

Cuecuebcuicatl, “Canto travieso”:
Un antecedente ritual prehispánico
del albur mexicano

PATRICK JOHANSSON K.
Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM

Introducción

Escaramuza verbal con un velado carácter sexual que se desprende espontáneamente de una conversación informal, el albur pone en efervescencia semántica el ingenio de los contendientes. Con una celeridad asociativa que determina en parte el efecto cómico de una respuesta, éstos rastrean la red semiológica del lenguaje en busca de relaciones o términos ambiguos que puedan mantener vigente la isotopía sexual lúdicamente generada por uno de los interlocutores. En esta justa lingüística, el perdedor es el que no encuentra elementos para responder a una alusión “traviesa”, con lo cual se rompe el hilo de la isotopía establecida. El tenor agonístico y lúdico del diálogo, la ambigüedad referencial que lo caracteriza, así como su índole sexual tienden a provocar la risa.

Ahora bien, esta práctica cultural profana contemporánea, muy difundida entre los indígenas, parece arraigarse en el pasado prehispánico de México, y más específicamente en cantos erógenos que buscaban propiciar la fertilidad de la tierra y estimular el crecimiento del maíz. En efecto la contienda, el juego, la ambigüedad, el sexo, y la risa, son los ingredientes esenciales del género expresivo náhuatl prehispánico conocido como *cuecuebcuicatl* “canto cosquilloso o de comezón” según la definición de fray Diego Durán:

También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales usan, con tantos me-neos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle *cuecuechcuicatl*, que quiere decir “baile cosquilloso o de comezón”.¹

Por su carácter obsceno, el *cuecuechcuicatl* fue prohibido por el clero español, una vez consumada la conquista de México. Sin embargo algunos de ellos fueron recopilados, y conservados en documentos coloniales por razones que trataremos de elucidar.

Una de las probables razones por las cuales algunos cantos “traviosos” fueron conservados a pesar de su índole erótica, es el hecho de que el texto manuscrito, desprovisto de su aparato dancístico lúbrico, manifestaba una ambigüedad que no percibieron los mecenas y artífices religiosos de la recopilación y transcripción de los cantos. No se les ocurrió trascender el significado más inmediato de los textos hacia una estructuración figurada, oculta, que le confería otro sentido.

El texto de estos cantos se integra generalmente en un conjunto cinético muy sugestivo, sobre todo en lo que concierne a la danza, que aparece entonces como una verdadera mímica, generalmente obscena. Sin embargo, si la expresión gestual debe haber sido de una indudable lubricidad, el texto mismo es mucho más discreto y esconde el sentido sexual de los cantos entre las mallas de la hermenéutica náhuatl.

Ahora bien, las traducciones efectuadas hasta hoy, no expresaron más que el sentido primero de cantos que ocultan una sensualidad tan preñante como inaprehensible en los dobles y triples sentidos de su configuración verbal.

Procederemos en este artículo a analizar un *cuecuechcuicatl* contenido en el manuscrito *Cantares Mexicanos*² con el fin de observar los mecanismos figurativos en la producción del sentido que hacen de él, de una cierta manera, una muy temprana manifestación del albur mexicano. Consideraremos antes, en términos generales,

¹ Durán I, p. 193.

² *Cantares Mexicanos*, Biblioteca Nacional, fols. 67r-68r.

las circunstancias de recopilación de los textos por los españoles, así como los "con-textos" festivos en los que se inscribía este género expresivo.

1. RECOPIACIÓN E INTERPOLACIÓN DEL CANTO

La idea que preside a la recopilación de textos indígenas en el siglo XVI tiene un carácter "diagnóstico" y es parte de una estrategia franciscana de evangelización. En efecto, después de haber destruido templos, ídolos, y libros en nombre del "único dios verdadero", los frailes se encuentran desprovistos frente a una "otredad" cultural que desconocen y no encuentran caminos certeros para convertir al rebaño nativo que les fue encomendado.

Y así erraron mucho los que con buen celo, pero no con mucha prudencia, quemaron y destruyeron al principio todas las pinturas de antiguallas que tenían pues nos dejaron tan sin luz, que delante de nuestros ojos idolatran y no lo entendemos.³

Se procede entonces, a petición de la Real Audiencia de México, a reunir testimonios concernientes a la cultura nativa, y a recopilar textos que puedan orientar a los frailes evangelizadores en su empresa proselitista. En 1533 se le encomienda al padre fray Andrés de Olmos la siguiente tarea:

que sacase en un libro las antigüedades de estos naturales indios, en especial de México y Texcoco y Tlaxcala, para que de ello hubiese alguna memoria, y lo malo y fuera de tino se pudiese mejor refutar, y si algo bueno se hallase, se pudiese notar, como se notan y tiene en memoria muchas cosas de otros gentiles.⁴

El conocimiento de la cultura indígena permitiría allanar el camino de la conversión a la vez que facilitaría la elaboración de

³ Durán, I, p. 6.

⁴ Mendieta, p. 75.

“antídotos” espirituales contra lo que los seráficos padres consideraban como el veneno idolátrico.

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo [sin] que primero conozca de qué humor, o de qué causa proceda la enfermedad; de manera que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria (y porque), los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales.⁵

El criterio diagnóstico adoptado garantiza, de alguna manera, la objetividad y veracidad de lo recopilado, pero tanto el aparato gráfico de recepción, el etnocentrismo de la interpretación, como las circunstancias específicas de la recopilación de textos y datos, altera inevitablemente el sentido original de lo que se transcribió.

1.1 De la oralidad al alfabeto

En lo que concierne a los cantos, *cuicatl*, el carácter eminentemente funcional de su expresión oral fue prácticamente nulificado por su captación alfabética. En efecto, el *cuicatl* o canto, es una hipóstasis expresiva que se apoya en la música, la danza y el verbo. Como es comprensible, sólo el verbo pudo ser recuperado por el alfabeto, empobreciéndose así el texto puesto que, como elemento parcial de una unidad trinitaria, la palabra articulada no cubría el sentido global de lo que se expresaba. Las elipsis resultantes fueron a veces colmadas por un *remiendo* gramatical al nivel del texto manuscrito, mediante correcciones posteriores efectuadas por los religiosos o sus ayudantes indígenas; otras veces dejaron en el texto verdaderos abismos semánticos.

El gesto dibujaba en el espacio arabescos sonoros⁶ plenos de un sentido inmanente. Esta proyección visual no pasará a la escritura.

⁵ Sahagún, p. 17.

⁶ Los danzantes indígenas generalmente llevaban en las muñecas y los tobillos cascabeles que sonorizaban cualquier gesto.

Por otra parte, según el grado de motricidad de la danza, el verbo se ajustaba a los determinismos melódicos o rítmicos de la música. Una modalidad esencialmente melódica podía prevalecer y *estirar* las sílabas, jugar con su musicalidad propia, subir o bajar el tono, sublimando el sentido en el sonido sin afectar demasiado la coherencia lingüística. En cambio, cuando la motricidad de la danza se imponía, la dictadura del ritmo sometía al elemento verbal y provocaba alteraciones funcionales a nivel lingüístico, imperceptibles en el acto de elocución total pero que aparecen como una incoherencia expresiva en la desnudez alfabética del manuscrito.

Las traducciones añaden a esta entropía expresiva inevitable del texto náhuatl escrito, "la traición" de su transposición interlingüística, pues las sonoridades de las lenguas receptoras eventuales despojan el canto de un sentido que yace en el cuerpo verbal náhuatl, donde una verdadera efusión significativa brota de las afinidades sonoras de los vocablos en presencia.

En términos generales, la transcripción de la oralidad náhuatl al alfabeto merma significativamente la polifonía circunstancial de su elocución. El texto alfabético, buscando el *sentido* ante todo, no viene de nadie y no se dirige a nadie, es *intransitivo* en términos de comunicación oral. Reduce además la infinita complejidad del universo mediante la fragmentaria finitud de su organización conceptual. En esto sesga profundamente el pensamiento azteca que no busca atrapar en la red del lenguaje el misterio de la vida sino que lo deja cristalizarse libremente en la palabra de los hombres.

1.2 *El manuscrito Cantares Mexicanos y el cuecuechcuicatl*

Aun cuando predominó una cierta objetividad "diagnóstica" en la recopilación de textos y testimonios culturales, la censura de lo "fuera de tino" hizo que no se consignaran textos juzgados incompatibles con la moral cristiana, o que los manuscritos que los contenían fueran destruidos después de que los frailes se hubieran percatado de su tenor específico.

Cabe preguntarse por lo tanto, cómo un canto supuestamente obsceno como el *cuecuechcuicatl* pudo haber sido integrado a la

miscelánea documental conocida como *Cantares Mexicanos*, la cual además de cantares antiguos y coloniales, contiene textos bíblicos y doctrinales traducidos al náhuatl, fábulas de Esopo, también traducidas al náhuatl, así como una descripción del calendario indígena, es decir, en términos generales, textos “edificantes”.

Entre las posibles respuestas a esta interrogante figuran las siguientes:

- Los recopiladores no percibieron la ambigüedad expresiva del canto.
- Los auxiliares indígenas de los frailes conocían perfectamente este género expresivo y cometieron la travesura de integrarlo a un contexto en el que no debía figurar.
- Los recopiladores, tanto indígenas como españoles, conocían el carácter “travieso” del canto pero no midieron el alcance erótico de dicha travesura. Si bien el título: *Xochicuicatl Cuecuechtli* “canto florido, danza traviesa” sugiere que se tenía conocimiento de la ligereza moral del texto, la interpolación poco atinada del mismo muestra que los recopiladores no habían percibido su ambigüedad funcional.
- Una transcripción tardía del borrador gráfico-alfabético, en el cual se captó por primera vez el testimonio oral de un informante, hizo que los recopiladores ignoraran u olvidaran quizás, el carácter profundamente erótico del texto, considerándolo como un canto “travieso” en el sentido más leve de la palabra.

1.3 La interpolación de los textos

Las circunstancias antes evocadas, que presidieron a la recopilación de la información, hicieron que el corpus de textos, necesario para una justa aprehensión global del pensamiento indígena, fuera insuficiente. No se hicieron siempre las preguntas más pertinentes y de la manera más adecuada, además de que los informantes no pudieron siempre, o no quisieron, responder a dichas preguntas. Muchos documentos que contenían textos juzgados “peligrosos” fueron destruidos, y la información que contenían irremediablemente perdida.

