

Volumen 1 - Número 2 - Abril/Junio 2014

# REVISTA INCLUSIONES

REVISTA DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS SOCIALES

ISSN 0719-4706

Homenaje a  
**Miguel  
León-Portilla**

MIEMBRO DE HONOR COMITÉ INTERNACIONAL  
REVISTA INCLUSIONES

Portada: Kevin Andrés Gamboa Cáceres



UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS  
CAMPUS SANTIAGO

## CUERPO DIRECTIVO

### Directora

**Mg. Viviana Vrsalovic Henríquez**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Subdirectora

**Lic. Débora Gálvez Fuentes**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Editor

**Drdo. Juan Guillermo Estay Sepúlveda**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

### Secretario Ejecutivo y Enlace Investigativo

**Héctor Garate Wamparo**  
*Universidad de Los Lagos, Chile*

## Cuerpo Asistente

### Traductora: Inglés – Francés

**Lic. Ilia Zamora Peña**  
*Asesorías 221 B, Chile*

### Traductora: Portugués

**Lic. Elaine Cristina Pereira Menegón**  
*Asesorías 221 B, Chile*

### Diagramación / Documentación

**Lic. Carolina Cabezas Cáceres**  
*Asesorías 221 B, Chile*

### Portada

**Sr. Kevin Andrés Gamboa Cáceres**  
*Asesorías 221 B, Chile*

## COMITÉ EDITORIAL

### Mg. Carolina Aroca Toloza

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

### Dr. Jaime Bassa Mercado

*Universidad de Valparaíso, Chile*

### Dra. Heloísa Bellotto

*Universidad de San Pablo, Brasil*

### Dra. Patricia Brogna

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

### Dra. Nidia Burgos

*Universidad Nacional del Sur, Argentina*

### Mg. María Eugenia Campos

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

### Dr. Lancelot Cowie

*Universidad West Indies, Trinidad y Tobago*

### Dr. Gerardo Echeita Sarrionandia

*Universidad Autónoma de Madrid, España*

### Dr. Pablo Guadarrama González

*Universidad Central de Las Villas, Cuba*

### Mg. Amelia Herrera Lavanchy

*Universidad de La Serena, Chile*

### Mg. Mauricio Jara Fernández

*Centro de Estudios Hemisféricos y Polares, Chile*

### Mg. Cecilia Jofré Muñoz

*Universidad San Sebastián, Chile*

**Mg. Mario Lagomarsino Montoya**

*Universidad de Valparaíso, Chile*

**Dr. Claudio Llanos Reyes**

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

**Dr. Werner Mackenbach**

*Universidad de Potsdam, Alemania  
Universidad de Costa Rica, Costa Rica*

**Mg. Pablo Mancilla González**

*Universidad Santo Tomás, Chile*

**Ph. D. Natalia Milanesio**

*Universidad de Houston, Estados Unidos*

**Dra. Patricia Virginia Moggia Münchmeyer**

*Pontificia Universidad Católica de Valparaíso,  
Chile*

**Ph. D. Maritza Montero**

*Universidad Central de Venezuela, Venezuela*

**Mg. Julieta Ogaz Sotomayor**

*Universidad de Los Andes, Chile*

**Mg. Liliana Patiño**

*Archiveros Red Social, Argentina*

**Dra. Rosa María Regueiro Ferreira**

*Universidad de La Coruña, España*

**Mg. David Ruete Zúñiga**

*Universidad Nacional Andrés Bello, Chile*

**Dr. Efraín Sánchez Cabra**

*Academia Colombiana de Historia, Colombia*

**Dra. Mirka Seitz**

*Universidad del Salvador, Argentina*

**Lic. Rebeca Yáñez Fuentes**

*Universidad de la Santísima Concepción,  
Chile*

## **COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL**

### **Comité Científico Internacional de Honor**

**Dr. Carlos Antonio Aguirre Rojas**

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Dr. Horacio Capel Sáez**

*Universidad de Barcelona, España*

**Dra. Isabel Cruz Ovalle de Amenabar**

*Universidad de Los Andes, Chile*

**Dr. Adolfo Omar Cueto**

*Universidad Nacional de Cuyo, Argentina*

**Dr. Carlo Ginzburg Ginzburg**

*Scuola Normale Superiore de Pisa, Italia  
Universidad de California Los Ángeles,  
Estados Unidos*

**Dra. Antonia Heredia Herrera**

*Universidad Internacional de Andalucía, España*

**Dr. Miguel León-Portilla**

*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Dr. Miguel Rojas Mix**

*Coordinador de la Cumbre de Rectores de  
Universidades Estatales de América Latina y  
el Caribe*

**Dr. Luis Alberto Romero**

*CONICET / Universidad de Buenos Aires,  
Argentina*

**Dr. Adalberto Santana Hernández**  
*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*  
*Director Revista Cuadernos Americanos,  
México*

**Dr. Miguel Ángel Verdugo Alonso**  
*Universidad de Salamanca, España*

**Dr. Eugenio Raúl Zaffaroni**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

**Comité Científico Internacional**

**Mg. Elian Araujo**  
*Universidad de Mackenzie, Brasil*

**Dr. Miguel Ángel Barrios**  
*Instituto de Servicio Exterior Ministerio  
Relaciones Exteriores, Argentina*

**Dra. Ana Bénard da Costa**  
*Instituto Universitario de Lisboa, Portugal*  
*Centro de Estudios Africanos, Portugal*

**Dra. Noemí Brenta**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

**Ph. D. Juan R. Coca**  
*Universidad de Valladolid, España*

**Dr. Antonio Colomer Vialdel**  
*Universidad Politécnica de Valencia, España*

**Dr. Christian Daniel Cwik**  
*Universidad de Colonia, Alemania*

**Dr. Carlos Tulio da Silva Medeiros**  
*Universidad Federal de Pelotas, Brasil*

**Dr. Miguel Ángel de Marco**  
*Universidad de Buenos Aires, Argentina*  
*Universidad del Salvador, Argentina*

**Dr. Andrés Di Masso Tarditti**  
*Universidad de Barcelona, España*

**Ph. D. Mauricio Dimant**  
*Universidad Hebrea de Jerusalén, Israel*

**Dr. Jorge Enrique Elías Caro**  
*Universidad de Magdalena, Colombia*

**Dra. Claudia Lorena Fonseca**  
*Universidad Federal de Pelotas, Brasil*

**Dra. Patricia Galeana**  
*Universidad Nacional Autónoma de México,  
México*

**Mg. Francisco Luis Giraldo Gutiérrez**  
*Instituto Tecnológico Metropolitano,  
Colombia*

**Dra. Andrea Minte Münzenmayer**  
*Universidad de Bio Bio, Chile*

**Mg. Luis Oporto Ordóñez**  
*Universidad Mayor San Andrés, Bolivia*

**Dra. María Laura Salinas**  
*Universidad Nacional del Nordeste, Argentina*

**Dra. Emilce Sena Correa**  
*Universidad Nacional de Asunción, Paraguay*

**Dra. Jaqueline Vassallo**  
*Universidad Nacional de Córdoba, Argentina*

**Dr. Evandro Viera Ouriques**  
*Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil*

Asesoría Ciencia Aplicada y Tecnológica:  
**CEPU – ICAT**  
Centro de Estudios y Perfeccionamiento  
Universitario en Investigación  
de Ciencia Aplicada y Tecnológica  
Santiago – Chile

## Indización

Revista Inclusiones, indizada en:



Information Matrix for the Analysis of Journals



ISSN 0719-4706 - Volumen 1 / Número 2 / Abril – Junio 2014 pp. 29-58

**CANTARES NAHUAS PREHISPÁNICOS. TEXTOS Y “CON-TEXTOS”**  
**NAHUA PRE-HISPANIC SONG. THE TEXTS AND THEIR “CON-TEXTS”**

**Dr. Patrick Johansson Kéraudren**  
Universidad Nacional Autónoma de México, México  
Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, México  
patrickj@unam.mx

**Fecha de Recepción:** 12 de abril 2014 – **Fecha de Aceptación:** 16 de abril de 2014

**Resumen**

Un canto indígena de inspiración precolombina, contenido en la memoria de los *tlatinime*, se expresaba oralmente mediante una enunciación espectacular, en la que se entretrejan gestos, sonidos, colores, ritmos, compases dancísticos, jeroglíficos indumentarios y otros elementos suprasegmentales que constituían, con el registro verbal, el texto manifiesto de dicho canto. Podía también expresarse en la bi-dimensionalidad de la imagen mediante una trama semiótica iconográfica que lo entrafaba. Cuando lo recopilan los españoles a mediados del siglo XVI dicho canto es captado en una red gráfica totalmente distinta de la que utilizaban los indígenas: el manuscrito y la escritura alfabética.

Consideraremos en este artículo, en términos generales, los cantares nahuas en sus contextos prehispánicos de enunciación y en el contexto alfabético del manuscrito español que los contiene y que los salvó del olvido.

**Palabras Claves**

Cantar – Oralidad – Imagen – Manuscrito – Texto – Contexto

**Abstract**

An aboriginal singing of pre-Columbian inspiration, found in the Tlatinime's memory, was orally showed through a great enunciation, in which it interrelated gestures, sounds, colours, rhythms, beat in dancings ways, clothes with hieroglyphs and other suprasegmental components which formed, with the verbal register, the text about this singing is showed up. It also could to be expressed in the bi-dimensionality of the image through a semiotic iconographic plot that penetrated it. When the Spaniards compile the singing in the middle of the XVI, this one is captivated in a graphical network totally different of that was used by native people: the manuscript and the alphabetical writing.

Nagua singings will be considered in general terms in this article, in their pre-Hispanic contexts of enunciation and in the alphabetical context of the Spanish manuscript in which they are contained and that saved these singings of being forgotten.

**Keywords**

Singing – Orality – Image – Manuscript – Text – Context

**Dr. Patrick Johansson Kéraudren**  
**Universidad Nacional Autónoma de México, México**  
**Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, México**

**NAHUA PRE-HISPANIC SONG. THE TEXTS AND THEIR “CON-TEXTS”**

**CANTOS NAHUAS PRÉ-HISPÂNICOS TEXTOS E “COM-TEXTOS”**

**CHANSONS NAHUAS PRÉHISPANIKUES TEXTES ET “CON- TEXTES”**

**Abstract**

An aboriginal singing of pre-Columbian inspiration, found in the Tlaminime's memory, was orally showed through a great enunciation, in which it interrelated gestures, sounds, colours, rhythms, beat in dancings ways, clothes with hieroglyphs and other suprasegmental components which formed, with the verbal register, the text about this singing is showed up. It also could to be expressed in the bi-dimensionality of the image through a semiotic iconographic plot that penetrated it. When the Spaniards compile the singing in the middle of the XVI, this one is captivated in a graphical network totally different of that was used by native people: the manuscript and the alphabetical writing.

