltecido” de quien ha consumido una planta psicotrópica como el *mixitl*, *tlapatl* u *ololiuhqui*.⁶⁶

Resuenan los tambores, empieza el baile, y siguen las alusiones poéticas a las plantas alucinógenas:

Yn quetzalpoyomatl a	Preciosas flores <i>poyomatl a</i>
yc yhcuilhuic noyol	con ellas está pintado mi corazón

⁶⁵ *Cantares mexicanos*, fol. 28v.

⁶⁶ Cf. *Códice florentino*, libro XI, cap. 7.

nicuicanitl
in xochitl ayan tzetzelihui
yyan cuel in cui ya.⁶⁷

yo cantor
las flores *ayan* se esparcen
yyaan ya las tomo *ya*.

Los contornos genéricos que distinguen el *icnocuicatl* (canto de orfandad) del *tlaocolcuicatl* (canto de lamentación o de tristeza) son algo tenues, por no decir crepusculares. En los dos géneros (si es que se distinguen genéricamente) se *recuerda* a un difunto. Un rasgo distintivo del *icnocuicatl* podría ser la abnegación, la paz y el sosiego, que contrastan con la exaltación afectiva y paroxística manifiesta en el *tlaocolcuicatl*, el cual se elevaba en la primera parte del ritual mortuario.

El término que designa este género fue atribuido en el manuscrito *Cantares mexicanos* a un canto que presenta una estructura formal correspondiente a un *tlaocolcuicatl*. Aun cuando la tristeza está presente en ambos géneros, el *icnocuicatl* establece, mediante el recuerdo, una relación con los antepasados, mientras que el *tlaocolcuicatl* parece enfatizar la ruptura que implicó la muerte y el dolor punzante del momento vivido.

El *icnocuicatl* es ante todo memoria que revitaliza:

Tlaocolxochiyxayoticaya
Ic nichuipana in nocuic nicuicani
Niquimilnamiqui in tepilhuan,
In teintoque,
In tlacotitoque
In campa ximohuaya.⁶⁸

Con lágrimas floridas de tristeza,
dispongo mi canto, yo el cantor.
Recuerdo a los príncipes,
a los que se hicieron ruidosamente
pedazos,
a los que están sirviendo
allá en Ximoayan.

Al género *icnocuicatl* corresponden varios de los cantares referidos mediante el nombre propio del personaje al que fueron dedicados.

⁶⁷ *Cantares mexicanos*, fol. 29r.

⁶⁸ *Cantares mexicanos*, fol. 4v.

Un *icnocuicatl*: *icuic Nezahualcoyotzin*
(canto de Nezahualcōyotl)

Arquitecto genial que edificó palacios y templos, político hábil, sutil estrategia y legislador ponderado,⁶⁹ Nezahualcōyotl fue también un “forjador de cantos”, y si consideramos la importancia que tenía el canto en el mundo precolombino, esta actividad no es quizás la menos importante.

Tanto Ángel María Garibay como Miguel León-Portilla ubicaron en el enjambre textual que constituyen los manuscritos conocidos como *Cantares mexicanos* y *Romances de los señores de Nueva España*, algunos cantos muy probablemente compuestos por el talentoso rey-poeta de Tezco. La atribución resultó particularmente difícil por la estructura dialógica de muchos de los cantares y la “densa” presencia del intérprete o los intérpretes que mezclan su voz propia con la del poeta-creador en una circunstancia oral de elocución (figura 19).

De hecho, la recopilación de estos cantares por los frailes españoles que permitió salvarlos del olvido, conllevó inevitablemente una pérdida de expresividad. La voz viva que se “derramaba” en el espacio-tiempo circunstancial se vio reducida a sus elementos verbales, o en el mejor de los casos, a la consignación gráfica de los paroxismos interjectivos y de los ritmos del tambor. Se perdieron irremediamente: el aparato gestual y dancístico, los recursos vocales de altura y timbre, los efectos prosódicos, el registro cromático, la semiótica visual de los trajes y la presencia real o imaginaria de los participantes. El registro verbal que se integraba a esta totalidad expresiva oral se revela hoy a nosotros en un aislamiento gráfico. El análisis o la apreciación estética de un cantar náhuatl deberán siempre tomar en cuenta este “exilio” de la voz viva en los páramos de su consignación alfabética.

A estos determinismos inevitables de la transcripción alfabética de la oralidad náhuatl se añaden las interpolaciones del recopilador que sustituye generalmente los númenes indígenas por Dios, Cristo o la Virgen, y a veces remienda el texto original con el fin de explotar el molde expresivo náhuatl para colar en él algunos paradigmas evangélicos.

69 Cf. Miguel León-Portilla, *Quince poetas del mundo náhuatl*, p. 84, ss.

Aycañicōcāya nīcāicānītl y ayēāā hūicālo yān cūicātl Sa miētlā tōmō hūilo
 ya yētlī ya zōcōtl ōncā yaōncāā yāāō dē hūāyāncāya y lācā hūil
 āncānā y yō ēē
 Amōnēgūimīlōtl amōnēcūilōmōtl anēpīl hūānī ayēāā dē hūicālo yān
 cūicātl.

Y cūic nēcāhualcōyōtzin.

Tōtōcō tōtōcō tico tōtōcō tōtōcō yēōnkāntūōtl tico tīcō tīcō tīcō tico.

Nīcāyāgēkāō tō hūē hūēōō āō nīgūimī tōtīā gūāōtlō cēlo yncāyā yōcācīn
 cūicā zōcōtl nīcēmōān cūicātl yēōnēgūimīlōtl ay yō.

hīnōpīlī ō hīncēā hualcōyōtl dē hūā miētlā gūēōnōānīcā y yēcē mī yōncā
 ay yō.

gūyōn gūyōncāyā nīcōcāyā ānī Nēcā hualcōyōtl hūyā gūēnī yēōn yāō ō
 yānīōtlī hūil yā mīgūītlāy yēnī mītlā hūā nō dēōōō y pāl nēmōō hīncāō
 nā hūānā yēnīā nī pōtlī hūil ay yō.

gūēōn nānītlālīn ācōtl hūācā hūyā cūicāō gūēōmāō ō hīc mōōmō yā hūil
 īn mōmā cē hūāli yēnī mītlā hūā nō dēōōō.

Cān yō cūicātl tōnēgūimīlōtl gūī pōlōā yā ā īn tōlācūīōtlī tēpīl hūā ōō
 māyā hūil hūā Nīcān āyā āyāc yēōān hīpē ōō hīc yāōncā hūā hūē
 hūētlī yēōcōōtl ay yō

dāyā ē gūītlānītlāy mōnēcūilōmōtl y pāl nēmōō ā nōōō gūī mātī cūētlā
 ē hīc hīc hūā nē hūicō nēcā hualcōyōtzin ay dē pōtlī hūā nīcā ānāyā yēō
 hīpē ōōn y nā yōōpātlā hūā īn hīpē gūī cānīcūicānītl āyāōō ōmīcōcā
 yā nīgūē nānīgūī nēcā hualcōyōtl ay yō.

ōōācīō yēnīcān īn dīōō āyā y pāl nēmōō āyāōō ōn nīcōcāyā nīgūē
 nīnīgūī nēcā hualcōyōtl ay yō.

gūīhītlī gūīhītlī gūīhītlī gūīhītlī tōcōtō tōcōtlī tōcōtōtōcōtlī cānīcōmōcūēpītlīōō

Māōōō hūicōyā māōōō nīc hūānā ay yā hūē tēpīlīnī āōōōtl āōyā
 nō yēōōō yēnīcā pōyō mācā hūāllān hī mātī hūil hūil ay yō.

Māōōō hūil

Figura 19. Canto de Nezahualcōyōtl, Cantares mexicanos, fol. 28v.

Consideraremos aquí un canto que “pertenece” a Nezahualcōyotl si atendemos al título que ostenta el texto:

Ycuic neçahualcoyotzin, literalmente “su canto [de] Nezahualcōyotl”⁷⁰ y trataremos de establecer en qué medida este canto implica al rey poeta de Texcoco. En efecto, la bisagra genitiva “de” que vincula el canto con Nezahualcōyotl y que corresponde al adjetivo posesivo náhuatl *y-* de *ycuic* (su canto), no determina necesariamente la autoría del canto. Este pudo haber sido creado *por* el rey-poeta de Texcoco, pero también se podría considerar que otros poetas lo hicieron *para* él, o bien, que sólo una parte del canto fuese de él y la otra parte brotara de la inspiración propia de otro *cuicanitl*, instaurándose asimismo un diálogo entre ambos.