Cuando se conservaban los documentos transcritos a partir de un testimonio oral, las omisiones, enmiendas, y excisiones subsecuentes del texto, así como su transposición eventual al castellano, contribuyeron a desvirtuar sus contenidos.

A esta alteración relativamente involuntaria del sentido original, debemos de añadir unas interpolaciones de los textos, fría-mente calculadas, que tenían como fin habilitarlos para consolidar la visión cristiana del mundo que el catecismo difundía entre los nativos.

La recopilación de los textos indígenas corresponde ante todo, como lo vimos anteriormente, a una estrategia de evangelización. Su transcripción a partir de la oralidad o de la imagen y su eventual conservación en manuscritos, tenían como fin permitir a los misioneros españoles detectar la idolatría cuando se manifestaba y más generalmente dar a conocer al "otro" que se debía de evangelizar.

Aun cuando el aparato cognitivo y gráfico del recopilador, así como la interpretación errónea de ciertos datos, sesgaron inevitablemente el sentido de lo recopilado, la objetividad, tal y como se concebía en el siglo XVI, fue sin duda el criterio que adoptaron aquellos que emprendieron la recopilación de textos y de datos referentes a las culturas antiguas de México.

Ahora bien, como lo señalamos anteriormente, si muchos textos fueron simplemente "almacenados" en manuscritos, como testimonios objetivos de las culturas antiguas, otros fueron "explotados" por los frailes evangelizadores para facilitar la conversión de los indígenas. Tal es el caso de los géneros expresivos conocidos como *Huehuetlaltolli* "la antigua palabra" o "palabra de los ancianos", y *Xochicuicatl* o "cantos floridos"; cuyos registros expresivos respectivamente retórico y lírico, no diferían mucho del canon europeo y cuyos contenidos debidamente reorientados e interpolados podían ayudar de alguna manera a la propagación de la fe cristiana.

Algunas interpolaciones, como el hecho de cambiar simplemente el nombre del numen indígena por Dios, Cristo, Santa Iglesia, o por el nombre de un santo, son obvias y no presentan problema alguno para la percepción adecuada del texto. Otras son más difícilmente detectables ya que atañen a ideas y conceptos europeos sutilmente diluidos en el torrente verbal indígena. Estas

interpolaciones, por pequeñas que fueran bastaron para desviar el cauce verbal del sentido original hacia el molino evangelizador.

En lo que se refiere al *cuecuechcuicatl* aquí considerado, se observa una flagrante interpolación del texto en la sustitución de númenes indígenas por entes divinos cristianos: *tios e icelteotl* “dios único”, Santa Malía tonanzin, etcétera.

2. EL GÉNERO *CUECUECHCUICATL*

Por el carácter obsceno de su ejecución dancística y por la patente “ligereza” de las palabras que lo componen, el *cuecuechcuicatl* fue catalogado por los recopiladores españoles como un “baile de placer”, que solían cantar y bailar los señores para regocijarse.

La travesura de índole sexual no parecía poder conjugarse con la solemnidad de lo sagrado, por lo que fue considerado también como un canto profano que se debía de prohibir, no tanto por un tenor idolátrico que no se percibía claramente, como por las “deshonestas monerías”⁷ que en él se hacían. Si bien se condenaba por ser contrario a los principios de la moral cristiana, se toleraba a veces en ciertas fiestas:

En algunos pueblos le he visto bailar lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy aceptado por ser tan deshonesto.⁸

Estos testimonios demuestran que los frailes españoles no midieron el alcance erótico funcional de las travesuras del *cuecuechcuicatl* ya que el sexo y la risa no tenían, en el ámbito cultural cristiano, la implicación religiosa, y aún cósmica, que tenía para los pueblos de Mesoamérica.

2.1 *Sexo, risa, y muerte en el cuecuechcuicatl*

La traducción castellana que los frailes dieron generalmente del vocablo *cuecuechcuicatl* “baile cosquilloso o de comezón” (Durán),

⁷ Cf. Durán, I, p. 193.

⁸ Ibid.

fue probablemente sugerida por sus auxiliares indígenas nahuatlantos. *Cuecuetzoca* significa de hecho "tener comezón". Encontramos sin embargo en el palimpsesto sonoro del vocablo, otras nociones, afines a esta, pero que sugieren un uso más extenso de la palabra, así como una funcionalidad más específica de su referente vocal y dancístico.

Cuecuech podría venir de *cuecuetzoca* que tiene el sentido más general de "emocionarse", "conmoverse"⁹ o podría constituir la duplicación del *cuechtli* "caracolillo", paradigma simbólico de la fertilidad y de la sexualidad en el mundo náhuatl prehispánico. Cabe recordar que en las instancias festivas en las que se cantaba el *cuecuechcuicatl*, los danzantes ostentaban todo tipo de caracoles.

Por otra parte, los huastecos *cuexteca* podrían, también, ser epónimos de este género expresivo. En efecto, desde la época de los toltecas, esta cultura se había vuelto el emblema de la sexualidad. Pruebas fehacientes de ello las constituyen, el mito en el que la hija de Huemac se enamora del Tohuenyo huasteco por haber contemplado su falo, o la importancia de la diosa de origen huasteco Tlazolteotl "diosa del amor carnal". Asimismo, como lo veremos adelante, en la fiesta ochpaniztli los agentes fecundadores de la Madre-tierra Toci son sus huastecos (*icuexoan*). Si consideramos que los fonemas [x] y [ch] son alófonos en ciertas palabras nahuas, la traducción de *cuecuechcuicatl* podría ser "canto de huastecos".¹⁰

Más que "proverbial", la sensualidad de los huastecos, se volvió mitológicamente arquetípica y se integró como tal a los programas mítico-rituales de los pueblos nahuas del altiplano central.

En el texto aquí considerado, la evocación de Panotla, equivalente de Cuextlan (huasteca), sugiere que los cantores-danzantes son huastecos o alude a esta región.

Que se refiera a la travesura, la comezón, el caracolillo, o al gentilicio "cuexteca", el radical *cuecuech-* del sintagma nominal *cuecuechcuicatl*, remite a la sexualidad. Dicha sexualidad no es aleatoria, y menos profana, sino que se ve encauzada funcionalmente

⁹ Cf. Remi Simeón.

¹⁰ El gentilicio *cuexteca* podría de hecho derivar de *cuechtli* "caracolillo".

hacia la fertilidad de la tierra, dentro de un marco ritual que define el espacio-tiempo correspondiente a estas actividades eróticas.

En cuanto a la risa, ésta es también altamente funcional en el contexto mítico-religioso en que se cantaban los *cuecuehcuicatl*. No se trata de una hilaridad espontánea y profana que surge de una situación determinada, sino de un verdadero florecimiento anímico con carácter evolutivo que se opone en términos semiológicos al fenecer involutivo de la tristeza.¹¹

En el contexto festivo de ochpaniztli, la tristeza de la tierra, es decir, de la víctima que encarnaba la tierra, podía tener consecuencias catastróficas. Para evitarlo, las alegradoras *abuianime* y las médicas *titici* procuraban hacer reír a la encarnación de Toci:

Esto hacían las mujeres delante de aquella mujer que había de morir en esta fiesta, por regocijarla, para que no estuviese triste ni llorase, porque tenían mal agüero si esta mujer que había de morir estaba triste o lloraba, porque decían que esto significaba que habían de morir muchos soldados en la guerra, o que habían de morir muchas mujeres de parto.¹²

Además de la risa catártica, las alusiones al sexo no faltaban:

Allí la consolaban las médicas y parteras, y la decían: Hija, no os entristezcáis, que esta noche ha de dormir con vos el rey, alegaos.¹³

Es muy probable que las parteras (médicas) expresaran lo mismo, pero en términos tales que el seráfico padre Sahagún no los quiso traducir, ni dejarlos transcritos en su versión original en náhuatl.

¹¹ El valor determinante del estado de ánimo para la realización plena de distintas actividades sigue vigente hoy en día en muchas comunidades de México. En Tláhuac se dice que si la persona que se está cocinando tamales está de mal humor “se chiquean los tamales” es decir que se pegan a la olla y no saben bien.

Comunicación personal de Xochicalli Chávez.

¹² Sahagún, p. 132.

¹³ Ibid.

En estos contextos "traviesos" la risa y el sexo se funden como lo revela el sintagma verbal correspondiente: *cibuahuetzca*, literalmente "reír (con) mujer".

El sexo y la risa, presentes en las instancias de canto del *cuecuechcuicatl*, tienen esto de particular que se conjugan con la muerte sacrificial de una mujer quien encarna al maíz tierno: Xilonen (Huey tecuilhuitl), o la tierra: Toci, madre de cinteotl, la mazorca de maíz (*ochpaniztli*). Como lo veremos adelante, la eyaculación de sangre que produce el degollamiento de las víctimas, la penetración del cuchillo fálico en su pecho, así como su desollamiento subsecuente tienen un carácter erógeno.

En la fiesta *ochpaniztli*, la algarabía proseguía con el "juego" *zacacalli* que consistía en una persecución de sacerdotes, principales y soldados provistos de escobas de zacate ensangrentadas, por el "robusto mancebo" que había revestido la piel de Toci, acompañado de cuatro personajes que eran probablemente "sus huastecos", es decir los agentes de su fecundación.¹⁴ El pavor, el sexo, la risa y la muerte se fundían en estas escaramuzas lúdicas que buscaban propiciar la fertilidad.

2.2 Los recursos expresivos del canto

Como todos los cantos sagrados, el *cuecuechcuicatl* se derramaba en el espacio-tiempo de su enunciación mediante la música, la danza, los gestos, la indumentaria, la palabra, y la teatralidad que lo constituían. Lo visual, lo sonoro, y probablemente otros registros sensoriales, se fundían en una sinestesia funcional que buscaba inducir la fertilidad de la tierra.

Ningún componente expresivo del *cuicatl* tiene un carácter fecundante en términos físicos reales, evidentemente, pero cuando el canto atraviesa la densa interioridad del hombre, en una instancia festiva de enunciación, zurce de alguna manera el desgarre ontológico que ocurrió entre el ser humano y el mundo cuando surgió la función simbólica, y asimismo una dicotomía entre lo natural y lo cultural.

¹⁴ Cf. Sahagún, p. 131.

Es entre la relativa abstracción “simbólica” del canto y su efecto real, o por lo menos deseado: la fertilidad, donde se sentía la *performatividad* de la expresión oral indígena.