Nagua singings will be considered in general terms in this article, in their pre-Hispanic contexts of enunciation and in the alphabetical context of the Spanish manuscript in which they are contained and that saved these singings of being forgotten.

**Resumo**

Um cântico indígena de inspiração pré-colombiana, contido na memória dos *tlaminime*, era expresso oralmente através de uma enunciação espetacular, na qual se entreciam gestos, sons, cores, ritmos, compassos de dança, hieróglifos indumentários e outros elementos suprasegmentais que constituíam, no registro verbal, o texto manifestado de tal cântico. Poderia também ser expresso na bidimensionalidade da imagem por meio de uma trama semiótica iconográfica na qual se entranhava. Quando os espanhóis o recompilaram na metade do séc. XVI, tal cântico foi captado em uma rede gráfica totalmente diferente da utilizada pelos indígenas: o manuscrito e a escrita alfabética.

Consideraremos, neste artigo, em termos gerais, os cânticos nahuas em seus contextos pré-hispânicos de enunciação e no contexto alfabético do manuscrito espanhol que os contém e que os livrou do esquecimento.

**Résumé**

Un chant indigène d'inspiration précolombienne, contenu dans la mémoire tlaminime, on exprimait de façon orale à travers une énonciation spectaculaire, dans laquelle s'on entrelaçait gestes, sons, couleurs, rythme, cadences for danser, hiéroglyphes vestimentaires et d'autres éléments suprasegmentaux, qui formaient avec le registre verbal, le texte manifesté de ce chant. On pouvait aussi s'exprimer dans la bi-dimensionnalité de l'image à travers une trame sémiotique iconographique qui le pénétrait. Quand les espagnols compilaient le chant Dans la moitié du XVI siècle, il est capté in a réseau graphique complètement différent de laquelle les indigènes utilisaient: le manuscrit et l'écriture alphabétique.

Nous considérerons Dans cet article, termes généraux, les chants nahuas Dans leurs contextes prehispaniques d'énonciation et dans le contexte alphabétique du manuscrit espagnol qui les contiennent et que les a sauvés de l'uobli.

**Keywords**

Singing – Orality – Image – Manuscript – Text – Context

**Palavras-Chaves**

Cântico – Oralidade – Imagem – Manuscrito – Texto – Contexto

**Des mots clés**

Chant – Oralité – Image – Manuscrit – Texte – Contexte

La expresión mediante la cual los antiguos mexicanos designaban la poesía: *In xóchitl, in cuicatl* “La flor, el canto”, mezcla sutilmente, en una metáfora difrástica, los cinco sentidos que arraigan al espíritu humano en el mundo natural. Revela en esto el tenor sinestésico del canto náhuatl en el que la vista, el oído, el gusto, el olfato, y el tacto, se conjugan para destilar una poesía que sale de su cauce verbal y se derrama en el espacio-tiempo de una instancia oral de enunciación.

En efecto, el canto que florece en el mundo prehispánico es una verdadera explosión cromática; huracán rítmico, borbotón de sentimientos paroxísticos en una fértil espuma sonora y gestual, ola incontenible de *presencia* expresiva: cientos de guerreros reunidos en el crisol de un espacio sagrado, rutilantes de colores y sonoridades, fraguan en una orgía cinética la respuesta del hombre náhuatl al silencio desgarrador del mundo. En una fragancia más sutil, insinúa la ponderación ética de sus valores, o exhala los himnos mortuorios, bálsamos líricos de una palpitante herida, o mortajas del supremo dolor.

Por otra parte, los cantos se “con-figuraban” también en imágenes generando asimismo aspectos determinantes del pensamiento indígena. La pictografía, el simbolismo ideográfico y la mediación fonética se conjugaban con el tamaño, el trazo, la posición, los colores, la tensión espacial de las formas sobre el papel o la fibra y su composición, para generar un sentido sensible en parte subliminal e ilegible, si bien inteligible mediante la mirada.

El verbo y la imagen se vinculaban estrechamente en la producción del sentido sin que el discurso pictórico se sometiera del todo, sin embargo, a la lengua. La imagen producía un sentido con recursos específicos y si bien se podía “leer” parcialmente y reducir a palabras, no se petrificaba en un texto verbal determinado. Existía un discurso pictórico, paralelo al discurso oral, que tenía su expresividad propia.

En este contexto, la “lectura” era ante todo una *visión* de hechos y acontecimientos que no pasaba necesariamente por el embudo de una expresión verbal. La imagen se imprimía directamente en esferas del cerebro sin que tuviera que ser procesada verbalmente para ser aprehendida: se pensaba también en imágenes. Con la llegada de los españoles y la aculturación progresiva de los pintores *tlahcuiloque*, los principios de la escritura indígena se vieron permeados por ciertas normas que derivaban del alfabeto lo que tuvo como consecuencia un mestizaje expresivo muy particular.

El encuentro, en el siglo XVI, entre un interpretante español provisto de sus armas cognitivas y de una cosmovisión renacentista, y un interpretado indígena que baña todavía en el sentimiento inmanente de su profundo arraigo en el mundo, va a generar el *equivoco* manuscrito, en cuyas mallas gráficas está atrapado el pétalo de una flor sin raíz.

Sin embargo, el manuscrito español salvó la voz indígena del olvido. Este manuscrito entraña, en su dimensión gráfica, el eco distante de una voz preñada de interrelaciones mágicas y la presencia imperceptible de su proyección pictural. En efecto, el dinámico colorido de la oralidad náhuatl se reflejaba en el espejo mnemónico de la imagen donde se enriquecía con nuevos matices expresivos. Los códices, como los llamamos hoy en día, establecían con la voz el diálogo fértil de *la tinta negra y roja*<sup>1</sup> y del

<sup>1</sup> Tlilli, tlapalli: “La tinta negra y roja”, es decir, la sabiduría que entrañan los códices.

espíritu, *ihíyotl*, suspiro de la conciencia o tempestad del cuerpo. El verbo fecundaba el glifo generando así la epifanía mnemónica de la cultura mexicana.

Ahora bien, ¿Qué valor tiene la parte verbal manuscrita de un texto oral despojado de su aparato gestual y más generalmente suprasedgmental, de su atuendo músico-dancístico, y de su contexto espacio-temporal de enunciación? Por otra parte ¿qué percepción y subsecuente fruición puede tener un lector de lo que fue originalmente un canto funcionalmente vinculado a un “con-texto” festivo específico, en la versión alfabética impresa que “yace” en la página de un libro?

La “desnudez” de un texto despojado de su atuendo dancístico o pictórico, a la vez que priva dicho texto de lo esencial de su expresividad, confiere a la palabra una trascendencia que no tenía en su contexto original de enunciación. En efecto en dicho contexto, el valor semántico de la palabra se conjugaba con elementos más sensibles de la expresión como lo son el gesto, la danza, la música, etcétera, para producir un sentido.

Por lo tanto la lectura óptima de un canto indígena tendrá que abrir las mallas indebidamente cerradas de la red lingüística para abrir un espacio imaginario a su expresión original. Entre dos frases, o quizás dos palabras, podría haber habido un esquema gestual, un compás dancístico o cualquier elemento expresivo, que distendieran el texto y modificara la relación sintagmática aparente entre los términos verbales alfabéticamente transcritos.

La incoherencia sintáctica aparente de ciertos cantos se debe al hecho de que la palabra es parte constitutiva de un todo compuesto de distintos registros expresivos que se fundían para forjar un sentido “sensible”. Las traducciones que no tomaron en cuenta este hecho y buscaron remendar los anacolutos, zurcir los desgarres sintácticos, y desenmarañar los enredos morféimicos, traicionaron el pensamiento indígena que urdió el texto.

Por otra parte, a la imprescindible reconstitución del texto se añade, de manera imperativa, su ubicación en el marco espacio-temporal en el que se inscribía. Un canto de cacería no tiene sentido fuera de su marco cinegético, el canto de guerra no tiene razón de ser si no se baila en “con-textos” bélicos, el canto “travieso” no se puede apreciar plenamente fuera de su circunstancia dancística de enunciación, etcétera. Los cantares son partes integrantes de las actividades que los determinan y no se pueden desprender de ellas.

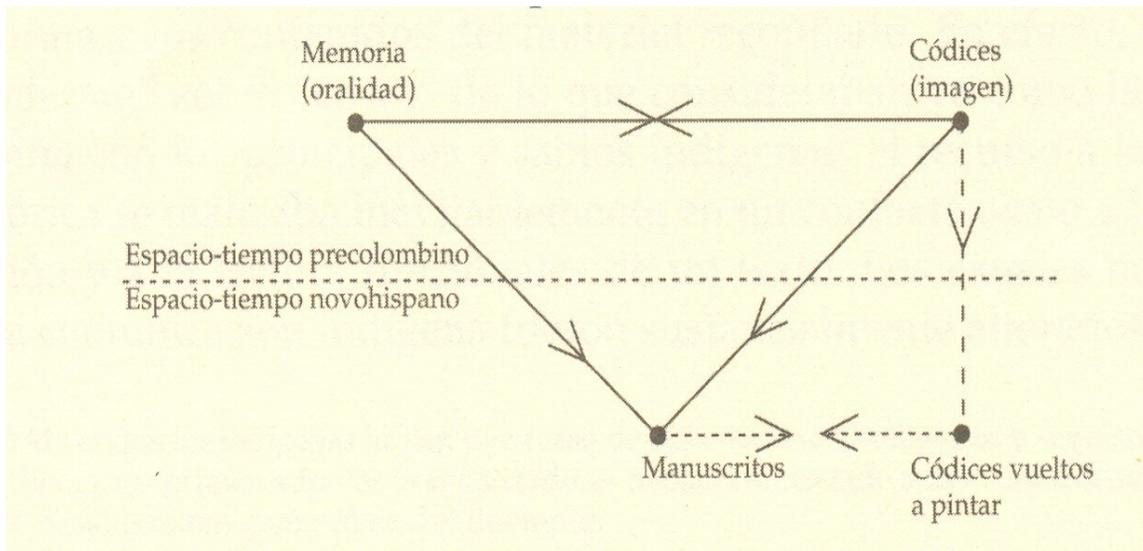
Para propiciar una justa apreciación de textos nahuas prehispánicos por un lector contemporáneo, el aparato crítico que acompaña su edición deberá proveer, en la medida de lo posible, los “con-textos” específicos en los que se enunciaba. Más generalmente deberá permitir al lector recorrer las distintas etapas de una anamnesis cultural imprescindible, ubicándolo en el período novohispano temprano durante el cual se recopiló el canto, antes de situarlo en el espacio-tiempo precolombino original al que pertenece dicho texto.