El contexto mortuorio que manifiesta la primera parte del canto sugiere que este diálogo se establece entre un intérprete y el espíritu del difunto Nezahualcōyotl que “se fue al *Mictlan Quenonamican*”, al mundo de los muertos (figura 20). La presencia de muchas sílabas nasales y la nasalización de otras que no lo son, sugiere también que es el mismo intérprete el que presta su voz (y su nariz) al espíritu del difunto. La voz “clara” sería, en esta óptica, la del intérprete, la voz nasalizada la de Nezahualcōyotl, y el lugar de este encuentro el corazón del primero quien “recuerda” al segundo. En semejante contexto es muy probable que tengamos que trascender el nivel estético-formal del canto y buscar un sentido críptico a las palabras, a los ritmos y a los probables altos y bajos de la voz que culminan en los paroxismos interjectivos.

Texto y análisis del canto

El canto se divide en cinco partes distintas separadas por una secuencia músico-rítmica a cargo del tambor, un *huehuetl*. Además, en cuatro de lo que podrían ser cinco largas estrofas, unas expresiones introductorias denotan un comienzo. Podemos observar que el ritmo del tambor es distinto las cinco veces, y que ninguna fórmula introductoria sigue al tambor en la tercera estrofa. Dentro de cada estrofa los paroxismos vocales de tipo

⁷⁰ *Cantares mexicanos*, fol. 28v-29r y v.

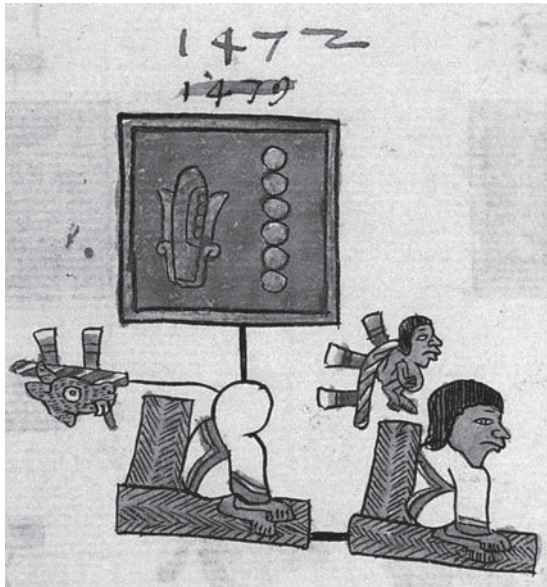


Figura 20. El bulto mortuorio de Nezahualcōyotl.
Códice Telleriano-Remensis, lámina 36r.

interjectivo subdividen a su vez la continuidad verbal y definen microse-
cuencias que ayudan a la comprensión del texto.

Consideraremos a continuación cada estrofa en su particularidad se-
mántica y más generalmente expresiva.

Primera estrofa

totoco totoco tico totoco totoco yc
ontlantiuh
tico titico titico tico.

Nicayaquetzacón tohuehueuh a o
niqimitotia quauhtlocelo
yn can tiya yhcac in cuicaxochitl

Totoco totoco tico totoco totoco
termina con
tico titico titico tico.

Yo dis *aya* puse⁷¹ nuestro tambor *a*
o, hago bailar a los águilas-jaguares;
fuiste donde se yergue la flor del
canto;

⁷¹ En el original náhuatl la partícula interjectiva se encuentra en medio de la palabra. Además, el sufijo de extroversión *-co* está nasalizado (*con*).

nictemoan cuicatl
ye tonequimilol ayyo.

Tinopiltzin o tinezahualcoyotl
otiya mictlan quenonamican y yec-
cen y yoncan ayyo.

Quiyon quiyoncaya nichoca yaa
a ni Nezahualcoyotl huiya

quenin ye nonyaz oya
nipolihuiz oya
miquitlan
ye mimitzcahuan noteouh ypalne-
moo
tinechnahuatia ye
niaz nipolihuiz ayyo.

¿Quen onmaniz tlallin acolihuacan?
huiya

¿cuix oc quenman oo ticmohmo-
yahuaz in momacehuali?

ye mimitzcahuan noteouh.
çanyio cuicatli tonequimilol
quipoloo ya a in totlacuiloli⁷⁶
tepilhuan oo

ma ya ahuilihua nican aya
ayac ychan tlalticpac oo
tiyacencahuazque huelic yc xochitl
ayio

yo busco⁷² los cantos *ye* son nuestra
mortaja⁷³ *ayyo*

Tú, mi príncipe o tú Nezahualcóyotl
te fuiste a Mictlan Quenonamican⁷⁴
para siempre allá *yonca ayyo*
*Quiyon quiyoncaya*⁷⁵ yo lloro *yaa*
yo Nezahualcóyotl *huiya*

Pronto *ye* iré *oya*
pereceré *oya*
en el Mictlan.
Te dejo mi dios, “gracias a quien se
existe”,
tu me ordenas *ye*
me iré, pereceré *ayyo*

¿Cómo se extenderá la tierra Acolihuacan? *huiya*

¿Cuándo *oo* dispersarás a tus súbditos?

ye te dejo mi dios.
Los cantos son nuestra única mortaja;
destruyen *ya* nuestro pesar,⁷⁷ príncipes *oo*

Que haya gozo aquí *aya*
La tierra no es la casa de nadie oo
todos ya dejaremos, las flores sabrosas *ayio*

72 “Buscar” y “encontrar” se fundían en la palabra *temoa*. Lo mismo ocurre en maya yucateco con el vocablo *kaxan*, que significa tanto “buscar” como “encontrar”.

73 O adorno.

74 *Mictlan* y *Quenonamican* representan el lugar de los muertos.

75 El núcleo semántico de esta secuencia esencialmente vocal sería *onca[n]* (allá).

76 Es posible que se deba leer *totlaocoli* (nuestro pesar) ya que *totlacuiloli* (nuestra pintura) resulta aquí extrañamente fuera de contexto.

77 El original náhuatl consigna la palabra *totlacuiloli* (nuestra pintura) lo que nos parece un error de transcripción del vocablo *totlaocol* (nuestro pesar).

O ayac quitlamitaz monecuiltonol ypalnemoa a noyol quimati cuel achic otictlanehuico Nezahual- coyotzin ayoppatihuan nican an ayya Ayac ychan tlalticpac oon yn ayoppatihua in tlalticpacqui. zan nicuicanitl ayaho on nichoca ya niquelnamiqui Nezahualcoyotl ayyo. Xo acico nican in dios aya ypalnemoa ayaho on nichoca ya a niquelnimiqui Nezahualcoyotl ayio.	O nadie acabará con tus riquezas, tú “gracias a quien se existe”. a lo siente mi corazón Sólo un poco viniste a entregarte Ne- zahualcoyotzin. No dos veces aquí <i>an ayya</i> La tierra no es la casa de nadie <i>oon</i> No dos veces aquí en la tierra. <i>Sólo soy cantor</i> ayaho <i>on</i> yo lloro <i>ya</i> yo recuerdo a Nezahualcóyotl <i>ayyo</i> Llegó el dios <i>aya</i> El “gracias a quien se existe” <i>ayaho</i> <i>on</i> yo llora <i>ya</i> yo recuerdo a Nezahualcóyotl <i>ayio</i>
--	---

El canto comienza con la irrupción verbal del intérprete en la dimensión músico-rítmica instaurada por el tambor. El *yo* de “yo dispuse...” y el de “yo hago bailar...” contrastan inmediatamente con el *tú* de “*tú* Nezahualcóyotl”, estableciendo asimismo el tenor dialógico del canto. Pronto le responderá la voz de ultratumba de Nezahualcóyotl.

En efecto, como lo expresa el texto, Nezahualcóyotl ya se fue al mundo de los muertos, pero en su lugar *permanece* la flor del canto.

A nivel semiológico encontramos en los verbos *quetza* (levantar), de *niquetzaco*, y *ihcac* (se yergue), un isomorfismo que connota la verticalidad axial y la elevación. Es probable que los músicos se situaban en el centro y que los guerreros danzaban alrededor de ellos. En este caso se establecería una fecunda dialéctica entre la elevación músico-vocal del centro y la dinámica danza periférica de los guerreros. No debemos de olvidar el valor mítico-ritual que tienen tanto el centro como los movimientos circuambulatorios en torno a él, en el mundo prehispánico, y que el canto en sí se integra a esta dinámica expresiva.