2.2.1 Los gestos

En una instancia oral de elocución, la gestualidad, ya sea mimética, emblemática o simplemente déctica, es determinante en la estructuración y transmisión del sentido. En el contexto enunciativo de un *cuecuechcuicatl*, la lubricidad se manifiesta mediante gestos obscenos, que pueden asumir la totalidad de lo expresado o bien complementar lo que se dice o canta y, así, orientar la recepción de los contenidos.

El canto analizado, más adelante revela de manera inconfundible que un aparato gestual muy sugestivo complementaba el verbo para constituir un texto funcionalmente lúbrico.

2.2.2 La música

Resulta algo difícil desprender la música en sí de su conjunto expresivo, para considerarla aparte. En efecto, en una instancia ritual de canto, los distintos elementos que la integran se funden en el crisol espacio-temporal de la fiesta para producir un sentido sensible. Sin embargo, las descripciones de ritos que adujeron los informantes indígenas nos permiten vislumbrar el tipo de sonoridades que predominaban en un contexto determinado.

En lo que concierne al *cuecuechcuicatl*, además de la voz, los instrumentos de producción sonora eran un *teponaztli* llamado *tecomapiloa*, así como un *chicahuaztli* o tabla de sonajas. El *teponaztli* tenía una lengüeta encima y otra abajo.

En la de abajo llevaba colgada una jícara en que suelen beber agua, y así suena mucho más que los que tienen dos lenguas en la parte de arriba, y ninguna abajo.¹⁵

¹⁵ Ibid., p. 125.

Este instrumento se utilizaba en los contextos festivos en que se cantaban y danzaban los *cuecuechcuicatl*, como en los meses de Huey Tecuilhuil y Ochpaniztli. Es probable que el sonido producido fuera más "líquido" y se ajustara más a la isotopía "fertilidad" o "sexualidad" predominantes.

En cuanto al *chicabuaztli*, es el instrumento de la fertilidad por excelencia; el ruido de las semillas que contiene produce un sonido parecido al sonido de la lluvia o del crótalo de la serpiente de cascabel.

En llegado al cu del dios que se llamaba Cintéotl, donde había de morir esta mujer, poníase delante de ella el sátrapa que llevaba la tabla de las sonajas, que se llamaba *chicabuaztli*, y poníanla enhiesta delante de ella y comenzaba a hacer ruido con las sonajas, meneándole a una parte y a otra; sembraban delante de ella incienso, y haciendo esto, la subían delante del cu.¹⁶

Se siembran las sonoridades así como "se siembra" el incienso delante de la diosa. Dichas sonoridades deben germinar en los seres que participan en el acto ritual o lo presencian, y provocar estados de conciencia que permitan al hombre comulgar con el mundo.

2.2.3 La danza

El *cuecuechcuicatl* es un canto, *cuicatl*, que se baila según el modelo genérico conocido entre los nahuas como *cuecuechtili*. Es decir que la producción de sentido está tanto en las palabras como en los arabescos gestuales, los compases dancísticos del baile, y más generalmente en la dinámica coreográfica de cuerpos en movimiento.

Más allá de la temática "obscena" del baile que sugiere el texto del *cuecuechcuicatl*, algunos testimonios sobre la danza recopilados por los frailes españoles, ayudan a definir aunque en términos muy generales, el tenor expresivo del *cuecuechtili*:

¹⁶ Sahagún, p. 126.

En esta lengua de Anáhuac, la danza o baile tiene dos nombres: el uno es *macehualiztli*, y el otro *netotliztli*. Este postrero que quiere decir propiamente baile de regocijo, con que solazaban y tomaban placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores principales en sus casas y casamientos. Y cuando así bailan y danzan dicen *netotilo*. El segundo principal nombre de la danza se llama *macehualiztli* que propiamente quiere decir “merecimiento”, *macehualo* que quiere decir “merecer”. Tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en las obras de caridad, de penitencia, y en las otras virtudes hechas por buen fin. De este verbo *macehualo* viene su compuesto *tlamacehualo*, por “hacer penitencia o confesión”, y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también en las particulares de sus dioses, y hacíanlos en las plazas.¹⁷

Ya que Motolinía califica como “baile de regocijo con que realizaban y tomaban placer los indios”, el *netotiliztli* o *mitotiliztli* es de hecho el famoso “mitote”¹⁸ indígena en el que la ebriedad motriz de los participantes permitía, al tiempo de un ritual, una verdadera simbiosis entre el hombre y el mundo.

El carácter jocosos y sexual del *cuecuechtli* parece colocarlo en la categoría indígena del *netotiliztli* o mitote.

2.2.4 Atavíos y pinturas

Las pinturas y los atavíos que cubren o dan a ver el cuerpo de los danzantes son verdaderos textos indumentarios que se integran al canto como partes constitutivas. En el contexto de la fiesta Huey Tecuilhuitl

Iban las mujeres muy ataviadas, con ricos *huipiles* y *naguas*, y labradas de diversas labores y muy costosas; unas llevaban *naguas*

¹⁷ Motolinía, citado por A. María Garibay en *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1953-1954, p. 82.

¹⁸ Hoy en día el vocablo “mitote” ya no se refiere a la danza sino al desorden, al bullicio de mucha gente reunida (Cf. “armar un mitote”).

que llaman *yollo*, otras que llaman *totolitipeltaio*, otras que llaman *cacamolihqui*, otras que llaman *ilacatziuhqui* o *tlatzacállotl*, otras que llaman *pétztic*, todas con sus cortapisas muy labradas, y los *huipiles* unos llevaban los que se llaman *quappachpipilcac*, otros que llaman *pocuipilli*, otros que llaman *yapalpipilcac*, otros que llaman *cacallo*, otros que llaman *mimichcho*, otros blancos sin ninguna labor; las gargantas de estos *huipiles*, llevaban unas labores muy anchas, que cubrían todo el pecho, y las flocaduras de los *huipiles* eran muy anchas.¹⁹

Cada diseño remite a un significado específico que se conjuga con los demás en una sintaxis dancística.

En cuanto a los hombres:

Traían una manta de algodón, rala como red; los que de ellos eran señalados por valientes, y que podían traer bezotes, traían estas mantas bordadas de caracolitos blancos; estas mantas así bordadas llamaban *nochpalcuechintli*; los demás que no eran así señalados traían éstas negras con sus flocaduras.²⁰

No podemos extendernos, en el marco de este artículo, sobre la semiología propia del vestuario de los integrantes; nos conformaremos con señalar que abundaban los caracolillos, *cuechtli* y conchas marinas, *quaquachictin* o *teochipoli*, los cuales simbolizaban la fertilidad. La presencia, en el pie izquierdo de los danzantes, de una pezuña de venado es también significativa, ya que dicho animal (*mazatl*) es un emblema de la sexualidad en el mundo náhuatl prehispánico.

Las mujeres tenían el cabello suelto lo cual denotaba un relajamiento de índole sexual, mientras que los hombres

llevaban cortados los cabellos de una manera, hacia las sienes, rapados a navaja, un poco largos los cabellos y todo lo delantero de la cabeza escarapuzados hacia arriba. Por todo el cogote llevaban col-

¹⁹ Sahagún, p. 122.

²⁰ Ibid. p. 123.

gados cabellos largos, que colgaban hasta las espaldas; en las sienas llevaban puesto el color amarillo.²¹

En la fiesta Ochpaniztli en la que se cantaban también *cuecuechcuicab*, la encarnación de la diosa Toci, rodeada de sus huastecos, iba revestido con la piel sangrienta de una mujer recién desollada. No se sabe con certeza si el *cuecuechcuicatl* se cantaba en este momento preciso pero, aun cuando no fuere así, un contexto sacrificial mortífero, se fundía con lo sexual para fraguar un texto.

2.2.5 Sabores y aromas

Puede parecer un tanto atrevido incluir en la sinestesia propia de un canto indígena, aspectos gustativos y olfativos, sin embargo es preciso recordar que la función de este canto y más generalmente de los rituales a los que se integra, es propiciar de muchas maneras el nacimiento del maíz, sustento y cuerpo del hombre. En la fiesta Huey Tecuilhuitl una distribución general de tamales y de pinole precedía la danza. Por otra parte, es el sacrificio de Xilonen el que autorizaba precisamente el consumo de jilotes y daba licencia de oler las flores.

En cuanto al copal, imprescindible en los rituales, tiene también un tenor olfativo que matiza el canto.

2.2.6 La escenografía

Si la descripción de los atavíos, abunda en las fuentes, el marco espacio-temporal de la realización de un canto es raramente evocado. Se trata generalmente del patio de un templo o de uno de sus niveles. El *cuecuechcuicatl* que se cantaba y danzaba en la fiesta Huey Tecuilhuitl por ejemplo, comenzaba en la puesta del sol, en “el patio de los cues donde había gran copia de braseros”. La presencia del fuego y la penumbra en la que se desarrollaba la danza

²¹ Ibid., p. 123.

eran, sin duda determinantes para los efectos que buscaba propiciar el canto.

3. EL CONTEXTO FESTIVO DEL CUECUECHCUICATL

En tiempos precolombinos, la palabra, y más generalmente todo el aparato expresivo, están íntimamente vinculados con las circunstancias espacio-temporales que lo suscitan. Un texto, cualquiera que sea su índole expresiva, no se puede comprender fuera de su contexto específico.

En lo que respecta al *cuecuechcuicatl* como género, no se conocen todas las instancias festivas en que se danzaba y cantaba, pero algunas referencias permiten suponer que era parte constitutiva de los rituales correspondientes a los meses *Huey Tecuilhuil* y *Ochpaniztli*, durante los cuales se hacían sacrificios humanos en aras del maíz.

3.1 *Huey Tecuilhuil* "Gran fiesta de los Señores"

Los ritos correspondientes a este mes festivo eran dedicados a Xilonen la diosa del maíz tierno. La fiesta comenzaba por una distribución general de pinole de chia y de tamales, y culminaba con la muerte sacrificial de la víctima que encarnaba a Xilonen. Durante ocho días se realizaba un baile en el cual participaban los más valientes guerreros y mujeres "muy ataviados".

Andaban trabados de las manos o abrazados, el brazo del uno asido del cuerpo, como abrazado y el otro asimismo del otro hombres y mujeres.²²

Las mujeres bailaban con el cabello suelto lo cual denota en el contexto cultural precolombino un relajamiento de índole sexual.²³

²² Ibid., p. 84.

²³ El cabello suelto expresa también, en un contexto mortuario, una actitud de duelo.