El lector contemporáneo del texto tendrá que abstraerse del contexto moderno de su lectura, imbuirse de los valores “mestizos” que determinaron su recepción en el siglo XVI, y trascenderlos para imaginar, con base en el texto manuscrito, el tejido expresivo oral precolombino donde se urdió un día el sentido.

## 1.- Recopilación y transcripción de los textos indígenas en el siglo XVI

Recopilados y transcritos en el siglo XVI, como parte de una estrategia catequística que buscaba conocer al *otro* para convertirlo mejor, los textos literarios prehispánicos, como los demás testimonios indígenas, se modificaron sustancialmente al pasar de la oralidad al alfabeto. Si bien dicha recopilación permitió salvar este patrimonio indígena en la debacle cultural y en las circunstancias históricas apocalípticas que prevalecían entonces para los pueblos nativos de Mesoamérica, el contenedor gráfico de los textos orales así como la modalidad alfabética de su transcripción determinaron cambios significativos en la índole expresiva de los textos. A estos cambios notorios debemos de añadir alteraciones inevitables en un contexto transcultural de recopilación así como interpolaciones sutiles o descaradas que buscaban adaptar ciertos textos indígenas a la mentalidad cristiana imperante, alimentando asimismo el molino evangelizador con el torrente expresivo de la oralidad nativa.

Como ya lo expresamos, un canto indígena de inspiración precolombina, contenido en la memoria de los *tlamatinime*, se expresaba oralmente mediante una enunciación espectacular, en la que se entretrejan gestos, sonidos, colores, ritmos, compases dancísticos, jeroglíficos indumentarios y otros elementos suprasegmentales<sup>2</sup> que constituían, con el registro verbal, el texto manifiesto de dicho canto. Podía también expresarse en la bi-dimensionalidad de la imagen mediante una trama semiótica “pictural” que lo entrañaba. Cuando lo recopilan los españoles a mediados del siglo XVI dicho canto es captado en una red gráfica totalmente distinta de la que utilizaban los indígenas: el manuscrito y la escritura alfabética. A veces, a petición de los propios recopiladores, los *tlahcuilos* vuelven a pintar sus libros pictográficos en un estilo generalmente ya influenciado por la iconografía española que prevalecía entonces. Una relación nueva se establece entre los distintos documentos indígenas vueltos a pintar y los textos que brotan eventualmente de su lectura y se transcriben en manuscritos. Podríamos esquematizar lo anterior como sigue<sup>3</sup>:



<sup>2</sup> Suprasegmental: adjetivo que designa los elementos expresivos no lingüísticos.

<sup>3</sup> Patrick Johansson, La palabra, la imagen y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI (México D. F.: Instituto de Investigaciones Históricas, 2004), 23-24.

Cuando los doce primeros franciscanos emprenden la “conquista espiritual” de México, a partir de 1524, es decir, escasos tres años después de la caída de México-Tenochtitlan, los pueblos nativos del centro de México han vuelto a sus usos y costumbres a pesar de la ominosa presencia del ejército español. La religión indígena se practica casi como antes y se siguen realizando sacrificios humanos, aunque de manera esporádica. Durante los primeros años, los esfuerzos catequísticos de los frailes evangelizadores se revelan infructuosos lo que los lleva a emprender una destrucción sistemática de todo cuanto manifieste la presencia de dioses paganos y de los que los frailes consideraban como “idolatría”. El resultado es negativo ya que la destrucción de templos, estatuas y libros pictográficos impide a los frailes conocer al *otro* que desean convertir.

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<sup>4</sup>.

Para remediar el problema, la Audiencia de México pide a fray Andrés de Olmos, en 1533...

...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<sup>5</sup>.

Muchos textos indígenas fueron considerados como “fuera de tino” y descartados o destruidos después de su transcripción al alfabeto. Otros sin embargo se conservaron en distintos documentos según las peripecias de su recopilación.

La idea que presidió a la recopilación de textos y testimonios indígenas no era precisamente salvarlos del olvido sino que se buscaba conocer los “síntomas” de lo que los frailes consideraban como una peligrosa enfermedad: la idolatría.

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<sup>6</sup>.

Es en este contexto esencialmente evangelizador que fueron recuperados y transcritos la mayoría de los textos indígenas que llegaron hasta nosotros y más específicamente los cantares que aquí se evocan.

<sup>4</sup> Diego Durán, Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme Tomo I (México D. F.: Editorial Porrúa, 1967), 6.

<sup>5</sup> Fray Jerónimo de Mendieta, Historia eclesiástica Indiana (México D. F.: Editorial Porrúa, 1980), 75.

<sup>6</sup> Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las Cosas de Nueva España (México D. F.: Editorial Porrúa, 1989), 17.

Ahora bien, los determinismos de la recopilación y transcripción de los textos a partir de la voz viva de los informantes afectaron de alguna manera la forma y los contenidos de dichos textos.

### 1.1.- De la oralidad al alfabeto

El *cuícatl* 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 un todo, 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 sonoros<sup>7</sup>, plenos de un sentido inmanente. Esta proyección visual no pasará a la escritura. 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.

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, de cierta manera 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.- De la imagen al alfabeto

Gran parte de los textos recopilados por los españoles en el siglo XVI fueron “leídos” en los códices pictográficos indígenas:

Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban, y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura<sup>8</sup>.

Esta modalidad de recopilación atañe esencialmente a la información general y a los textos en prosa pero sabemos que los cantos también tenían una modalidad pictográfica

<sup>7</sup> Los danzantes indígenas generalmente llevaban en las muñecas y los tobillos cascabeles que sonorizaban cualquier gesto.

<sup>8</sup> Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las... 73-74.

de retención ya que se habla de los libros que “se despliegan junto a los atabales” en las instancias de canto.

El procedimiento más común de la recopilación de documentos a partir de un códice fue probablemente como lo señala Sahagún, el de la anotación alfabética de los glifos. La elaboración gráfica de un texto se efectuaba entonces en dos tiempos: primero un *tlamatini* glosaba la imagen mientras un escriba indígena escribía en náhuatl, al pie del glifo, el texto correspondiente a la declaración del *tlamatini*. Las distintas glosas se reunían después en un orden supuestamente adecuado sobre un manuscrito. En ausencia de un *tlamatini*, el “latino”, auxiliar indígena de los religiosos españoles pero no siempre muy experto en la materia<sup>9</sup>, realizaba directamente la interpretación que consignaba al pie de la figura.

Se plantea consecuentemente aquí una doble problemática inherente a esta modalidad de recopilación:

1<sup>a</sup>. El glifo anotado implica una relación dialéctica imagen/verbo que define formalmente el segundo y desaparece cuando el texto se transcribe en el manuscrito, dejando al verbo sin su apoyo pictural.

2<sup>a</sup>. La relación vertical imagen/texto se convierte luego en una sucesión lateral texto/texto, con todas las alteraciones que semejante yuxtaposición de paradigmas puede acarrear.

La presencia de deícticos y una cierta parataxis en los textos transcritos podrían deberse a veces a los determinismos de la recopilación a partir de un discurso pictográfico más que a una expresividad tipológicamente oral.

### 1.3.- La interpolación española

Si muchos textos fueron descartados o destruidos ya que eran considerados como “fuera de tino” por las autoridades eclesiásticas, otros más “atinados” se conservaron. Algunos de estos últimos fueron explotados por los frailes para facilitar la evangelización e interpolados para que sus contenidos se ajustaran a la moral cristiana. Tal es el caso de muchos de los cantares cuyo sentido original fue alterado para que las aguas expresivas indígenas alimentaran el molino cristiano de la evangelización.

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. Las interpolaciones consisten a veces en simples glosas, al margen del texto principal. Otras veces se integran al cuerpo verbal:

---

<sup>9</sup> De hecho, muchos sabios indígenas habían muerto en la conflagración que representó la conquista y otros rehusaban colaborar con el invasor. Por otra parte, los asistentes indígenas de los misioneros eran todavía muy jóvenes cuando arribaron los españoles y a partir de la llegada de los franciscanos a México fueron educados en un marco cultural ajeno al pensamiento náhuatl. Esto tendrá una influencia determinante en la perspectiva de recopilación y el aspecto formal de los textos recuperados.

*Ticozcazonya quetzalichaal a timania  
in icelteotl tiox in noteuh Jesu quilisto aya*

Tú eres su collar, como plumaje de quetzal perduras,  
El dios único mi señor Jesucristo aya

La sustitución del ente pagano resulta a veces poco atinado:

*Xochinquahuatl malinticac  
huiconticac ya pixahui  
in ticcaco ye moquiapana ycelteotl<sup>10</sup>*

El bastón florido se trepa,  
se infla, salpica,  
tu vienes a erguirte a la entrada Dios único,

Visiblemente, el fraile interpolador no se percató del doble sentido que entrañaba el canto, o se trata quizás de una travesura por parte del indígena nahuatlato que aprovechó la oportunidad para burlarse de la religión cristiana mediante albures.<sup>11</sup>

La belleza formal de los cantos de lamentación fue también objeto de una astuta recuperación por parte de los frailes:

*Tlaxiccaquican inantepilhoa, in ancristianome  
oteoxiuhauachipixauí, onquetzalmaquitzetzeliui  
in ichoquíz, in itlaocol in tonantzin Sancta Iglesia.<sup>12</sup>*

“Escuchen ustedes hijos ustedes cristianos:  
Llueve como rocío de turquesa, se esparce como plumas de quetzal  
el llanto, la tristeza, de nuestra madre la Santa Iglesia.<sup>13</sup>

El numen sustituido era muy probablemente aquí *Tonantzin* Cihuacoatl, la diosa madre, que llora el hecho de perder a sus hijos, lo que permanecería en el imaginario colonial como la llorona, y en el nuevo contexto religioso como la Virgen de Guadalupe.

Es en este sincrético alambique que se destilará poco a poco el cristianismo indígena de México.

La interpolación no se limita sin embargo a la simple sustitución de entes religiosos nativos por figuras cristianas. Ayudados por sus auxiliares indígenas, los frailes introdujeron en el cuerpo verbal frases enteras que tendían a corregir el texto cuando éste se alejaba de las normas cristianas. La sutileza de la interpolación hace que sea a veces difícil determinar si se trata de una idea autóctona o alóctona. Creemos haber detectado una de estas interpolaciones en el *Xopanquicatl, otoncuicatl tlamelauhcaoyotl*, literalmente “Canto de primavera, canto otomi, canto llano”, contenido en el manuscrito *Cantos Mexicanos*.

<sup>10</sup> Cantares Mexicanos, fol. 67r.

<sup>11</sup> Patrick Johansson, “Dilogías, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI”, en *Literaturas Populares*, Número 1, 63-95.