Desde el punto de vista semántico, esta parte del canto no deja lugar a duda: Nezahualcóyotl ya está muerto y “su” canto tiene como fin evocar, o mejor dicho “convocar”, a su espíritu. De hecho, éste responde al llamado

en la voz de otro cantor o, más probablemente, mediante un cambio en el tono de voz, del mismo:

...y yeccen y yoncã ayyo.	...para siempre allá <i>ayyo</i> .
Quiyon quiyoncaya nichocaya a	<i>Quiyon quiyoncaya</i> yo lloro ya a
niNeçahualcoyotl	<i>niNeçahualcoyotl</i>

Sin menospreciar el valor semántico que puedan tener las expresiones *yoncan*, *quiyon*, *quiyon*, *quiyonca*, las cuales serían a grandes rasgos “allá”, cabe destacar su valor propiamente fonético y sobre todo el carácter nasal de su vocalización. De hecho, todo el párrafo que corresponde a la intervención de Nezahualcōyotl se caracteriza por una fuerte nasalización de las vocales, aun las que no deberían estar nasalizadas como *nimitzcabuan* (*nimitzcabua* = te dejo).

Se establece también en esta estrofa un contraste estructurante entre el tiempo gramatical presente de *nichoca* (yo lloro) y *nimitzcabuan* (te dejo) y el futuro de *nonyaz*, *nipolihuiz*, *onmaniz*, respectivamente “yo iré”, “yo pereceré” y “se extenderá”.

El verso siguiente entraña una ambigüedad que conviene aclarar. Se puede considerar en una perspectiva histórica y traducir: “¿Cómo permanecerá la tierra de *Acolhuacan*? *huiya*. ¿Cuándo dispersarás a tus súbditos?” ya que Nezahualcōyotl fue rey de los *acolhuas*. Pero se puede interpretar también de manera más esotérica en un contexto mortuario. “¿Cómo se extenderá la tierra de los *acolihuaca*? ¿Cuándo dispersarás a tus súbditos?”. Los *acolihuaca* podrían ser, como los *micteca*, moradores del inframundo. Recordemos que uno de los nombres del dios de la muerte, *Mictlantecuhli*, es precisamente *Acolnahuacatl*. En este contexto el *-can* de *Acolhuacan* no indicaría un lugar sino que correspondería a la nasalización ritual de la última vocal de *acolihuaca*. La tierra que se extiende sería en este contexto la que recibe el cuerpo y la dispersión de los *macehuales*, los súbditos, sería una expresión metafórica por la dispersión de los huesos dentro de la tierra, la cual corresponde al modelo ejemplar establecido por Quetzalcóatl.

El intérprete deja el personaje de Nezahualcōyotl por un momento para exaltar al canto, el cual constituye una mortaja para los que se van

(*tonequimilol*) a la vez que destruye el pesar de los que se quedan (*quipo-loa... totlaocol*).

En términos semánticos podemos preguntarnos ¿qué dios o entidad divina es la que deja el rey poeta? El paralelismo entre *nimitzcabuan no-teoub* (yo te dejo mi dios) reiterado, y *ticcencabhuazque huelic ye xochitl* (todos dejaremos las flores sabrosas) parece identificar al dios con la flor. La flor *xochitl* es en el mundo náhuatl precolombino un paradigma que interviene en complejas tramas expresivas pero representa esencialmente el modelo del desarrollo y más generalmente del ciclo vegetal. La omnipresencia de la flor en este y otros muchos contextos rebasa los límites de la simple belleza metafórica para constituir un elemento primordial en la “alquimia” expresiva ritual náhuatl. La flor puede, según los contextos y los colores, representar la culminación evolutiva de todo cuanto crece (sol o plantas) o el alma de los muertos.

Para poder percibir el sentido profundo de esta primera estrofa del canto sería preciso conocer el marco gestual deíctico al que se integraba el verbo. Podríamos suponer, por ejemplo, que el intérprete canta con una flor en la mano y que se comunica con el espíritu de Nezahualcōyotl mediante esta flor. Esto resulta hipotético, obviamente, pero subraya la necesidad imperiosa de imaginar un contexto gestual, dancístico, musical, y más generalmente supra-segmental, para poder comprender un texto vocal indígena esencialmente sinestésico.

Culmina esta estrofa del canto con la iteración de *niquelnamiqui Nezahualcoyotl* (recuerdo a Nezahualcoyotl), lo cual confirma el hecho de que el rey está muerto y que el canto evoca su alma.

La etimología de “recuerda” en náhuatl *niquelnamiqui*,⁷⁸ literalmente “yo encuentro el pecho de...”, revela el carácter dinámico del recuerdo para el indígena, el de encontrar el alma⁷⁹ de los difuntos. El recuerdo no sería, por lo tanto, una proyección *ideal* en la dimensión pretérita sino la encarnación actual del difunto en un cuerpo onírico, vocal o verbal.

78 La grafía generalmente utilizada para esta palabra es *niquilnamiqui*.

79 *El* y *elleli* (el hígado) están relacionados, como lo hemos visto, con elementos anímicos.

Segunda estrofa

Quititi quititi quitiqui tocoto tocoti
 tocototocoti
 zan ic mocueptiuh

Ma xochicuico ya
 ma ihtoa nichuana ayyahue
 teyhuinti xochitl aoya
 no yehcoc ye nican
 poyomaxahuallan
 timaliuhthuitz ayyo.

Ma xochitl oyecoc ye nican ayyahue
 çan tlaahuixochitla moyahua ya
 motzetzeloa anca ço yehuatl
 in nepapan xochitl ayio.

Çan comoni huehuetl
 ma ya nehtotilo et.
 Yn quetzalpoymatla yc yhcuilihuic
 noyol
 nicuicanitl.

In xochitl ayan tzetzelihui yyaan
 cuel in cui ya
 ma xonahuiacan ayio
 çan noyolitic ontlapani on cuicaxo-
 chitl
 nicyamoyahua y xoochitla.
 Cuicatl ye nimoquimilotehuaz
 in quemanian xochineneliuhtiaz no-
 yollo

*Quitititi quitiqui quiti tocoto tocoti
 tocototocoti*, y así de nuevo.

Que haya cantos floridos *ya*
 que se hable, estoy embriagado *ay-
 yahue*;
 flores embriagantes *aoya*
 también llegaron *ye* aquí
 en el lugar de adornos de flores em-
 briagantes.⁸⁰

Llegas y te enalteces *ayyo*

llegaron aquí las flores *ayyahue*,
 en el jardín del placer se esparcen *ya*
 sólo ellas

llueven todo género de flores *ayio*

Resuena el tambor.

Que haya danza.

Con flores embriagantes de quetzal
 está pintado mi corazón.

Soy cantor.

Las flores *ayan* se esparcen *yyaan*
 son tomadas *ya*

Alégrense *ayio*

Sólo en mi corazón se rompe la flor
 del canto

Yo la *ya* esparzo en un jardín.

Me iré envuelto en cantos
 cuando mi corazón se mezcle con
 flores,

⁸⁰ *Poyomatli*: “flor parecida a la rosa”. Cf. Remi Siméon.

yehuan tepilhuan oon teteuctin in cayio.	ellos, los príncipes <i>oon</i> los señores <i>cayio</i> .
Can yeic nichoca	Por esto lloro
in quenmanian zan nicayaihtoa	cuando yo digo <i>ya</i> que mi renombre
noxochiteyo nocuicatoca	florido, mi fama de cantos
nictlalitehuaz xochineneliuhtiaz.	dejaré al irme cuando mi corazón se mezcle con flores.

Una embriagadora sinestesia de fragancias y de timbres predomina en esta segunda estrofa, la cual prepara la llegada del recuerdo o más precisamente del recordado cuya alma se revelará en la voz florida de los cantores.