Aun cuando los informantes de Sahagún no lo señalaron, quizás para no ser reprendidos, este baile, aparentemente muy solemne, tenía un carácter erótico. Vetancourt indica que se trataba de un *cucuechtli*, una danza obscena cuya función esencial era propiciar la fertilidad de la tierra y la subsecuente procreación de Cinteotl, el maíz.

Las mujeres danzaban los cabellos sueltos desde puestas del sol hasta las nueve un baile que llamaban *cucuechtli*, que era puestos los brazos en los hombros de otros con mil deshonestidades lleno.²⁴

A la lubricidad dancística se unía una probable travesura verbal en un marco teatro-ritual determinante para la producción de sentido:

Para comenzar el areito, salían los cantores de las casas que eran sus aposentos, salían ordenados y cantando y bailando de dos en dos hombres, y en medio de cada dos hombres una mujer.²⁵

A los diez días sacrificaban a la representante de la diosa Xilonen. Iba ella bailando rodeada de sacerdotisas *cibuatlamacazqueh* que llevaban guirnalda de flores de cempoalxochitl, mientras que los hombres, alrededor, bailaban con sus cañas de maíz *totopanitl* en las manos. Los hombres no danzaban esta vez con las mujeres sino que las rodeaban “como arrimándose a ellas”.²⁶

No tenemos información sobre el tenor específico de esta danza, pero todo parece indicar que el erotismo era patente. En efecto, la imagen de Xilonen tenía que ser virgen y la defloración simbólica de “la mazorca tiernequita”, la que anduvo y permaneció como “xilote tiernequita”²⁷ se realizaba mediante esta danza.

La caña de maíz *totopanitl* que blanden los hombres, si bien remite inconfundiblemente a la planta, podría también, por su forma oblonga, haber constituido un accesorio con valor fálico en

²⁴ Vetancourt, p. 64.

²⁵ Sahagún, p. 122.

²⁶ *Ibid.*, p. 125.

²⁷ Durán I, p. 266.

la “coreografía” establecida. Cabe recordar aquí que *totopanitl* puede significar “bandera de pájaro”, pero también y sobre todo en este contexto, “bandera de verga”²⁸ ya que *tototl* “pájaro” remite también al miembro viril.

La defloración simbólica fue común en circunstancias rituales de creación, inicio, estreno y primicias. Otro ejemplo lo constituye el mito de la creación del hombre, cuando los adyuvantes animales de Quetzalcoatl-Ehecatl, los gusanos, horadan su caracol permitiéndole asimismo producir el sonido primordial.²⁹

En el contexto aquí considerado, la defloración ritual de Xolonen, la mazorca tierna, así como su muerte sacrificial, determinan el comienzo de prácticas alimenticias y de olfacción de ciertas flores por parte de la comunidad:

Hecho este sacrificio a honra de la diosa Xilonen, tenían todos licencia de comer xilotes y pan hecho de ellos, y de comer cañas de maíz. Antes de este sacrificio nadie osaba en comer esas cosas; también de allí adelante comían bledos verdes cocidos, y podían oler también las flores que se llamaban *cempoalxóchitl*, y las otras que se llamaban *yiexóchitl*.³⁰

Es en este contexto ritual que se inscribe el texto que analizamos en este artículo, contexto que determina, en última instancia el semantismo propio de las palabras, a la vez que constituye el telar estructural sobre el cual se tejió el canto.

3.2 *Ochpaniztli*

El décimoprimer mes del calendario festivo náhuatl era dedicado a la diosa Toci “nuestra abuela”, la madre de los dioses, “el corazón de la tierra”, la cual encarnaba la energía contenida en la tierra y su fecundidad potencial. En el contexto ritual de la fiesta, daba a luz al maíz *Cinteotl Itztlacolihqui*, “la obsidiana negra salida del in-

²⁸ Cf. Remí Simeón, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*.

²⁹ Cf. Johansson, p. 79 ssq.

³⁰ Sahagún, p. 126.

fierno, el lucero del alba surgiendo de la tierra y el brote tierno del maíz”.³¹ En términos generales la fiesta buscaba propiciar la germinación y el crecimiento de todo cuanto pueda gestarse en el vientre fértil de la madre-tierra. En dicha fiesta lo trágico y lo lúdico se fundían en un acto teatro-ritual en el que participaba la comunidad entera, ya fuera como actor o espectador. Una mujer que representaba a la diosa Toci era sacrificada y desollada; un sacerdote revestía su piel y se convertía en el elemento protagónico del ritual.

Pese al fin trágico que la espera, la imagen de Toci debe estar alegre. Para luchar contra la nefasta e involutiva tristeza que la puede embargar, las parteras que la acompañan la consuelan y tratan de regocijarlas con escaramuzas lúdicas.

Además del regocijo momentáneo que puede producir la jocosa ebriedad motriz de la escaramuza, la acción lúdica de las parteras, en el combate que se libran entre ellas, tiende a dirimir su propia angustia y tiene por tanto una función catártica.

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

Lo mismo ocurría en los últimos días de la fiesta, cuando los guerreros que habían lúdicamente hurtado la greda y las plumas blancas del altabaque y que huían de las embestidas de Toci arremetían a su vez contra ella:

arrancaba a correr tras ellos, como persiguiéndolos, y todos daban grita, y cuando hacía esta corrida el sobredicho, como iba entre la gente huyendo todos le escupían y le arrojaban lo que tenían en las manos, y el señor también daba una arremetida corriendo poco trecho.³²

Más allá del alivio psíquico que produce el hecho de arrojar objetos y de escupir sobre el temido portento, la respuesta gestual de los

³¹ Graulich, p. 355.

³² *Códice Florentino*, libro II, cap. XXX.

participantes a las embestidas de Toci constituye probablemente un mecanismo actancial del rito. Recordemos que la saliva, por ejemplo, tenía, en la simbología mesoamericana, un valor seminal.

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

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

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

La intervención lúdica de los jóvenes, aparentemente sacrílega, es parte del esquema de acción ritual. Desgarran con su voz jocosa el silencio sepulcral de la muerte y siembran en él un eco cómico del tambor.³⁴

La travesura *cuecuehcayotl* tiene de hecho en el ámbito cultural precolombino un sentido sexual muy específico. Los *cuecuehcui-catl* o cantos traviesos se elevaban y danzaban con movimientos

³³ Ibid.

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

lúbricos que buscaban suscitar teatro-ritualmente la fecundidad. Es muy probable que los huastecos (*cuextecas*) que acompañaban al mancebo robusto cubierto con la piel de la víctima danzaran y cantaran en este contexto los himnos a la fertilidad que les eran propios.³⁵ Desafortunadamente las fuentes manuscritas no explicitan la función de los *cuextecas* limitándose a evocar su presencia.

Después del sacrificio de cautivos, rumbo al templo de Cinteotl...

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

Si la función de los *cuextecas* era sexual, es probable que los informantes de Sahagún y de Durán hayan omitido prudentemente algunos detalles escabrosos para evitar ser reprendidos por los frailes. Encontramos sin embargo en algunos documentos pictóricos pruebas fehacientes de que los *cuextecas* desempeñaban una función sexual, por lo menos simbólica, en la fiesta. En la lámina 30 del *Códice Borbónico*, dedicada a la fiesta Ochpaniztli, observamos los falos en erección de los *cuextecas*.

El texto manuscrito que glosa la imagen dice lo siguiente:

Todos estos son los *papas* putos que no salían del templo.

Es probable que una copulación real o simbólica se realizara en el templo de Toci en aras de la fertilidad. De ser así, es también

³⁵ *Cuexteca* es un gentilicio que designa a los habitantes de la Huasteca los cuales, según algunas fuentes, andaban siempre desnudos. Sin embargo en el siglo xv, este gentilicio se volvió sinónimo de sexualidad. Por tanto los *cuextecas* que acompañan a la diosa podrían ser "traviosos" no forzosamente originarios de la Huasteca.

³⁶ *Códice Florentino*, libro II, cap. XXX.

probable que los *cuextecas* fueran los agentes masculinos de esta acción ritual en la que se fecundaba a Toci, la tierra.

Es interesante constatar, como lo señala Jaime Labastida, que hoy día, en la Semana Santa, los coras del pueblo de Rosarito (*Yauatsaka*) siguen realizando un ritual de fertilidad muy parecido al rito de Ochpaniztli.

Hay un rito arcaico, de comunión con la Tierra, la madre [...] El cora usa sables y varas que simulan grandes falos. Se masturba y arroja el semen sobre el suelo. Lleva frascos de agua o mezcal y de ellos asperja el líquido en la Tierra en las cinco direcciones de *Tlalticpac*: los cuatro rumbos y el centro. El semen, el líquido vital, se arroja en la Tierra, madre que lo absorbe.³⁷

4. EL TEXTO

Es en contextos como los que acabamos de describir donde se sitúa el texto que presentamos a continuación en su versión original, con una traducción referencial que expresa un sentido inmediato no figurado.

³⁷ Labastida, p. 254.

Xochicuicatl Cuecuechtli

CANTO-DANZA DE TRAVESURA

- 1 -

*Hue naché niehco ya
 nihuehuetzcatihuitz
 ye nixcucuech aya xochitl yn ye
 nocuic
 momamalina zan ic ya totoma ho
 ohuaya ca nicalle.
 Ompa ye nihuitz xochitl yztác ihcaca
 anca ye mochan yn quiquizcalihtic
 yn amoxtonaticac oh ohuaya a
 nicalle
 Ma ya pehualo ya oya moquetzaco
 ya
 izquixochitl o yca ya abuialo ya
 ohiya yearn.
 hohuaya haya tztzelihui xochitlon
 yca abuialo ya ohiya yearn.*

- 2 -

*Nepapan xochitla nictzezeloa hoho
 noncuicamanaco xochitla
 yhuintihua ya
 Ho nixcucuech ha.
 Ompa nihuitz hue haquiza ya
 noncuicamanaco xochitla yhuintihua
 [etcétera]
 tobohue nepapa xochitla oc
 ocmoyolquimati
 tla nimitzhuica hiyao.
 Ma nimitzmama ahuiya tobohuia
 tobohuia mochan
 nicmamatihuitz anelhuayoxochitl
 nicmamatihuitz ahuiyac
 xochitl yn*

- 1-

Oh gran jefe, llegué, vine a reír.
 Soy cara traviesa aya esta flor es
 mi canto.
 Se va tramando y luego se
 despliega.
 ¡soy el dueño de la casa!
 Llegué a donde la flor blanca está
 erguida
 esa es tu casa entre las trompetas
 donde se calienta el musgo, ¡soy
 el dueño de la casa!
 Que se dé comienzo, se vino a erguir
 ya la flor de maíz tostado, con ella
 haya gozo.
 Se esparcen las flores, con ellas
 haya gozo.