<sup>12</sup> Fray Bernardino de Sahagún, “Psalmódia Cristiana”, en *Estudios de Cultura Náhuatl* N° 20, 35.

<sup>13</sup> Es interesante observar aquí que los frailes no sustituyeron el numen indígena, Cihuacoatl por la Virgen María, probablemente para evitar una ambigua analogía.

En el cantar aquí considerado, después de una colorida y sonora evocación verbal de aves preciosas creada por los consabidos paroxismos vocálicos *Ohueya, Ohueya*, vienen los versos siguientes:

*Auh nohuiampa nictlachialtia in noyollo  
auh tlacazo velli in amo ixquich quehua in  
tlazototl, tlacazo ye oc tlapanahuia in ilhuicatl  
itic yyollo in tloque in nahuaque mochiuhtica  
ca intlacamo teuhyotiuh in notlalnamiquliz azo  
huelquinalquixticaittaz o in tlamahuizolli, in ilhuicac  
ic papaqui ilhuicac tlazotome ixpan in tloque  
nahuaque Ohuaya etc<sup>14</sup>.*

“Y en todas partes lo muestro a mi corazón es quizás verdadero que vuela menos el pájaro precioso, quizás todavía es superior, en el cielo el corazón del *tloque, nahuaque*<sup>15</sup> pues si mi pensamiento no se ensucia podrá ver surgir el portento (milagro), en el cielo cuando se regocijan, las aves celestiales delante del *tloque nahuaque*”.

Todo parece indicar que lo que rebasa en su vuelo a las aves preciosas indígenas no es más que el Sagrado Corazón de Jesús, símbolo del amor divino, mientras que las aves celestiales que se regocijan delante del *Tloque, Nahuaque* pueden ser, sin mayor interpolación, asimilados a los ángeles, que un pensamiento “no ensuciado” por el pecado podrá contemplar. Cabe recalcar por otra parte que el vocablo náhuatl *tlamahuizolli*, si bien se encuentra a veces en textos anteriores a la conquista, se limitó después a designar al portento cristiano por excelencia: el milagro.

Los textos recopilados no fueron sistemáticamente interpolados, por lo que un acercamiento filosófico al pensamiento indígena es factible. De ahí nacen precisamente flagrantes contradicciones entre los textos, lo que plantea serios problemas al investigador que tiene que distinguir la variante original de la versión interpolada de un documento.

Para dar un ejemplo, consideraremos el tema “candente”, en el contexto de la evangelización, del destino del hombre después de su muerte. Si atendemos a ciertos cantos líricos, el ser humano tiene una existencia efímera, se marchita, muere y va al lugar de los descarnados donde termina todo. Es lo que parece expresar la parte final de este canto de Nezahualcoyotl, el cual expresa que se viene a vivir solamente una vez en la tierra:

*Niquilnamiqui in tocnihuan  
¿Cuix occeppa huitze  
in cuix oc nemiquihui  
zan cen ti ya polihua  
zan cen ye nican in talicpac<sup>16</sup>.*

<sup>14</sup> Cantares mexicanos, fol. 2r

<sup>15</sup> Miguel León-Portilla traduce este concepto religioso indígena como “dueño del cerca y del junto”.

<sup>16</sup> Romances de los señores de la Nueva España. fol. 22v.

“Yo recuerdo a nuestros amigos  
¿Vendrán otra vez?  
¿Volverán a existir?  
Todos perecemos  
Solo una vez aquí en la tierra.

El libro X del *Códice Florentino*, sin embargo, da otra visión de la muerte:  
Ce iuh mitoaia; in iquac timiqui, ca amo  
*nelli timiqui ca te tiyoli, ca ie titozcalia, ca ie  
tinemi, ca tiza* <sup>17</sup>.

“Pues así decían: cuando morimos, no es  
verdad que morimos, pues todavía vivimos, pues  
resucitamos, pues 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 el cual,  
aparentemente, no fue interpolado.

En este mismo rubro de la muerte figura la idea de un “retorno” expresado en un  
adagio del libro VI del mismo documento.

Oc cepa iuhcan yez oc ceppa iuh  
*tlamaniz in iquin, in canin*  
*In tlein mochioaia cenca ye vecauh*  
*in aiucmo mochioa: auh oc ceppa mochioaz, oc ceppa*  
*ih tlamaniz, in iuh tlamanca ie vecauh: in ichoantin*  
*in axcan nemi, oc ceppa nemizque, iezque*<sup>18</sup>.

“Otra vez así será, otra vez se extenderá  
el aquí y el ahora”.  
Lo que se hacía hace mucho tiempo ya no se hace;  
pero otra vez se hará, otra vez pasará  
como pasó hace mucho tiempo: aquellos que hoy  
existen, otra vez existirán, serán.

Sahagún no interpola el aforismo ni la explicación que proporciona el informante  
sino que se pierde en vituperaciones, y lo interpreta a la luz de su fe:

Esta proposición es de platón y el  
diablo la enseñó aca porque es errónea  
es falsísima es contra la fe la qual  
quiere dezir las cosas que fueron tornaran  
a ser como fueron en los tiempos  
pasados y las cosas que son agora ser(a)  
otra vez: de manera que según este  
error los que agora viuen tornaran a  
biuir y como esta agora el mundo  
tornara a ser de la misma manera lo qual  
es falsísimo y hereticismo<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> *Códice Florentino*, Libro X, cap. 29.

<sup>18</sup> *Códice Florentino*, Libro VI, cap. 41.

<sup>19</sup> *Códice Florentino*, Libro VI, cap. 41

Huelga decir que los antiguos mexicanos no fueron influidos por Platón (ni con la ayuda del diablo) y que lo que expresa este adagio corresponde sin duda al carácter cíclico de su concepción propia del tiempo.

Estos dos últimos textos parecen contradecir los cantares que afirman que no se existe dos veces en la tierra.

#### 1.4.- Las fuentes

Si bien los textos de la oralidad náhuatl sufrieron una inevitable distorsión expresiva al pasar por el embudo alfabético, sin la recopilación que hicieron de ellos los frailes, no quedaría testimonio alguno del pensamiento indígena precortesiano, y la anamnesis cultural que intentamos realizar a partir de la parte verbal de dichos textos sería imposible.

En lo que concierne a los cantos, la cosecha documental fue abundante, por razones ya señaladas. Los manuscritos conocidos respectivamente como *Cantares Mexicanos* y *Romances de los Señores de la Nueva España* contienen lo esencial de los cantos recopilados. El primero representa una verdadera miscelánea en la que encontramos los cantares pero también, fábulas de Esopo traducidas al náhuatl, un estudio sobre el calendario indígena, así como distintos textos doctrinales, también traducidos al náhuatl<sup>20</sup>.

En cuanto al segundo, se trata de una recopilación de Juan Bautista Pomar estudiante del Seminario del Colegio Imperial de Santa Cruz, de Tlatelolco probablemente realizada alrededor de 1580. Aduce cantos originarios de la región de Tezcoco, algunos de los cuales se encuentran también en el manuscrito *Cantares Mexicanos*.

La magna obra de fray Bernardino de Sahagún antes mencionada: *La Historia de las Cosas de la Nueva España*, y su versión anterior el *Códice Matritense* son también una verdadera mina de textos indígenas entre los cuales figuran himnos sagrados, aborrecidos, vituperados, pero al fin, recopilados.

La expresión oral náhuatl se ubica más allá de la línea de demarcación intercultural que hemos definido en este primer capítulo y que separa al interpretante del interpretado. Los manuscritos mediante los cuales la vislumbramos hoy son la interpretación del uno por el otro y dan una imagen algo borrosa de una realidad percibida a través de la densa opacidad cultural española. Se articula además, en su contexto precolombino, sobre la bipolaridad de la imagen y de la voz.

El lector deberá tener en mente esta triangulación semiótica que constituye un texto náhuatl manuscrito para lograr una justa apreciación de la expresión original y de las ideas que vehicula. Los manuscritos que se ofrecen a nosotros hoy en día contienen el pensamiento de los aztecas refractado en el prisma de la cultura española del siglo XVI y son una materialización patente del encuentro de dos mundos.

---

<sup>20</sup> Una traducción completa del manuscrito al español, dirigida por el doctor Miguel León-Portilla y a la que participa quien estas líneas escribe, está a punto de concluir.



El canto florido. *Códice Borbónico*, lámina 4.

## 2.- Los recursos expresivos de la oralidad náhuatl prehispánica

Situada siempre en un contexto oral de enunciación o de canto la palabra náhuatl compartía con otros registros expresivos la tarea de producir un *sentido sensible* que pudiera ser percibido por “el corazón” más que por el intelecto. Antes de ser considerada la parte verbal de los textos indígenas transcritos en manuscritos alfabéticos en el siglo XVI, es importante evocar los distintos registros expresivos que se conjugaban, en tiempos prehispánicos, en una instancia de canto, así como los géneros que determinaban distintos aspectos de la enunciación.

### 2.1.- Los géneros

Los títulos, y otras perífrasis genéricas que encabezan los cantos en los distintos documentos dan una idea parcial, a veces errónea, de su tenor expresivo. El título puede aludir al tema: *cococuicatl* “canto de palomas”, *cozolcuicatl* “canto de cuna”, a un tipo de acompañamiento: *teponazcuicatl* “canto de tambor”, a determinada modalidad expresiva: *Cuextecayotl* “al estilo huasteco”, a la persona que lo canta: *cihuacuicatl* “canto de mujeres”, etcétera.

Algunos títulos son más funcionales y corresponden probablemente a una función específica del género. Tal es el caso de los *tlaocolcuicatl*, “canto de lamentación” *icnocuicatl* “canto de orfandad”, *yaocuicatl* “canto de guerra”, y *xopan cuicatl* “canto de verdor”. Es muy probable que la taxonomía adoptada para definir los cantos les hubiera sido atribuida en el momento de su transcripción. En algunos casos, la apelación correspondiente a un género se ve usurpada por otra por el solo hecho de caer en lo que los recopiladores consideraron como el mismo rubro. Tal es el caso de un género sumamente funcional: el “canto de guerra” *yaocuicatl*, cuya apelación se aplicó también a cantos líricos que evocaban la guerra.

Esta maraña genérica y taxonómica, al determinar a veces erróneamente el horizonte de expectación del lector, dificulta asimismo la justa apreciación de cada canto.

### - *Cuicatl* y *tlahtolli*

Antes de diferenciarse funcionalmente entre ellos, los cantos *cuicatl* se distinguen de la expresión oral conocida como *tlahtolli*, término que remite tanto a la palabra, como a la lengua y al discurso.

En el *tlahtolli* prevalecen la carga semántica de las palabras, el orden discursivo, la construcción retórica de un sentido referido o producido. En el *cuicatl*, en cambio, las sonoridades, el ritmo, la música, la danza y el verbo se funden para que frague el sentido en el crisol de una fiesta.