Es en el Athanor del canto que se destila, en una sutil alquimia, el recuerdo del difunto. Un sentido etéreo, crepuscular, inasible como la noche y el viento (*in yohualli, in ehecatl*) se desprende del conjunto expresivo sin que se perciba claramente si viene del significado oculto de las palabras, de los meandros prosódicos de la voz, del timbre, de los ritmos del tambor, de la urdimbre músico-dancística que tejen los guerreros águilas y jaguares en el marco espacio-temporal de la instancia de elocución, o de los paroxismos vocales que desgarran la trama verbal. Estos últimos entrañan a veces en su cuerpo sonoro semillas semánticas que crecen y proliferan en la sensibilidad exacerbada de los participantes. Las interjecciones *ayyo* y *cayo* por ejemplo, recurrentes en este canto, además de captar la energía espiritual del difunto y de expresar el sentido sensible de su modulación vocal contienen el sema: “ser”. En efecto, tanto *yo* como *ca* son manifestaciones gramaticales náhuatl del ser.⁸¹

Tercera estrofa

Tico tico tocoto ic ontlantihuh ticoto ticoto.	<i>Tico tico tocoto termina con ticoto ticoto</i>
Toztlí yan quechol nipatlantiniemi a in tlalla icpac	(Como) loro, (como) quetzal, ando volando

81 No existe el modo infinitivo en náhuatl pero las sílabas *yo* y *ye* entrañan una abstracción infinitiva. Cf. *Yez* (serás); *yebztli* (el ser); *Ehecatl / ihiyotl*.

oquihuinti ye noyol ahuayyai
 Niquetzaltototl
 niyeco ya ic iquiapan ycelteotl
 y xochitcpcac nihueloncuica oo
 nicuicaihtoa paqui ye noyol ahuay.

Xochiatl in pozontimani a
 yn tlalla icpac
 oquihuinti ye noyol ahua.
 Ninochoquilia⁸⁴ niqui(c)notlamati
 ayac inchan on tlalli ahua.

Çan niquittoa ya
 ye ni Mexicatl
 ma niya huiya nohtlatoca tequan-
 tepec
 niyahui
 polihuin chiltepehua aya
 ic choca in tequantepesua ohuaye.
 Maca qualania nohueyo yehua
 Mexicatli
 polihui chiltepehua.

Citlalin in popoca ya
 ipan ye moteca
 y ça ye polihuia
 çan ye xochitecatl ohuaye
 çan ye choca ya Amaxtecatl aya
 çan ye choca ya tequantepesua.

sobre la tierra
 (esto) embriagó mi corazón *ahuayyai*.
 Yo soy ave quetzal,
 llegué ya al patio del dios único,⁸²
 canto sobre las flores, oo
 parloteo,⁸³ mi corazón se alegra
ahuay.

El agua florida espumea
 sobre la tierra,
 embriagó mi corazón, *ahua*
 yo lloro, me lamento,
 nadie tiene su casa en la tierra *ahua*

Sólo digo *ya*
ye soy mexicatl
 que vaya yo *huiya*, que siga yo el
 camino hacia Tecuantepec,
 me voy
 Perece el chiltepehua *aya*
 llora el tecuantepehua *ohuaye*
 Que no se enoje mi compañero mexi-
 catl,
 perece el chiltepehua

La estrella humea⁸⁵ *ya*
 se pone *ye* sobre ellos
 sólo *ye*, perece,
 sólo *ye* el xochitecatl *ohuaye*
 Sólo *ye* llora *ya* el amaxtecatl *aya*
 llora *ya* el tequantepesua.

82 Interpolación española (*icelteotl*).

83 Literalmente “yo canto-hablo”.

84 Caso extraño de un reverencial utilizado en la primera persona del singular. Esto podría indicar que un chamán habla por el difunto Nezahualcóyotl.

85 Cometa (*citlalpopoca*).

Después de un ritmo de tambor, el cantor evoca verbalmente, y quizá con una mímica, el vuelo de distintas aves: el *toztli*, asociado con el Sur; el *quechol*, asociado con el Norte; y el *quetzaltototl*, el ave quetzal asociado con el Este y que representa el corazón de Quetzalcóatl después de la cremación de su cuerpo. Estas aves que vienen a libar las flores representan muy probablemente las almas de los muertos.

El vuelo de las aves y la espuma del agua florida son ahora los que embriagan al cantor. El agua florida puede ser un brebaje ritual preparado para la ocasión, pero también podría ser la sangre de un sacrificio propiciatorio animal o humano, ya que la última parte de la estrofa evoca la guerra, después de un verso de aflicción.

En este verso el cantor utiliza de manera inusitada, por lo menos en términos gramaticales, la forma reverencial sobre un verbo. En efecto, *ninochoquilia* es la forma reverencial de *nichoca* (yo lloro), pero el náhuatl veta el uso del honorífico a la primera persona del singular, es decir para sí mismo. Podemos pensar que el intérprete que presta su voz al difunto Nezahualcóyotl, se siente obligado a usar el reverencial ya que el canto que sale de su garganta es de alguna manera la voluta anímica del rey texcocano.

Del vuelo embriagador de los difuntos-aves pasamos, en tono más varonil, al estrépito de la guerra. El cantor mexica evoca con una sucesión de verbos que denotan el desplazamiento, el movimiento hacia el enemigo, y anticipan su destrucción. La voz del difunto Nezahualcóyotl parece responder al canto bélico del *mexicatl*:

Maca qualania nohueyo yehua Mexicatli polihui chiltepehua...	Que no se enoje mi compañero el <i>mexicatl</i> , perecerá el <i>chiltepehua</i> .
---	---

Esta forma dialógica en la voz de un mismo cantor con los probables cambios de tono, de timbre y ritmo que distinguen a los personajes así como la repetición por el difunto de la parte importante de la secuencia verbal: “perecerá el *chiltepehua*”, tienen un carácter inductor parecido al que encontramos en los encantamientos mágicos.

El cometa (*citlalpopoca*) que cae sobre los enemigos es para ellos un siniestro augurio también inductor de su futura derrota. Los que lloran son ahora los enemigos: de lágrimas en lágrimas el cantor pasó insensiblemente de su muerte a la de los enemigos.

Cuarta estrofa

Toto tiquiti tiquiti ic ontlantiuh to-
cotico

tocoti tototitiqui tototitiquiti

Oyamoquetz huehuetl ooon
ma onnetotilo teteuctin aya
ma onnetlanehuihuilo
chalchihuitl on quetzal y patlahuac
ayac ychan tlalticpac ayio

çan nomac onmania ooo
yxochiuh aya
ipalnemoa

ma onnetlanehuihuilo chalchihuitl.
oyohualin colinia oon icelteotl ipal-
nemoa
anahuac o onnemia noyol ayio
Yn yancuica oncan quixima ipalne-
moani
çan ye nonoalco ahuilizapan
inteuctli yehua neçahualpilli
y yece ye onca aya
in tlacochtenanpan atlixco ayio.

Çan momac otitemic motlahua-
çomal
a ica ycelteotl in teuctli yehua.
Yyeho aye icnotlamati noyollo

Toto tiquiti tiquiti *termina* tocotico
tocoti tototitiqui tototitiquiti

Se instalaron los tambores *ooon*
que haya danza de príncipes *aya*
que sean prestados
los jades, las anchas plumas de
quetzal
Nadie tiene su casa en la tierra
ayio.

Sólo en mis manos están *ooo*
las flores *aya*
del “gracias a quien se existe”.

Que sean prestados los jades.
El dios único, el “gracias a quien se
existe” mueve los cascabeles *oon*
mi corazón anda *a* allí *ayio*.
De nuevo allá el “gracias a quien se
existe” lo recorta
Allá en el agua de los mudos,⁸⁶ en
el agua del placer, el señor Neza-
hualpilli,
pero *ye* allá *aya*,
en la muralla de dardos, en la super-
ficie del agua *ayio*

Sólo llenaste tus manos de escardas
a con ellas regocijas al dios único al
señor *yehua*
Yyeho aye mi corazón se aflige

86 La ciudad de Nonoalco no se ajusta al contexto semántico de esta parte del canto.

Çan ninonoalcatl	sólo soy un nonoalcatl ⁸⁷
çan çan niçolintototl o	Sólo soy una codorniz o
nocamapan aya	En mi boca <i>aya</i>
Mexicatl in cayio	Está el mexicatl <i>cayio</i>
Onquetzalpipixauhtoc motlachino-	Como llovizna de plumas preciosas
lxochiuh	caen tus flores de fuego,
yn ipalnemoa	Tú “gracias a quien se existe”.
çan ca niçoli	Sólo soy una codorniz
nocamapan aya	En mi boca <i>aya</i>
Mexicatl in cayio	mexicatl <i>cayio</i>

Esta cuarta estrofa, algo críptica en cuanto al sentido, acumula elementos nahuas de la fertilidad: el jade, las plumas de quetzal, el ruido de los cascabeles así como paradigmas relacionados con la muerte y el renacer. De hecho, tanto los aparentes topónimos *Nonoalco* y *Atlixco* como el gentilicio *nonoalcatl* podrían considerarse como predicados con valor semántico. En este contexto, *Nonoalco* sería el “lugar del agua de los mudos”, *Atlixco*, la “superficie del agua”, y el *nonoalcatl* sería el habitante de esta región, pues sabemos que *Nonoalcatl* es un nombre que se le daba a *Tlaloc*, principalmente en la región del Golfo.