- 2 -

Diferentes flores estoy esparciendo,
 vine a ofrendar cantos, flores,
 hay embriaguez;
 soy cara traviesa y vengo de allá
 donde el agua sale, vengo a ofrendar
 cantos, flores hay embriaguez.
 Diferentes flores, aún, aún
 tu corazón lo sabe;
 te las traigo, las vengo yo
 cargando.
 Vamos a tu casa,
 vengo cargando una flor
 desarraigada,
 vengo cargando una flor
 perfumada:

o anca ye mochan in xochitl
 yhcaca niabo.
 ya tatatililili yeo haye haye
 ticabuiltico ho anca yehuan
 tiox ypalnemobuani
 Santa Malia tonanzin
 chitallala xochitl milli toquia ho—
 Zan tonallo quetzalli papachihui
 Hoo
 ihuitl moyabua ya amoxcallo
 inmanca
 chitalalala xochitl milli toquia o—

- 3 -

Ho niehcoquetla
 ni mazatl omitochin a mozotochin
 maquaquahue mazatli ya tantili
 aya ohua
 Hue nache hobua nicuihuani
 tla ticzobuacan ixochiamox
 icuicailhuizol ha-
 ca yehua tios ya tantili aya ohuan
 Xochinquahuil malinticac
 huiconticac ya pixahui
 in ticcaco ye moquiapana ycelteotl
 ymapan ye tonnemi quetzalli
 coxcox ha
 toncuicatinemi biyao hamao hama
 hobohi yaya.
 Nechnanquilia in nochalicha
 ibcabuaca ya hi
 ye no nihtotiya teixpan aya
 hobohobo
 hehehan.

Esta es tu casa, aquí se yergue la
 flor blanca.
 Vine a dar placer a Dios,
 gracias a quien se vive, Santa
 María tonanzin.
 flores cultivadas, campo regado.
 La pluma de quetzal es calentada,
 es saciada,
 ya se calientan las plumas
 en la casa del musgo,
 se derraman.
 Flores cultivadas, campo regado

- 3 -

Ho llegué, soy venado
 Dos-Conejo:
 Conejo que sangra, venado
 de grandes cuernos.
 Mi gran jefe, compañeros:
 despleguemos su libro de flores,
 su diario de cantos, el es dios.
 El Árbol Florido, se enreda
 está entretejido, se ensancha,
 ya esparce agua.
 Vinimos a penetrar en el lugar
 del dios único,
 en sus ramas andas tú, faisán
 precioso,
 andas cantando.
 Me responde, mi casa está llena
 de rumores
 yo estoy bailando delante
 de la gente
 hehehan.

- 4 -

*Ye no cequi ye nocuic
 nixcucuech aya nitzanaquechol
 tzaatzi ye nocuic hohohohon
 Zan nontlalicuilotihuitz aya
 bethualli manca nitzanaquechol
 tzaatzatzi
 ye nocuic hohohohon
 Mozotochilo ya yehco ya quiappan aya
 moxochitzetzelohua ma xicitacan
 anopillohuan hanaya yaha ohiyayan
 Zacuan papalotla coyachichina ya
 xochitl cueponqui noyollo ha
 nicuihuan yn
 ye izquioxochitl ye nictzetzelohua ya
 yahoyya yan
 Nictzetzelohua yaxochitl
 nixcucuech yn anca ompa ye
 nihuitz yao a biyeen*

- 5 -

*Zan ye niquetzaltototl zan
 niyapatlantihuitz aya bohua
 ca ompa ye nihuitz yabo a biyeen
 Niquetzaltzanaquechol yn
 nipatlantihuitz
 ipan nochiuhtihuitz nimosotochin a
 Xinechyaittacan nozomateyoyo
 moctzaca
 Nixpehpeyoctzin nibuetzcatinemian
 Xochithualli ihticpa nihuitz
 xochitl yn yehuaya ypan
 nochiuhtihuitz nimosotochin a
 xinechyaittacan nozomateyoyo
 moctzaca.*

- 4 -

Ya otro (es) mi canto.
 Soy el cara traviesa, soy tordo de
 cuello rojo, ya grita mi cantar.
 Vengo pintar en la tierra
 allí donde el patio se extiende:
 soy tordo de cuello rojo "griiita",
 mi cantar.
 El conejo sangrado ya llegó,
 en la entrada está esparciendo
 flores,
 veanlo, mis príncipes.
 La dorada mariposa está libando
 la flor
 mi corazón florece, compañeros.
 Esparzo la flor de maíz tostado.
 Esparzo flores de guerra, yo el
 de la cara traviesa
 vengo de allá.

- 5 -

Soy ave quetzal y vengo volando,
 vengo de allá.
 Soy precioso tordo de rojo cuello,
 vengo a posarme sobre mi
 en flor,
 soy tu conejo ensangrentado.
 véanme, mi enojo termina
 yo el guiñador de ojos, me vengo
 riendo.
 De dentro del patio florido vengo.
 Es una flor, vengo a posarme
 sobre ella.
 Soy tu conejo ensangrentado.
 Véanme mi enojo termina.

- 6 -

*Nehco ya o no cehta nehco ya
 nichahuichalotzin noncuica ya
 ma ya xiccaquican a nichuítiqui a
 nicchachalatza ya ypan oho ya
 nomatzin
 noxochiayouh ueya hueya [etcétera]
 boyia ya han
 Nonahuañe nonacito ya haca ye panotla
 Ye nichahuichalotl ompa ye nicuítio ya
 nichuítiquia nicchachalatza
 ya [etcétera]
 Niyampa pehua ya
 nihueloncuica ya
 ompa ye nihuitz aya tollan aya ytica.
 Nihuelicua ya otozcuepon motoma
 xochitl ayan
 Hohua niaha ya yehua ya huel
 xicaqui ye nocuic
 cuicaichtequini quen ticcuiz noyol
 timotolinia iuhquin tlacuilolli
 huel xictlilani huel xictlapalaqui ya
 at abyhuetzian timotolinia, Ayyo.³⁸*

- 6 -

Llegué ya, otra vez llegué,
 soy el Loro parlanchín. Canto,
 ¡oigan! lo estoy desparramando,
 ya parloteo sobre mi ramita
 el agua de mi flor crece, crece.
 Levanto el vuelo, llegué a Panotla.
 Soy el Loro parlanchín, allá voy a
 tomar (mi canto)
 lo desgrano, ya parloteo.
 Ya comienzo, ya puedo cantar:
 Vengo de dentro de los tules, ya
 puedo cantar,
 la voz ha estallado, se ha abierto
 la flor:
 oigan mi canto.
 Ladrón de cantares,
 ¿cómo tomarás mi corazón?
 Sufres.
 Como una pintura, aplica bien
 lo negro,
 aplica bien lo rojo:
 con la caída de agua sufres.

³⁸ *Cantares Mexicanos*, fols. 67r-68r.

5. ANÁLISIS Y TRADUCCIÓN RAZONADA DEL TEXTO

Creemos distinguir en el texto seis cantantes-bailadores (seis personajes que intervienen oralmente y que ejecutan cada uno un *sketch*).

El primero entra en escena:

Hue naché niehco..., “oh mi gran jefe ya llegué...”, luego aparecen la (o las) mujer(es): *ya oya moquetzaco ya izquixochitl o yca ya ahuialo*, “ya llegó la flor de ezquite, con la cual uno tomará su placer”.

A partir de ahí parece que cada uno de los cantantes/danzantes dará una muestra de su arte coreográfico/vocal de amar.

- 1 -

(1) *Hue naché niehco* “oh mi gran jefe llegué”.

La entrada verbalmente dinámica del danzante/cantor da de inmediato un tono relajado al texto; *naché* es la expresión coloquial en la modalidad vocativa para dirigirse a alguien (ya sea un superior jerárquico o no). *Niehco* presenta un doble sentido: primero, tal y como lo traducimos, “ya llegué”, pero también “yo vine a hacer el amor” (*moyecoa*). Yendo un poco más lejos *naché* podría ser el vocativo de *achtli*: “semen”. Isotopía: relajamiento, desenvoltura.

(2) *ya nihuehuetzcañihuitz* “yo vine a reír”: el verbo *huetzca* significa “reír” pero designa también el acto sexual cuando va acompañado del vocablo *cihuatl* “mujer”; de ahí la ambigüedad fundamental de la expresión, que implica aquí un sema que establece la isotopía: sexo.

Subrayemos también aquí la duplicación del radical de *huetzca*, el cual expresa una intensidad o una repetición de lo que se hace.

(3) *ye nixcucuech aya* “yo soy el travieso, aya”. La palabra *cucuech*, epónimo del género, refuerza las dos isotopías precedentes por medio de diferentes tendencias que puede tomar la travesura: travieso y desvergonzado.

(4) *Xóchitl yn ye nocuic* “esta flor es mi canto”. Esta expresión aparentemente muy inocente y en el espíritu de los *xóchitlàtoll*,

esconde en el espesor de su hermenéutica otro sentido. *Xóchitl*, la flor, de hecho se ve asociada frecuentemente con el sexo entre los indígenas mexicanos. Recordemos en efecto la asociación del sexo con la flor en los famosos relieves "los danzantes" de Monte Albán donde la flor ocupa el lugar de sexo. La palabra para sexo en zapoteca es además muy cercana a la palabra flor. Observamos también que, como lo indica Ignacio Bernal, la flor es la parte reproductiva de las plantas y como tal símbolo de fecundidad al mismo título que el sexo.³⁹

Por otra parte, entre los mazatecos la palabra *nashu* designa el sexo femenino. De una muchacha que tiene su primera menstruación se dice "ya se abrió su flor", mientras que se dice de una mujer que ya no menstrua, "ya se secó su flor".⁴⁰

Recordemos también aquí que, según el mito, las flores nacieron de las aguas con las que lavaron el sexo de la diosa Xochiquetzal, arrancado por el murciélago.⁴¹

Por otra parte *nocuic*, que significa "mi canto", es fonéticamente muy cercano de *cui* o *tlacui*, "tener relaciones sexuales".