Los géneros correspondientes al *tlahtolli* serán los discursos edificantes de los ancianos (*huehuetlahtolli*), los aforismos o proverbios (*machiotlahtolli*), los mitos (*tlamachiliztlahtolzanilli*), los cuentos *tlaquetzalli*, los relatos *tlanonotzalli*, entre otros, mientras que los *cuicah* manifestarán una comunión cognitiva más entrañable con la naturaleza.

### - Los subgéneros del *cuicatl*

La música y la danza son sin duda los componentes expresivos que más diferencian el *cuicatl* del *tlahtolli*. La melodía, el ritmo y el gesto adquieren en las instancias de canto *cuicatl* una importancia determinante ya que el sentido de lo que se expresa no está únicamente en el semantismo de las palabras sino que radica también en la materialidad de la voz, de los sonidos, en sus ritmos respectivos así como en la motricidad del cuerpo.

El sonido y el ritmo culturalmente configurados se arraigan en la dimensión fisiológica del hombre y en los ritmos naturales que lo rodean. Para el azteca, a los ritmos naturales del viento, del agua, de la lluvia que cae, del trueno, se añan los ruidos de la guerra: el choque de las armas, el zumbido de las flechas; los distintos ruidos domésticos: los de la molienda del maíz sobre el metate, el estrépito del fuego, el ruido seco de las manos modelando las tortillas, así como el ritmo de las penitencias y de los gestos que le son propios cuando las espinas, *huiztli*, penetran la carne del penitente o cuando el pedernal sangra el cuerpo. Estos distintos ritmos se funden en el dinamismo profundo del cuerpo para formar la estructura cadencial propia de los pueblos nahuas que manifiesta la naturaleza particular de su presencia en el mundo.

La estructura vivida de todo ritmo reposa, según Ernest Ansermet, sobre la articulación de dos *tempi* diferentes: el *tempo* existencial, específicamente motor, que es el que acabamos de describir, y el *tempo* melódico, de naturaleza neumática, que “preside el despliegue del gesto musical en un espacio-tiempo de sueño e imaginación”<sup>21</sup>.

Un juego se establece entonces entre los dos *tempi* y engendra una pluralidad de estructuras rítmicas complejas: si la cadencia melódica desarrolla una duración larga, que se despliega ampliamente sobre un fondo de motricidad existencial, tenemos la esencia canto... la duración le gana de alguna manera a la motricidad. Por el contrario, si la cadencia melódica adopta un tempo más rápido que el de la cadencia existencial, la motricidad esta vez pasa al primer plano y la estructura rítmica bascula entonces totalmente del lado de lo vivo, es la esencia danza<sup>22</sup>.

Esta distinción hecha por el eminente director de orquesta Ernest Ansermet, y transmitida por Raymond Court, es muy pertinente en lo que concierne a la oralidad náhuatl. De hecho, situándose siempre funcionalmente en circunstancia musical y dancística de elocución, la dicción de los textos y su configuración dependen en gran parte de la estructura musical que los enmarca.

En el caso de la **esencia canto** donde la cadencia melódica se impone al ritmo, el sentido de las palabras, su sonoridad, tienen tiempo para afirmarse y exhibir su belleza. El alejamiento relativo del nivel melódico de su base rítmica da una cierta autonomía a un texto donde las palabras juegan de preferencia con el timbre, la altura y la intensidad de los sonidos; pero también con la sintaxis y más generalmente con un acervo gramatical y estilístico propiamente verbal. El canto se desarrolla sobre un fondo rítmico que permite a un *significado* último integrarse en el conjunto expresivo.

<sup>21</sup> Ansermet citado por Raymond Court, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques*, (Paris : Editorial Klincksieck, 1976), 215.

<sup>22</sup> Ansermet citado por Raymond Court, *Le musical. Essai sur...* 216.

Con la **esencia danza**, el texto se desliza progresivamente hacia los dominios de la motricidad donde el lenguaje debe someterse a los determinismos rítmicos. La frase y la palabra están subordinadas al ritmo, lo que conlleva verosímelmente alteraciones estilísticas inevitables como apócopes, aféresis, sinéresis, diéresis en la dicción y, en lo que concierne a la oración, anáforas y anacolutos entre otras.

El ritmo de la motricidad ejerce una cierta tiranía sobre el texto oral, lo obliga a menudo a romper su orden sintáctico y a someter sus diferentes secuencias, ya sea al nivel de la historia o al nivel del discurso, al patrón rítmico impuesto por el *teotlamacazqui* responsable del ritual, o al ritmo propio del cantante/danzante.

A estas tendencias expresivas universales corresponden dos modalidades de cantos en el contexto náhuatl: el *melauhuicatl* o “canto llano” en el que prevalece el “dramatismo” de la voz sobre un eje melódico y el *teponazcuicatl* “canto de teponaztli” en el cual el ritmo se impone. Los primeros muestran un despliegue gramaticalmente coherente de las frases mientras que los últimos son más difícilmente entendibles, fuera de sus contextos dancísticos. Estas modalidades no definen sin embargo, géneros distintos. Son criterios temáticos y estructurales los que establecen una escisión genérica entre el *xochicuicatl* “canto florido” y el *teocuicatl* “canto de dioses”.

El *xochicuicatl* como lo veremos a continuación es profundamente humano y expresa inquietudes referentes a la existencia, el amor, a la muerte y a distintas actividades de los pueblos nahuas. Es más individual, y constituye un verdadero “diálogo” del poeta con su propio corazón. Es esencialmente *lírico*.

El *teocuicatl*, en cambio, establece una relación del hombre con lo divino, se transmite de generación en generación y tiene un carácter colectivo. Constituye un verdadero micro-drama que busca propiciar o *inducir* una realidad. Es de índole mágica.

Con base en estos parámetros dividimos el *cuicatl* en *xochicuicatl* y *teocuicatl* respectivamente “cantos floridos” y “cantos de dioses”. Cada uno de los géneros de canto así definidos se subdividió a su vez en “clases” o subgéneros cuyos criterios distintivos: temáticos, estructurales o modalidades se describen a continuación en los rubros correspondientes.

## - Funcionalidad y géneros

Más allá de la “nomenclatura” genérica esbozada en el siglo XVI por los frailes españoles y sus auxiliares indígenas, resulta importante determinar la funcionalidad específica de un canto para lograr una fruición plena de su forma y de su contenido, con todas las limitantes de recepción ya señaladas. El canto de guerra *yaocuicatl*, por ejemplo, que es preciso distinguir del canto lírico o épico sobre el tema de la guerra, es parte constitutiva de la parafernalia bélica. El canto de guerra es más guerra que canto, en el sentido que se le da generalmente a este término. Asimismo el canto de cacería, el canto dedicado al pulque nuevo, el canto “travieso” de fertilidad, el canto de lamentación, pertenecen más entrañablemente a las actividades en las que se integran que a una manifestación músico-verbal dancística con carácter estético o recreativo.

Determinar la función específica de un canto y restaurar, en la medida de lo posible, su “contexto” serán la condición *sine qua non* de su justa apreciación. El hecho

de que la mecánica discursiva, y la estructura de cada canto difieran notablemente según la función que éste desempeña, hace que los recortes genéricos que se realizan deben coincidir con las actividades importantes de una colectividad, las cuales son numerosas y diversificadas.

## 2.2.- Los registros expresivos de la poesía náhuatl precolombina

El texto de un canto lo constituye, como ya lo sugerimos, una urdimbre sinestésica hecha de gestos, atuendos, música, ritmos, danza, y palabras. Consideraremos en lo que sigue cada uno de estos elementos con el fin de situar la trama verbal que llegó hasta nosotros en su contexto expresivo.

### - Los gestos

Encontramos entre los aztecas una gama completa de expresión gestual en las funciones de comunicación, de representación o como elemento constitutivo de las instancias coreográfico-musicales de la danza o coreográfico-músico-lingüísticas de enunciación de textos orales.

La oralidad no se limita, como el término podría hacerlo creer, a los efectos de la voz; implica todo lo que enmarca y sostiene la comunicación en presencia de uno o varios interlocutores o de un público, desde el simple matiz de una mirada hasta los gestos más elaborados. La instancia de elocución estructura el espacio, y la gestualidad que acompaña la voz opera una *semiosis* con el texto enunciado, o con la música de un canto.

El gesto es una presencia, una materialidad significativa en un espacio productor de sentido. Puede representar la realidad vivida a través de la *mimesis* total o por la mediación del símbolo, y hacer brotar el sentido de una simbiosis entre él y los elementos lingüísticos y musicales que integran en general la instancia de producción de los textos. También, simplemente rítmico, puede estar correlacionado con la música y la danza.

En el momento de recopilarse los textos bajo la égida de los españoles, estos gestos serán sustituidos por palabras o, en caso contrario, provocarán verdaderas lagunas expresivas en los textos.

El lenguaje gestual traduce bien las modalidades del discurso (orden, duda, ruego), pero de manera imperfecta las categorías gramaticales (sustantivos, verbos, etc.). Es en cierta forma polisémico, y el orden lógico de su enunciación acentúa generalmente lo concreto y lo presente, hecho que tendrá graves repercusiones sobre el texto de varias obras vocales. Añadamos a esto que la negación y la interrogación se encuentran, por lo menos en la modalidad gestual de sustitución completa, en posición final en relación con el sujeto, el objeto y el predicado, afectando por consiguiente la prosodia.

Recordemos finalmente que en una cultura visual como la cultura náhuatl, el gesto espacializa la idea, la dibuja y añade a la presencia de la palabra poética, la presencia de la imagen. En la representación gestual azteca se encuentra, como decía Artaud:

Una densidad en el espacio de los movimientos, de los gritos y de los gestos; el sentido de las necesidades plásticas, una abundancia de impresiones, todas más ricas las unas que las otras.<sup>23</sup>

Resulta evidente que en esas condiciones el texto entra en simbiosis con el universo cinético y que, en lo tocante a su relación con la música, será prácticamente imposible extraerlo de su cuerpo gestual sin alterar el conjunto expresivo.

Los textos producidos por los informantes indígenas a partir de instancias gestuales de elocución no serán generalmente sino fragmentos lingüísticos de un vasto tejido que formó, una vez, una totalidad al nivel de su expresión global. El texto transcrito después entrañará sólo el eco apagado de uno de esos fragmentos.