Esta isotopía mortuoria se opone parcialmente a la interpretación toponímico-histórica sin por esto contradecirla del todo. El paralelismo entre *ninonoalcatl* (yo soy *nonoalcatl*, o habitante de la región del agua de los mudos) y *niçolintototl* (yo soy una codorniz) refuerza esta interpretación. En efecto, como lo muestran distintos textos náhuatl precolombinos, la codorniz es un ave vinculada con el inframundo. Es una codorniz la que espanta a Quetzalcóatl y provoca su caída cuando busca llevarse los huesos de jade que atesora Mictlantecuhtli. Es también una codorniz la que evoca el curandero en un encantamiento para las quebraduras de huesos.

Nocamapan (en mi boca) aislado entre dos interjecciones, manifiesta que el mexicatl evocado sigue existiendo de alguna manera en el canto que se eleva.

87 En este contexto no se trata de un habitante de *Nonoalco*, sino de un morador del lugar infraterrenal de los “mudos”.

El último verso de esta estrofa denota, más allá de apariencia poética, una verdadera alquimia verbal en la que se fragua la nueva manifestación del ser. En efecto, la llovizna de plumas de quetzal, las flores de fuego y la codorniz son elementos que participan a la creación del hombre.

Quinta estrofa

Toco toco tiqui tiqui ic ontlantih
tocotico tocoti

Ma ya pehualo ya nicuihua
in ma ya oncuico ye nicaan aya
yecoc yehuan dios in cayio
yn ma yca ya
onahuilhuan tepilhuan a ayan aya
mocuic ya yehuan dios

Oncan titemoc yehuan dios a
onca huelin oncan tlacat y ye Jesu-
chro in cayio.

Yn oncan tlahuizcalli
milintimani mochan moxochiuh aya
dios aya

Chalchiuhcueponi maquiztzelihui
on netlamachtloya in cayio
yn oncan yao nepapan izhuayo
moxochiuh aya dios a
Çan ye xochitl moyahua oo
çan ca ytlatol yn ipalnemoani oon
tepan ye moteca anahuac oo
yca tichuelmana atlon yan tepetl
ayio

Toco toco tiqui tiqui *termina* con
tocotico tocoti

Que empiece *ya* amigos.
Que haya cantos *ye* aquí *aya*
llegó el dios *cayio*
Que se yerga *ya*
Que haya placer príncipes *a ayya*
Con tus cantos *ya* él, dios.

Allá bajaste, él dios a
allá quizás allá nació *ye* JesuChris-
to⁸⁸ *cayio*

Allá en la casa del alba,
se ilumina tu casa, tus flores *aya*
dios *aya*

Brotan los jades, se esparcen las
pulseras allá en el lugar de la alegría
cayio

Allá *yao* tus flores tienen todo tipo
de pétalos *aya* dios.

Las flores se esparcen *oo*
Son la palabra del “gracias a quien
se existe” *oon*,
sobre la gente *ye* caen, cerca del
agua *oo*
con ellas se extiende el agua, el
cerro *ayio*.

88 Interpolación española.

Çan te momac mania cemilhuitl	En tus manos permanece todo el
in niman ye tehuatl toconyaitoa ya	tiempo
ypalnemoani. ⁸⁹	Luego mandas tú “gracias a quien se existe”.

A pesar de la clara interpolación por los recopiladores o transcrip-
tores del texto, esta última parte se ajusta a la línea isotópica establecida
en la estrofa anterior como consecuencia de una fecundación y gestación
de la luz (y más generalmente de la manifestación) en las entrañas de la
muerte. Todo cuanto pueda crecer se asoma en la luminosidad oriental
del alba. El numen indígena al que vino a sustituir la palabra “dios” era
probablemente el sol en la versión original, ya que constituye la luz por
excelencia. La oposición verbal “allá bajaste / allá nació”, acompañada
de un probable gesto deíctico hacia el poniente y luego hacia el oriente,
tiende a confirmar esta hipótesis. La no correspondencia de las personas
de los verbos tú [el sol] bajaste / él [Cristo] nació se debe probablemente
a la interpolación española que busca enfatizar la caída del numen pa-
gano y la luminosa victoria del dios cristiano. Sin embargo, el cambio de
persona gramatical podría corresponder a un cambio de persona: el que
bajó podría ser Nezahualcōyotl, y el que nació, su hijo Nezahualpilli.

Sea lo que fuere, este canto “de” Nezahualcōyotl rebasa la simple
autoría de un forjador de cantos. Es posible que el rey texcocano haya
compuesto su parte medular como una propia mortaja músico-verbal (*ni-
noquimilotehuaz...*), y que esta preciosa envoltura sea lo que permanece
de él después de su muerte.

Florida ontología la que expresa el canto de Nezahualcōyotl: la sus-
tancia carnal del ser existencial se desvanece y queda la mortaja espiritual
que el hombre ha urdido a lo largo de su vida. En el fragante contenedor
de la materia verbal inmarcesible quedaron impresas las formas eternas de
lo que es ahora vacuidad.

⁸⁹ *Cantares mexicanos*, fol. 28v-29v.

XOCHIMIQUIZCUICATL (CANTO DE MUERTE FLORIDA)

El canto de muerte florida (*xochimiquizcuicatl*) es un canto florido de muerte (*miquizxochicuicatl*). Correspondía a la muerte alcanzada en el campo de batalla o en la piedra de sacrificios (figura 21).

Yaomiquizcuicatl (canto de muerte en la guerra)

En caso de muerte en guerra los *huehuetlahtolli* (palabra de los ancianos o palabra antigua), que enmarcan las distintas fases del ritual, se dirigen naturalmente al ser consciente desgarrado por la muerte de un pariente. Tienden a valorizar el fin heroico de los guerreros en aras del dios Huitzilopochtli y, más generalmente, de la luz, justificar esta muerte en términos de necesidad cósmica y aminorar en la medida de lo posible el dolor, recordando con bellas palabras la “suerte” que tienen los guerreros de andar ahora con el sol en su recorrido evolutivo. Dirigían esta plegaria a Tezcatlipoca:

Auh in ie ixquich in cuauhtli, in océlotl, manozo achitzin quicnopilhui. Ma achitzin itech matilihui in títatl, in ihuitl. Ma xicmottitili in tlamahuizolli, macamo mahui in iioollo, ma cauiiacamati, ma quitzopelicamati in itzimiquiliztli. Ma ica in iioollo cahuilti in nécoc tene, in tlapotonilli in itzapálotl. Ma quinenequi, ma quehelehui in itzimiquizxóchitl, ma quiuelicamati, ma cauiiacamati, ma quitzopelicamati in iooalli, in tlacocomotzaliztli, in icahuaquiliztli.⁹⁰

Y que todos, el águila y el jaguar, merezcan un poco. Que se cubra con gis y plumas. Muéstrale (lo que es) maravilloso, que su corazón no tema, que aprecie, que saboree la dulzura de la muerte de obsidiana. Que Necoc Tene (el que tiene labios por ambos lados) se alegre con su corazón, que se vista de plumas Itzapálotl. Que busque, que desee la flor de muerte de obsidiana. Que aprecie, que saboree, que se deleite con la dulzura de la noche, el estrépito y el rumor de la batalla.

⁹⁰ *Códice florentino*, libro VI, cap. 3.



Figura 21. Ofrenda del corazón en la muerte sacrificial.
Tonalámatl de los pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer), 28

A estos discursos que reforzaban la ideología guerrera de los mexicas se aunaban cantares que ensalzaban la muerte al filo de la obsidiana y permitían la gloria a los que morían en combate (figura 22):

Un canto de muerte al filo de la obsidiana

Chalchihuitl ohuaya
 teocuitlatl oo
 moxochiuh yehuan ahuaya
 Ohuaya ayya aya ohuaya

Zan ye monecuiltonol
 ipalnemohuani
 in itzmiquixochitl
 yaomiquiztli aya yahuya
 Ohuaya ayya aya ohuaya.