Si uno recuerda que entre los nahuas las asociaciones fonéticas son muy pertinentes y acosan verdaderamente los sentidos literales, consideraremos entonces el tenor fonético de *cui* como relevando la isotopía sexual.

Si nuestra interpretación de estos dos primeros versos es correcta: "flor (sexo) es mi canto (danza)" da la tonalidad al conjunto del texto y la clave de su interpretación, su código. La flor se ajusta entonces a la isotopía sexual sin dejar de ser "flor" como tal.

(5) *momamalina zan ic ya totoma ho obuaya, ca nicalle*, "él se enreda luego se desenreda (penetra) *ho obuaya*, yo soy el atizador (de fuego)".

El término *momamalina* evoca en primer lugar la planta *mali-nalli* y el verbo que deriva de ella: entrecruzar, torcer, pero también un vocablo fonéticamente vecino *mamalli* "agujerar, perfo-

³⁹ Ignacio Bernal, en *Historia de México*, T. III, p. 372.

⁴⁰ Comunicación personal de Melquiades Rosas Blanco, maestro indígena de Mazatlán Villa de Flores, Oaxaca.

⁴¹ *Códice Magliabechiano*, lámina 62.

rar”, cuya connotación sexual es mucho más directa. Notemos por fin la palabra *momalli* “hender, entrar en la muchedumbre” (Molina) que contiene el morfema de la forma pronominal *mo-* presente en nuestro ejemplo. El sentido de la palabra atraviesa entonces el espesor de este halo semiótico y mantiene abierto el campo de interpretación (lo que hace imposible una traducción que pueda conservar su polifonía). El verbo *totoma* que responde a *momamalina* tiene un sentido más reducido, “deshilar”, pero también “desenvolver o desfajar criatura”, así como “abrir” en el sentido de penetrar.⁴² La palabra *nicalle* es más problemática; Garibay la traduce como “yo soy el casero”, lo que parece algo fuera de contexto aquí. Propusimos como traducción “de superficie”: “soy el dueño de la casa”, pero podría tratarse de una grafía de la “i” náhuatl cuyo sonido no se ajusta al nuestro sino que se acerca más al de la “e”. Si no es la casa (*calli*)/*calli* (posible pronunciación *calle*) sería lo que Molina define como: “las tenazuelas de palo o caña para comer maíz tostado”, que podría traducirse después del análisis como “atizador”, que conserva el sema “fuego”, si bien no conserva el sentido global. Si el sema “fuego” está presente en atizador, no expresa desgraciadamente la connotación implícita en *calli* que es la de *izquitl*, “el ezquite” o como lo traducen generalmente el padre Garibay y León-Portilla, “maíz tostado”. La ecuación sémica se prolonga aquí: *Xóchitl* es el sexo de la mujer “atizado” por la pinza de madera destinada a retirar del fuego el ezquite o maíz tostado. Esto se ve reforzado por el hecho de que el sexo de la mujer está referido muy a menudo en los textos prehispánicos como *izquixóchitl* “la flor del ezquite” (la flor del maíz tostado). La asociación del acto sexual con el fuego es común en el contexto náhuatl prehispánico y aparece en el *Códice vaticano* 3738 donde, según Selser, los palos que se encuentran sobre sendos personajes son palos sacadores de fuego: Es probable que las dos cañas de flecha (*ome acatl*) signifiquen un palo sacador de fuego, que el pedernal simbolice el fuego o lo que se saca con él y que el conjunto sea una representación simbólica de la unión sexual.⁴³

⁴² *Códice Florentino*, libro X, cap. 27, párrafo 12.

⁴³ *Códice Vaticano*, 3738, lámina XV.

(6) *Ompa ye nihuitz xochitl yztac ihcaca* "llego ahí donde la flor blanca se yergue".

La flor blanca es probablemente una alusión al *izquixochitl* de color blanco *yuhqui momochtli*, como el maíz tostado.⁴⁴

(7) *Anca ye mochan yn quiquizcalihtic yn amoxtonaticac oh ohuaya a nicalle* "es en tu casa, en la trompa se calienta el musgo acuático, Ohuaya yo soy el atizador".

Para entender la ambigüedad funcional del vocablo trompa hay que recordar que estos instrumentos musicales eran conchas marinas y que estas conchas están también asociadas al órgano sexual femenino. Añadamos también que *quiquiztic*, *quiquiztantli*, vecinos fonéticamente de *quiquizcalihtic* evocan la apertura de la cabeza del pene.

(8) *Ma ya pehualo ya oya moquetzaco ya izquixochitl o yca ya ahuialo ye ohiya yean. Hohuaya haya* "que se comience ya se vino a erguir la flor de ezquite, con la cual uno tendrá el placer".

Recordemos aquí la flor de ezquite que evocábamos anteriormente y que parece ser una expresión metafórica para el órgano sexual femenino, y notemos también una nueva isotopía, la del placer (*ahuia*).

(9) *tzetzelihui xochitlon yca ahuialo ya ohiya yean* "que uno tome su placer con las flores que caen diseminadas". Volvemos a encontrar en esta frase relacionada por medio del sentido a las precedentes con el placer, en el verbo *tzetzelihui*, el sema "aspersión, lluvia". Notemos, en el orden paranomástico, la proximidad fonética de *tzatzalhuia* "cerner algo a otro o sacudirle la ropa".⁴⁵ En este nuevo orden de cosas retendremos el sema "movimiento seco y repetido".

- 2 -

Una segunda secuencia empieza aquí, probablemente a cargo de otro cantante-danzante.

⁴⁴ *Códice Florentino*, libro XI, cap. VII, párrafo 9.

⁴⁵ Notemos que curiosamente el verbo español "cerner", utilizado por Molina para este vocablo náhuatl indica también en otras circunstancias la fecundación de las flores de ciertas plantas, así como el movimiento del cuerpo.

(10) *Nepapan xochitla nictzetzeloa hoho* “yo disemino toda suerte de flores, hoho”.

(11) *Noncuicamanaco xochitla yhuintihua ya* “vine a cantar una ofrenda de flores ¡ah! uno se embriaga”. Esta secuencia adquiere un doble sentido si uno recuerda el código hermenéutico instaurado desde el segundo verso. Añadimos a esto la isotopía nueva: “ebriedad” (*yhuintihua*) que es probablemente aquí el éxtasis.

(12) *Ho nixcucuech ha. Ompa nihuitz hue haquiza ya noncuicamanaco xochitla yhuintihua tohohue* “yo el travieso, llegué *hue* el agua sale. Vine a cantar una ofrenda de flores ¡ah! uno se embriaga”. *Haquiza ya* es aquí bastante ambiguo; quizá expresa la eyaculación. Si se atribuye a *atl* (agua) un sentido figurado, bien podría ser el equivalente de *quiquiztic* o *quiquizahqui* (apertura de la cabeza del pene, por donde sale el semen). Notemos además que el sufijo *-yan* designa “el lugar de”, pero también “el momento de”; *haquiza ya* sería, entonces, el momento en que sale el agua. *Yhuintihua* es probablemente aquí, como en el caso anterior, la ebriedad del goce sexual.

(13) *nepapa xochitla oc ocmoyolquimati tla nimitzhuica hiyao. Ma nimitzmama ahuiya* “Toda suerte de flores porque al fin tu corazón lo sabe yo te llevo, entonces, que yo te cargue, que yo te penetre”.

Mama significa literalmente “portar” o “cargar”; pero tenemos términos fonéticamente próximos que podrían asumir el sentido principal: *mamati* “tener capricho de otro”: *mamali* “agujerar perforar”. Por otro lado *huica* significa “llevar” pero también “casarse”. Vemos entonces los diferentes sentidos que puede tomar la frase y cómo se relaciona con la isotopía sexual.

(14) *tohohuia, tohohuia mochan*, “vamos, vamos a tu casa”.

Esta frase, que se parece mucho a una exclamación con valor fonético, contiene sin embargo el verbo “ir” (*huia*) seguido de su complemento ambiguo *mochan*. Notemos también los ritmos y los sonidos evocadores de *tohohuia*.

(15) *nicmatihuitz anelhuayoxochitl, nicmatihuitz ahuiyac xóchitl yn* “Yo vengo cargando la flor sin raíz, yo vengo cargando la flor perfumada”.

Podemos tener aquí el mismo verbo *nicmatihuitz* utilizado sucesivamente en dos sentidos diferentes: “cargar” y “penetrar”;

los dos calificativos "sin raíz" y "perfumada" se complementan aquí con dos versos construidos en paralelismo anafórico.

Cabe señalar que hoy en día, en muchas comunidades indígenas del estado de Tlaxcala, *ànelhuayoxóchitl* "flor sin raíz", se refiere al sexo masculino.⁴⁶

(16) - *o anca ye mochan in xochitl ybcaca niaho* "pues es tu casa el lugar donde se yergue la flor, voy". El término *niaho* más que un vocablo de la lengua náhuatl parece constituir un paroxismo vocal. Sin embargo su sonoridad es muy cercana al sintagma verbal *niyauh* "yo voy".

(17) *ya tatalilili yeo haye haye* "te la metimos por abajo". La forma *tatalilili* es probablemente una grafía errónea o una pronunciación en apócope de *tlanitlalili*, tiempo pasado de *tlanitlalia*, "poner algo por abajo" y el morfema aplicativo *-li*; *tatalilili* = *tlanitlalilili*.

(18) *ticahuiltico ho anca yebuan tiox ypalnemohuani Santa Malia tonantzin* "hemos venido a regocijarnos con Dios, gracias a quien se vive (y con), nuestra madrecita Santa María".

Esta inserción de los númenes cristianos en el cuerpo textual indígena, muestra aquí los inconvenientes de una interpolación indiscriminada a veces por parte de los españoles.

(19) *chitallala xochitl milli toquia ho*— "la flor de la tierra de agua de chile abrasa el campo". *Chitallala* sería más verosímilmente *chilatalla* - *chilatalla*, "tierra de agua de chile"

La frase es entonces "la flor de la tierra de agua de chile abrasa el campo", que puede constituir una metáfora para la excitación del órgano femenino. En la esfera fonética de asociación para una expresividad figurada, la presencia de *chitoli* no es más que el himen de la mujer. La traducción podría ser entonces "el himen, flor del campo, se abrasa".