### 2.3.- Las pinturas faciales

Podríamos considerar como una prolongación de las mímicas faciales las pinturas o la tiza con la que se embadurnaban los danzantes en las diferentes instancias de espectáculo. Se trataba generalmente de los atributos cromáticos de los diferentes dioses: amarillo para el dios del fuego Xiuhtecuhtli, azul para Tláloc, rojo para Huitzilopochtli, o del acromatismo del sacrificio: el blanco. El maquillaje, más allá del gesto que *hace*, es ya la metamorfosis del hombre en su personaje; induce en los que lo ven las reacciones psíquicas apropiadas para la situación y da frecuentemente la clave para la interpretación del papel. Al entrar en relación de complementariedad con la mímica facial, el maquillaje puede apoyarla yendo en el mismo sentido expresivo, o contradecirla, y así provocar la risa. Es además la mímica, mucho más móvil, la que dará su pleno significado a la pintura facial.

Si el señor mandaba a los maestros y cantores que cantasen y bailasen el cantar que se llama Cuextecáyotl, tomaban los atavíos del areito conforme al cantar y se componían con cabelleras y máscaras pintadas, con narices agujeradas y cabellos bermejos, y traían la cabeza ancha y larga como los usan los cuextecas y traían las mantas tejidas a manera de red.<sup>24</sup>

El simbolismo altamente expresivo de las pinturas faciales utilizadas por los aztecas, ya sea en sus rostros o sobre las máscaras que los cubren en las distintas circunstancias de representación, tendrá gran importancia al nivel de elocución de los textos. De hecho, como dicha pintura es el jeroglífico mismo del personaje o de la cosa representada, su omisión inevitable en las transcripciones dificultará la aprehensión de los textos e incluso provocará a veces lagunas tan grandes que harán casi imposible la comprensión.

Aun expresado verbalmente mediante una descripción, el factor maquillaje no tiene por supuesto, postrado en una frase de carácter metatextual, el efecto que habría poseído en la percepción inmediata y global de la presencia física.

<sup>23</sup> Antonin Artaud, "Le théâtre et son double" (Paris, Gallimard, 1964), 46.

<sup>24</sup> Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las... 468.

## - El aparato indumentario

Para entonces él (el señor) se componía con los aderezos que siguen: en la cabeza se ponía unas borlas hechas de pluma y oro atadas a los cabellos de la coronilla; poníase un bezote de oro o de piedra preciosa, poníase también unas orejeras de oro en las orejas; poníase al cuello un collar de piedras preciosas de diversos géneros, poníase en las muñecas unas ajorcas o sartalejos de piedras preciosas de chalchihuites o turquesas; también se ponía en los brazos y en los morcillos unas ajorcas de oro y un brazalete con un plumaje que sobrepujaba la cabeza y otro plumaje en la mano, cubríase de mantas ricas añudadas sobre el hombro, poníase unos ceñidores muy ricos que ellos llaman maxtla que sirve de cinta y de cubrir las partes vergonzosas.<sup>25</sup>

Esta larga descripción de la vestimenta que nos hace Sahagún, y que se encuentra también en el texto náhuatl correspondiente, basta para mostrarnos lo que pierden en magnificencia los trajes cuando su descripción nos llega por mediación del verbo. Así como la pintura corporal, los diferentes elementos que componen el traje de los cantores, danzantes o actores aztecas se articulan sobre una función simbólica primera. Muchos están relacionados con los atributos indumentarios de los dioses representados, otros revelan un simbolismo más oscuro, diluido en la red de connotaciones de la cultura náhuatl.

El traje contiene con frecuencia caracteres predicativos de cualidades específicas que desencadenan la acción o permiten identificar el o los personajes. Sobre el cuerpo de un danzante, es un verdadero jeroglífico cinético:

Bordado con un cierto número de gestos, de signos misteriosos que corresponden uno no sabe a qué realidad fabulosa y oscura (...) hay algo que participa del espíritu de una operación mágica en esta intensa liberación de signos contenidos primero, y luego lanzados al aire. Un hervor caótico extrañamente ordenado crepita en esta efervescencia de ritmos pintados.<sup>26</sup>

El traje de los aztecas en las diferentes instancias del espectáculo ritual es un elemento cuya ausencia afectará la producción de sentido, en una enunciación fuera de circunstancias, o en el momento de la lectura. En efecto, el generador corporal de poesía, privado de su matriz indumentaria, ve abortar sus gestos y expirar el aparato verbal que sugería ese atuendo. El traje recubre el cuerpo y es por medio del cuerpo como se opera la alquimia que da nacimiento al verbo. El cantor azteca se confunde con su traje y, según los determinismos formales de éste, ejecuta su canto y su baile:

Bailaban en este día un baile solemnísimo todos vestidos de albas pintadas muy galanas hasta los pies. Pintadas y labradas con unos corazones y palmas de manos abiertas, cifra que daba a entender que con las manos y el corazón pedían buena cosecha por ser ya tiempo de ella. LLevaban en las manos unas bateas de palo y jícaras grandes muy galanas con que iban pidiendo remedio y limosna a los ídolos. Las indias que juntamente bailaban llevaban en los faldellines pintadas unas tripas retuertas para

<sup>25</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las...* 471.

<sup>26</sup> Antonin Artaud, *"Le théâtre et son..."* 92-93.

denotar el hambre o hartura que esperaban. Morían en el sacrificio aquellas dos hermanas mozas que significaban hambre o hartura.<sup>27</sup>

Se entiende sin dificultad lo que perderá la síntesis expresiva vocal cuando vengan a morir en la escritura alfabética el esplendor de los trajes, el oro y las plumas, significación simbólica inmanente al personaje que ninguna mediación verbal podría reproducir sin oscurecerla.

### - La música y el texto verbal

El concepto abstracto de música, tal y como lo entendemos hoy en día, no existe en el México prehispánico. El término náhuatl correspondiente, *cuícatl*, designa un todo expresivo en el cual se funden la danza, la palabra cantada y una amplia gama de efectos sonoros ya sean musicales o no. En efecto, el signo ideográfico que simboliza la palabra es el mismo que para la *música*: una vírgula a veces realzada con una flor.

Este hecho es muy significativo puesto que funde la palabra y el arte músico/dancístico en un mismo origen de la expresión.

...palabra y música comulgan verdaderamente en una misma esencia afectiva por regresión hacia este punto del origen de todo sentido, conceptual tanto como expresivo, hacia este manantial común de donde brotan música y poesía.<sup>28</sup>

Las primeras veleidades expresivas del hombre fueron probablemente una explosión motriz donde se fundían entrañablemente la voz (como grito o canto) y el gesto.

En su acepción más amplia, la vírgula de los códices mexicanos designa en efecto, más allá de la palabra o de la música, el "espíritu", *ihíyotl*, que tiene, como en el término griego *pneuma*, o en el latín *spiritus*, la connotación de aliento, de soplo.

En un mito cosmogónico de los aztecas<sup>29</sup>, una vez que Quetzalcóatl hubo sangrado su miembro sobre unos huesos en el mundo de los muertos, Mictlantecuhtli, señor del inframundo, lo instó a soplar en su caracol:

*Ca ye cualli tlaxoconpitzá in motécciz... amo ma coyonqui in itécciz. Niman ye quínnotz in ocuilme quicocoyonique niman ye ompa calaquí in xicotin in pipiolme niman ye quipitza quihuállac in Mictlantecuhtli...*<sup>30</sup>

"Está bien, ¡sopla en tu caracol! Pero su caracol no tiene agujeros; luego llama a los gusanos para que le hagan agujeros, luego los abejorros y las abejas entran en su caracol, luego sopla y el señor de los muertos oye..."

Si las penitencias de Quetzalcóatl crean al hombre en su aspecto fisiológico, al soplar en su caracol fecunda *musicalmente* su **espíritu**. Mientras el soplo del dios cristiano es viento, el del demiurgo indígena es música.

<sup>27</sup> Diego Durán, Historia de las Indias... 280.

<sup>28</sup> Raymond Court, Le musical. Essai sur les fondements... 264.

<sup>29</sup> La leyenda de los soles, en Lehmann, Kutsher, 331.

<sup>30</sup> La leyenda de los... 331.



## - Ruido y música

En tiempos prehispánicos, el hombre se sitúa culturalmente en un estado de inmanencia con el mundo, por lo que la música no se distingue con claridad de un registro sonoro más amplio que incluye todos los ruidos. Éstos son la manifestación sonora de distintas entidades naturales que el hombre buscará reproducir para agradar a los dioses o para inducir mágicamente fenómenos naturales como la lluvia, la fecundidad, etcétera. Están vinculados por analogía con las diversas manifestaciones de la naturaleza y los efectos que producen. Un bastón lleno de semillas induce la lluvia, el silbido evoca a Ehécatl Quetzalcóatl, etcétera.

Así como tienen que proveer el templo de leña e incienso para el fuego sagrado, y realizar autosacrificios penitenciales, los sacerdotes deben producir continuamente efectos sonoros que constituyen una ofrenda al dios.

Velaban con muchas hogueras de fuego que hacían y bocinas y cuernos que tañían haciendo gran estruendo y ruidos con estos instrumentos.<sup>31</sup>

La música acompaña los distintos acontecimientos socioculturales de la colectividad mexicana. Una melodía solemne pone fin a los partidos de pelota entre los reyes, y los caracoles se hacen oír en los momentos cumbre del ritual. En la variante *gladiatoria* del sacrificio, por ejemplo, unos efectos sonoros dramatizan la herida de la víctima:

Mas empero, como el uno estaba armado y el otro, desnudo, y el otro tenía su espada de filos, y el otro de solo palo, a pocas vueltas, le hería o en la pierna, o en el muslo, o en el brazo, o en la cabeza y así, luego en hiriéndole, tañían las bocinas y caracoles y flautillas y el preso se dejaba caer.<sup>32</sup>

Más allá de su función mítica, el ruido vale por sí mismo, por su timbre particular y se integra en un conjunto dancístico-musical estructurado. En la mayoría de las instancias de *cuícatl*, los danzantes llevan sargas de cascabeles enroscadas a los tobillos o a las manos, además de los instrumentos que tañen. Lo visual, lo rítmico y lo sonoro se funden entonces en una explosión de sentido estético-ritual.

Consideremos ahora, aunque sea brevemente, los distintos instrumentos de que disponían los aztecas para esculpir en el mundo sonoro su presencia inconfundible.

## - Los instrumentos y su función

**Chicahuaztli:** Maraca ritual en forma de bastón que se golpea contra el piso; constaba de una sonaja con mango largo, ahuecado, provisto de cuentas. Este instrumento está asociado con los ritos de la fertilidad, con la tierra y con el agua. Se utilizaba en la danza llamada *tlanhua*, durante la fiesta *Tóxcatl*, así como en el transcurso de los ritos mortuorios para los guerreros.

<sup>31</sup> Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana* Tomo III (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992), 423.

<sup>32</sup> Diego de Durán, *Historia de las Indias*... 98.