Jade, *ohuaya*
 Oro oo,
 ellas tus flores *ahuaya*
Ohuaya ayya aya ohuaya

Sólo son tu riqueza
 oh gracias a quien se existe,
 muerte al filo de obsidiana,
 muerte en guerra *aya yahuyaya*
Ohuaya ayya aya ohuaya

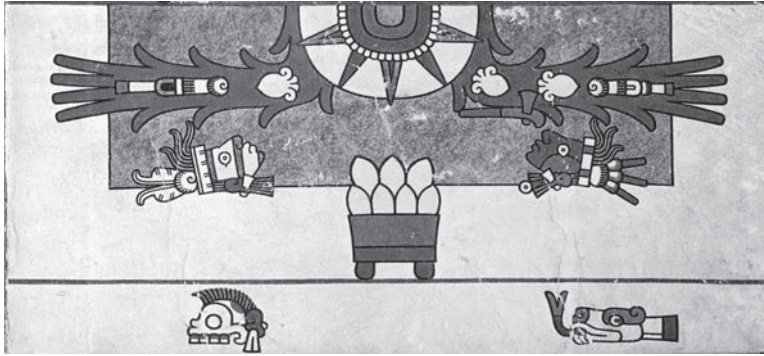


Figura 22. *Yaomiquitzli, xochimiquitzli* "Muerte en guerra, muerte florida".
Códice Laud, lámina 7 (18)

Yaomiquitztica yehuaya
am hon miximatitiyazque.

Yaotempan in tlachinol nahuac
am hon iximati
Chimalteuhtli moteca yehuaya
tlacochcayahuitl zan moteca yehua-
ya

In cuix oc nelli on neiximachoyan
in quenamican yahohuaya yehuaya
yaohuaya

Zan iyo in teyotl
(tla)tocayotl aya
yaomicohua yehuaya
achi in ihuic Ximohuaya
a in ohuaya ohuaya.⁹¹

Con muerte en guerra *yehuaya*
Tu irás dejándote a conocer.

En la orilla de la guerra, cerca de la
chamuzquina
eres conocido.
Un polvo de escudos se extiende
yehuaya
una niebla de dardos se extiende
yehuaya

¿Acaso en verdad es lugar a darse a
conocer
el Quenonamican? *yahohuaya ye-
huaya yaohuaya*

Sólo el renombre
el señorío *aya*
hay muerte en guerra *yehuaya*
un poco se lleva hacia el lugar de los
descarnados
a in ohuaya ohuaya.

⁹¹ *Romances de los señores de la Nueva España*, fol. 36r y v.

En este primer canto sobre el tema de la guerra, el lirismo es manifiesto en el alto grado de “musicalización” del texto. Las interjecciones vocálicas, *ohuaya ayya aya ohuaya...*, enmarcan melódicamente el canto y determinan líricamente el orden de las palabras, cargadas del sentido, que tienen que conformarse al patrón dis-táctico⁹² así establecido. Los sustantivos sin verbo se suceden, se yuxtaponen como en un largo suspiro:

Chalchihuitl teocuatl moxochiuh yehuan huaya ayya aya ohuaya. Zan ye monecuiltonol ipalnemo- huani in itzmiquixochitl yaomiquiztli aya yahuaya ohuaya ayya aya ohuaya.	jade, oro, tus flores... huaya ayya aya ohuaya. Sólo tu riqueza, gracias a quien se existe, flor de muerte de obsidiana, muerte en guerra... <i>aya yahuaya ohuaya ayya aya ohuaya</i>
---	--

Unas repeticiones, ya sean anafóricas, *yaomiquizica... yaotēpan...* (con muerte en la guerra... al borde de la guerra...), o de rima, *Chimalteuhitli moteca yehuaya... Tlacoachcayahuitl zan moteca yehuaya...* (polvo de escudo se tiende... niebla de dardos se tiende...). Enfatizan los movimientos del alma.

Por fin, un esquema típico del *Xochicuicatl*: pregunta/respuesta, con carácter existencial que vale tanto por su valor semántico como por su oposición prosódica: subida/bajada; prótasis/apódosis, cierra este suspiro en forma de canto.

Un canto de muerte florida para Tlacahuepan

Ya tic chimalicuiloa tocontlacoichi- cuiloa a in tecpillotl a in tlachinollo aya. Niman ye oncan timopotonia tizatica	Ya con escudos pintas la nobleza, y con dardos escribes la batalla <i>aya</i> Ya te aderezas luego con plumas
--	---

92 Distáctico: con poco rigor sintáctico, típico de la oralidad.

in timoxconoa ha in Tlachahuepan
huiya
ica tonyaz Quenonamican huiya ay-
yahue ayya aya.

O anca ye tipantiuh in teteuctin a
in Tlachahuepan huiya.
In camacpa tontlatoa yehuaya
mitz on ya manquilia cuauhinque-
chol, in tototl yehuaya
Maceuhqui ya mapipitzo aya

oncan ye oncan
in Quenonamican ohuaya ohuaya.

Oceloicuilihqui a Mocuic
cuauhintzeliuhtoc moxochiuh aya
in ti nopiltzin yehua maceuhqui aya
chimalcocomo ye mohuehueuh tic ya
huel in
tzotona ayahue.

Zan tic cuahuixochilacatzoa ye
huaya.
in tecpillotl in icniuyotl.
Yehuan Maceuhqui aya cacahua-
octli
ye onteihuintia on tequimiloa aya
yehuaya.

Yehuaya incuic yehuaya inxochiuh
in conmochiuhitia Quenonamican
in mach ehua in mexicana in.
Moyolic zan timahui noyollo

y con greda te tiñes el rostro, oh
Tlachahuepan *huiya*,
porque te irás al Quenonamican
huiya ayyahue ayya aya.

Te adelantas a los príncipes,
oh Tlachahuepan *huiya*
Ya a boca llena gritas *yehuaya*
y te responde el quechol-águila, el
ave *yehuaya*
oh Maceuhqui, *ya* silba

con la mano allá *ye* allá en Queno-
namican *ohuaya ohuaya*

Pintado de jaguar está tu canto,
cual águila que se estremece es tu flor
aya
oh tú, príncipe maceuhqui *aya*
tu tambor es escudo, tú lo tañes
ayahue

Con las flores del águila enredas *ya*
enredas *yehuaya*
la nobleza y la amistad.
El Maceuhqui *aya* la bebida del
cacao
es un licor precioso que embriaga y
amortaja
a los hombres *aya yehuaya*

yehuaya sus cantos *yehuaya* sus flores
van a adornar el Quenonamican:
allá quizá los cantan los mexicanos.
¿En tu interior lo temes, oh mi cora-
zón?

ah tonmotlapalao ye oncan alhuilitlo in teotl	¿No te atreves? ¡Allá es deleitado el dios!
Ca nel atonyaz im ompa Ximoa ye oncan xon micuani ye oncan ahuilitlo in teotl. ⁹³	¿No irás en verdad allá, al lugar de los descarnados? ¡Ve allá! Allá es deleitado el dios. ⁹⁴

En este canto, elevado probablemente en aras de un guerrero a punto de salir a una expedición bélica, o quizás de una víctima sacrificial⁹⁵ el yo encuentra otro yo dando al lirismo patente un tono elegíaco teñido de épica. Mientras que el primer canto constituía una verdadera exhalación lírica, este segundo texto sitúa el campo de batalla en el lenguaje mismo. La voz se somete ahora a las estructuras semántico-verbales, que tejen, dentro del referente lingüístico, un poema de flechas y escudos. El canto no se “derrama”, sin embargo, en la realidad; permanece sin vínculos performativos con la guerra y se conforma con reciclar indirectamente la ideología guerrera establecida.

El campo de batalla lo constituye aquí el referente lingüístico con bellas metáforas:

Ya tic chimalicuiloa tocontlacocochi- cuiloa a in tecpillotl a in tlachinollo aya.	Ya con escudos pintas la nobleza, con dardos escribes la batalla <i>aya</i> .
Oceloicuilihqui a mocuic cuauhintzentzeliuhtoc moxochiuh aya.	Pintado de jaguar está tu canto, cual águila que se estremece en tu flor <i>aya</i> .
Chimalcocoma in mohuehueh tic ya huel in tzotzona.	Tu tambor es un escudo, tú lo tañes.

El canto lanza un llamado de reintegración del guerrero a la intimidad natural.

⁹³ *Cantares mexicanos*, fol. 23v.

⁹⁴ Traducción de Ángel María Garibay (con algunas modificaciones).

⁹⁵ El hecho de que se engreda, nos hace pensar que puede ser una víctima para el sacrificio.