Toquia es, según Molina; "atizar el fuego", lo que refuerza la línea isotópica; pero *noquia* no está muy lejos, y significa "verter o derramar alguna cosa líquida". La frase se vuelve una verdadera constelación de paradigmas que escapan a la gravedad sintáctica y atraen ellos mismos una pluralidad de semas que flotan libremen-

⁴⁶ Comunicación personal de Luis Reyes.

te en la frase y estructuran sentidos según los caprichos subjetivos de la asociatividad. En esta frase tenemos los complejos *chitala / chilatlalla / chitolli, xochitl*, que por sí sola representa una verdadera galaxia semántica; *milli*, cuya traducción castellana “sementera” reproduce el sema, plurivalente según el contexto, *semen/semilla* y *toquia/noquia* que es un ejemplo de paronomasia casi homófona y cuyos significados, aunque totalmente divergentes (“atizar el fuego = verter un líquido”) se reúnen sobre el eje isotópico sexual. Poco importan las contradicciones en el seno mismo de los polos paradigmáticos, lo esencial es que las isotopías se difundan y se pierdan en la orgía de ritmos dionisiacos.

(20) *Zan tonallo quetzalli papachihui Hoo* “la pluma de quetzal se calienta y se satisface”.

La pluma de quetzal es, en la hermenéutica náhuatl, cosa preciosa en general, pero se asocia también con el semen en un contexto sexual. Encontramos también alrededor de *papachihui* (*pachihui*) “se satisface” el vocablo *papachihui* que evoca la erección del clítoris y *papatlahua* “ampliarse, alargarse algo” recordemos que es una bolsa de plumas caída del cielo la que fecundó a *Coatllicue*, generando así a Huitzilopochtli.⁴⁷ Los semas de expresión literal son aquí calor, belleza, saciedad, con el sema sexual en la órbita fonética del término literario.

(21) *ihuitl moyahua ya amoxcallo inmanca* “plumas caen y se expanden en la casa del musgo acuático”. Reencontramos la metáfora “casa de musgo acuático” para la parte íntima de la mujer y las plumas como semen del hombre. Los semas son aquí de orden líquido “verter” y “musgo acuático”.

(22) *Chitalalala xochitl milli toquia o-* “la flor de la tierra de agua de chile, abrasa el campo”. La sílaba suplementaria *-la* de *chitalala* podría tener solamente valor fonético.

- 3 -

(23) *Ho niehcoquetla ni mazatl omitochin a mozotochin* “Ya llegué Aya soy el venado, dos conejos, el conejo sangriento”.

⁴⁷ *Códice Florentino*, libro X, cap. 27.

Recordemos aquí la expresión náhuatl: "seguiste el camino del conejo y del venado", es decir te entregaste a la lujuria. Además el conejo ensangrentado recuerda los autosacrificios del miembro viril bajo los auspicios de fecha calendárica 2-conejo. Semas: lujuria, sexo. Recordemos también el doble sentido de *niehco* aquí *niechcoquetla*.

Hemos interpretado aquí la [i] de *omitochin* como un alófono de la [e] suponiendo asimismo que se trata de *ometochin* "dos conejos". Sin embargo, *omitochin*, con [i], no está desprovisto de sentido ya que *omitl* significa "hueso" y que en náhuatl *omicetl*, literalmente "tuétano de hueso", significa "esperma". Tanto la forma oblonga (fálica) del hueso como el tuétano que contiene, podrían determinar el sentido figurativo de la expresión.

(24) *Maquaquahue mazatli ya tantili aya ohua* "el ciervo con la cornamenta grande ya se coloca por abajo".

El término *maquaquahue* es la fusión algo heteróclita de *cuacuabue* "animal con cuernos" y *macuahuitl*, el arma temible de los aztecas: especie de hacha con punta de obsidiana. Semas: forma oblonga + dureza.

(25) *Hue naché hohua nicuihuani* "Oh gran jefe, mis compañeros".

(26) *tla ticzohuacan ixochiamox icuicailhuizol ha-* "Hojemos su libro florido, su regalo de canto". Esta frase posee una ambigüedad indudable: *ticzohuacan* puede ser "hojear" (*izuatl*: hoja), pero también, "frecuentar las mujeres". El vocablo *zohuatl*, equivalente de *cihuatl*, está presente paradigmáticamente en la palabra. Además *ixochiamox* puede representar el libro florido, pero también el musgo acuático florido (metáfora del órgano sexual femenino).

(27) *ca yehua tios ya tantili, aya ohuan* "es él, dios, lo pone abajo aya ohuan".

La palabra *tios* "dios" es una interpolación española. Resulta irónico que los religiosos españoles hayan integrado esta palabra en semejante contexto.

(28) *Xochinquahuitl malinticac huiconticac ya pixahui* "El bastón florido se trepa, se infla, salpica". Semas: dureza, forma oblicua, elevación, ensanchamiento.

(29) *in ticcaco ye moquiapana ycelteotl* "viniste a entrar en tu solar Dios único".

Recordemos aquí la expresión náhuatl: "seguiste el camino del conejo y del venado", es decir te entregaste a la lujuria. Además el conejo ensangrentado recuerda los autosacrificios del miembro viril bajo los auspicios de fecha calendárica 2-conejo. Semas: lujuria, sexo. Recordemos también el doble sentido de *niehco* aquí *niechcoquetla*.

Hemos interpretado aquí la [i] de *omitochin* como un alófono de la [e] suponiendo asimismo que se trata de *ometochin* "dos conejos". Sin embargo, *omitochin*, con [i], no está desprovisto de sentido ya que *omitl* significa "hueso" y que en náhuatl *omicetl*, literalmente "tuétano de hueso", significa "esperma". Tanto la forma oblonga (fálica) del hueso como el tuétano que contiene, podrían determinar el sentido figurativo de la expresión.

(24) *Maquaquahue mazatli ya tantili aya ohua* "el ciervo con la cornamenta grande ya se coloca por abajo".

El término *maquaquahue* es la fusión algo heteróclita de *cuacuabue* "animal con cuernos" y *macuahuitl*, el arma temible de los aztecas: especie de hacha con punta de obsidiana. Semas: forma oblonga + dureza.

(25) *Hue naché bohua nicuihuani* "Oh gran jefe, mis compañeros".

(26) *tla ticzohuacan ixochiamox icuicailhuizol ha-* "Hojemos su libro florido, su regalo de canto". Esta frase posee una ambigüedad indudable: *ticzohuacan* puede ser "hojear" (*izuatl*: hoja), pero también, "frecuentar las mujeres". El vocablo *zohuatl*, equivalente de *cihuatl*, está presente paradigmáticamente en la palabra. Además *ixochiamox* puede representar el libro florido, pero también el musgo acuático florido (metáfora del órgano sexual femenino).

(27) *ca yehua tios ya tantili, aya ohuan* "es él, dios, lo pone abajo ohuan".

La palabra *tios* "dios" es una interpolación española. Resulta irónico que los religiosos españoles hayan integrado esta palabra en semejante contexto.

(28) *Xochinquahuitl malinticac huiconticac ya pixahui* "El bastón florido se trepa, se infla, salpica". Semas: dureza, forma oblicua, elevación, ensanchamiento.

(29) *in ticcaco ye moquiapana ycelteotl* "viniste a entrar en tu solar Dios único".

El *ycelteotl* “Dios único”, evidentemente añadido por los españoles, se encuentra dramáticamente fuera de contexto. *Moquiapan* que sería: “el lugar de la lluvia”, es muy vecino de *moquiahuapan* “tu solar”; los dos semas se recubren para forjar un sentido. Semas: penetración, entrada, humedad.

(30) *ymapan ye tonnemi quetzalli coxcox ha* “sobre su rama, tú vives, tú andas, precioso faisán, ha”.

Subrayemos aquí el parentesco sonoro entre *coxcox* “faisán” y el vocablo *cocoxqui* que designa la vulva. Consideremos la imagen del faisán sobre la rama para sus implicaciones sexuales.

(31) *Toncuicatinemi hiyao hamao hama hobohi yaya* “Tú cantas hiyao hamao hama yaya”.

Recordemos aquí particularmente el sentido especial del verbo *cuica* e imaginemos las contorsiones lúbricas que acompañaban muy probablemente las exclamaciones fonéticas que preceden.

(32) *Nechmanquilia in nochalicha ibcabuaca* “Él me responde que la casa que yo estreno, murmura”.

Tenemos continuamente metáforas auditivas para conceptos más bien visuales.

(33) *ya hi ye no nihotiya teixpan aya hobohoho heheban* “Ya hi ye no: yo bailo delante de la gente”.

– 4 –

Interviene ahora otro danzante cantor.

(34) *Ye no cequi ye nocuic* “ye, mi canto es diferente”.

(35) *nixcucuech aya nitzanaquechol tzaatzi ye nocuic hobohohon* “ye, yo el travieso, el quechol al cuello rojo, ye, mi canto grita.”

Los posibles paralelos son suficientemente evidentes para no tener que ser comentados. Notemos el ritmo “pélvico” de hohohon. Semas: color rojo + cuello + oblicuo.

(36) *Zan notlalicuilotihuitz aya hetbualli manca* “vengo a pintar sobre el suelo del patio”.

Esta frase aparentemente algo descentrada en relación con el contexto general, evoca quizás los ritos de fertilidad o cuando la semilla se esparcía ritualmente sobre los campos.⁴⁸ Sin embargo

⁴⁸ Boletín del I.N.A.H., 42, p. 35.

debemos de colocarla en la línea de isotopía sexual, donde *hethua-lli* podría ser un figurativo para el sexo femenino. Semen: *líquido, receptáculo*. "Pintar sobre el suelo" podría referirse, también, de manera figurativa, a una posible masturbación ritual que virtiera semen en la tierra.

(37) *nitzanaquechol tzaatzatzi ye nocuic hobohobon* "yo el quechol con cuello rojo, ye mi canto grita".

(38) *Mozotochtlo ya yehco ya quiappan aya* "El conejo ensangrenado llegó ya en el momento de la lluvia o en el solar Aya" (doble sentido de *yehco*).

La aceleración del ritmo es aquí manifiesta, el éxtasis se acerca.

(39) *moxochitzetzelohua ma xicittacan anopillohuan hanaya yaha ohiyayan* "él riega con flores, mírenlo mis hijos o mis príncipes, hanaya yaha ohiyayan".

Se trata probablemente del orgasmo.

(40) *Zacuan papalotla coyachichina ya xochitl cueponqui noyollo ha nicuihuan yn* "La mariposa dorada liba la flor, mi corazón florece, oh mis compañeros". Es el éxtasis.