**Tabla:** Idiófono de golpe directo con placa de percusión independiente. Es una pieza de madera, ya sea maciza o hueca (canao), sobre la cual se baila, produciendo los sonidos por percusión con los pies.

**Teponaztli:** Tambor horizontal hecho con un tronco ahuecado. La parte superior está deprimida en forma de H. Se tañe con baquetas con punta de hule (*olmaitl*). A veces se le agregaban resonadores de *tecomate*. Lo encontramos en prácticamente todas las fiestas y en instancias de elocución de textos. Los guerreros lo utilizaban además en la guerra como medio para comunicar las órdenes en las batallas.

**Huéhuatl:** Tambor vertical hecho con un tronco ahuecado, provisto de una membrana o piel restirada sobre el extremo superior. Se toca con las manos y se afina con un braceró introducido en la parte inferior del instrumento.

El *huéhuatl* fue compañero del *teponaztli* desde que, según el mito, ambos accedieron a vivir entre los hombres para elevar sus cantos a la casa del sol. Juntos formaron una dualidad que parece repetirse entre el *huilacapiztli* y el *tlapitzalli* (los dos tipos de flauta que rompía el personificador de Tezcatlipoca). Aunque la madera preferida para la construcción de este tambor vertical era la del *ahuéhuatl* (sabino), también se usaban otras maderas. Se tañía comúnmente con las manos, produciendo dos sonidos diferentes y podía, como el *teponaztli*, llevarse en procesiones y ofensivas militares para animar los movimientos o dirigir la batalla.

**Ayotl:** Idiófono de golpe directo, hecho de caparazón de tortuga, con un juego de dos placas de percusión. Percutor de concha de tortuga que se tañe con astas de venado, huesos de caimán o baquetas talladas en madera. Se le asocia con el *tecciztli*, "caracol". En los ritos funerarios de los *tlàtoani*, acompañaba el canto de los sacerdotes, ya que para ello no se empleaba tambor ni *teponaztli*. En estos funerales iban un tañedor, un bailarín y un carpintero, quien labraba los instrumentos musicales.

**Oyahualli o coyolli:** Idiófono de golpe indirecto por sacudimiento. Cascabeles de metales preciosos con conchas, semillas o bolitas de barro en su interior. Esta designación abarca aquí desde los recipientes pequeños hechos de cobre con una pequeña cuenta del mismo material que produce el sonido al chocar, hasta los sartaes o collares de conchas, cuentas, capullos secos de mariposas y otros materiales, que al chocar entre sí producen sonido. Suelen ponerse en brazos y piernas para reforzar el ritmo de la danza. Asimismo incluye atavíos, capas o faldas, con sartaes de conchas y caracoles.

**Ayacachtli:** Maraca o sonaja. Recipiente que contiene cuentas. Se sacude por medio de un mango de madera o hueso. Comúnmente eran frutos de guaje llenos de semillas, piedras o bolitas de barro cocido. También se hacían tejidas de petatillo, adornadas con plumas y papeles de colores. Su forma clásica es una esfera de barro con múltiples perforaciones y con un número específico de cuentas en su interior; en un extremo se ataba el mango y en el otro un remate adornado.

**Tlémaitl:** Incensario de cerámica que consiste en un recipiente prolongado horizontalmente como mango y que al moverse produce el sonido.

**Omichicahuaztli:** Hueso dentado y tallado transversalmente; se tocaba con otro hueso, cuerno o piedra pulida. Su sonido se amplifica tocándolo sobre un cráneo o calabaza hueca. En el Códice Viena, aparece Quetzalcóatl entonando el triste canto de luto,

Miccacuícatl, y portando un omichicahuaztli que descansa sobre la calavera que le sirve de resonador.

**Tlapitzalli:** Nombre genérico aplicado a los instrumentos de aliento. Se le ha traducido como flauta, chirimía, pito, corneta, trompeta, caracol, silbato o instrumento agudo. Su sonido se utilizaba para señalar las horas de los deberes rituales.

**Silbato:** Aerófono de soplo verdadero, de filo o flauta con canal de insuflación, con aeroconducto muy pequeño. Piezas de carrizo o barro que tienen embocadura, en la cual el aire es dirigido en contra de la ventana cortada, produciendo así el sonido.

**Caracoles y cornetas:** Instrumentos para señalar las horas, señales para el sacrificio entre los tlaxcaltecas.

Los aztecas usaron este mismo tipo de trompeta; lo vemos en el *Códice Florentino*. Nótese que casi siempre son representadas en parejas, como si esta modalidad obedeciera a alguna costumbre o simbolismo. Al duplicar los caracoles reforzaban sus sonidos y los hacían mucho más terroríficos.

Entre las cornetas prehispánicas y las trompetas no existe una diferenciación definida. Los cronistas usaban indistintamente ambas denominaciones. En términos generales, el sonido se produce por vibración de los labios. El instrumento tiende a una forma curva y cónica.

**Los recursos humanos:** Cabe añadir a estos instrumentos musicales el cuerpo mismo del hombre que pegaba con las manos y los pies, silbaba con la ayuda de sus dedos, ejecutaba variados ruidos con su lengua y su boca, sin olvidar este instrumento tan dúctil que es la voz.

## 2.4.- La danza

Como señalamos anteriormente, la luz de la conciencia que caracteriza al hombre como tal está profundamente arraigada en las tinieblas fisiológicas del cuerpo, el cual funge en última instancia como la dimensión humana más accesible de la difusa *intimidad primordial*. A lo largo de un lento proceso evolutivo, la conciencia se arrancó relativamente a la gravedad fisiológica hasta llegar a tener en nuestras sociedades occidentales de hoy una peligrosa autonomía.

En el México prehispánico, la hipertrofia intelectual que altera el justo equilibrio entre el espíritu y el cuerpo es un mal que los indígenas buscan conjurar mediante el reciclaje periódico de los valores *prometeicos* de la inteligencia en la sustancia del cuerpo.<sup>33</sup> De hecho, en lengua náhuatl la verdad, *nelli*, se encuentra en la raíz: *nelhuayotl* (*nel-huayotl*), y todas las elucubraciones de la mente deben redimirse periódicamente en la verdad del cuerpo.

---

<sup>33</sup> La lucha mítica de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca parece entrañar, en un sustrato profundo, este significado, en Johansson, Patrick, “Tezcatlipoca y Quetzalcóatl. Una disyuntiva existencial prehispánica” en Estudios de Cultura Nahuatl, 23, 179-200.

Por lo tanto, en el México prehispánico, la expresión corporal tendrá un papel de primer orden en el enjambre semiótico del ritual así como en la hipóstasis expresiva del *cuícatl*. Más allá del aparato gestual que ya evocamos, la danza constituye la sublimación cinética de la oralidad de los aztecas. En un mundo donde los cinco sentidos del hombre se movilizan todavía en la *percepción*, donde el espacio está preñado de significado potencial, la danza es un medio imprescindible de afirmación apolínea o de difusión dionisiaca del hombre en el cosmos.

Resultaría vano el intento de rastrear, a través de los documentos disponibles, las distintas modalidades coreográficas que brotan de estas dos tendencias esenciales. Nos conformaremos con describir los *géneros* dancísticos que las ilustran: el *macehualiztli* y el *netotiliztli*:

En esta lengua de Anáhuac, la danza o baile tiene dos nombres: el uno es *macehualiztli*, y el otro *netotiliztli*. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo, con que solazaban y tomaban placer los indios en sus propias fiestas, así como los señores y principales en sus casas y en sus casamientos. Y cuando así bailan y danzan dicen *nètotilo*: "bailan o danzan"; *nètotiliztli*: "baile o danza". El segundo y principal nombre de la danza se llama *macehualiztli*, que propiamente quiere decir "merecimiento", *macehualo* 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.<sup>34</sup>

La distinción que establece Motolinía entre el *macehualiztli* y el *netotiliztli* como bailes respectivamente de "merecimiento" y de "regocijo" se aplica por supuesto a la danza tal y como la perciben los frailes a mediados del siglo XVI, cuando el *generador* socio-religioso prehispánico ha dejado de funcionar. Más que oponer un baile religioso a otro supuestamente *profano* (noción aparentemente desconocida en el México antiguo), nos parece pertinente distinguir una danza **espectacular** estructurada formalmente como ofrenda a los dioses (*macehualiztli*) de otra en la que el **gozo**, es decir, el placer de los sentidos, arrastra a la colectividad en una ebriedad motriz. A veces se usaban alucinógenos para exacerbar el efecto de los ritmos:

La primera cosa que se comía (...) eran unos honguillos que se llamaban *nanácatl* que emborrachan y hacen ver visiones (...) aquellos honguillos se comían con miel y cuando ya se empezaban a calentar con ellos, comenzaban a bailar y algunos cantaban y algunos lloraban porque ya estaban borrachos con los honguillos.<sup>35</sup>

En una modalidad o en otra, el *cuícatl* de los aztecas era, según la expresión de los mismos religiosos españoles, *cosa muy de ver*.

...Queriendo comenzar a bailar, tres o cuatro indios levantan unos silbos muy vivos, luego tocan los atabales en tono bajo, y poco a poco van

<sup>34</sup> Motolinía, citado por A. M. Garibay, en Historia de la literatura náhuatl, Tomo I (México D. F.: Editorial Porrúa, 1953-1954), 82.

<sup>35</sup> Fray Bernardino de Sahagún, Historia General de las... 504-505.

sonando más. Y oyendo la gente bailadora que los atabales comienzan, por el tono de ellos entiende el cantar y el baile, y luego lo comienzan. Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados, y despacio, y el primero es conforme a la fiesta, y siempre le comienzan aquellos dos maestros, y luego todo el coro lo prosigue juntamente con el baile. Toda esa multitud trae los pies tan concertados como muy diestros danzadores de España. Y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y manos, trae tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás; mas lo que uno hace con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mismo hacen todos, y en un mismo tiempo y compás. Y cuando uno abaja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo lo hacen todos. De manera que los atabales y el canto y bailadores, todos llevan su compás concertado, y todos son conformes que no discrepa uno de otro una jota: de lo cual los buenos danzadores de España que los ven se espantan, y tienen en mucho las danzas y bailes de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellos tienen. Los que andan más apartados en aquella rueda de fuera, podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y andan más vivos, y meten más obra en el baile, y estos de la rueda todos son conformes unos a otros. Los que andan en medio del corro hacen su compás entero, y los movimientos, así de los pies como del cuerpo, van con más gravedad: y cierto levantan y abajan los brazos con mucha gracia. Cada verso o copla repiten tres o cuatro veces, y van procediendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en los atabales, ni en el baile, sale uno del otro. Acabado un cantar (...) apenas el atabal muda el tono, cuando todos dejan de cantar, y hechos ciertos compases de intervalo (en el canto mas no en el baile), luego los maestros comienzan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas, como quien de una baja muda y pasa a una alta, y de una danza en un contrapás (...).