In camacpa tontlatoa yehuaya mitz.on ya nanquilia cuauhinque- chol, in tototl yehuaya...	A boca llena gritas <i>yehuaya</i> te responde <i>ya</i> el quechol-águila, el pájaro <i>yehuaya</i> .
---	--

El diálogo entre el guerrero que va a morir “al filo de la obsidiana”, y el ave *quechol* que de hecho no es más que la representación mítica del alma del guerrero muerto en el combate o en sacrificio, instauro una simultaneidad, una ubicuidad entre el presente y el futuro, la vida y la muerte, ayudando así al guerrero a salir al encuentro de la muerte florida (*xochimiquiztli*), en el campo de batalla (*yaoixtlahuacan*), o a la víctima a subir los escalones del templo que conducen al *techcatl*, la piedra de sacrificios.

Este canto elegíaco se eleva probablemente en la víspera de una expedición guerrera o de un sacrificio, y quizás no tras la muerte de Tlacahuepan como lo expresa la traducción que nos dio de él Garibay, e indica los estrechos lazos que deben unir la muerte y la vida en la mente o el corazón del guerrero antes de que vaya: ...*ye oncan ahuiltilo in teotl* (...donde es deleitado el dios, el campo de batalla).

La traducción de Garibay de *Oncan ximicuani ye oncan ahuiltilo in teotl* (deja la tierra y vete allá, allá es deleitado el Dios), no me parece del todo justa. *Ximicuani* significa “muévete, vete”, además, el vocablo “tierra” no aparece en el texto náhuatl. No se trata por lo tanto de un canto *post mortem* (a manera de oración cristiana) sino de un canto elegíaco *ante mortem* en el que se reduce la zanja que divide vida y muerte, a la vez que anima ideológicamente al guerrero a ir al combate para regocijar al dios.

Mientras que un bardo occidental podría haber enfatizado las probabilidades de victoria y por lo tanto de vida del guerrero antes del combate, este canto considera esencialmente la perspectiva óptima (dentro del marco ideológico cósmico-religioso náhuatl) y lo cuenta anticipadamente entre los muertos: ¿*Ca nel atonyaz in ompa ximoa(yan)?* (¿No irás en verdad allá, al lugar de los descarnados?).

La tímida duda al respecto no pesa mucho frente a la estructura global del canto que encara la muerte de Tlacahuepan y la valoriza de antemano.

En verdad la lógica lírica náhuatl es en este caso mucho más coherente, puesto que permite al combatiente todavía vivo gozar de la fragancia de los cantos que lo honran. Muestra además que el campo de guerra, cualquiera que sea el resultado de una confrontación, es un espacio que pertenece a la muerte y a todo el aparato de valores que conlleva.

Ahora bien, la muerte al filo de la obsidiana podía ser definida cuando el guerrero era capturado, y llevado prisionero y prometido a una muerte sacrificial.

Las víctimas por sacrificar “se burlaban de la muerte”

Los prisioneros habidos en guerra y destinados al sacrificio elevaban un canto mortuorio cuando entraban en la ciudad donde, tarde o temprano, iban a ser inmolados. El tenor formal y el contenido de estos cantos no está señalado en las fuentes, pero es probable que, entre otras cosas, expresaran su desprecio de la muerte ya que el pueblo reunido presenciaba su entrada. Algunos eran sacrificados inmediatamente, otros eran “vendidos” por sus captores y reaparecían en un mercado de esclavos *tlacanecuilocan* (literalmente “lugar donde es tomada la gente”), como el famoso mercado de esclavos de Azcapotzalco, donde se compraban para ser ofrecidos en alguna ceremonia religiosa.

Si bien participaban voluntariamente al guión ritual al que se integraba su muerte sacrificial, cantaban y bailaban cantares en los que se burlaban de la muerte. En la fiesta dedicada a Yacatecuhtli, por ejemplo, los “bañados” (*tlaaaltitin*)⁹⁶ eran exhibidos.

Auh in ayamo qujnmictia, achtopa
quinteittitiaia:
mjtoa qujmjxnetia, ic qujtemachitia
in tealtizque⁹⁷

Y antes de que los mataran, primero los mostraban a la gente:
Se dice que exhibían, daban a conocer a los bañados.

Frente a la gente que los observaba las futuras víctimas cantaban y bailaban:

⁹⁶ Metonimia con la que se designaba las víctimas que habían sido “bañados” antes de que los ataviaran para su sacrificio.

⁹⁷ *Códice florentino*, libro I, cap. 19.

Mjtotiaia in tlapanco, anoço	“Bailaban en una azotea o en el
Tianquizco: cujcatinemi, tlatlatitla-	mercado.
mj yn	Van cantando; al terminar su canto,
Jncuic, ynic momiquizqueueloa. ⁹⁸	entonces se burlan de la muerte”.

En su versión en español, Sahagún sugiere que los esclavos destinados al sacrificio cantaban y bailaban en el mismo mercado donde eran comprados, como parte de su exhibición en el mercado: “Cantaban todos los cantares que sabían hasta que se hartaba de cantar, y no estimaban en nada la muerte que les estaba aparejada”.⁹⁹

Sea lo que fuere, según lo expresa claramente el vocablo *queueloa*, los seres que iban a ser inmolados “se burlaban” de la muerte.

Mixcoatl icuic (el canto de Mixcoatl)

A su vez las víctimas por sacrificar o ya sacrificados eran objeto de alabanzas. Tal es el caso del joven huexotzinca Mixcoatl:

In juh ipan mjtoa ce iaomjqij in tel-	Así se dice de uno que murió en la
puchtzin iaomjqijco mexico, in	guerra (o como guerrero) un mu-
uexotzincal itoca Mixcoatl. ¹⁰⁰	chacho joven que vino a morir
	como guerrero a México, un huexo-
	tzinca llamado Mixcoatl.

El verbo *yaomiqui* resulta algo ambiguo por el complemento *yao(tl)* que podría ser circunstancial, “en la guerra”, o modal, “como guerrero”, es decir, en este caso probablemente en sacrificio.

La expresión siguiente, *yaomiquico mexico*, a su vez puede traducirse “vino a morir en guerra”, pero también “vino a morir como guerrero en México”. La partícula de introversión *-co* de *yaomiquico* indica que “vino a morir *aquí* en México” por lo que la segunda opción parece más probable. Si hubiera muerto en guerra no habría sido en México sino en un

98 *Códice florentino*, libro I, cap. 19.

99 Sahagún, 1997, p. 47.

100 *Códice florentino*, libro VI, cap. 21.

campo de batalla situado fuera del territorio mexica. Es probable por tanto que “viniera” a morir “como guerrero” en una modalidad bélica de sacrificio; en un sacrificio gladiatorio, por ejemplo (figura 23).

El canto que le elevaron en este contexto es el siguiente:

Timixcoatl tocomamacehua cuicatl Tiyoliz tlalticpac aya hue	Tú Mixcoatl mereces el canto Vivirás en la tierra <i>aya hue</i>
Huehuetitlan tinemiz in Huexotzinco In tiquimonahuiltiz in tepilhuan In mitzittazqueh in mocnihuan a ohuaya	Cerca de los atabales existirás en Huexotzinco Tú alegrarás a los príncipes. Te verán tus amigos <i>a ohuaya</i>
Zan teuxiuhlamatiloltic moyollo, toconmacan	Tu corazón es una turquesa bien labrada, lo das
Tonatihuitz Oc titzmoliniz yn Oc ceppa tixotlaz tlalticpac aya, hue	Irás brillando Todavía germinarás Otra vez brotarás en la tierra <i>aya hue</i>
Huehuetitlan tinemiz in Huexo- tzinco yn Tiquimonahuiltiz in tepilhuan In mitzittazqueh in mocnihuan ahuaya, ahuaya. ¹⁰¹	Cerca de los atabales existirás en Huexotzinco Tú alegrarás a los príncipes. Te verán tus amigos <i>ahuaya, ahuaya.</i>

Según el informante, otro cantor respondía a estas dos estrofas:

Izca icuepca inin ihiyotl inic cenca conyectenehua in Mixcoatzin in tel- puchtepitzin moyaomiquili. ¹⁰²	Aquí está la réplica a este aliento, así se elogia mucho a Mixcoatl, el muchacho muy joven que murió como guerrero (o en la guerra). ¹⁰³
--	--

101 *Códice florentino*, libro VI, cap. 21.

102 *Idem.*

103 *Moyaomiquili* forma honorífica de *yaomiqui*.