(41) *ye izquixóchitl ye nictzetzelohua ya yahoyya yan* "ye, yo disemino las flores de ezquite ya yahoyya yan" o bien: "yo riego la flor de ezquite ya yahoyya yan".

(42) *Nictzetzelohua yaoxochitl* "Disemino la flor de la guerra".

(43) *nixcucuech yn anca ompa ye nihuitz yao a hiyeen* "yo el travieso, vengo de allá, de un lugar de batalla". La secuencia *yao a hiyeen* parece tener únicamente un valor vocálico, sin embargo las sonoridades conforman el sintagma semántico *yao(tl) a iyeyan* "el lugar de la batalla".

Recordemos que la matriz de la mujer es también un lugar de guerra y de muerte. Cuando la mujer tiene un hijo ella "hace un prisionero" y el momento del parto es "la hora de la muerte".

-5-

(44) *Zan ye niquetzaltototl zan niyapatlantihuitz aya hobua* "Soy un pájaro quetzal ye vengo volando".

(45) *ca ompa ye nihuitz yaho a hiyeen* "De allá vengo, de un lugar de batalla".

(46) *niquetzaltzanaquechol yn nipatlantihuitz* “como un bello quechol, con el cuello rojo, yo vengo volando”.

Tenemos aquí otra vez una síntesis de dos palabras: *quetzalli* y *tzanaquechol* que dan *niquezaltzanaquechol*, que se funden en uno.

(47) *ipan nochiuhtihuitz nimozotochin a* “vengo a posarme sobre mi flor, yo soy el conejo ensangrantado”.

El *nochiuhtihuitz* debe probablemente leerse aquí: *noxochiuhtihuitz*.

(48) *Xinechyaittacan nozomateyoyo moctzaca* “mírenme mi dura y sangrienta rama se tapa con licor”.

Si nuestra interpretación es correcta, esta frase aglutina verdaderamente los términos para lograr una imagen cómica. Notemos la “viscosidad” connotada mediante la fusión de *oqtli* “pulque” (en este contexto “licor”) y *tzacutli* “engrudo”, “materia viscosa”.

(49) *Nixpehpeyotzin nihuetzcatinemian Xochithualli ihticpa nihuitz* “yo el que pestañea, vengo al lugar de la risa, al interior del patio florido”.

Recordemos aquí que la risa se vincula con el sexo en la expresión náhuatl *cihuahuetzca* que remite al acto sexual. El “lugar de la risa” sería en este contexto el sexo femenino.

(50) *Xochitl yn yehuaya ypan nochiuhtihuitz nimozotochin a xinechyaittacan nozomateyoyo moctzaca* “Ella es una flor, sobre mi flor vengo a posarme yo el conejo ensangrentado. Mírenme mi dura y sangrienta rama se tapa con licor”.

- 6 -

Aquí se adelanta un último interlocutor.

(51) *Nehco ya o no cepa nehco ya nichahuichalotzin noncuica ya* “Yo vengo, vengo otra vez, ya yo nichahuichalotzin, yo canto ya”.

Señalemos que el nombre *nichahuichalotzin* contiene potencialmente las palabras: *chalo* “estrenado(a)”, *techalotl* “ardilla”.

(52) *Ma ya xiccaquican a nichuitequi a nicchachalatza, ya ypan oho ya nomatzin* “Escuchen Ah yo la desgrano, yo la hago vibrar, Aya sobre mi hoho ramita”.

(53) *Noxochiayouh ueya hueya hoyia ya han* “Mi agua florida crece, crece”.

(54) *Nonehuahue nonacito ya haca ye Panotla* "Yo me elevo, ya llegué a Panotla".

Nonehuahue parece un paroxismo vocálico pero remite, en términos semánticos, a *ehua* "elevarse" y *hue(yi)* "crecer". Entraña también aunque de manera más difusa *ohuatl* que es el tallo todavía verde del maíz. Es muy probable que el doble sentido de todo lo que precede hacía reír a los espectadores. Recordemos por fin que *tzonehua* o *chonehua* significa tener una erección.

Panotla, es decir la Huasteca, fungía probablemente en el contexto náhuatl prehispánico, como símbolo de la sexualidad. En el caso aquí referido podría haber expresado el orgasmo.

(55) *Ye nichahuichalotl ompa ye nicuito ya nichuítèquei a nicchachalatzá ya* "Yo *chahuichalotl* la fui a tomar allá, la desgrano, la hago vibrar sobre mi ramita".

Señalemos aquí para *nicuito* que significa: "yo fui a tomar", un sema asociado de *cui*, "tomar una mujer" así como *cuicuíxóchitl* "desflorada".

(56) *Niyaompa pēhua ya nihueloncuica ya* "yo comienzo ya, yo puedo cantar ya".

(57) *ompa ye nihuitz aya Tollan aya ytica* "yo vengo de allá de entre los juncos".

Podríamos arriesgar aquí una asociación del lugar de los juncos con el órgano femenino.

(58) *Nihuelicuica ya otozcuepon motoma xochitl ayan Hohua niaha ya yehua ya* "yo puedo cantar ya, la flor que se desenvuelve, florece por la garganta ayan Hohua".

Otozcuepon puede ser un orgasmo. (*tozcacuitlatl*, "gargajo").

(59) *huel xicaqui ye nocuic cuicaichtequini* "Escucha bien mi canto, ladrón de cantos".

Recordemos otra vez el sentido muy particular en ciertos casos de *cuicatl* "canto". El ladrón de cantos, sería entonces el ladrón del sexo, del amor.

(60) *quen ticcuiz noyol timotolinia* "como tomarás mi corazón, tú sufres, Aya".

(61) *iuhquin tlacuilolli huel xictlilani huel xictlapalaqui ya* "como para una pintura aplica bien lo negro, aplica bien lo rojo, Aya".

¿Acaso se trata aquí del arte de la seducción, de un arte de amar azteca?

(62) *at abyhuetzian timotolinia*, Ayyo “caída de agua, tú sufres, Ayyo”.

Si algunas de nuestras interpretaciones permanecen inciertas, por la ambigüedad misma que caracteriza el género, la mayoría de las alusiones sexuales son claras.

Pese a que conserva una muy alta coherencia al nivel lingüístico, este *cuecuechcuicatl* posee un tenor altamente dionisiaco. Los ritmos y las distintas sonoridades con valor fonético desempeñan una parte importante y permiten imaginar lo que pudo ser en sus grandes líneas el esquema *coreográfico* sobre el cual se apoyaba este canto .

Se distinguen perfectamente las sonoridades de carácter melódico que expresan la alegría y el entusiasmo:

Ye ohiya anhobuaya Aya

de sus homólogos rítmicos que marcan los sacudimientos pélvicos de la danza lúbrica:

toncuicatinemi iyao hamao hamma hobohi yaya

La respuesta expresa vocálicamente un gozo más femenino:

Ya hi ye no nihtotia teixpan aya hobohobo behehan

La aceleración del ritmo de las interjecciones evoca el acercamiento al climax, después de las que expresan el esfuerzo:

... *hobohobon*

... *Mozotochtlo ya yehco ya quiappan aya*

La pertinencia sonora se extiende a las entidades lingüísticas mismas, gracias al juego de la paronomasia que atrae a veces en el campo gravitacional de la expresión literal una pléyade de semas. La palabra vale por ella misma pero su pertinencia no se encuentra únicamente ligada al orden semántico sino que se extiende has-

ta los rincones más remotos y las más sutiles relaciones paronomásticas, hasta los últimos rasgos de homofonía. Podríamos dar una nueva definición de la *palabra* náhuatl en el contexto de los *cuecuechcuicatl*:

La palabra sería entonces: una entidad lingüística con un sentido literal primario (signo), eventualmente sentidos figurados, pero sobre todo provista de una envoltura sonora que ejerce una fuerza gravitacional centrípeta sobre todas las entidades fonéticamente vecinas. Esta fuerza se ejercerá tanto más que la organización fónica de las palabras incluidas en el campo de gravitación será semejante a un determinado término. Bajo forma de "polvo sémico" estas entidades se verterán en el torrente del sentido.

Conclusión

Tanto por su contexto festivo, su modalidad dancística, su gestualidad sugestiva, la risa que provoca, como por los nexos específicos de su trama verbal, *el cuecuechcuicatl* constituye la máxima expresión de una sexualidad indígena ritualmente encauzada. Manifiesta asimismo la gran permeabilidad de los múltiples registros expresivos que lo componen, los cuales se funden para producir un sentido "sensible", performativo e inductor de realidad.

Entre los recursos expresivos del canto destaca sin duda la construcción figurativa de una isotopía sexual del discurso que genera el placer y la risa, elementos anímicos de suma importancia en los contextos festivos aquí considerados.

El carácter agonístico del canto que se percibe en las réplicas, el probable margen de improvisación que implica la necesidad vital de provocar la risa, las alusiones sexuales verbalmente configuradas, y una omnipresente ambigüedad, hacen del género un precursor de lo que sería un día, en un ámbito ya profano, el albur.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA CITADA

- Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*. México, 1983.
- Cantares Mexicanos*. México: Manuscrito en náhuatl de la Biblioteca Nacional de México, 1994.
- Códice Borbónico*. México: Siglo XXI, 1981.
- Códice Florentino: Testimonios de los informantes de Sahagún*. Giunte Barbera. México: Facsímil elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, 1979.
- Códice Magliabechiano*. / Akademische Druck und Verlagsanstalt. Austria: Graz, 1970.
- Códice Vaticano-Ríos*. / *Antigüedades de México*. Recopilación de Lord Kingsborough. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1964.
- Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*. Diego Durán. Vols. 1 y 2, México: Porrúa, 1967.
- GARIBAY, ÁNGEL MARÍA. *Poesía Náhuatl*. Vol. III. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993
- GRAULICH, MICHEL. *Mitos y rituales del México Antiguo*. Madrid: Ed. Itsmo, 1990.
- Historia de México*. Vol. III. México: Salvat, 1983.
- JOHANSSON, PATRICK. *Ritos mortuorios nahuas precolombinos*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1998.
- LABASTIDA, JAIME. *Cuerpo, territorio, mito*. México: Siglo XXI, 2000.
- MENDIETA, FRAY GERÓNIMO DE. *Historia eclesiástica Indiana*. México: Porrúa, 1980.
- RÉMI, SIMEÓN. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1977.
- SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE. *Historia General de las Cosas de Nueva España*. México: Porrúa, 1989.
- VETANCOURT, AGUSTÍN DE. *Teatro Mexicano*. México: Porrúa, 1982.