Desde hora de vísperas hasta la noche, los cantos y bailes se van más avivando, y alzando los tonos, y la sonada es más graciosa, que parece que llevan un aire de los himnos que tiene el canto alegre. Los atabales también van subiendo más; y como la gente que baila es mucha, óyese gran trecho, en especial a donde el aire lleva la voz, y más de noche cuando todo está sosegado, que para bailar en este tiempo proveían de muchas y grandes lumbres, y cierto ello todo era cosa de ver.<sup>36</sup>

## 2.5.- La lengua náhuatl

A todos los elementos expresivos antes evocados se añade el registro verbal por lo que conviene descubrir sucintamente la lengua de los aztecas: el náhuatl.

El náhuatl, es una lengua polisintética, flexible, que permite la composición de bloques verbales compactos, donde los adjetivos, los adverbios y los complementos se funden con los radicales sustantivos o verbales en una masa sonora, unidad expresiva reacia en separar lo circunstancial de lo esencial, reflejo a su vez de un mundo en él que la circunstancia y la esencia resultan inseparables. Por ejemplo, cuando el poeta náhuatl dice *xochicueponi in nocuic* “mi canto se abre (como) una flor” (literalmente “flor abre mi

<sup>36</sup> Fray Jerónimo de Mendieta, Historia eclesiástica... 141-143.

canto”), prescinde del elemento comparativo “como”, herraje lingüístico que impide la fusión en una unidad sinestésica de la fragancia y de la imagen.

La ausencia de bisagras preposicionales en la lengua náhuatl da mucha movilidad al sentido y permite que se forme en el texto un verdadero *espectro* adjetival, nominal o verbal que obliga al receptor a pasar a una dimensión sensible “impresionista” para poder percibir el mensaje con todos sus matices. En efecto, las unidades lingüísticas que se “aglutinan” en un compuesto verbal además de calificar o modificar un radical determinado, se funden en una palabra compleja. Más que construir un sentido a partir de sus unidades lingüísticas, el nahua-hablante parece disponer hilos frásticos sobre el telar de la lengua y esperar que un sentido surja de esta urdimbre. La lengua náhuatl permite una epifanía de sentido sensible: con un impulso afectivo el hablante encuentra el camino verbal de su expresión sin que el lastre semántico de lo que se *dice* llegue a oscurecer la luz fonética de sus componentes silábicos. El carácter polisintético de la lengua generó asimismo muchos parónimos. Espejos o espejismos sonoros, los parónimos permiten al sentido fluir, huir o perderse en la dimensión sensible del lenguaje.

### 3.- Una arborescencia genérica de cantos

Para ejemplificar lo anterior aducimos a continuación cantos genéricamente definidos.

Como ya lo expresamos, distinguimos los cantos de dioses *Teocuicatl* en los que la palabra se subordina a la motricidad dancística, de los *xochicuicatl* “cantos floridos” en los que la expresión verbal tiende una red poética que se conjuga armoniosamente con una gestualidad afín a lo que se canta.

#### **-Teocuicatl “canto de dioses”**

Si hubiera seguido los lineamientos de la Audiencia Real, Sahagún debería haber destruido los cantares de dioses a los que califica como “arcabucos breñosos donde se esconde nuestro adversario”. Sin embargo, el humanismo del fraile prevaleció, y estos veinte himnos vertidos en sus *Primeros Memoriales* y luego transcritos en el apéndice al Libro II del *Código Florentino*, figuran todavía en ambos documentos. Encontramos en este apéndice cantos de cacería (*Amimitl icuic*), cantos de guerra (*Huitznahuatl icuic*), cantos de petición de agua (*Tlaloc icuic*), etcétera.

#### **-Xochicuicatl “cantos floridos”**

La palabra *xóchitl* “flor” que califica este género de cantos además de evocar la flor y todas las connotaciones que ésta podría tener en la cultura náhuatl prehispánica, remite a la poesía y a lo sagrado. La mayor parte de estos cantos se encuentra en los documentos conocidos como *Cantares Mexicanos* y *Romances de los Señores de la Nueva España*. Los títulos de los distintos cantares contenidos en el primero, debidamente recontextualizados, sugieren la subdivisión microgenérica que adoptamos aquí:

El ***xopanquícatl*** “canto de primavera”, como su nombre lo indica, contiene una sensualidad difusa, sutil, amorosa, aunque no está desprovisto de alusiones directas al acto sexual y de ambivalencias semánticas de índole erótica.

Por el carácter lascivo de su ejecución dancística y por la patente “ligereza” de las palabras que lo componen, el ***cuecuechquícatl*** “canto travieso” fue catalogado por los recopiladores españoles como un “baile de placer”, que solían cantar y bailar los señores para regocijarse. Además del carácter lascivo de la danza, el ***cuecuechquícatl*** escondía en palabras y frases con doble sentido, un erotismo que contagiaba a los participantes y espectadores del acto ritual, la sacralidad y la risa pero que buscaba también propiciar la fecundación y el crecimiento de las plantas.

A diferencia del ***cuecuechquícatl*** que se integraba a un contexto ritual religioso, el ***cihuacuícatl*** “canto de mujeres” se situaba en un ámbito profano. Buscaba divertir a los señores pero la eroticidad burlesca que contenía, representaba un arma filosa que hería a la vez que divertía a los aludidos, supuestamente presentes en el acto elocutivo.

El canto-baile ***huehuecuícatl*** “canto de ancianos” que realizaban jóvenes con máscaras, imitando la voz quebrada de los ancianos, su andar tambaleante y efectuando contorsiones lúbricas con su bastón fálico, parodiaban el erotismo y generaban la risa.

El ***cococuícatl*** “canto de tórtolas” era un canto erótico-amoroso que se cantaba en las bodas. 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*** de cuyo nombre y comportamiento derivó el ***cococuícatl***.

Preñado de dolor el ***tlacolcuicatl*** “canto de lamentación” es un verdadero paroxismo anímico en el que las palabras y el llanto se funden para redimir la tristeza. Gritos de desesperación, súplicas, imprecaciones, insultos, sollozos, gemidos y aullidos se mezclan con el ritmo obsesivo de los tambores, 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 ***tlacolcuicatl***, las palabras son frecuentemente verdaderos harapos verbales arrancados a un tejido expresivo. El lector tendrá que reubicarlas en el contexto específico en que se profirieron para poder apreciarlas a su justo valor.

El ***atequilizcuicatl*** “canto de vertimiento de agua” se cantaba en contextos mortuorios. 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.

El ***yaocuicatl*** “canto de guerra” pone el lenguaje en efervescencia semántica, permite a los combatientes revivir la batalla lejos de las llanuras, y a los que no conocieron el diálogo de la flecha y del escudo, comulgar 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, los dardos pinceles.

El *umbilicalismo* de la voz, el rico atuendo estilístico y fonético de la palabra, la proyección espacial del gesto generalmente sublimado en la danza, la *presencia* altamente significativa de un esplendoroso vestuario y de un *maquillaje* preñado de sentido cromático, los ritmos frenéticos de los tambores o el suspiro melancólico de los silbatos, toda esta fuerza expresiva contenida en la fecunda matriz de un espacio sagrado constituía una sustancia en la que los aztecas esculpieron formalmente su presencia oral en el mundo.

De esta profusión semiótica, los manuscritos españoles conservaron exclusivamente el elemento verbal, empobrecido además por los avatares de la recopilación y de la transcripción alfabética. A partir de un simple manuscrito, será preciso intentar reconstituir, mediante la imaginación, la riqueza *espectacular* de la oralidad mexicana precolombina.

El cromático y polifónico fragor de la voz festiva náhuatl encubre un diálogo secreto de luz y de sombra, de muerte y de vida. Su cuerpo expresivo, triturado por los engranajes conceptuales y gráficos del recopilador español, titirita hoy en sus andrajos alfabéticos pero... su corazón palpita todavía.

## Bibliografía

Artaud, Antonin, "Le théâtre et son double", Paris, Editorial Gallimard, 1964.

"Cantares Mexicanos" en Poesía Náhuatl, paleografía, versión, introducción y notas de Ángel Ma. Garibay K. Tomo II y III. Segunda Edición, México, UNAM, 1993.

Códice Borbónico, México, Editorial Siglo XXI, 1981.

Códice Florentino, (Testimonios de los informantes de Sahagún). Facsímile elaborado por el Gobierno de la República Mexicana, México, Giunte Barbera, 1979.

Court, Raymond, Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques, Paris, Editorial Klincksieck, 1976.

Durán, Diego, Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme (dos tomos), México, Editorial Porrúa, 1967.

Garibay, Ángel María, Historia de la Literatura Náhuatl, México, (dos tomos) Editorial Porrúa, 1953-1954.

Johansson, Patrick, "Dilogías, metáforas y albures en cantos eróticos nahuas del siglo XVI", en Literaturas Populares, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Año VI, Número 1, enero-junio de 2006, pp.63-95.

Johansson, Patrick, "Tezcatlipoca o Quetzalcóatl: una disyuntiva mítico-existencial precolombina", en Estudios de Cultura Náhuatl, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Vol. 23, 1993, pp. 179-200.

Johansson, Patrick, La palabra, la imagen, y el manuscrito. Lecturas indígenas de un texto pictórico en el siglo XVI. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2004, 480 pp.

Lehmann, Walter, und Kutscher, Gerd, Die Geschichte der Konigreiche von Culhuacan und Mexico, Berlín, Verlag W. Kohlhammer, 1974.

Mendieta de, fray Jerónimo, Historia eclesiástica Indiana, México, Editorial Porrúa, 1980.

Motolinía, fray Toribio de, “Historia de los indios de la Nueva España”, en Colección de Documentos para la Historia de México, publicada por Joaquín García Icazbalzeta, Vol. 47, México, Editorial Porrúa, 1980.

“Romances de los Señores de la Nueva España”, en Poesía Náhuatl, paleografía, versión, introducción y notas de Ángel María, Garibay K. Tomo I. Segunda Edición, México, UNAM, 1993.

Sahagún, fray Bernardino de, Historia General de las Cosas de Nueva España, México, Editorial Porrúa, 1989.

Torquemada, Fray Juan de, Monarquía Indiana, siete tomos, México, UNAM, IIH, 1992.

**Para Citar este Artículo:**

Johansson Kéraudren, Patrick. Cantares nahuas prehispánicos. Textos y “con-textos”. Rev. Incl. Vol. 1. Num. 2. Abril-Junio (2014), ISSN 0719-4706, pp. 29-58.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la **Revista Inclusiones**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo debe hacerse con permiso de **Revista Inclusiones**.