Figura 23. Sacrificio gladiatorio en la fiesta *Tlacaxipehualiztli*.
Códice Magliabechiano, lámina 30

Zan teuxiuhtlamatilóltic moyollo,
 toconmacan
 Tonatihuizt
 Oc titzmolíniz yn
 Oc ceppa tixótlaz taltícpac aya hue

Huehuetitlan tinémiz in Huexotzin-
 co yn
 Tiquimonahuíltiz in tepilhuan
 In mitzittazqueh in mocnihuan
 ahuaya, ahuaya.¹⁰⁴

Tu corazón es una turquesa bien
 labrada, lo das
 Irás brillando
 Todavía germinarás
 Otra vez brotarás en la tierra *Aya*
hue

Cerca de los atabales existirás en
 Huexotzinco
 Tú alegrarás a los príncipes.
 Te verán tus amigos *ahuaya*,
ahuaya.

La versión en español de Sahagún es la siguiente:

¹⁰⁴ *Códice florentino*, libro VI, cap. 21.

¡Oh bienaventurado Mixcoatl, bien mereces ser loado en cantares, y bien mereces que tu fama viva en el mundo, y que los que bailan en los areitos te traigan en la boca, en rededor de los atabales y los tamboriles de Huexotzinco, para que regocijes y aparezcas a tus amigos los nobles y generosos, tus parientes!

Siguen otro cantar del loor de este mancebo, en que le loan de la virginidad y limpieza y pureza de su corazón:

¡oh glorioso mancebo, digno de todo loor, que ofreciste tu corazón al sol, limpio como un sartal de piedras preciosas que se llaman zafiros, otra vez tomarás a brotar, otra vez tornarás a florecer en el mundo, vendrás a los areitos, y entre los atambores y tamboriles de Huexotzinco aparecerás a los nobles y varones valerosos y verte han tus amigos!¹⁰⁵

Mixcoatl vivirá por siempre en el canto que lo evoca y mereció su muerte como valiente guerrero.

Cabe preguntarse aquí si las expresiones *tiyoliz* (vivirás) y *tinemiz* (existirás) (o andarás) son simple metáforas que remiten a un recuerdo, al renombre, o si el canto constituía una especie de extensión “meta-física” del ser difunto, aprehensible de una manera que queda por definir.

¿Cuix oceppa tinemizque in tlalticpac?
(¿Acaso existiremos otra vez en la tierra?)

Aun cuando muchos cantares lo afirman, todo parece indicar que los seres humanos, por lo menos los nobles, no venían “solamente una vez en la tierra”. En efecto, los textos que lo consignan parecen haber sido interpolados por los españoles para que los indígenas olvidaran sus antiguas creencias y facilitar asimismo la evangelización. Como ejemplo de probable interpolación citemos la parte final de un canto de Nezahualcōyotl:

Niquilnamiqui in tocnihuan
Cuix oceppa huitze

Yo recuerdo a nuestros amigos
¿Acaso vendrán una vez más?

105 Sahagún, 1997, p. 356-357.

in cuix oc nemiqihui	¿Acaso vendrán a existir de nuevo?
zan cen ti ya polihuia	Sólo una vez perecemos
zan cen ye nican in taltícpac. ¹⁰⁶	Sólo una vez aquí en la tierra. ¹⁰⁷

El libro X del *Códice florentino*, sin embargo, da otra visión de la muerte:

Ca iuh mitoaia: in ícuac timiqui,	Pues así decían: cuando morimos,
ca amo nelli timiqui ca te tiyoli, ca	no morimos realmente, pues
ie titozcalía, ca ie tinemi, ca tiza. ¹⁰⁸	todavía vivimos, pues resucitamos,
	existimos, despertamos.

El texto aquí aducido remite a los reyes que se sepultaban en Teotihuacan. Una resurrección y otra existencia son patentes en este testimonio indígenas.

En otro contexto figura la idea de un “eterno retorno” expresado en un adagio del libro VI del mismo documento.

Oc cepa iuhcan yez oc ceppa iuh	Otra vez así será, otra vez se
tlamaniz in iquin, in canin	extenderá el ahora y el aquí.
In tein mochioaia cenca ye huecauh	Lo que se hacía hace mucho tiempo
in aiocmo mochioa: auh oc ceppa	ya no se hace;
mochioaz, oc ceppa	pero otra vez se hará, otra vez
iuh tlananiz, in iuh tlananca ie	pasará
huecauh: in ichoantin	como pasó hace mucho tiempo:
in axcan nemi, oc ceppa nemizque,	aquellos que hoy
iezeque. ¹⁰⁹	existen, otra vez existirán, serán.

En la interpretación que hace del adagio, Sahagún confirma la idea de un retorno periódico de ciertas fases de la temporalidad y de un renacer de los que en ellas existieron:

106 *Romances de los señores de la Nueva España*. fol. 22v.

107 Traducción de Miguel León-Portilla.

108 *Códice florentino*, libro X, cap. 29.

109 *Códice florentino*, libro VI, cap. 41.

Esta proposición es de platón y el diablo la enseñó acá porque es errónea, es falsísima, es contra la fe la cual quiere decir las cosas que fueron tornaran a ser como fueron en los tiempos pasados y las cosas que son ahora ser(a) otra vez: de manera que según este error los que ahora viven tornaran a vivir y como esta ahora el mundo tornara a ser de la misma manera lo cual es falsísimo y hereticísimo.¹¹⁰

La comparación que hace el franciscano con la *metempsychosis* platónica no deja lugar a dudas: según él, los antiguos nahuas concebían una “reencarnación” del alma o de su equivalente anímico indígena en cuerpos humanos, animales o vegetales.

Los cantos fueron para los antiguos nahuas lo que es la fragancia para las flores. El cuerpo humano se marchita pero permanece la fragancia esencial e intangible de su ser en los cantos. Como parece expresar el mito de la creación del hombre, un *sonido* producido por el sople fecundo de Quetzalcóatl en un caracol fue el “embrión” anímico del ser humano, una luz acústica en las tinieblas del inframundo. Este sonido primordial modulado, enriquecido con palabras y envuelto en poesía no perdió su carácter esencial, y parece haber sido reproducido ritualmente en contextos mortuorios.

En tiempos prehispánicos, el canto mortuario *miccacuicatl* se subdividía funcionalmente en cantos catárticos que drenaban el dolor y la suciedad fuera del cuerpo individual o colectivo, en cantos que encaminaban al difunto hacia el lugar del inframundo que le correspondía, en cantos que establecían una relación entre los que permanecían en la tierra y los que se habían ido, pero es probablemente el carácter espiritual de los cantos mortuorios lo que les confería su originalidad: el ser “permanecía” anímicamente en los cantos que lo evocaban.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS OBRAS CITADAS

Cantares mexicanos, edición de Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fideicomiso Teixidor, 2011.

110 *Ibid.*

- Códice Laud*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1994.
- Códice magliabechiano*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1970.
- Códice borbónico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Códice Borgia*, edición facsimilar con comentarios de Eduard Seler, 3 v., México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Códice Chimalpopoca (Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles)*, 3a. ed., traducción del náhuatl de Primo Feliciano Velázquez, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Códice florentino*, testimonios de los informantes de Sahagún, facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunta Barbera, 1979.
- Códice Fejérváry-Mayer el libro de Tezcatlipoca, señor del tiempo*, introducción y explicación de Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Códice de Huamantla*, México, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, 1984.
- Códice telleriano-remensis*, comentado por Eloise Quiñones Keber, Austin, University of Texas Press, 1995.
- Códice Xólotl*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1980.
- Dagognet (F.), *Écriture et Iconographie*, París, J. Vrin, 1973.
- Durán, Diego, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, 2 v., México, Editorial Porrúa, 1967.
- Garibay, Ángel María, *La llave del náhuatl*, México, Porrúa, 1940.
- Hernández, Francisco, "Escritos varios", en *Obras completas*, tomo VI, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- León-Portilla, Miguel, *Quince poetas del mundo náhuatl*, México, Editorial Diana, 1994.
- Johansson, Patrick, *Machiotlahuolli: la palabra-modelo. Dichos y refranes de los antiguos nahuas*, México, Editorial McGraw-Hill, 2004.
- Lehmann, Walter und Gerd Kutscher, *Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico*, Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1974.
- Poesía náhuatl*, paleografía, versión, introducción y notas de Ángel Ma. Garibay K., 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1989.
- , *Psalmodia christiana y sermonarios de los sanctos del año en lengua mexicana*, México, Pedro Ocharte, 1583.

Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México, Siglo XXI, 1977.

Tapia Zenteno, Carlos de, *Paradigma apologético y noticia de la lengua Huasteca*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1985.

